



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Literatura

Desentrañando silencios y secretos en *El secreto a voces* y
Nadie fie su secreto de Pedro Calderón de la Barca

Informe final de seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura

María Angélica Lagos Jaque

Profesora guía
Jéssica Castro Rivas

Seminario de grado: *Teatro barroco: obras, representación, géneros y
recepción.*

Santiago de Chile, 2018

Índice

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
1. UNA APROXIMACIÓN AL GÉNERO: COMEDIA PALATINA	8
1.1 Comedia de secretario	13
2. CONCEPTOS CLAVES PARA EL ESTUDIO DE LAS OBRAS.....	17
2.1 El silencio y el secreto.....	17
2.2 El amor y el honor.....	29
2.2.1 Revisión general del concepto de amor y su manifestación en el teatro aurisecular	29
2.2.2 Un acercamiento al código del honor: virtud, reputación y refinamiento....	36
2.3 <i>El Cortesano</i> de Baltasar Castiglione como ejemplificación de la interrelación silencio/amor/honor.....	39
2.4 El poder y la autoridad	44
3. ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS	46
3.1 <i>EL SECRETO A VOCES</i>	46
3.1.1 Amor, celos y poder: un peligro para los amantes.....	46
3.1.2 Secretos «a voces».....	53
3.1.3 «Que soy quién soy».....	59
3.2 <i>NADIE FÍE SU SECRETO</i>	64
3.2.1 Dilema entre amistad y lealtad	64
3.2.2 Inventiones para atentar y/o defender el amor.....	71
3.2.3 La figura de autoridad se vence a sí misma.....	77
4. CONCLUSIONES FINALES.....	83
5. ABREVIATURAS	91
6. BIBLIOGRAFÍA	92

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar en las siguientes líneas mi más sincero y cariñoso agradecimiento a las personas que me ofrecieron su ayuda para la realización de esta tesina. En primer lugar, a mi madre Sila Jaque, a mi familia y a mi novio, por apoyarme y alentarme incondicionalmente en este largo proceso universitario. A mi padre, Aureliano Lagos, a quien le dedico este trabajo y quien luego de su partida se convirtió en una importante fuente de motivación para mis proyectos. A mis amigos de antaño y de la universidad, especialmente a mis compañeras de seminario, Catalina, Graciela y Karen, además de César y Sofía; personas increíbles con las que he compartido conocimientos y momentos muy especiales.

Para finalizar, doy gracias a mi profesora, Jéssica Castro, por guiarme y ayudarme con paciencia, comprensión y cariño tanto en asuntos personales como en este fascinante «camino barroco». Agradezco también a Ariel Núñez por facilitarme la edición crítica de *El secreto a voces* y por sus recomendaciones entregadas siempre con buena disposición y gentileza. Y, por último, doy gracias a Francisco Cuevas por los consejos, enseñanzas y por su amabilidad en estos cuatro años de estudio.

Es el silencio un reservado archivo
donde la discreción tiene su asiento;
moderación del ánimo que, altivo,
se arrastrara sin él del pensamiento;
mañoso ardid del menos discursivo
y del más discursivo entendimiento;
pues a nadie pesó de haber callado
y a muchos les pesó de haber hablado (vv. 201-208).

*Psalle et sile*¹

Pedro Calderón de la Barca.

Mas los verdaderos enamorados, como tienen el corazón
caliente así tienen la lengua fría *con hablar roto e súbito
silencio*. Y así por ventura no sería muy gran sinrazón decir
que el que mucho ama habla poco.

*El Cortesano*²

Baltasar Castiglione.

¹ Calderón de la Barca, Pedro (2000), *Psalle et Sile*, recuperado el 24 de julio de 2017, de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/seleccion-de-poemas--0/html/ff24af12-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

² Castiglione, Baltasar, ed. 1946, p. 152.

INTRODUCCIÓN

La España del Siglo de Oro gozó de un esplendor cultural que en parte estuvo conformado por el teatro de la Comedia Nueva, el que se representaba en corrales y palacios y cuyo público era masivo y diverso. Este teatro se basaba tanto en la palabra poética, con la que los actores de las comedias creaban el mundo a representar, y en el decorado, elemento que era sencillo y sinecdótico en los corrales, o que poseía grandes avances escenográficos y máquinas de tramoya en los escenarios cortesanos. Si bien el decorado y el verso formaban parte del teatro áureo, existe un recurso no menos importante de ese fenómeno artístico, uno que aparentemente se opone a la palabra y que tiende a ser olvidado: el *silencio*, las cosas escondidas y disimuladas. En efecto, el silencio y el secreto son algunos de los recursos que conforman y complementan el teatro áureo, caracterizado por poseer una variedad de géneros y subgéneros dramáticos y por gozar de una multiplicidad temática. En este contexto, si bien el silencio y el secreto fueron desarrollados por varios autores de la época, quien les otorgó mayor interés e importancia a lo largo de toda su producción teatral y dentro de todos los géneros dramáticos fue Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), siendo uno de «los poetas más representativos de la poética del silencio» (Egido, 1989, 229), lo que se evidencia en los títulos de algunas de sus comedias como *Basta callar*, *No hay cosa como callar* o *A secreto agravio*, *secreta venganza*.

Precisamente, en este estudio analizaré dos obras del autor madrileño tituladas *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto* que, en primer lugar, pertenecen a la primera fase de su producción dramática comprendida desde 1623 con el estreno de su primera obra *Amor, honor y poder*, hasta la clausura de los teatros entre los años 1644 y 1649, etapa marcada por la representación teatral en los corrales de comedia; y que, en segundo lugar, se insertan en el género palatino cómico y que tienen al silencio como recurso central que las estructuran. En *El secreto a voces* (1642) se plantea una rivalidad amorosa entre Flérida (duquesa de Parma), Federico (su secretario) y Laura (prima y criada de la duquesa). Flérida, destinada a casarse con Enrique, duque de Mantua, ama silenciosamente a Federico quien a su vez ama a Laura. La duquesa, celosa de que su secretario ame a alguien, procura develar los secretos de su criado y la dama misteriosa con la ayuda del espía Fabio (criado del secretario) para obstaculizar el amor entre ellos. Sin embargo, la relación entre Federico y su amada presenta

otro problema, que es que Laura ha sido comprometida, por su padre Arnesto, a otro galán llamado Lisardo. Es por esto que Federico y Laura crean un lenguaje cifrado para tratar de amores, para comunicarse mensajes y diversos planes en silencio. De manera similar, en *Nadie fie su secreto* (1629) también existe una disputa amorosa entre el príncipe de Parma, Alejandro y su secretario y amigo César, aunque este nunca se enterará de aquella rivalidad. Ambos están enamorados de Ana de Castelví, pero esta dama solo corresponde al amor del secretario, hecho que genera celos en Alejandro y que lo impulsa a descubrir, con la ayuda de Arias (amigo y criado suyo), los secretos de los amantes para estorbar su amor. En suma, son dos comedias que muestran una rivalidad amorosa entre un poderoso y sus criados, y que poseen un desarrollo lleno de comicidad, enredos y dificultades que solo es posible gracias al mecanismo de ocultamiento / revelamiento de secretos y silencios que revisaré en las próximas páginas.

Para el estudio de estas dos comedias calderonianas, realizaré un análisis que apunte principalmente a los secretos y silencios presentes en ambas obras. De este modo, identificaré cuáles son las informaciones que esconden y van develando los personajes, pero por sobre todo, trataré de reconocer cuáles son los elementos que motivan su revelación, puesto que el intento que realizan las figuras de poder por exteriorizar los silencios y secretos, funcionaría como resorte dramático que impulsa y dirige la acción de *El secreto a voces* y de *Nadie fie su secreto*. Respecto a esto, sostengo que el amor y el poder, como temas recurrentes del teatro aurisecular que están presentes en las obras a estudiar, ayudan al descubrimiento de datos escondidos, puesto que el amor, junto con los celos, vendría a ser el primer motivo que incita a los nobles poderosos a revelar los secretos, y el poder correspondería a la herramienta que usan o abusan dichos personajes para facilitar la develación de información.

Para hacer posible un estudio eficaz, en un primer capítulo me referiré al género al que se adscriben ambas comedias de Calderón. De este modo, revisaré los rasgos fundamentales de la comedia palatina cómica y de la comedia de secretario como subespecie inserto dentro de aquel subgénero, no solamente para contextualizar e introducir las obras, sino porque algunas de sus características son esenciales para el funcionamiento del encubrimiento y la revelación de silencios y secretos. En un segundo capítulo abordaré temas que considero imprescindibles

para tener en cuenta al momento del análisis. Debido a que el principal objetivo de este estudio es examinar la forma en que se revelan los silencios y secretos, en primer lugar revisaré las definiciones y valores que tenían en la época y en el teatro aurisecular. Se debe tener en cuenta que a pesar de que el silencio y el secreto están estrechamente relacionados, he optado por definirlos y caracterizarlos de forma separada debido a la complejidad que poseen; y que aunque ambos están presentes en otras obras teatrales del período, en estas comedias ellos corresponden a los recursos principales que dirigen la acción, importancia que ya se refleja en los títulos de las dos obras. Más adelante, de manera general, revisaré tres tópicos que también están presentes en otras comedias auriseculares: el amor, el poder y el honor, último tema que está fuertemente vinculado a la temática amorosa y que será útil para explicar decisiones y actos de los poderosos. Además, con el fin de demostrar que el honor, el amor y el silencio están relacionados, examinaré determinados capítulos de *El Cortesano* de Castiglione, no solo porque es un texto que da cuenta de aquella conexión, sino porque también muestra el funcionamiento de esos temas en un espacio palaciego-cortesano que es propio de la comedia palatina.

Respecto a la base crítica y a la metodología, me baso en ciertos estudios críticos para llevar a cabo una revisión general del subgénero palatino (Castro, 2016; Oleza, 1997; Vitse, 1983; Weber de Kurlat, 1975; Zugasti, 2015) y de los conceptos de amor, honor y poder (Arellano, 2011 ; Diallo, 2013; Parker, 1986). De manera distinta, para el examen del silencio y el secreto, recursos fundamentales de este estudio, intentaré especificar la mayoría de sus características y, en consecuencia, procuraré abordar la mayor parte del panorama global de ambos. De esta forma, para la revisión del secreto y, sobre todo, del silencio, me basaré principalmente en los planteamientos de un libro dedicado a este último, el que es estudiado en relación a las obras del autor madrileño: *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca* de Marie-Francoise Déodat-Kessedjian (1999). Por último, en relación a las ediciones de las comedias calderonianas, para *El secreto a voces* utilizaré una reciente edición de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (2015) que contiene un iluminador estudio preliminar tanto de la comedia misma como del concepto del secreto; y para *Nadie fie su secreto*, usaré la edición de Ángel Valbuena (1956) que también posee una nota preliminar acotada y específica.

1. UNA APROXIMACIÓN AL GÉNERO: COMEDIA PALATINA

Las obras a trabajar en esta tesina, *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, son solo algunas de las tantas comedias cómicas que Calderón escribió a lo largo de su producción teatral. La crítica del siglo pasado frecuentemente ha interpretado las obras cómicas de Calderón, y también las de otros dramaturgos del Siglo de Oro, exclusivamente de forma seria e incluso trágica (Arellano, 1990, 7). A este respecto, Arellano afirma que algunos críticos leen obras cómicas de manera seria, como por ejemplo, las comedias de enredo. El hispanista ejemplifica esas interpretaciones serias de comedias cómicas aludiendo al estudioso escocés Bruce Wardropper, quien

En otro estudio sobre el horror en los distintos géneros dramáticos considera que el horror «está presente lo mismo en las comedias de capa y espada que en las tragedias» y aduce el ejemplo de *La dama duende*, donde «uno de los hermanos de doña Ángela, don Luis, es un monstruo sangriento capaz de matar a un amigo y a una hermana por unas sospechas mal fundadas» (1990, 9)³.

