

Calderón y las aguas revueltas de *Guárdate del agua mansa*

Enrique García Santo-Tomás

Arbor CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 639-648 pp.

Guárdate del agua mansa es una de las piezas calderonianas de mayor actualidad. La comedia desarrolla el tema de las apariencias tratado desde una óptica bastante original, en donde el «agua mansa» alude a todas aquellas jóvenes que parecen no tener capacidad de acción, pero que al final son con quienes hay que estar más precavido. Sin embargo, la pieza también nos habla de un fascinante Madrid que seduce a la juventud ya desde el mismo inicio de la pieza, un Madrid visual que entra por los ojos y que conquista al instante. Este complejo espacio urbano resulta, en realidad, sintomático de todos los cambios que está experimentando la llegada de la modernidad en la Europa preindustrial y de unas nuevas formas de consumo, estableciéndose una serie de relaciones entre el personas y objetos no muy diferentes de las que puedan observarse en cualquier metrópolis contemporánea.

1. Aguas barrocas

Título irónico resulta ser el de *Guárdate del agua mansa* para una comedia que no hace sino subrayar el enorme atractivo de sus protagonistas femeninas, las hermanas Eugenia y Clara¹. Calderón lleva a escena un conflicto generacional, un problema de índole genérico-sexual, otro de clase, casta y dinero pero, fundamentalmente, lo que plantea es una urgente cuestión acerca de los efectos de la modernidad urbana en los es-

tratos más jóvenes de la sociedad: una reflexión, en suma, sobre los acartonados residuos del pasado en un futuro ya en forma de presente. Con el trasfondo histórico del viaje de Mariana de Austria a Madrid en 1648-1649 para casar con Felipe IV, la comedia presenta la figura tópica de Alonso, indiano que vuelve de Méjico a su tierra natal para educar a sus dos hijas, quienes han vivido hasta el momento encerradas en un convento en Alcalá; el interés del padre es casar a una de ellas con su sobrino Toribio, joven paleta que viene del norte montañés con una ejecutoria dispuesto a hacerse ver y valer en la capital. Sin embargo, una vez asentada la familia en su nuevo hogar madrileño, el espacio doméstico se puebla de idas y venidas, de visitas e intrusiones, borrándose entonces las fronteras entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino y, como resultado, entre lo íntimo y lo compartido, lo libre y lo regulado, lo limitado y lo infinito.

A esta misma sensación de infinitud alude, en cierta manera, la imagen de lo fluido que presenta el título: cuidado con el agua limpia y «clara», que siempre esconde un secreto en la oscuridad de sus profundidades. Además, el agua sugiere la imagen de algo que se diluye y penetra armónicamente por todos los nuevos espacios que se le presentan, deslizando sus tentáculos por cada rincón prohibido, adaptándose a lo nuevo. No sorprende, por tanto, que Calderón organice su trama a base de dualidades: Eugenia es, como sugiere fonéticamente su nombre, una joven temperamental que se rebela contra la autoridad paterna y adopta como nueva ley la cartografía urbana con todos sus peligros y placeres (agua ciertamente revuelta, pero de profundidad escasa); Clara, por el contrario, parece ser sumisa y tradicional, aunque es ella quien precisamente consigue manipular los designios de la trama a partir de esta misma condición de discreta (en el sentido que le damos hoy y, por qué no, en el que le daban entonces). Las dos hermanas son, a fin de cuentas, las dos caras de la moneda de uso en este nuevo vivir urbano porque sugieren, cada una a su manera, dos estilos diferentes (uno abierto, otro clandestino) de disfrutar el nuevo medio que habitan. Lo infinito del fluir del agua sustituye así lo finito del espacio conventual y su frustrada prolongación en el ámbito doméstico. En un espacio de posibilidades sin límite, las jóvenes sacian su «apetito de ciudad» al tiempo que el montañés vuelve al terruño humillado por una metrópolis que no comprende y un tiempo histórico al que no se ha incorporado, habiendo sembrado, desde su estulticia, los frutos de una maravillosa comedia de figurón². La modernidad queda aún lejos para la periferia, la nación se desgaja entre un sistema feudal (el de Toribio) y uno precapitalista (el de Eugenia y Clara, que gustan de