En relación a las lecturas serias o trágicas de obras cómicas, Calderón comúnmente ha sido considerado como una «persona severa, malhumorada, y triste, escritor de obras difíciles y asimilado rígidamente a un defensor de la ley y el orden y de los asfixiantes imperativos del honor» (Arellano, 2000, s/p), prejuicio que, a mi parecer, solo ha promovido una lectura seria y ha imposibilitado tener una visión completa de sus obras. Esa interpretación de las comedias de Calderón es restringida si se considera que el dramaturgo, además de tener una gran cantidad de comedias serias, presenta también una importante producción de obras cómicas que deben ser leídas como tales, considerando siempre que ellas están insertas en un marco cómico caracterizado principalmente por tener ese ingrediente lúdico que provoca la risa en el receptor. En este sentido, ya que las obras a analizar están precisamente dentro de un contexto cómico, me parece necesario destacar algunos de sus rasgos generales:

- a. La característica fundamental de la comedia cómica es la risa, tal como da a entender el preceptista español Alonso López Pinciano cuando distingue, dentro

³ *La dama duende* de Calderón es una obra eminentemente cómica cuya comicidad recae en el enredo generado por doña Ángela y el modo ingenioso con el que se comunica con don Manuel, ya que la dama conecta su cuarto con el del galán a través de una alacena oculta. De este modo, Ángela se convierte en una «dama duende» que realiza visitas misteriosas y extrañas a don Manuel que terminarán provocando la risa en el receptor.

de su obra más importante, *Filosofía antigua poética* (1596), lo trágico de lo cómico según el efecto que produce cada uno: «Y así como la tragedia sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacaba entretenimiento y risa» (López Pinciano, ed. 1972, 97). De este modo, es posible afirmar que lo que define y caracteriza al género cómico es *la risa como efecto estético dominante* producido en el receptor.

- b. Por otro lado, la comedia cómica se distingue por carecer de riesgo trágico, además de tener una comicidad ingeniosa alejada del *turpitud et deformitas*⁴ que se extiende hacia todos los personajes, sean nobles o criados y que Arellano (1994) ha denominado como la «generalización del agente cómico»⁵.
- c. Por último, la obra cómica se destaca por el *tratamiento cómico* de temas, por lo que no existen temas exclusivamente cómicos o serios, sino que el tratamiento de ellos es lo que provocará finalmente la risa o la compasión / conmiseración, respectivamente. Así lo asevera Marc Vitse cuando menciona que «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público» (Vitse, 1983, 16).

Teniendo en cuenta lo anterior, Calderón ciertamente indagó en el mundo de la comicidad produciendo un gran número de comedias de enredo, destacando entre ellas la de *capa y espada* y la *palatina*. *El secreto a voces* y *Nadie fue su secreto* responden a los rasgos del subgénero palatino cómico, pues tal como afirma Castro (2016), el origen de la comedia palatina data del año 1520 «con la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro y la obra *Don Duardos* de Gil Vicente. Al propio Torres Naharro se le debe la división entre *comedias a noticia* y *comedias a fantasía*, las que se corresponden con las *historiales* y *amatorias* definidas por Bances Candamo» (35). De hecho, este último autor en el siglo XVII, específicamente en su preceptiva inconclusa *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ed. 1970), define las comedias *historiales* como las que «suelen ser ejemplares que

⁴ *Turpitud et deformitas* refiere a la comicidad basada en la torpeza y en la fealdad de los personajes.

⁵ Ver Arellano, Ignacio (1994), «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.

enseñen con el suceso eficazísimo, en los números, para el alivio», que tienen como argumento un «suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento» (ed. 1970, 35); mientras que define las comedias *amatorias* como las que son «pura invención o idea sin fundamento en la verdad» (33). Dentro de las comedias *amatorias*, Bances Candamo destaca la comedia *de fábrica* o palatina, la que tendría ese ambiente en el que predomina la fantasía y no necesariamente sucesos ni personajes verdaderos. Precisamente, Zugasti (2015) afirma que dicho subgénero es el punto «donde se crea un clima de fantasía cortesana que da cauce a una larga serie de sucesos novelescos y galantes que son el eje de la acción dramática» (70); y para lograr ese ambiente fantástico, el ingenio de comedias debe alejarse del *hic et nunc*, del *aquí* y el *ahora*, de su espacio y tiempo que son específicos y contemporáneos a él. Considerando esto, una primera característica de la comedia palatina es que se desarrolla en tiempos y lugares indefinidos, ya que puede ser atemporal o puede aludir a una época lejana, y además se desarrolla en espacios palaciegos como cortes, marquesados o ducados que se ubican fuera del ámbito español, tal como la corte de Parma en Italia, que es el espacio en el que se sitúa la acción de *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*. La localización no-española y la imprecisión temporal dotaba a la obra de un componente exótico que llamaba la atención del espectador y que, además, permitía «al poeta libertades argumentales que de otra manera no hubieran sido posibles» (Oleza, 1997, 2). En concordancia con el espacio cortesano-palaciego, los personajes que aparecen en este tipo de comedias corresponden, por un lado, a la alta nobleza (reyes, duques, príncipes, condes) y por otro, a personajes de menor rango (caballeros, damas, criados y graciosos) quienes pueden apoyar o enfrentarse a los primeros.

Otro rasgo de la comedia palatina es que está abierta a todos los temas posibles como el poder, el honor, la amistad y el amor. Por ejemplo, el poder se evidencia tanto en *El secreto a voces* como en *Nadie fie su secreto* con el actuar de la duquesa Flérida y el príncipe Alejandro, respectivamente, ya que ambos atacan el amor que existe entre dama y secretario haciendo uso de su autoridad. En segundo lugar, el tema del honor se puede observar con el actuar de los poderosos ya mencionados puesto que, hacia el final de las comedias, comprometen a los amantes en matrimonio, acto que va acorde a su honor y decoro debido a que recuerdan su rango y unen a dos personajes de la misma posición socio-estamental. Por otro lado, en *Nadie fie su secreto* se presenta el tema de la amistad de manera tensionada

puesto que, a pesar de que Arias actúa como buen vasallo al obedecer a su gobernante (Alejandro) y al revelar el secreto de César, el criado no favorece la amistad del galán quien le ha confiado su secreto de amor. Por último, el tópico del amor se observa, evidentemente, en los triángulos amorosos presentes en ambas obras, es decir, en las interrelaciones y conflictos entre Flérida-Federico-Laura y entre Alejandro-César-Ana en *El secreto a voces* y en *Nadie fie su secreto*, respectivamente. El amor es definitorio del género y funciona además como eje de acción (Castro, 2016, 41) puesto que, junto con los celos, tiende a dirigir los sucesos de la obra y a producir conflictos entre los personajes. En este sentido, el subgénero palatino puede presentar un amor entre personajes desiguales, tal como lo ejemplifica Weber de Kurlat (1975) cuando menciona que

[...] existe un buen número de comedias, sobre todo palatinas, en las que un noble señor, muchas veces casado, es arrastrado por una pasión incontrolable y atropella toda barrera moral, enamorado de una dama de condición inferior, aunque por lo general es persona de la corte: cualesquiera sean las variantes en los términos de las situaciones, siempre es amor entre desiguales (344).

Es así como en ambas comedias calderonianas el amor desigual se desarrolla de manera similar a cómo lo expone Weber de Kurlat en el fragmento anterior. Por un lado, en *El secreto a voces* es una mujer noble, la duquesa Flérida, quien se ha enamorado de su secretario; y por otra parte, en *Nadie fie su secreto* es el príncipe Alejandro quien ama a una dama socialmente inferior a él.

El enredo también es importante en el género palatino⁶ y es definido por Frédéric Serralta (1988) como «los tejemanejes y engaños de los personajes» (127). A mi parecer, el enredo como conjunto de confusiones y complicaciones, puede originarse muchas veces a partir de acciones o sucesos que son ejecutados a propósito y con astucia por ciertos personajes. De este modo encontramos sujetos que guardan secretos, que fingen y ocultan su identidad, que se disfrazan, que intercambian prendas de amor como cartas y retratos, que llevan a cabo juegos de palabras y realizan escenas nocturnas en las que a menudo son amantes que se

⁶ Se debe tener presente que el enredo no es un rasgo exclusivo de la comedia palatina sino que es un elemento que se encuentra en toda la Comedia del Siglo de Oro (Serralta, 1988, 127). Aun así, y como mencioné anteriormente, existen obras en las que el enredo se destaca notoriamente como en las llamadas «comedias de enredo», denominación específica para las obras cómicas.

benefician de la oscuridad de la noche para reunirse en secreto. El espacio y tiempo indefinidos de la comedia palatina, y la libertad que ellos suponen, favorecen el desarrollo de situaciones de confusión y enredo, lo que genera momentos de inverosimilitud en que los azares y las situaciones más increíbles son posibles⁷. A este respecto, el enredo es un elemento que provoca intriga en el receptor y que capta su atención: en palabras de Zugasti (2015) «ayuda a dinamizar sus peripecias, provocar el suspense y lograr que el espectador se apegue a las tablas» (75).

La guarda y develación / interpretación de secretos y silencios se ven favorecidos por algunos rasgos de la palatina que he mencionado previamente, como el espacio cortesano, la fantasía, las situaciones novelescas, el tema amoroso y el enredo. En efecto, el secreto es parte del código de comportamiento del ambiente palaciego, código que se basa en la idea de que los datos importantes nunca se revelen en el ámbito público o que, por lo menos, no se digan «de modo directo y explícito», sino que «solo se insinúen y se manifiesten de manera oblicua» (Aichinger, et al., 2015, 44). De esta forma, en comedias como *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, existe un secreto amoroso que distintos personajes intentan ocultar y revelar. En este sentido, la comedia palatina posee ciertos personajes que son útiles al momento de guardar o descubrir un secreto, como por ejemplo, sujetos de alta alcurnia que pueden valerse de su poder y autoridad para enviar a sus criados a que consigan datos valiosos; o también secretarios quienes con sus habilidades en las letras y voces pueden enviar cartas disfrazadas a otros individuos; acciones que son realizadas en lugares como parques, jardines, salones y otros rincones propios del espacio cortesano que sirven para llevar a cabo aquellas confusiones y trazas. De este modo, se observa cómo en *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, los amantes (Federico y Laura, César y Ana, respectivamente) se reúnen secretamente en el jardín durante la noche o se entregan cartas escondidas en los salones de la corte; tal como Federico y Laura se encuentran en el jardín al final de la primera jornada a pesar de los impedimentos de la duquesa; o César quien, con la ayuda de Lázaro, criado del galán, envía mensajes secretos a Ana por entre los pasillos de palacio.

⁷ Como por ejemplo, la acumulación de situaciones en un breve tiempo o la reunión de todos los personajes hacia el final de una obra, son características que también son aplicables a la comedia palatina. Para mayor información, revisar Arellano (1988), “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de teatro clásico*, Cuaderno n° 1, p. 27-49.

1.1 Comedia de secretario

Luego de revisar las características principales de la comedia palatina, quisiera referirme a la subespecie de *comedia de secretario* a la que pertenece *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, que es propia del subgénero palatino y en donde aparece precisamente el secretario como personaje de menor rango que sirve a otro de alta alcurnia. El secretario, como persona real-histórica del XVI y XVII, se encargaba de recibir, producir y distribuir informaciones, sirviendo además como punto de enlace entre los organismos de gobierno (Aichinger, 2013, 15), importancia que se evidencia en los diversos manuales que se escribieron durante la época y que estaban orientados tanto a la educación y comportamiento del secretario como al modo que deben escribir las cartas (Del Río Parra, 1999), tal como el *Manual de escribientes* (1574) de Antonio de Torquemada o el *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas*⁸ (1630) de Juan Páez de Valenzuela. La importancia de este tipo de manuales y del secretario mismo se desplazó al teatro en donde autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón, comenzaron a desarrollar el tema del secretario⁹. De esta manera, en relación al secretario como personaje, Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (2015) en su introducción a *El secreto a voces*, afirman que «para dotar de vida teatral al amante secreto en amores de palacio, los poetas se valen de la figura del secretario», pues «ofrece dos ventajas: primero, es vasallo pero al mismo tiempo está en contacto íntimo con su señor, con su señora; segundo, es dueño de secretos y experto en su administración» (29). En otras palabras, y de acuerdo a los editores previamente citados, el secretario vendría a ser el personaje preferido para tratar el tema del secreto y el recurso del silencio en un ambiente cortesano como el del subgénero palatino, puesto que además de ser el encargado de los asuntos administrativos del gobernante, corresponde a la «persona depositaria de algún secreto» (*DRAE*) y que posee las habilidades para guardarlo.

En efecto, en *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, son los secretarios Federico y César, respectivamente, quienes esconden el secreto amoroso central de cada comedia,

⁸ Cuyo título completo es: *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas, en todos géneros y especies de correspondencias a lo moderno, conforme a el uso que hoy se practica.*

⁹ Dichos autores produjeron distintas comedias de secretarios entre las que destaco *El perro del hortelano*, *El secretario de sí mismo* (Lope), *El vergonzoso en palacio*, *Amor y celos hacen discretos* (Tirso), *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto* (Calderón).

específicamente, la identidad de la amada de Federico y el amor correspondido entre César y Ana de Castelví. Ambos son súbditos y cercanos a la autoridad lo que se evidencia, por una parte, en las declaraciones de Federico cuando afirma que es «criado, vasallo y deudo» (v. 107)¹⁰ de la duquesa, y por otra, en la servidumbre y la amistad que une a César y al príncipe Alejandro. Respecto a esto, me parece que aquella relación entre el poderoso y el vasallo, se transforma progresivamente en una relación tensionada que es ocasionada por el secreto amoroso y otros datos que esconde el secretario y que la autoridad procura descubrir. Así, en *El secreto a voces*, mientras Federico intenta ocultar la identidad de su amada, la duquesa, enamorada y celosa de su secretario, trata de revelar esa identidad y procura estorbar el amor entre los amantes; en *Nadie fie su secreto*, mientras César pretende esconder el amor mutuo entre él y Ana, el príncipe, quien está al tanto de esta información y que también está enamorado de aquella dama, intenta obstaculizar el amor entre ellos. A fin de cuentas, en ambas obras se establece una disputa amorosa entre señor / señora y su vasallo que se basa en la ocultación y revelación / interpretación de secretos y silencios.

De hecho, en las comedias de secretario la relación entre la autoridad y el secretario casi siempre puede dar inicio a «conflictos de honor o de poder» (Del Río Parra). Por ejemplo, es frecuente que en este tipo de comedias una dama de alta alcurnia se enamore de su secretario, tal como sucede en *El secreto a voces* donde Flérida se enamora de Federico, o en *El perro del hortelano* de Lope, obra en la que la duquesa Diana se enamora de Teodoro. También el señor puede enamorarse de la misma mujer que ama su vasallo, así como en *Nadie fie su secreto*, comedia en el que el príncipe Alejandro se enamora de Ana de Castelví, la misma dama que ama César, su secretario. En las comedias calderonianas, además de tener enfrentamientos amorosos, existe por una parte un conflicto de honor debido a que solo era permitido el casamiento entre personajes socialmente iguales, por lo que sería ilícita una relación amorosa entre una autoridad y su criado¹¹; y por otra parte hay un conflicto de poder ya que tanto la duquesa Flérida como el príncipe Alejandro utilizan su autoridad para impedir

¹⁰ De aquí en adelante, la edición del *El secreto a voces* que utilizaré es la de Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Edition Reichenberger, 2015.

¹¹ En relación a este tema, existen excepciones. Un ejemplo claro es *El perro del hortelano* de Lope de Vega donde la duquesa Diana y su secretario Teodoro, ambos enamorados entre sí, consiguen casarse –a través de un engaño– a pesar de que socialmente son diferentes.

el amor entre sus criados, provocando así situaciones de enredo y/o imposibilitando sus reuniones amorosas.

Es necesario considerar que la pugna entre poderosos y secretarios se desarrolla a nivel discursivo puesto que, como afirma Del Río Parra, «socialmente es inviable que el secretario iguale a la persona a quien sirve», razón por la que no podría haber un enfrentamiento físico y armado entre el señor y su vasallo. Llegado a este punto, es necesario retomar la segunda cualidad del secretario presentada por Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (2015), que es el ser contenedor de secretos y experto en su administración. Para encubrir ciertas informaciones, el secretario idealmente debe ser discreto y *silencioso*, y muchas veces debe valerse de ese don de la palabra que lo caracteriza¹². Precisamente, las comedias de secretario, además de reflejar el oficio del secretario real de la época, resaltan aquella capacidad que tiene dicho personaje en las *letras y voces*, en la que va desarrollando su ingenio ya sea «luciéndose en academias amorosas, encaminando cartas secretas, inventando mensajes de sentido ambiguo, o también escondiendo palabras entre palabras» (Aichinger, 2013, 16). Así, generalmente la rivalidad entre la autoridad y el súbdito «busca apoyo cierto en el lenguaje, permitiendo más alardes verbales, puesto que del secretario se espera un alto grado de competencia, que va más allá del de simple amanuense o escribano» (Del Río Parra, 1999).

Aquella habilidad lingüística, sumada al ingenio que puede desarrollar el secretario, le permite manejar y modificar el discurso, además de guiar la trama. Por ejemplo, en *El secreto a voces* esa capacidad propia se observa claramente con Federico, quien no solo se envía cartas con Laura, sino que además idea una clave para comunicarse con su amada de manera encubierta, en voz alta y en presencia de toda la corte. Por otro lado, en *Nadie fie su secreto*, César también es capaz de enviarse mensajes secretos con Ana y, además, en una carta final que es dictada por Alejandro, el secretario incluye su voz en lo que le dicta el príncipe, lo que produce finalmente la revelación del amor de César por Ana y que provoca un incremento en

¹² Si bien la habilidad y la astucia en las letras y voces es otra de las características que posee el secretario, no corresponde a un rasgo exclusivo, puesto que también podría observarse en otros personajes de comedias auriseculares. Por ejemplo, en *El secreto a voces*, Laura, al igual que Federico, es capaz de articular y ordenar perfectamente las palabras como se lo exige una clave ideada en forma de acróstico, para así comunicarse disimuladamente con su enamorado.

el conflicto entre el príncipe y su súbdito. No obstante, y como se revisará en los análisis de las comedias, ambos secretarios, por más que pretendan guardar su secreto amoroso, muchas veces son descuidados y tienden a descubrir datos importantes a otros personajes que pretenden vulnerar el amor entre ellos y sus damas.

2. CONCEPTOS CLAVES PARA EL ESTUDIO DE LAS OBRAS

2.1 El silencio y el secreto

Para aproximarse a los conceptos del silencio y del secreto presentes en *El secreto a voces* y *Nadie fue su secreto*, hay que considerar que la configuración de las obras dramáticas no solo está conformada por la palabra, los diálogos, los monólogos y apartes enunciados por los personajes, sino también por las cosas no dichas y ocultas. Así lo expresa la crítica Déodat-Kessedjian (1999) en *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, quien afirma que «a pesar de ser el teatro considerado como un arte de la palabra, no deja de vincularse también con el silencio» (15). En relación a esto, esta autora, al igual que Aurora Egido (1986), asegura además que «la oposición entre palabra y silencio [...] solo son aparentes» (15)¹³. En relación a esto, es difícil pensar el silencio y la palabra como términos conciliados entre sí, sobre todo si se considera que el *silencio* es definido por el *DRAE* tanto como la «abstención de hablar» y como la «falta de ruido», lo que evidenciaría una contradicción con la palabra definida como la «facultad de hablar» y como la «unidad lingüística, dotada usualmente de significado» (*DRAE*). En este sentido, ¿cómo pensar el silencio como un término que no se opone a la palabra tal como lo afirman Déodat-Kessedjian y Aurora Egido? Para ello hay que tener en cuenta que el silencio dentro del contexto teatral áureo no está restringido solo a la acepción anterior, sino que se abre a otras posibilidades más complejas. De acuerdo con Déodat-Kessedjian, la definición habitual de silencio es el de ausencia de palabra por lo que, en este sentido, podríamos pensar que el silencio como carencia de palabra no contiene significado alguno, pero en realidad el silencio también *significa*, es decir, sí posee una carga semántica. A este respecto, para entender el silencio como poseedor de significado me parece que hay que considerarlo más como un portador de contenido e información implícita, pues como revisaré más adelante, el silencio, es decir, el *callar*, el encubrir y lo implícito, puede estar motivado por distintas razones y lo que *silencia* un personaje puede ser una emoción, un pensamiento, una información, una intención, entre otros. La hispanista rescata la visión acerca del silencio que tienen Gilles Girard, Réal Ouellet y Claude Rigault, autores de *L'univers du théâtre* (1978), obra en la que «afirman que un

¹³ Precisamente, Aurora Egido (1986) declara en su artículo “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, que «silencio y palabra son complementarios, coexisten y se alimentan mutuamente» (118).

personaje que permanece mudo en el escenario puede adquirir gran consistencia y determinar, solo con su presencia silenciosa, las acciones de los demás» (16). En relación a esto, el silencio puede dirigir la acción de la obra puesto que cuando un personaje esconde una información relevante para otros individuos, se producen malentendidos que a su vez «orientarán la acción de modo particular, la transformarán, adelantarán el desenlace o por el contrario lo aplazarán» (Déodat-Kessedjian, 19). Y si el silencio puede dirigir la acción de una comedia, también ayudará a aumentar la tensión dramática de la misma.

Respecto a lo expuesto anteriormente, el silencio dentro del contexto teatral del Siglo de Oro, sería en primera instancia la ausencia de palabra de un personaje que se calla, aunque es una ausencia que tiene significado. De acuerdo con Déodat-Kessedjian, el silencio¹⁴ también se relaciona con otros verbos como *sentir* y *sufrir*, sobre todo si están vinculados a sentimientos fuertes como el amor: por ejemplo, si un personaje le pregunta a otro cómo se calla, este responderá “sufriendo”, declaración que evidencia la estrecha asociación entre el sufrir y el callar (Déodat-Kessedjian, 39). Sin embargo, la hispanista también afirma que el silencio se asocia a otros conceptos tales como «lo implícito, lo no dicho, lo sobrentendido, la disimulación» (17), los que apuntan a lo que no está expresado explícitamente y a lo que se oculta, tal como las emociones, pensamientos, intenciones e identidades que encubren los personajes de una obra y que en muchas ocasiones se llevan a cabo con astucia por parte de los personajes.

Por ejemplo, en *El secreto a voces* y en *Nadie fie su secreto*, el galán y su dama esconden su amor no solamente *callando*, sino también disimulando y ocultando. Es así como, en la primera comedia mencionada, para evitar que la duquesa conozca que Laura es la amada de Federico, esta dama le quita el retrato al secretario y lo cambia por la imagen de él, lo que

¹⁴ Expresado también mediante otras fórmulas dramáticas convencionales tales como «*sellar los labios*», «*guardar la boca*», «*la lengua turbada*», «*la lengua torpe*» (Déodat-Kessedjian, 39). En efecto, en las comedias de este estudio se pueden observar expresiones similares, como por ejemplo en *El secreto a voces*, cuando Flérida, sin poder callar el nombre de su secretario, exclama en un aparte que es «[...] imprudente / la lengua su nombre dijo» (vv. 985-986); o cuando Federico asegura a Laura que él no ha revelado su secreto de amor y para ello afirma «que un rayo me dé la muerte, / si de mi pecho ha salido / ni aun el acento más leve / que mi secreto profane» (vv.1063-1066). De manera similar a Federico, en *Nadie fie su secreto*, César solicita a Arias que guarde su secreto de amor al pedirle «[...] que al secreto paséis / desde los labios al pecho» (97a). De esta forma, se evidencia que el pecho como espacio en donde se esconde y custodia un secreto, también se vincula con el recurso del silencio (Casariego, 125).

hace creer a Flérída que el secretario solo trae un retrato de sí mismo, situación de gran comicidad que es producida por la aparente vanidad del galán al tener una imagen de su misma persona. Por otro lado, el encubrimiento también se observa en *Nadie fie su secreto* ya que, por ejemplo, cuando el príncipe ordena a César a recorrer la ciudad con él, el secretario intenta disimular su aflicción causada por no poder reunirse esa noche con doña Ana. Sin embargo, además del callar y de la disimulación que pueden llevar a cabo los personajes de ambas obras para guardar silencio y mantener un secreto escondido, considero imprescindible destacar que en *El secreto a voces*, Federico y Laura utilizan la *palabra* de forma ingeniosa a su favor, ya que usan una clave en forma de acróstico que les sirve para comunicarse secretamente entre sí y en presencia de toda la corte. En este caso, la palabra sirve para ocultar los mensajes, lo que piensan y sienten dichos personajes, por lo que este caso en particular ayudaría a confirmar lo propuesto por Déodat-Kessedjian y Egido, es decir, que la oposición entre silencio y palabra no existe, sino que ambos se apoyan mutuamente.