coches, chocolate y dinero) en donde los códigos de honor que habían determinado vida y teatro quedan aquí como una reliquia del olvido. El tipo que se presenta es, por tanto, el opuesto radical de la mansedumbre de la «perfecta casada», abriéndose una brecha irreparable entre la realidad y el modelo. Se impone, por otra parte, un nuevo concepto del ocio en el que Calderón no sólo registra lo que ya conoce, sino que también proyecta nuevos modos de vivencia urbana como invitación a reinventar lo existente.

Por ello —y aquí creo que radica uno de los encantos de la pieza— este «guárdate» que advierte el título parece ser más un «aprende» que un «ten cuidado», y el adjetivo «manso» puede leerse más como una táctica a emplear que como un simple epíteto irónico. Clara es *mansa* y *clara* porque Madrid le permite subvertir la autoridad paterna —y por tanto un marco patriarcal condenado al fracaso desde su inicio— sin apenas salirse de los cauces del decoro, sin tener que acudir a aquellas situaciones extremas de las piezas de honor y sangre; estamos ya en un siglo XVII muy avanzado, y el público pide otro tipo de sensaciones en las tablas más en consonancia con lo que se da en la plaza y en la calle. El honor pasa a ser, entonces, un motivo de comicidad desde su propia deformación³. Calderón desarrolla entonces el sempiterno motivo de las apariencias desde una óptica bastante original, en donde el «agua mansa» alude a todas aquellas doncellas que parecen no tener autonomía, pero que al final es con quienes hay que estar más precavido; no hay más que echar un vistazo a las comedias urbanas del período para ver cómo se repiten estas damas y este «amor al uso», que Calderón cultivará de forma evidente en *Mañanas de abril y mayo*. Por si no fuera evidente semejante circunstancia, Eugenia le sugiere a su hermana que las aguas mansas son las más peligrosas:

..... las mujeres
como yo, puestas en salvo,
si se esparcen y divierten,
es para aquesto no más;
que amor bachiller no tiene
más fondo que sólo el ruido.

[...]

..... Pues
que no tiene riesgo advierte
la ruidosa, porque el riesgo
el agua mansa le tiene:

y así, fue del agua mansa
lo mejor guardarse siempre. (vv. 2362-67, 2380-85)

...palabras que, justo después, repetirá su hermana dos veces a modo de profecía para cerrar el segundo acto (vv. 2389-2388, 2406-2407). Con ello, y a pesar de toda la pompa asociada a la joven Mariana y su «estreno» madrileño, para el inicio del tercer acto la audiencia sabe ya quién es la verdadera protagonista de la obra y qué es lo que verdaderamente se está planteando en ella.

Se trata, por tanto, de una de esas piezas calderonianas que, junto a otras como *No hay cosa como callar*, *El astrólogo fingido*, *El escondido y la tapada*, *Cada uno para sí* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, retrata una vida madrileña saturada de atractivos estímulos, dando cuenta así del gracejo y *joie de vivre* de un dramaturgo que ha pasado a la historia literaria como denso, grave y filosófico. Sin embargo, y como ya he escrito en otra ocasión con respecto a la intersección entre espacio urbano y creación literaria⁴, Calderón es un *poeta* tremendamente al día; de hecho, agua y mujer corren parejas no sólo en su poética, sino en la de todo el período literario: las aguas agitadas y la mujer revuelta son también mencionadas en William Shakespeare cuando Katharina comenta en *The Taming of the Shrew* que «A woman mov'd is like a fountain troubled, /Muddy, ill-seeming, thick, bereft of beauty...» (V. II. 143-44); y más sorprendente aún resulta la respuesta de Otelo a Emilia cuando indica que Desdémona era «false as water» (V. II. 137), o la comparación de Desdémona como una «cistern for foul toads» (IV. II. 63)⁵. La crítica norteamericana Gail Kern Paster ha escrito en el primer capítulo de su conocido libro *The Body Embarrassed* que la asociación vergonzosa entre lo femenino y lo fluido del agua es sintomático de lo mudable y poco fiable de la mujer, siempre potencialmente falsa⁶. Sabemos también que en la literatura áurea el agua de las fuentes famosas como la de Guadalajara convoca a los amantes madrileños, y que el fluir del río Manzanares permite que sus bañistas laven sus pecadillos en intimidad; así ocurre en *Las bizarrías de Belisa* de Lope, cuando el criado Tello entabla un diálogo burlesco con el río:

Diga, señor Manzanares,
saca-manchas de secretos,
a quien debe su limpieza
la información de los cuerpos,
el que lava en el verano
lo que se pecó en invierno,

cuya espuma es de jabón,
cuyas orillas de lienzo. (vv. 709-16)

No veo en *Guárdate del agua mansa*, sin embargo, una lectura negativa de las protagonistas, sino más bien la explicación de que, detrás de una fachada que se anhela sumisa y muda, la «profundidad revuelta» de corazón y mente se convierte en un nuevo tipo de inteligencia que supera la ceguera de aquellos que no pueden —o no quieren— escapar de un tiempo pasado y adaptarse a las nuevas realidades. Si el tiempo fluye hacia su propia superación a modo de palimpsesto, también lo debe hacer este agua urbana y barroca. Sin acercarse entonces a la exuberancia metafórica shakesperiana, y tomando simplemente un dicho popular para desplegar su propia trama, Calderón sugiere que esta *psicología líquida* femenina, esta inquietud propia de lo joven y de lo vivo, se convierte en *cuero líquido* una vez conquistado el territorio urbano cuyos *cauces* de acción —ventanas, jardines, guardainfantes— son precisamente los pequeños resortes que hacen avanzar la trama. La lógica teatral, en consecuencia, hace que Toribio fracase en su intento de matrimonio con una de las hermanas (Eugenia) a pesar de contar con la aprobación del padre, cerrándose la pieza con el anuncio de las nupcias de las chicas con dos pretendientes de más que dudosa reputación (Juan y Félix), pero hábiles lectores del texto urbano que tienen ante sus ojos. No se trata tanto del triunfo de los jóvenes protagonistas, como más bien del aquí y ahora, del linaje de la creatividad y no del de la sangre.

2. Topografía y modernidad

Siento, por tanto, un aprecio particular por *Guárdate del agua mansa* que responde, fundamentalmente, a este canto a la juventud y la inteligencia por encima de barreras y condiciones sociales. Ciertamente es que el encargo a Calderón de escribir una comedia para representar en Palacio resulta en que las partes centrales de los tres actos describan toda la pompa del desfile real en boca de diferentes personajes, hasta el punto de que se pueden establecer numerosos paralelismos entre las actitudes de éstos y la historia real, así como con la coetánea *Cada loco con su tema* de Antonio Hurtado de Mendoza. Por ello, incluso si se lee la pieza como un motivo de encomio para una suerte específica de representación, lo cierto es que este mismo despliegue de exuberancia visual y auditiva —toda ella, claro está, de forma alusiva pero nunca escenificada— tiene también su razón de ser: el contraste entre el placer sensorial y lo excepcional de la