De este modo, el silencio se vincula tanto al *callar* como a la palabra, así como también se relaciona con el disfraz, el fingimiento, las apariencias, lo oculto y disimulado. De acuerdo a este último punto, Déodat-Kessedjian declara que en el teatro áureo existía un lenguaje a «dos luces» (17), es decir, un lenguaje que puede indicar dos significados diferentes¹⁵. En este sentido, puede haber un lenguaje codificado que expone una forma determinada y que al mismo tiempo esconde otra, por lo que generalmente debe o necesita ser decodificado, tal como sucede en *El secreto a voces*, comedia en la que tanto Laura como Federico deben descifrar el mensaje que el otro le envía mediante una clave, uniendo las primeras palabras de arriba hacia abajo como un acróstico:

LAURA:	SÍ HARÉ.
	«Yo» que ánimo es generoso
	« <i>estoy</i> » persuadida el que
	« <i>muriendo</i> » calla el dolor
	« <i>de celos</i> », pena u desdén.

¹⁵ Ese concepto de lenguaje a «dos luces» que puede mostrar dos significados distintos, no es más que una *anamorfosis*, definida por el *DRAE* como la «pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire». Si bien este procedimiento se ejemplifica dentro de *La dama duende* de Calderón (ed. Fausta Antonucci, 2006), mediante un cuadro «que a una forma una luz tiene / y a otra luz tiene otra forma» (vv. 2385-2386), la anamorfosis es un recurso habitual dentro del teatro de Calderón.

FEDERICO: («Yo estoy muriendo de celos»,
dijo, y la he de responder).

Saca el pañuelo.

«*No*» lo dudo. La mayor
«*tienes*» entendida bien,
«*Laura*»; la menor prosigue,
«*de que*» respuesta te dé (vv. 2761-2771)¹⁶.

Como se observa en el ejemplo precedente, los amantes usan ingeniosamente el lenguaje mediante un código específico que solo es compartido entre ambos, lo que permite que los mensajes enviados solo sean descifrados y conocidos por ellos. Así, por ejemplo, al mismo tiempo que Laura habla en frente de otros personajes como Flérída, también envía un mensaje de manera oculta a Federico que en este caso es «Yo estoy muriendo de celos», a lo que Federico responde «No tienes Laura de qué». De este modo, tanto Laura como Federico intentan, mediante la clave, *silenciar* su secreto amoroso, es decir, tratan constantemente de esconderlo, de disimularlo y de mantenerlo en el plano de lo implícito.

Por supuesto, algunos personajes de las comedias áureas no solo intentan decodificar mensajes como en el caso anterior, sino que también tratan de revelar intenciones, emociones, secretos o cualquier otro tipo de información silenciada por otros personajes. En relación a esto, el silencio es complejo de mantener generalmente por dos razones: en primer lugar, debido al interés que tienen terceras personas de descubrir lo que guardan y callan otros personajes y, en segundo lugar, por la dificultad que puede tener un personaje de mantener escondido su propio secreto por mucho tiempo. De allí que a menudo los personajes de las comedias se animan a sí mismos para guardar silencio utilizando fórmulas como *¡tente lengua!*; *suspende, lengua, el acento*; o *lengua, no pronuncies, no articules* (Déodat-Kessedjian, 39-40). En *El secreto a voces* se evidencian expresiones de este tipo, como cuando Federico se alienta a sí mismo a no nombrar a su dama para así no revelar la identidad de ella a otro personaje: «cuando Laura...Mas ¿qué digo? / *Vuélvase la voz al pecho*, / que en solo haberla nombrado / me parece que la ofendo» (vv. 116-119). En este caso, el secretario

¹⁶ La cursiva ennegrecida es mía.

se anima a sí mismo a guardar silencio, exhorta a su voz que se calle y que regrese al pecho para no descubrir su secreto amoroso.

Es necesario agregar que el silencio, como *callar* o como ausencia de palabra, también se relaciona con lo inefable. Déodat-Kessedjian afirma que el silencio se vuelve la expresión de lo inefable cuando está vinculado a una emoción intensa como el amor o la vergüenza (40), y Aurora Egido declara que «la cortedad de la palabra al traducir la experiencia amorosa invita a su elusión» (100). En palabras más sencillas, lo que no puede ser explicado con palabras –es decir, lo inefable– es silenciado. Por ejemplo, en *El secreto a voces*, cuando Flérída se entera de que Laura es la amada de Federico, la duquesa opta por guardar silencio. Pareciera que son tantos los enojos y los celos de Flérída que no es capaz de articular alguna palabra para increpar a los enamorados:

FLÉRIDA: ¿Pues bien Laura?
 LAURA: Señora...
 FLÉRIDA: *Nada me digas,*
 Pues yo no te digo nada.
 (¡Muriendo voy de celos!) (vv. 3333-3336)¹⁷.

Asimismo cuando se calla y se esconde algo, a menudo ese ocultamiento se deja ver a través del cuerpo¹⁸. Así, el pudor o la vergüenza pueden expresarse mediante del rubor de las mejillas de un personaje, el rostro y sobre todo los ojos pueden «expresar sentimientos y turbaciones, tanto con la mirada como con las lágrimas» (Déodat-Kessedjian, 51)¹⁹; y por último, el suspiro, como queja silenciosa que puede acompañar las lágrimas de dolor, también

¹⁷ La cursiva es mía.

¹⁸ Un ejemplo de la expresión del silencio mediante el cuerpo, se evidencia en las declaraciones de Isabel en otra obra de Calderón, *El alcalde de Zalamea*:

«¡Qué ruegos, qué sentimientos, / ya de humilde, ya de altiva, / no le dije! Pero en vano, / pues –¡calle aquí la voz mía!– / soberbio –¡enmudezca el llanto!–, / atrevido –¡el pecho gima!–, / descortés –¡lloren los ojos!–, / fiero –¡ensordezca la envidia!–, / tirano –¡falte el aliento!–, / osado –¡luto me vista!... / Y si lo que la voz yerra, / tal vez el acción explica, / de vergüenza cubro el rostro, / de empacho lloro ofendida, / de rabia tuerzo las manos, / el pecho rompo de ira» (vv. 1968-1983).

¹⁹ A lo largo del teatro del Siglo de Oro existe una tradición del lenguaje amoroso a través de los ojos. Por ejemplo, y en el *DCSO* se menciona que, en términos amorosos, «la seducción más inmediata es de tipo no verbal» y que «en su forma más pura, se produce por medio de la vista y va ligada a la filosofía neoplatónica». También en *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, se afirma que a través de la mirada se puede manifestar el amor a la persona amada: «porque entonces los espíritus de entrambos se topan y se encuentran, y en este dulce encuentro el uno toma la calidad del otro, como acaece en un ojo enfermo, que mirando en hito a otro sano, le pega su enfermedad. Así que, a mi parecer, nuestro Cortesano puede por esta vía declarar gran parte de su amor a su dama» (162-163).

forma parte del silencio (Déodat-Kessedjian, 40). Por ejemplo, en *El secreto a voces*, Laura alcanza a esconder de la mirada de Lisardo, su prometido, la carta en la que se encuentra una cifra para comunicarse disimuladamente con Federico. No obstante, debido a que estuvo a punto de ser sorprendida por Lisardo, la dama no puede encubrir su turbación, la que se evidencia en el rubor de su semblante tal como lo afirma dicho galán al decir que «ajado el papel lo muestra; / turbado el color lo dice» (vv. 1531-1532). En *Nadie fie su secreto* también hay expresiones que dan cuenta de la manifestación del silencio a través del cuerpo, como por ejemplo, «perdió el color al nombre de Doña Ana» (120b)²⁰, el que es emitido por el príncipe cuando dicta a César una carta y menciona en ella a Ana de Castelví. La sola acción de decir el nombre de la amada, provoca que el secretario palidezca y apenas pueda ocultar el amor que siente por ella y la tristeza que le causa de que Félix, hermano de la dama, la haya comprometido. O cuando César está obligado a recorrer la ciudad con Alejandro para evitar que se reúna con Ana, el príncipe declara «don Arias, ¡qué mal encubre / su divertimento César!» (103a), enunciado que también muestra cómo el secretario no puede disimular su aflicción por no poder encontrarse con su dama.

Por otro lado, el silencio como *callar* tenía una doble apreciación moral en el Siglo de Oro, una positiva y otra negativa. Por una parte era visto como una virtud y como símbolo de discreción ya que el *hablar de más* podía conducir a errores, por lo que se recomendaba hablar según si las circunstancias eran favorables:

El hablar poco, y el ser los hombres callados, está muy encomendado, así en las letras divinas como en las humanas. [...] [El callar] es don de Dios, y muy grande, pues *de mucho hablar se sigue mucho errar; y de callar no se puede seguir ningún inconveniente, si tan solamente se habla cuando conviene y cómo, dónde y a quién conviene* (Covarrubias, ed.1980, 271)²¹.

Déodat-Kessedjian afirma que algunos textos de Baltasar Gracián como «*El discreto* (1646) o el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) asocian a menudo al silencio con la sabiduría, la discreción, la prudencia» (24). De la misma manera, el silencio como cualidad positiva era recomendado en algunos refranes tal como se observa en el catálogo de refranes de Luis Martínez Kleiser (1953), como por ejemplo: «Boca cerrada, más fuerte es que

²⁰ Para *Nadie fie su secreto* utilizaré las *Obras completas. Tomo II*, editado por Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 87-123.

²¹ La cursiva es mía.

muralla», «Nadie yerra por callar, y hablando mucho, mucho se suele errar» y «Si dices, a hacer te obligas; haz y no digas»²². De este modo, como en los casos anteriores, se puede alabar la discreción en temas de amistad y de honor, y se le puede dar importancia al acto de callar y actuar. Pero por otro lado, el silencio también es visto como algo negativo, pues Gracián, además de distinguir la parte positiva del silencio, también lo considera perjudicial cuando es usado para disimular un vicio o un delito (Déodat-Kessedjian, 25). Así Gracián lo evidencia en *El Criticón* y menciona distintos casos en los que callar no es conveniente, tales como «calla el juez la justicia, calla el padre y no corrige al hijo travieso, calla el predicador y no reprehende los vicios, calla el confesor y no pondera la gravedad de la culpa, [...]: callan unos y otros, y encúbranse los males» (Gracián, ed. 1939, 313); a lo que el autor concluye con la adaptación de uno de los refranes más conocidos: «De suerte que si al buen callar llaman santo al mal callar llámenle diablo» (Gracián, ed. 1939, 313).

En definitiva, el silencio tiene una doble cara moral, una que es favorable y otra perjudicial en el contexto del Siglo de Oro. Y si trasladamos las apreciaciones anteriores que reflejan esa dualidad del silencio hacia el teatro áureo, veremos que los personajes de las comedias deben decidir cómo actuar de acuerdo a la situación en la que se encuentran; en otras palabras, deberán decidir si es mejor callar y ocultar o hablar y revelar ciertas informaciones, secretos y emociones. En este sentido, los personajes deberían –idealmente– ser conscientes de cuáles temas o secretos son apropiados contar y, por supuesto, saber a quién(es) contárselos. En relación a este punto, Gracián en el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) aconseja que no hay que confiar los secretos a personas superiores porque el que los cuenta puede llegar a someterse a él: «A ninguno se ha de tener muy obligado, y al poderoso menos. [...]. Sobre todo, son peligrosas confianzas de amistad. El que comunicó sus secretos a otro hízose esclavo de él, y en soberanos es violencia que no puede durar. [...]. Los secretos, pues, ni oírlos, ni decirlos» (Gracián, ed. 2006, 48). Este planteamiento será muy útil al momento de analizar *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, puesto que en ambas comedias el secretario y su dama verán que su amor corre peligro debido a los intentos que lleva a cabo el poderoso para impedir su amor.

²² Refranes enumerados como 8.560, 8.592 y 8.831 respectivamente, recuperados del *Refranero general ideológico español* de Luis Martínez Kleiser (1953).

Para finalizar con esta revisión en torno al silencio, es necesario mencionar los recursos con los que aquel se puede expresar. Más adelante, en el análisis de las comedias, estudiaré algunos de esos métodos según la relevancia que tengan para el objetivo de esta investigación. En primer lugar los dramaturgos pueden utilizar el aparte y el monólogo²³, procedimientos que «permiten establecer una comunicación directa entre el personaje que guarda para sí una información, un sentimiento, una duda, y el público» (Déodat-Kessedjian, 19). Calderón, además de usar el aparte y el monólogo para expresar el silencio, también dispone de otros métodos como las exclamaciones, el oxímoron y la antítesis, las metáforas²⁴ y, como dije anteriormente, el lenguaje sin palabras del cuerpo donde diversas emociones pueden reflejarse a través de los ojos o el rostro, entre otros.

Después de haber revisado el silencio es necesario examinar el concepto de secreto el que está fuertemente vinculado al primero y que es imprescindible en el estudio de las obras calderonianas escogidas. El secreto puede ser definido como «una cosa escondida» (Kroll, 2015, 22) o más específicamente como algo que se oculta o que pretende ser ocultado por un grupo de individuos o por un sujeto frente a las personas que lo rodean (Benabu, 2016, 94). A mi parecer, el secreto no es exclusivamente un objeto físico escondido –como por ejemplo, un retrato o una carta–, sino que también puede referirse a una cosa inmaterial como una información, un pensamiento y/o sentimiento que se oculta. A este respecto, existen algunos epítetos que indican el tipo de secreto o más bien su contenido (Aichinger, et al., 2015) tal como los secretos *amorosos*, secretos de *estado* y secretos *de Dios*. Si bien la definición de secreto vista previamente no contiene ninguna dificultad al ser considerado simplemente como «una cosa escondida», me parece que las características que posee presentan una mayor complejidad. Fernández Mosquera (2017) distingue el secreto de la mentira afirmando que

²³ Es necesario tener en cuenta que hay diferencias entre monólogo y aparte. Precisamente Patrice Pavis (1998) en su *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología (DDT)* distingue ambos conceptos. Afirma que el aparte es el «Discurso del personaje que no va dirigido a un interlocutor, sino a sí mismo (y consiguientemente al público). Se distingue del monólogo por su brevedad, su integración al resto del diálogo. El aparte parece escapársele al personaje y es oído “por azar” por el público, mientras que el monólogo es un discurso más organizado, destinado a ser percibido y separado de la situación dialógica» (47-48).

²⁴ Particularmente, las metáforas utilizadas por Calderón para evidenciar el silencio están vinculadas a la cárcel, a la muerte y al frío, los que aluden, en general, al sufrimiento que significa mantener silencio. Así, existen expresiones como «las cárceles del pecho», el «morir callando» y «muda y helada» (Déodat-Kessedjian, 47-49). Por ejemplo, en *El secreto a voces* Federico le afirma a la duquesa que prefiere no revelar la identidad de su dama y mantenerla en silencio: «Tan sagrado en mi atención / mi amor vive, que mi aliento / examino, cuando entra / en las cárceles del pecho» (vv. 182-185).

esta «es traza, mientras que *el secreto es estrategia* porque el secreto implica la no acción del silencio y la mentira supone acto y actuación. Se miente cuando se habla, mientras *el secreto se mantiene cuando se calla. La mentira supone acción y el secreto, disimulación*» (225)²⁵; en este sentido, para mantener oculto un secreto, se debe *callar y/o disimular*. No obstante, el crítico también asegura que ambos conceptos mantienen una relación obligatoria entre sí:

La relación entre ambos recursos es también directa y, en más de un caso, obligatoria, ya que toda mentira supone un secreto, aunque no todo secreto implique una mentira. *Un secreto normalmente esconde una verdad, una verdad no deseada, incómoda o inconveniente, aunque necesaria para la construcción dramática*. Por su parte, una mentira, en la medida que oculta una realidad, siempre utiliza el secreto (226)²⁶.

De las citas anteriores se pueden extraer algunos rasgos esenciales del secreto. Teniendo presente lo planteado por Fernández Mosquera, se observa que el secreto oculta una verdad y la esconde porque esta puede ser no deseada, inconveniente o incómoda, y para mantenerla oculta un personaje puede *callar o disimular*. En otras palabras, y considerando lo expuesto en páginas anteriores, el secreto hace uso del *silencio* el que se había definido no solo como el acto de callar sino además como la acción de encubrir, disimular y velar información. Así «la muralla que rodea el secreto está hecha de silencios, de discreción, pero también de mentiras y engaños» (Aichinger et al., 2015, 9), por lo que, siguiendo esta línea, si un personaje quiere guardar un secreto puede acudir perfectamente al recurso o al mecanismo del silencio: además de callar, el personaje puede disimular la información de manera astuta e ingeniosa para encubrir lo que desea, ya sea, por ejemplo, inventando una mentira o sirviéndose de un código comunicativo. De hecho, Simon Kroll en su artículo *El secreto en Calderón* considera que el secreto es «una información cargada por unas reglas muy específicas de comunicación», reglas que pueden ser ingeniosas y que pueden incluir y excluir a determinados personajes (2015, 22). De este modo, la clave usada en *El secreto a voces* y a la que ya me he referido un par de veces, ejemplifica perfectamente la necesidad de tener un código –compartido en este caso solo por Laura y Federico– para mantener a salvo un secreto amoroso. Pero además de un código de este tipo, un personaje también puede mantener un secreto oculto si utiliza otras estrategias como el envío de cartas o mensajes, el

²⁵ La cursiva es mía.

²⁶ La cursiva es mía.

uso de ciertas señas con otro personaje, la utilización de disfraces o las reuniones nocturnas, entre otros.

Por otra parte, hay ocasiones en que los personajes afirman que tienen una verdad oculta, pero no revelan el contenido de la misma; es decir, a veces el secreto disimula su contenido pero no esconde su condición de secreto²⁷, tal como el secreto amoroso que guarda Federico en *El secreto a voces*, pues si bien el secretario afirma a la duquesa que ama a alguien, no le revela la identidad de su amada que es Laura. En este sentido, cuando algunos personajes saben que cierto individuo guarda un secreto, ellos tienden a averiguar de qué trata la información que se esconde²⁸. Esto remite a otro rasgo del secreto que es la imposibilidad de mantenerse siempre oculto y escondido en el ámbito de lo privado; un secreto caduca y termina siendo develado a pesar de los intentos y mecanismos que pudieron haberse realizado para esconderlo. De este modo, un secreto puede ser revelado de dos maneras, ya sea por el mismo individuo que lo calla y/o también por otros sujetos que averiguan o que incluso espían y traicionan con el fin de conocer el secreto guardado. En el primer caso, un personaje puede develar su propio secreto porque este se ha transformado en una carga que ha sido difícil de llevar, pues el secreto se ha convertido en una atadura, en un compromiso y en una prisión que puede «quebrantarse, bien por una causa de fuerza mayor (la declaración de amor), bien por el interés más bajo» (Fernández Mosquera, 227)²⁹. Es así como un personaje puede dar a conocer su secreto tanto para desahogarse como para buscar ayuda, lo que es un peligro puesto que, a pesar de que aquel personaje revele su secreto a un amigo o persona de confianza, aquella información valiosa puede caer en oídos equivocados, en traidores y delatores.

²⁷ Aichinger, Kroll y Rodríguez Gallego en la edición crítica de *El secreto a voces* (2015), denominan como *secreto simple* al secreto que encubre su contenido pero no su existencia como secreto (13).

²⁸ En este sentido, un secreto «destaca una información y, paradójicamente, así la expone todavía más a las indagaciones de los curiosos» (Aichinger et al., 2015, 11).

²⁹ De hecho, en *Nadie fie su secreto*, César devela su secreto de amor a Arias precisamente porque dicho secreto se ha transformado en una carga que es imposible de seguir ocultando. De este modo, pareciera que César, cuando por fin evidencia el nombre de su amada, se libera de aquél secreto que lo aprisionaba: «Doña Ana de Castelví / (Ya he dicho quién es, ya puedo / aun más allá del discurso / pasar encarecimientos) / es quien me tiene en su amor / de mí mismo tan ajeno» (97a).

Por otro lado, en relación a que una información oculta también puede ser descubierta por terceras personas, el secreto puede vincularse a los personajes-tipo del teatro del Siglo de Oro, ya que hay algunos que se caracterizan por develar datos con mayor facilidad. Así es el caso de los graciosos, damas y criadas quienes se distinguen por ser mentirosos e indiscretos. En la época, estos personajes teatrales eran considerados como sujetos imprudentes que les cuesta callar y mantener en secreto las informaciones que conocen o que les confían. Tal como señala Fernández Mosquera, «mentir y desvelar un secreto no supondrá, en este sentido, una ruptura del decoro del personaje, antes al contrario, lo confirma con los caracteres que le son propios» (226). Por ejemplo, en *El secreto a voces* Federico confía distintos secretos al gracioso Fabio quien, a su vez, los revela a la duquesa sin ninguna dificultad ya que le es imposible mantenerlos en silencio:

FABIO: Hoy que tengo más que hablar,
 ¿ocasión he de tener
 de hablar menos? Eso no,
 que será piedad cruel
 dejar pudrir un secreto
 que a nadie sirva después,
 que, corrompida la «o» en «a»
 –como dijo el cordobés–
 de secreto, hecho secreta,
 huela mal y no haga bien (vv. 2832-2841).

Respecto a esta afirmación, el gracioso cree que si un secreto se guarda, se pudrirá, razón por la que según él, los secretos deben ser revelados. Fabio fundamenta aquel pensamiento cambiando la «o» final de la palabra «secreto» en una «a», de modo que el secreto se transformará en una secreta, es decir, en una letrina que olerá mal y no hará ningún bien (Kroll, 25). De esta manera, «la metáfora poderosa del secreto podrido» también ilustrará un rasgo fundamental del secreto que es su dimensión temporal, en el sentido de que tiene una fecha de caducidad (Kroll, 25). Lo anterior no significa que todos los criados sean los responsables de develar secretos, puesto que también existen algunos que ayudan a sus amos. Este es el caso de *Nadie fíe su secreto* en donde el gracioso Lázaro sirve fielmente a César y le ayuda a mantener su secreto amoroso con Ana de Castelví. También es importante recalcar que los galanes y otros personajes pueden develar un secreto ya sea porque su revelación es imprescindible o porque se ven obligados debido a una relación de amistad y/o poder. Por ejemplo, a pesar de que al comienzo Arias no sabe si guardar el secreto amoroso del príncipe

Alejandro o de su amigo César –disputa que se evidencia cuando el criado afirma que «De dos secretos cargado, / aunque uno mismo en rigor, / obligado de un señor, / y de un amigo obligado, / me hallo; y en tantos disgustos / no sé cuál a cuál prefiere» (97b)–, termina por revelar el secreto de amor del secretario al príncipe, favoreciendo la lealtad y la servidumbre que debe hacia la autoridad.

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, puedo afirmar que el secreto está compuesto tanto por la necesidad y el intento de esconderlo, como por las acciones que lo llevan a exteriorizarse. En palabras de Casariego (2016), esa «convivencia de dos discursos – provocada por la existencia de una doble realidad, la escondida y la mostrada– motiva la tensión entre las diferentes informaciones y sus portadores», generando así una especie de «tirantez comunicativa» (114). Efectivamente, por lo menos dentro de *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, existe un juego comunicativo entre algunos personajes con el fin de resguardar el secreto en el ámbito oculto y privado para así lograr ciertos objetivos. De esta manera, el secreto tiene reglas comunicativas que solo son conocidas por algunos, específicamente, por quienes guardan aquella información valiosa. Por ejemplo, en el contexto de un secreto amoroso, la comunicación encubierta entre dos amantes puede realizarse a través de un lenguaje velado, de cartas o mensajes enviados por ayudantes, mediante reuniones escondidas, señas, objetos o prendas. Sin embargo, es poco probable que esos mecanismos y artimañas para esconder una información sean siempre eficientes debido a que existen constantes amenazas –ya sea por la propia indiscreción o por las acciones de otros personajes– que atentan contra la revelación del secreto. De esta manera, dentro de una comedia, la tensión que existe entre las acciones de ocultar y develar, de silenciar y exponer, puede producir intriga, enredos y comicidad, tal como ocurre en ambas comedias del autor madrileño; por lo que, en este sentido, el secreto puede transformarse en uno de los motores que ponga en marcha la acción de una obra.

2.2 El amor y el honor

Debido a que el amor es uno de los temas que utilizaré para comprobar la hipótesis de trabajo y también porque es el secreto amoroso el tema principal que recorre las comedias calderonianas de principio a fin, en el siguiente capítulo aludiré al concepto de amor en el Siglo de Oro, aunque solo en términos generales debido a la complejidad que posee. Otro tema muy recurrente en la Comedia Nueva y que es indispensable revisar ya que está fuertemente vinculado al amor, es el tópico del honor. Ambos se asocian con los conceptos de silencio y secreto en la medida que ayudan a guardar y a revelar / interpretar silencios y secretos, incidencia que explicaré en las próximas páginas.