fiesta se establece gracias a la austeridad que, desde su remoto pasado espacio-temporal, fijan las figuras de un indiano (Alonso) y un montañés (Toribio). En el caso de este último, su atuendo de negro «de rara figura» (v. 965), su lamentable analfabetismo de «ingenio cerril» y «tonto por extremo» (vv. 1058-1059), su suciedad, su lenguaje alambicado de figurón y sus severas amonestaciones a todos los miembros de la familia a la que quiere ingresar como nuevo miembro, no hacen sino socavar sus opciones de triunfo ya desde el principio. Por otra parte, la llegada de la adolescente Mariana a la capital del Imperio, cuya bienvenida consigue maravillar a propios y extraños, corre paralela a la incorporación de estas jóvenes adineradas y con anhelo de divertimentos. Ambos procesos de urbanizarse pueden leerse por separado o como espejos de una misma coyuntura (de hecho, una tercera lectura podría ser la que busca una crítica de Calderón al matrimonio real bajo la mansa superficie del agua teatral).

El Madrid de la pieza es, por tanto, un Madrid de fiesta y novedades no muy lejano al de hoy en día, bazar de lo raro y de lo hermoso. Este paisaje abigarrado de *Guárdate del agua mansa* es lugar donde coinciden dos fugitivos, como son Juan, soldado que ha matado a un rival y viene a refugiarse en la ciudad hasta que se consume su perdón, y Pedro, estudiante que viene huyendo de su padre tras Eugenia, a quien lleva cortejando ya tiempo. La noción de anonimía es, por consiguiente, un resorte dramático secundario pero que se explota por parte de una nueva clase de galanes cuya distinción ya no radica en un nombre o un título, sino en su habilidad de maniobra dentro de este «piélago urbano» (metáfora, por cierto, muy repetida en el teatro coetáneo); la calidad da paso a la cantidad, tal y como había seguido el criterio de Don Juan en *El burlador de Sevilla*, más atraído a la acumulación que a lo discriminatorio: el mismo Félix admitirá en más de una ocasión que «me quiero a mí más que a ellas» (vv. 372-77, 718-725). Desde el otro extremo del espectro social, Toribio es convertido en el blanco de todas las críticas y en el mecanismo de burla más evidente, hasta el punto de ser abofeteado por la dueña Mari-Nuño —caracterizada, en sorprendentes versos, de «animal de las Indias» que «no [...] es hombre ni mujer, y habla» (vv. 1054-1057)— por su lamentable comportamiento; si la ejecutoria del paleta certificaba su vestusta sangre de manera simbólica, la que derrame por la boca tras el golpe de Mari-Nuño —vergonzante, afeminada e inoportuna— será la única sangre verdaderamente significativa a los ojos de la audiencia.

Esta modernidad madrileña seduce a las jóvenes ya desde el mismo inicio de la pieza (vv. 118-123) como un banquete visual que entra por los ojos y que conquista inmediatamente, si bien Eugenia se queja de que la

casa en la que viven está en un barrio excesivamente tranquilo: «en Madrid, ¿qué quietud / hay como el ruido? (vv. 775-776), mientras que su padre, por el contrario, concibe el espacio compartido desde un prisma radicalmente opuesto: «en Madrid ¿quién reparó / si hay gente en la calle?» (vv. 1677-1678). Mari-Nuño cuenta a don Alonso que Clara es obediente, pero que Eugenia es complicada, ya que «es muy soberbia y altiva / tiene a los libros humanos / inclinación, hace versos...» (vv. 171-74), una actividad que forma parte del elenco de «vicios» femeninos asociados a la urbe, especialmente desde la mención de ese adjetivo «humano». El *dandy* Félix, solterón que pretende a una de las chicas, admite «que en Madrid, cosa es notoria / que en las damas, la memoria / vive a espaldas del olvido» (vv. 364-366), y Eugenia resulta, especialmente durante el primer tercio de la comedia, ser un claro ejemplo de cortesana licenciosa (vv. 877-912). Junto al asunto de la valía personal (v. 1040), Calderón penetra en los códigos de la moda, la ropa, y los contrastes entre campo y ciudad subrayados de continuo en el celoso montañés (en vv. 1078-1080, por ejemplo), quien, según Eugenia, no tiene «filis para ser su esposo», no encaja en los nuevos cromatismos urbanos. ¿Y qué es este «filis» tan cotizado por las damas? En realidad no es sino esta condición de *glamour* urbano que resulta innombrable porque es radicalmente nueva, intangible, y así lo prueba el patético monólogo de Toribio en su afán de urbanizarse (vv. 1969-1985). El pobre sobrino acabará rogando que le compren «filis» (vv. 2005-2018), para poder adquirir así lo que no tiene, poniendo el toque cómico de figurón en una pieza que celebra precisamente lo moderno y el eclecticismo que conlleva la noción de estilo.