2.2.1 Revisión general del concepto de amor y su manifestación en el teatro aurisecular

El amor es definido por el *DCSO* como «el sentimiento que mueve a desear que la realidad amada alcance lo que se juzga bien»; por el *DRAE*, en tanto, dentro de sus varias acepciones, como el «sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser» y como «la tendencia a la unión sexual». A pesar de que estas definiciones reflejan algunos rasgos propios del amor del teatro aurisecular, para dar cuenta de sus características de una forma más clara es necesario revisar algunos antecedentes que construyeron este tópico. De este modo, en las páginas siguientes revisaré el amor cortés y el neoplatonismo como antecedentes y tradiciones que componen las teorías amorosas del barroco (Mata, 2000).

El amor cortés, originado en Francia durante la Edad Media (cerca del año 1100) y que apareció en Castilla en el siglo XV, fue todo un *fenómeno literario* que se observaba sobre todo en la lírica. De acuerdo a lo afirmado por Parker, muchas veces la crítica ha considerado el amor cortés como un amor exclusivamente idealizado, dejando a un lado el ámbito sensual que también lo caracteriza. Efectivamente, el amor cortés, debido a cambios y evoluciones a través del tiempo, fue tanto un sentimiento humano idealizado como sensual, razón por la que «no se deben olvidar nunca los peligros de generalizar sobre el amor cortés como si el concepto y sus diversas expresiones se hubiesen mantenido uniformes a lo largo de cuatro o

cinco siglos: en algunas ocasiones la actitud básica se idealizará, en otras se hará sensual» (Parker, 29). Así, teniendo en cuenta el ámbito sensual del amor cortés, este tiende a mostrar la relación amorosa entre un hombre y una mujer, en la que el varón servía fielmente a la dama³⁰. De hecho, en ambas comedias calderonianas, Federico (*El secreto a voces*) y César (*Nadie fie su secreto*) sirven a una dama (Laura y Ana, respectivamente) y declaran aquella servidumbre de manera explícita. Así, Federico le dice al duque Enrique «[...] que a una hermosura amo, / tan noblemente rendido, tan firmemente postrado» (vv. 2499-2501); y César confiesa a Arias que «dos años ha que la sirvo, / sin que en todo aqueste tiempo / perdiese al sol de su honor / un átomo de respeto» (96b). En relación al aspecto prohibido del amor cortés, es necesario destacar que el amor entre los secretarios y sus damas es un sentimiento correspondido y mutuo, pero se podría considerar que el amor que sienten los duques Flérida y Alejandro hacia sus vasallos es ilícito, puesto que aman a una persona de menor rango y, por lo tanto, no iguales a ellos socialmente.

De acuerdo a los presupuestos del amor cortés, otro rasgo es que la dama nunca recompensa al amante que la sirve, por lo que, en este sentido, el amor puede verse como *deseo*: a pesar de que el enamorado anhela lograr la unión carnal con su amada, ese deseo solo permanece como *aspiración* y nunca llega a culminarse; y además, de acuerdo a la relación de servidumbre que el amante tiene hacia ella, él no puede abandonarla. Es así como lo anterior «provoca un sufrimiento cercano a la muerte», que sin embargo «no sólo se acepta sino que llega a desearse realmente y a encontrarse placentero» (Parker, 31), de manera que incluso se llega a anhelar la misma muerte como un bien y una liberación. De allí que existe dentro del amor cortés un culto al sufrimiento en el que el amante prefiere sufrir por el amor de su dama que carecer completamente de ese sentimiento. Por cierto, ese padecimiento amoroso que se compara con la muerte, además del mismo deseo de muerte por parte del enamorado, abre paso a la irracionalidad en donde la razón queda solamente subordinada a la pasión, razón por la que el amor cortés vendría a ser en parte el «amor imposible por una mujer inalcanzable en el que hay una continencia forzada que causa sufrimiento» (Parker,

³⁰ Aquella servidumbre de un hombre hacia una dama se ha asociado con la relación de vasallaje, característica de la Edad Media en la que un criado juraba fidelidad a un señor feudal. Esta relación social del feudalismo se desplazó hacia el amor cortés, siendo la dama, en este caso, la persona a quien el vasallo enamorado debe rendir servidumbre.

30).

En ambas comedias a estudiar, el sufrimiento amoroso es causado por diversas razones, como por ejemplo, por la existencia de un amor que no es lícito y por la presencia de diversas circunstancias que estorban el amor. En este sentido, se puede observar cómo el sentimiento que siente Flérida y Alejandro por Federico y Ana, respectivamente, no es correspondido puesto que estos criados aman a otros sujetos, situación que causa celos y padecimiento. Así lo evidencia la duquesa Flérida cuando, luego de enterarse que su secretario ama a una criada suya, afirma «Mas, ¡ay!, que callar no puedo con celos; / basta que pude callar con amor. / ¿Esta noche –¡estoy dudando!– / ha de ser –¡estoy muriendo!– / quedarme yo padeciendo / lo que ellos estén gozando?» (vv. 722-727); de igual manera Alejandro, luego de saber que César y Ana se aman, declara que «si César la quisiera / la dejara, y sus celos no sintiera; / más que ella quiera a César, son más daños» (99a). Por otro lado, los nobles poderosos, motivados por el amor y los celos, crean varias situaciones equívocas para perturbar y complicar el amor entre los secretarios y sus damas, lo que también genera un sufrimiento en estos criados. Por ejemplo, esta angustia se observa en *Nadie fie su secreto* cuando César, al no poder reunirse con su amada ya que es obligado por el príncipe a pasear con él, exclama «¡Ay de mí! ¿Quién creerá, cielos, / que no siento que se pierda / la ocasión, sino pensar / que tendrá tan justa queja / de mí Doña Ana? [...]» (101b). Por otro lado, en *El secreto a voces* cuando la duquesa está a punto de quitarle a Federico el retrato de su dama y, por ende, de descubrir la identidad de ella, Laura manifiesta su pesar y su miedo en los siguientes apartes:

FEDERICO: ...pues primero...
 LAURA: (¡Qué castigo!)
 FEDERICO: ...que yo llegue...
 LAURA: (¡Qué desdicha!)
 FEDERICO: ...a entregarle...
 LAURA: (¡Qué delirio!)
 FEDERICO: ...me habéis de dar muerte (vv. 2321-2327).

Por otra parte, el amor cortés también puede ser visto como un intento de ennoblecer y perfeccionar el amor humano, ese amor sensual, adúltero e irracional. De este modo, en el siglo XV se comenzó a ensalzar a la mujer, idealización que puede rastrearse posteriormente en el teatro aurisecular en el que, por mencionar algunos casos, se alaba la hermosura

femenina, se considera a la mujer como una divinidad y se la compara con el sol, la aurora o las estrellas. Por ejemplo, Enrique (*El secreto a voces*), enamorado de Flérida, trata a la duquesa como una diosa («Porque al miraros a vos, / hermosísima deidad» [vv. 1841-1842]) y afirma que es tanta su belleza que es imposible de representar («Mintió / el pincel que fue bosquejo / de su hermosura, dejando / corto el encarecimiento» [vv. 250-253]); y, por otra parte, Alejandro (*Nadie fie su secreto*) hace uso de los primeros versos de la comedia para igualar a doña Ana con el sol («Vila al dejar la carroza, / y haciendo su estribo Oriente, / o fueron los soles dos, / o el uno alumbró dos veces» [91a]).

En varias ocasiones, para idealizar a la mujer se utilizaba un lenguaje metafórico que estaba basado en el lenguaje religioso. Así, en esa *religión del amor*, «los conceptos, y con ellos las palabras, se transferían a lo que se había considerado la experiencia inferior para elevarla y dignificarla» (Parker, 55)³¹. En definitiva, el amor se idealizó en términos religiosos, lo que dio origen a una filosofía propia del Renacimiento y que también es otro antecedente del amor de la época aurisecular. Esta se apoyaba en la filosofía de Platón sobre el amor que trataba sobre el ascenso de la mente desde lo material a lo inmaterial, en donde la belleza material y física de los cuerpos impulsaba hacia la belleza de las ideas hasta llegar al conocimiento y a la belleza verdadera que es Dios (Parker, 61). Según esta filosofía, para que el sujeto alcance a Dios, debe excluir la parte sexual del amor, puesto que esta al entenderse como una pasión desenfrenada que incluso puede llegar a ser irracional, solo sería una distracción y no se conseguiría la unión espiritual. A pesar de que la ascensión platónica era la base del neoplatonismo, este último le otorgaba un papel fundamental a la mujer ya que será su belleza física el eslabón por el que el hombre pasará al plano intelectual y finalmente logrará llegar al ámbito espiritual. En este sentido, el amor platónico se transformó en el tipo de amor ideal entre un hombre y una mujer durante el siglo XVI:

Según esto un hombre supera la sensualidad cuando su razón le empuja a darse cuenta de que la belleza es tanto más perfecta cuanto más se distancia de la materia perecedera. Por medio de este reconocimiento, el amor se transforma en casta relación, que consiste en la unión exclusiva de las mentes y voluntades de los dos amantes (Parker, 62).

³¹ De esta manera se utilizaban conceptos religiosos, tales como, *mortificación*, *sufrimiento redentor* y *martirio* para referirse al amor que se siente por la mujer amada.

De esta forma, el amor entre los amantes es adecuado cuando no se limita a la belleza física, sino cuando se pone acento en la belleza espiritual del otro, lo que abre paso hacia la unión con Dios. Así, «la filosofía neoplatónica situaba el amor humano en el escenario del amor divino y le otorgaba un valor espiritual» (Parker, 63).

De acuerdo a lo anterior, en las comedias del Siglo de Oro, en las que el amor es uno de los temas de mayor preferencia, se presentan algunas características ya mencionadas. Como he expuesto anteriormente, en *El secreto a voces* y en *Nadie fie su secreto* se manifiestan algunos de los rasgos del amor como el sentimiento ilícito, el sufrimiento amoroso, la idealización de la dama y la servidumbre de un hombre a una mujer. Con respecto a este último punto, en las obras auriseculares generalmente son los personajes-tipo del galán y la dama los responsables de desarrollar la acción amorosa dentro de la Comedia. De acuerdo al *DCSO*, «los personajes del galán y de la dama viven por y para el amor, si bien el dispositivo de su idealismo amoroso y generosidad se construye socialmente a partir de la desigualdad estructural que la división de los sexos impone», por lo que es el galán quien corteja a la dama y la sirve, mientras que ella es quien responde a su amante pasivamente. Respecto a esto último, no todas las obras del Siglo de Oro tienen aquella dinámica amorosa en la que la mujer tiene un rol pasivo; por el contrario, en casi todas las comedias de enredo como *La dama duende* de Calderón, *El perro del hortelano* de Lope de Vega o *Don gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, las damas impulsadas por el amor, por los celos, por curiosidad o por reestablecer su honor, intentan conquistar al galán que les interesa generando varias situaciones de enredo. De la misma manera, Flérida, Laura (*El secreto a voces*) y Ana de Castelví (*Nadie fie su secreto*) tomarán un papel activo en temas de amor, ya que, por un lado, la duquesa procurará descubrir la identidad de la amada de Federico así como tratará de evitar la reunión y, por ende, la consolidación del amor entre los amantes; y, por otra parte, Laura y Ana intentarán mantener a salvo su secreto de amor y se esforzarán para estar junto a su amado, acciones que van de la mano de una serie de enredos y artimañas por parte de las tres damas que, además, provocarán la risa³².

³² Arellano en «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada» (*Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128), explica cómo la comicidad trasciende al gracioso y se expande a otros personajes como el galán y la dama, que también pueden ser astutos y maquinadores del enredo y de la burla hacia los demás. De allí que a las damas protagonistas que urden a escondidas diversas artimañas y engaños para lograr sus objetivos y generar

Además, el galán y la dama, personajes idealizados desde la tradición literaria del amor cortés y de la lírica petrarquista, intentan llevar su amor a buen puerto aunque también deberán enfrentarse a diferentes obstáculos para poder alcanzar, en lo posible, un feliz final. De esta forma, el amor entre el secretario y la dama de *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, se ve opacado por un tercer personaje (Flérida y Alejandro, respectivamente) quien, enamorado y celoso del galán o de la dama, hace uso de su autoridad, envía espías y genera diversas situaciones de enredo para estorbar dicho amor. En este sentido, este tópico está asociado a la astucia, puesto que los personajes de una comedia silenciarán el secreto amoroso, mentirán y crearán situaciones de manera ingeniosa tanto para proteger o vulnerar el amor. Tal como afirma Arellano, «el amor funciona como motor básico capaz de excitar el ingenio que persigue el objetivo amoroso», sobre todo si ese sentimiento va acompañado de los celos, especialmente cuando existen «rivales a los que hay que superar en la lucha por la conquista amorosa» (Arellano, 2011, 159-160).