Sin embargo, toda esta continuada burla adquiere tintes de patetismo cuando el lamentable pretendiente se enfurece porque ve debajo de la cama de Eugenia una «escala» para ir a ver a sus amantes, que luego resulta ser una prenda completamente nueva para un paleta que no parece haber llegado aún a la modernidad urbana: el guardainfante. (vv. 2894-2941)⁷. La comicidad de Toribio viene dada también por sus usos lingüísticos, tal y como hace en este caso con la disemia de la palabra «yerro» que le permite enarbolar su particular queja:

balcón, billete y coche,
sobre dueña, me parece
es traer todo el yerro armado (vv. 2486-88)

...resumen toda la poética citadina de estas comedias que combinan una visión de lo urbano saturada de estímulos con una crítica puntual de cier-

tos usos cortesanos. Quizá el más acentuado de todos sea esta inclinación por los bienes materiales que apuntan a una nueva sensibilidad, el «amor al uso» cultivado por galanes comodones poco inclinados al amor y más al devaneo y la burla: don Juan confiesa que servía a «una dama rica y bella / para casarme con ella» (vv. 344-345); y Eugenia dirá que «coche y cochera / que ella en invierno y verano / es la mejor galería, / y el más hermoso trasto. / ¿Qué Indias hay donde no hay coche?» (vv. 809-811), para más tarde sentenciar:

uso nuevo no ha de haber
que no le estrene mi garbo:
¿amiga sin coche? Tate;
y ¿sin chocolate estrado?
No en mis días; porque sé
que es el consejo más sano
el mejor amigo el coche
y él el mejor agasajo.

Estos «días» de Eugenia son los días que registran la transición, como bien estudiaron Immanuel M. Wallerstein, Andre Gunder Frank y otros historiadores sociales y económicos⁸, de una sociedad agraria a una sociedad preindustrial. Escribiendo en el ecuador del siglo XVII, Calderón recoge medio siglo de vida en Madrid y los efectos de la enorme expansión demográfica y económica disfrutada por la ciudad durante las dos décadas precedentes⁹. Todo el capital social (Alonso) y económico (Toribio) quedan reducidos a mera comparsa de la nueva riqueza que, poco a poco, irán acumulando Eugenia y Clara: la riqueza que supone el aprendizaje del lenguaje madrileño, tan disponible para unos como esquivo para otros. Con ello, los nuevos placeres asociados al consumo de objetos locales (coches, vinos, etc.) e importados (café, tabaco, especias, telas milanesas, etc.) definen no sólo el panorama urbano sino también a sus ciudadanos¹⁰. Eugenia y Clara no pueden incorporarse al mundo metropolitano sin el acto de consumir sus nuevos productos que les han sido negados en su vida previa; sin el uso del mercado no existe, por consiguiente, una noción de identidad, un «filiis». Leer *Guárdate del agua mansa* es leer, por tanto, una breve historia de los usos amorosos, de la economía madrileña y del pensamiento social de la España del siglo XVII por parte de todos aquellos que, testigos mudos de la historia, presenciaron y aplaudieron la entrada triunfal de una princesa extranjera en la *imago mundi* de un rey muy

madrileño pero, como se deduce de estas páginas, también muy alejado de Madrid.