Además del ingenio, el amor se vincula con el silencio y el secreto, siendo el tema de amor uno de los contenidos del secreto más frecuentes y utilizados dentro de la comedia aurisecular. El secreto de amor se remonta a la poesía trovadoresca y a la tradición del amor cortés en las que el motivo principal y más desarrollado es la guarda del secreto amoroso (Casariego, 2016; Castro, 2013) «a través de ocultamientos, silencios y señales minuciosamente codificadas» (Egido, 96). Considerando esto, y tal como afirmaré en el subcapítulo sobre *El Cortesano*, el amor debe mantenerse escondido sobre todo para ocultar la identidad de los enamorados, por lo que «se usaban intermediarios los cuales no siempre estaban al tanto de los secretos y un confidente que les permitiera guardar el secreto y huir de las tiranías que el silencio les imponía» (Castro, 2013, 66). Aun así, y tal como he destacado en el capítulo anterior, es complicado que un secreto se mantenga siempre escondido ya sea por la dificultad de llevarlo consigo como una carga, o por el interés que

enredos, sean a veces denominadas como *damas tramoyeras*. Por supuesto, aquella generalización del agente cómico que habla Arellano, no se limita solo a las comedias de capa y espada, sino que también se puede observar en otro tipo de obras como en la comedia palatina y, específicamente, en *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*. Para mayor información sobre el concepto de *dama tramoyera*, ver Iglesias Feijoo, Luis, «“Que hay mujeres tramoyeras”: La “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, ed. F. B. Pedraza y R. González, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1998, pp. 201-236.

causa en otros individuos. De este modo, en comedias en las que se destaca el secreto amoroso como uno de los temas centrales, se puede observar que la mayoría de los personajes establecen una relación con aquella información oculta al ser ayudantes y cómplices o, por el contrario, al ser un peligro para el amor entre los amantes. Así, en las obras a estudiar existen personajes que constantemente intervienen en asuntos amorosos: en el caso de *El secreto a voces*, Flérida, por amor y celos, y Fabio, por interés y beneficio propio, se interponen en la relación entre Federico y su dama; en *Nadie fue su secreto*, Alejandro, enamorado y celoso de la misma dama que ama su secretario, y Arias, amigo del príncipe y de César, intentan impedir el amor entre este y doña Ana, mientras que, por otra parte, Lázaro ayuda a su amo a guardar su secreto amoroso.

Destaco además que el amor en algunas obras será más importante en el desarrollo de la trama, mientras que en otras ocasiones la intriga amorosa será menos relevante quedando en un segundo plano. Además, el tratamiento del amor dependerá del género en el que la comedia está inscrita, debido a que en las obras serias o trágicas el amor se expresará mediante un tono grave que incluso puede desembocar en un final fatal. De esa forma sucede, por ejemplo, en *A secreto agravio, secreta venganza*, obra del mismo Calderón en la que Lope de Almeida descubre que don Luis, el anterior novio de su esposa y a quien se le creía muerto, pretende reconquistar nuevamente a Leonor, lo que transgrediría la honra de don Lope. El hidalgo, con el fin de mantener su fama y honor, asesina a don Luis e incinera a su esposa en secreto, final trágico que da cuenta cómo el amor se desarrolla de manera seria en esta comedia. Por otro lado, en concordancia con el universo lúdico de las comedias cómicas, el tratamiento del amor en esas obras se vincula más al humor, a la comicidad y al enredo. Así, de manera similar a como ocurre en *El secreto a voces* y en *Nadie fue su secreto*, en otra comedia palatina de Calderón titulada *La banda y la flor*, el amor de dos hermanas (Lísida y Clori) que se disputan por Enrique, genera una serie de enredos que provocan la risa y que se basan principalmente en los regalos que las damas le entregan al galán: una banda y una flor.

Por último quisiera agregar que además de estar vinculado a los celos, al ingenio, al silencio y al secreto, el amor también se relaciona con el honor, dupla que predomina sobre

todo en las obras cómicas. Es por esa razón que en el siguiente subcapítulo abordaré el concepto del honor vinculándolo al amor y al aspecto cómico presente en ambas comedias calderonianas.

2.2.2 Un acercamiento al código del honor: virtud, reputación y refinamiento

Al igual que el amor, el código del honor u honra es otro componente básico del teatro áureo y a pesar de que posee «una vinculación con preocupaciones y comportamientos reales» (Arellano, 2011, 94), es por sobre todo una convención dramática. De este modo, el tema de la honra visto solo dentro de la dimensión teatral, varía de acuerdo al género en el que esté inserto pues, en comedias cómicas es tratado de forma liviana y divertida, mientras que en obras serias se lo asocia a personajes nobiliarios que se ven obligados a restaurar y vengar su honor en caso de perderlo³³. En este sentido, a pesar de que la crítica ha privilegiado el estudio de los casos de honra desde perspectivas serias, es erróneo limitar este tema solo a situaciones trágicas propias de los «dramas de honor» que están centradas en conflictos conyugales³⁴, puesto que la honra puede expresarse de múltiples maneras. De allí que el honor también puede tratarse de forma lúdica tal como sucede en las comedias cómicas, en las que no puede ser visto de manera seria ni trágica, sino de acuerdo a su contexto cómico, en donde existe una ausencia de riesgo trágico y el efecto dominante es la risa. Por ende, en obras cómicas como *El secreto a voces* y *Nadie fue su secreto* la honra se desarrolla y expresa de un modo liviano, sin la preponderancia que puede llegar a tener en una obra seria. Por ejemplo, hacia el final de dichas comedias, los poderosos Flérída y Alejandro hacen valer su honor y decoro al desistir del amor hacia sus subalternos para comportarse de acuerdo a su

³³Ignacio Arellano también se refiere en otros artículos a la importancia que tiene el género para el tratamiento del honor, como por ejemplo «Metodología y Recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21; y «Género e interpretación en el teatro del Siglo de Oro», en *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, eds. Urszula Aszyk, Vladimir Kryszynski, et al., Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2003 (75-94).

³⁴ El término «drama de honor» refiere a las obras trágicas que muestran el conflicto de honor que se produce a partir de un adulterio consumado o aparente por parte de una mujer casada. En este tipo de comedias, sin importar si la esposa realmente traiciona o no al marido, este último se ve obligado a vengarse de los amantes para restituir su honor, ya sea con derramamiento de sangre o enviando a su mujer a la casa de sus padres o a un convento. Para mayor información, ver Liège Rinaldi de Assis Pacheco, «El concepto de honor en *El pintor de su deshonor*», en *Teatro Barroco y contextos*, eds. Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Oliveira y Maria Mirtis Caser, Vitória, PPGL / AITENSO, 2014, pp. 255-264.

rango y condición estamental, decisión que permite el buen término amoroso de los secretarios y sus damas.

Respecto a lo anterior, la honra puede presentarse de distintos modos y en contextos diferentes, pues «aparece como honor debido al estatuto nobiliario, como estribado en el valor personal o en la virtud (siempre que se reconozca por los demás), se cimienta en la virtud de la mujer, obliga a la venganza honrosa... etc.» (Arellano, 2011, 97). De este modo, este tema refiere tanto a la virtud que guía a cumplir los deberes propios y adecuados para cada persona, como a la reputación y a la buena opinión que tienen otros de un individuo. En este sentido, el honor también se vincula al concepto de decoro, que en el teatro áureo refería tanto al decoro *dramático*, asociado al adecuado lenguaje y conducta de los personajes conforme a su papel (dama, galán, rey, etc.), y al decoro *moral*, relacionado a la prohibición de llevar a escena ciertos motivos como rebeliones o adulterios (Arellano, 2008, 143). Considerando solo el aspecto teatral, el honor se asociaría al decoro *dramático* puesto que los individuos de las obras deben actuar de acuerdo a su *personaje*. De esta manera, los personajes de Flérida (*El secreto a voces*) y Alejandro (*Nadie fie su secreto*) deben comportarse según su posición socio-estamental como duquesa y príncipe, un comportamiento ideal que no llevan a cabo ya que aman a un criado y tratan de vulnerar el amor mutuo entre los enamorados.

Además, de acuerdo a Arellano (2011), dentro de todas las manifestaciones de la honra existiría un elemento común que es «su dimensión imperativa, su conexión con la capacidad de ejercer autoridad en los otros» (98), por lo que, al poseer honor, se tendría a su vez un estatus de poder. Respecto a esto, un personaje sufriría una deshonra amorosa principalmente por ser pospuesto a otro rival y no tanto por una falta de reciprocidad amorosa. El relegamiento convierte al personaje deshonrado «en gente de menos valer en esa comparación, y muestra su incapacidad de dominar la situación. La reacción constante será buscar un medio de reafirmar su autoridad (el duelo, la venganza, etc.) para demostrar que se posee honor» (98). Este vínculo entre honra y autoridad se ve reflejado mayormente en los «dramas de honor» que plantean, precisamente, la disputa de traición conyugal. En este

sentido, el honor puede verse como un motivo de conflicto, ya que mantiene una tensión con otros elementos de la estructura dramática como la lealtad, la amistad, los celos y el amor.

Para finalizar este capítulo, me parece que si vemos la honra como una ética, debido a que «procura la idealización de la conducta humana» (*DCSO*) en tanto perfeccionamiento y refinamiento de aquella conducta, el honor vendría a relacionarse con el concepto de «fineza». En palabras del *DCSO*, «en el teatro sistematizado por Calderón, el comportamiento que realiza los objetivos perfeccionistas del código del honor recibe la clara denominación de “fineza” y la taxonomía que resulta es significativa: fineza amorosa (o de amor) y fineza cortesana (o de noble)». De este modo, el código del amor como ética personal y al ser, en parte, un intento de ennoblecer el amor humano, se asimilaría al honor puesto que también busca el perfeccionamiento.

2.3 *El Cortesano* de Baltasar Castiglione como ejemplificación de la interrelación silencio/amor/honor

Para demostrar la relación e interacción que existe entre el silencio, el amor y el honor dentro de un espacio y ambiente cortesano propio de la comedia palatina, considero que es imprescindible referirme a algunos capítulos de *El Cortesano*. Este libro, escrito y publicado por el italiano Baltasar Castiglione en 1528 y traducido y publicado al español por Juan Boscán en 1534, refleja el tipo ideal del cortesano y de la dama, tanto física como espiritualmente. Castiglione declara en el prólogo que ha escrito este libro por solicitud de Micer Alfonso Ariosto, quien le ha pedido que mencione cuál es «la forma de cortesanía más conveniente a un gentil cortesano que ande en una corte para que pueda y sepa perfectamente servir a un príncipe en toda cosa puesta en razón» (ed., 1946, 15). Para ello el autor contará las pláticas que sucedieron entre «algunos singulares hombres» y mujeres que, reunidos en el palacio ducal de Urbino, juegan a formar la figura ideal y perfecta del cortesano. Debido a la extensión y complejidad de esta obra, me centraré específicamente en los capítulos V, VI y VII del Tercer libro de *El Cortesano*, en donde se ejemplifica el vínculo entre el silencio, el amor y el honor.

El quinto capítulo del Tercer libro se refiere a cómo la dama debe actuar en el amor. Allí, el magnífico Julián (uno de los «personajes» del libro) afirma que la dama debe distinguir el amor verdadero del fingido, que no debe creer inmediatamente en los hombres que dicen amarla y que tampoco debe demostrar su amor si solamente va a dar «esperanzas de cosas deshonestas» que no estén acorde a su fama (Castiglione, 154), para así no cometer algunos errores o deshonras en los que ha visto caer a muchas mujeres. Aunque un hombre discreto y con buenas intenciones se declare a la dama, ella debe fingir que no lo entiende, sino «tomar por cosa liviana» lo que él le dice y no demostrar que cree ser amada. Si ella no puede disimular, puede intentar responderle al galán mediante burlas o palabras con las que él «ni pueda quedar desabrido, ni tampoco con asidero para quedar muy confiado» (Castiglione, 151). Al actuar de este modo, la dama mantendrá a salvo su honor, será considerada por todos como una mujer «avisada y cuerda» y no tendrá peligros de ser engañada. De esta forma, la dama ideal no debe mostrarse ni ofrecerse de manera deshonesta al varón que la sirve, sino que debe ganarse a los

hombres de bien por servidores que la amen verdaderamente, y gánelos no con las artes que hemos dicho de las otras³⁵, sino con su gentileza, con sus buenas costumbres, con su autoridad, con su gracia, con un buen descuido, y, en fin, *con decir y hacer lo que debe*. Con estas cosas será ella amada y tenida en mucho, y honrarla han sus servidores en presencia, y mucho más en ausencia (154-155)³⁶.