Notas

¹ Junto a la edición existente de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz (Universidad de Murcia / Edition Reichenberger, 1989) y la traducción al inglés de David Gitlitz (San Antonio, TX: Trinity University Press, 1984), pueden consultarse también los estudios de William Blue, «Art and History in Calderón's *Guárdate del agua mansa*». *Revista de Estudios Hispánicos* 20. 3 (1986): 15-35; y Christine Whitbourn, «Unity and Dichotomy: the Fundamental Dualism of Calderón's *Guárdate del agua mansa*». *Bulletin of the Comediantes* 41. 1 (1989): 75-87; ambos dan cuenta detallada del asunto del desfile real y de los paralelismos con la pieza de Hurtado de Mendoza.

² Véase Edwin Place, «Notes on the Grotesque: The *Comedia de Figurón* at Home and Abroad». *PMLA* 54 (1939): 413-415; Jean Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón». *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro / Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or : actes du 3e colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*. Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol, ed. París : Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 131-148.

³ Véase, con respecto a este tema, Barbara Mujica, «Honor from the Comic Perspective: Calderón's *Comedias de Capa y Espada*». *Bulletin of the Comediantes* 38 (1986): 12-13; Melveena McKendrick, «Honour/Vengeance in the Spanish 'Comedia': A Case of Mimetic Transference». *Modern Language Review* 79 (1984): 313-335.

⁴ Véase mi libro *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Frankfurt am Main y Madrid: Vervuert e Iberoamericana, 2004; para un análisis de la «modernidad madrileña» y sus efectos en la periferia, remito al capítulo 1 del libro. Ver también el artículo de Juan Luis Suárez, «Piratas de agua dulce. La aventura urbana en las comedias de Calderón». *Laurel* 4 (2001): 5-33.

⁵ Sigo la edición de la *Illustrated Stratford Shakespeare*. Londres: Chancellor Press, 1982.

⁶ La referencia completa es *The Body Embarrassed. Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993. La alusión proviene del primer capítulo, «Leaky Vessels» («contenedores goteantes»), pp. 47-ss.

⁷ Motivo en el que gravita toda la comicidad de la pieza de acuerdo al sugerente análisis de Ted L. L. Bergman, *The Art of Humour in the Teatro Breve and Comedias of Calderón de la Barca*. Suffolk, Woodbridge: Tamesis Books, 2003, pp. 142-150.

⁸ Véanse, entre otros, Carlo M. Cipolla, *Historia económica de la Europa preindustrial*. Barcelona: Crítica, 2002; Jan De Vries, *La urbanización de Europa, 1500-1800*. Barcelona: Crítica, 1987. Robert S. Duplessis, *Transitions to Capitalism in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Andre Gunder Frank, *La acumulación mundial, 1492-1789*. Traducción de Alberto Jiménez. Madrid: Siglo XXI, 1985; Immanuel M. Wallerstein, *El moderno sistema mundial. Vol. I: La agricultura capitalista y los orígenes de la economía mundo-europea en el siglo XVI*. Traducción de Antonio Resines. Madrid: Siglo XXI, 1984.

⁹ La bibliografía sobre el tema es ingente, y puede cotejarse con mi libro arriba citado; remito, como botón de muestra, al clásico estudio de David Ringrose, *Madrid y la eco-*

nomía española, 1560-1850. Ciudad, Corte y País en el Antiguo Régimen. Madrid: Alianza, 1985.

¹⁰ Véanse, por ejemplo, Cora Govers, ed. *The Global and the Local: Consumption and European Identity.* Amsterdam: Spinhuis Press, 1994; Lorna Weatherill ha estudiado estos procesos en un paradigma inglés en su *Consumer Behavior and Material Culture in Britain, 1660-1760.* Londres: Routledge, 1996; fascinante resulta también el reciente estudio de Clarence Henry Haring, *Trade and Navigation between Spain and the Indies in the Time of the Hapsburgs.* Nueva York: Martino, 2004.