Así lo demuestra Ana de Castelví (*Nadie fie su secreto*) cuando César va a disculparse por no haberse reunido con ella en la primera noche, momento en que la dama, a pesar de que se siente ofendida por la ausencia del secretario, disimula esas emociones, habla a César con firmeza y, por último, le da otra oportunidad. De hecho, la discreción que posee Ana al no manifestar explícitamente sus sentimientos se evidencia cuando le asegura a su criada Elvira que «el desprecio es el más fuerte / hechizo para los hombres» (104a).

El sexto capítulo continúa con el tema de la disimulación y la cautela en el actuar amoroso y además indica los métodos que debe tener el cortesano para que su amor sea un éxito y pueda mantenerlo. De esta manera, el magnífico Julián afirma que, para declarar su amor mediante el habla o la escritura, el cortesano debe ser discreto o, en otras palabras, *silencioso*: «Si él quisiere escribir o decir amores, debe entrar en ello en tan buen tiento y tan *cautelosamente*, que sus palabras sean muy *disimuladas*, y solamente sirvan a tentar el vado, y díganse con un *velo*, o por decirlo así, con una *neutralidad*» (161)³⁷. No obstante, Julián declara que en vez de usar palabras, el cortesano debería idealmente manifestar sus sentimientos a la dama a través de gestos y ademanes discretos, «porque verdaderamente alguna vez mayor amor se descubre en un suspiro que salga de las entrañas, en un buen acatamiento y en un miedo, que en mil palabras» (161-162). De hecho, también se vincula el verdadero amor con el silencio afirmando por ejemplo que «el que mucho ama habla poco» y que el verdadero enamorado se mantiene en silencio a pesar de tener «el corazón caliente» (152).

³⁵ Las artes mencionadas anteriormente, concretamente en los capítulos I y II del Tercer libro, son las relacionadas a las letras, la música, la pintura, la danza y la vestimenta –por mencionar algunas–, que la dama ideal debe ejecutar con delicadeza y con una «dulzura mujeril».

³⁶ La cursiva es mía.

³⁷ La cursiva es mía.

A partir de esto, se deduce que el amor puede expresarse disimuladamente mediante el cuerpo, tal como sucede con el recurso del silencio en donde un sentimiento escondido puede reflejarse a través de la corporeidad y, especialmente, por medio del rostro. En relación a esto, la función que tienen los ojos es un claro ejemplo de cómo el cuerpo es mensajero del amor dentro de un contexto silencioso:

Tras esto los ojos hacen mucho al caso, y son grandes solicitadores; son los diligentes y fieles mensajeros que a cada paso llevan fuertes mensajes de parte del corazón, y muchas veces muestran con mayor fuerza las pasiones del alma, que no hace la lengua ni las cartas, ni otros recaudos (162).

Sin embargo, también hay peligros en aquella manifestación y expresión amorosa a través de la mirada y del cuerpo, debido a que un amante puede revelar involuntariamente sus propias emociones a otros individuos que no tendrían por qué conocerlas: «verdad es que los ojos, si el hombre no está sobre aviso, y no los gobierna con gran cautela, descubren muchas veces los secretos amores a quien el hombre menos querría; porque por ellos casi visiblemente se traslucen aquellas vivas pasiones» (163). Asociado a esto, también se afirma en este sexto capítulo que los amores públicos no son convenientes porque son peligrosos, ya que pueden hacer que el hombre sea apuntado con el dedo, como si él y su propio honor estuviesen más expuestos a la opinión pública. De esta manera, los hombres que quieren llevar un amor en secreto deben cumplir ciertas reglas que disimulen el sentimiento, por ejemplo, fingiendo que se siente menos amor del que en realidad se tiene, ocultando los deseos, celos y placeres, y aparentando estar contento mientras se padece tristeza. Incluso así, «todas estas cosas son tan recias de hacer, que casi son imposibles» (164). Por ejemplo, Flérída (*El secreto a voces*) quien es consciente de la diferencia social que existe entre ella y su secretario, intenta esconder su amor por Federico para así no colocar su honra en riesgo. No obstante, pareciera que la necesidad de resguardar el honor se pierde puesto que, en la tercera jornada, la duquesa está dispuesta a declarar su amor a Federico e incluso ya piensa en casarse con él sin importarle ahora su diferencia social. Así lo da a entender Flérída cuando le comenta a Laura que «Obedecer al hado / vitoria es lisonjera; / ¿seré yo la primera, / Laura, que haya casado / desigualmente?» (vv. 2682-2686).

De este modo, debido a la dificultad que conlleva declarar el amor disimuladamente y mantener una relación en secreto, todo este juego amoroso es considerado como una especie de arte. Así lo afirma a continuación micer Bernardo, otro «personaje» de la obra de Castiglione; en donde se refiere a un arte de discreción y cautela similar al que llevan a cabo Federico y Laura en *El secreto a voces* cuando se comunican mediante la cifra:

he visto yo alguna vez algún hombre hablar con su amiga largo rato en sus amores, y ser la plática de entrambos de tal suerte, que aunque los que estaban delante oían lo más, no podían entender ninguna particularidad, [...] llevaban tal *arte* en esto, que sin mostrar estar recatados de los que los oían, *decían bajo solamente las palabras que más importaban, y alto todas las otras que podían echarse a otros fines* (164)³⁸.

Por último, el séptimo capítulo del Tercer libro alude al modo en que el cortesano tiene que conservar su amor en secreto. De acuerdo a lo que afirma el magnífico Julián, si el cortesano desea ocultar su amor, no debe mostrarse tan reservado o misterioso sino que, por el contrario, debe confiar su secreto a un amigo que le ayude y aconseje:

Paréceme, dijo el Magnífico, que para andar el hombre secreto en unos amores, se deben primeramente huir las causas que los publican, las cuales son muchas; pero la más principal pienso que sea el querer ser demasíadamente secreto, y no confiarse de ninguna persona en comunicarle los sentimientos o los tratos que se ofrecen a cada paso [...], y, hallándose solo, sin amigo de quien se pueda aprovechar, le es forzado hacer muchas más demostraciones (169).

No obstante, aquí solo se muestra cómo ayudaría un fiel amigo al enamorado y no se alude a los problemas que puede ocasionar una amistad inadecuada y perjudicial, pues por muy confiable que parezca un amigo, este puede traicionar al amante al divulgar el secreto amoroso y usándolo para su propia conveniencia, lo que podría traer inconvenientes. Así sucede en *Nadie fie su secreto*, en donde la fidelidad de Arias como amigo de César podría cuestionarse debido a que, por mandato del príncipe, revela el secreto del galán generando una serie de enredos, problemas e impedimentos para el amor de César y Ana; sin embargo, es necesario aclarar que Arias es, ante todo, un buen vasallo puesto que hace a un lado su amistad con el secretario y opta por ser leal y cumplir las órdenes entregadas por Alejandro.

³⁸ La cursiva es mía.

Después de esta revisión de tres capítulos de *El Cortesano*, se puede observar cómo la dama en *temas amorosos* debe tener cierto comportamiento basado en la *discreción* y en la *disimulación*, con el fin de mantener su *honra* personal y social. Idealmente la dama debe ser recatada y ocupar el lugar que le corresponde para así guardar su dignidad propia y para conservar la reputación y buena opinión de su familia en sociedad. Así lo afirman Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1981):

La mujer es siempre depositaria del honor de un varón: el padre o el hermano, si es soltera; el marido, si es casada. En consecuencia, cualquier aventura de la hija o esposa conlleva un grave problema social para el padre o marido a quienes la sociedad exige la inmediata venganza, si desean seguir siendo respetables (83).

En la obra de Castiglione también se promueve la declaración del amor de forma discreta y silenciosa, preferentemente con gestos y no con palabras. En este sentido, expresar los sentimientos públicamente puede ser un peligro, porque puede atentarse contra el honor en términos personales y de reputación social. De allí la necesidad de la cautela, del fingimiento, y también de mecanismos secretos para que los amantes se comuniquen entre sí. En general, y de acuerdo a lo revisado anteriormente en el capítulo del silencio, me parece que *El Cortesano*, además de las obras de Covarrubias y Baltasar Gracián³⁹, respalda la visión positiva que se tenía sobre el silencio durante el Siglo de Oro, es decir, que el callar y la disimulación es una virtud, puesto que el hablar de más solo provoca peligros y errores. En efecto, *El Cortesano* fomenta la discreción amorosa, ya que el silencio, el secreto y el fingimiento son imprescindibles para alcanzar el amor y para, al mismo tiempo, conservar y mantener el honor.

³⁹ Específicamente, el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Covarrubias), *El discreto* y el *Oráculo manual y arte de prudencia* (Gracián).

2.4 El poder y la autoridad

El último tópico a revisar para los fines de este estudio es el poder que, además de ser muy recurrente en las comedias del teatro aurisecular, en general ha sido estudiado por la crítica dentro de obras serias o trágicas en donde algunos personajes abusan de él⁴⁰. No obstante, en comedias cómicas como las que revisaré en esta tesina también puede observarse el tema del poder que, por supuesto, es tratado acorde al género de un modo más liviano y lúdico. Como se verá en el análisis de *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, existe en ellas un abuso de poder por parte de la duquesa Flérida y del príncipe Alejandro para conseguir sus objetivos amorosos. Considerando esto, el concepto de «poder», definido por el *DRAE* como la facultad, la capacidad y la facilidad para hacer algo, se vincula fuertemente con el de «autoridad», entendida como el «poder que gobierna o ejerce el mando» y también como la «persona que ejerce o posee cualquier clase de autoridad» (*DRAE*). En este sentido, los que ejercen el poder dentro de la sociedad aurisecular son precisamente los miembros de la nobleza, como los reyes, príncipes, condes y duques, que tenían autoridad y poder otorgados y respaldados por la ley. Esto se refleja en el teatro de la época con el personaje del *poderoso*, quien puede ser una dama o galán que se contrapone al protagonista y que posee características negativas como la soberbia, el abuso de poder, la violencia, la injusticia y las pasiones desenfundadas, de manera que tiende a romper el orden social. Los poderosos Flérida y Alejandro comparten aquellas características pues, al enamorarse de sus vasallos, presentan un sentimiento ilícito, no correspondido y desenfundado que los motivan a transgredir en el amor mutuo entre el criado y su amante, y para ello abusan del poder que poseen.

Uno de los aspectos perjudiciales del poderoso que quiero destacar, es el abuso de poder que se ejemplifica claramente en temas amorosos. En general, este tipo de abuso se origina cuando un noble hace mal uso del poder que las leyes le han otorgado en el desempeño de sus cargos (Diallo, 2013, 67), lo que provocaría una relación de dominante y dominado. De

⁴⁰ De hecho, el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) posee un proyecto «Autoridad y poder en el Siglo de Oro» en el que distintas publicaciones tratan el tema del poder dentro de la literatura en relación a un contexto serio, político e incluso histórico. De allí destaco dos libros publicados en el Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA): Ignacio Arellano y Frederick A. de Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017; Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2016.

acuerdo a Diallo, el «abusador» cree que puede actuar por sobre la ley y es un personaje que es respetado, altanero e insensible que «solo pierde la compostura por amor» (68). En este sentido, cuando la autoridad abusa de su poder con el fin de satisfacer sus propios intereses pasionales y sexuales, lleva a cabo distintas pautas como el cortejo, el aislamiento y la violencia. En la primera etapa, el poderoso acosa y corteja al ser amado o deseado con regalos, lisonjas o serenatas; pero si esta primera fase fracasa, se pasa a la del aislamiento en donde el abusador se determina en alejar de su ser amado al individuo que legítimamente corresponde a su amor. No obstante, si esta táctica tampoco funciona, el poderoso desesperado, es incapaz de vencerse a sí mismo, hace uso de la violencia y se vale de todos los medios para conseguir satisfacer sus pasiones desenfrenadas sin importarle forzar y, finalmente, deshonorar a su víctima.

Si bien Diallo aplica esta pauta a obras dramáticas serias como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea* de Calderón y *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla, me parece que la segunda etapa, la del aislamiento, está presente en *El secreto a voces* y en *Nadie fie su secreto*, puesto que en ambas la duquesa Flérida y el príncipe Alejandro crean situaciones equívocas utilizando su poder para develar secretos y también para impedir que los enamorados se reúnan. Por ejemplo, Flérida ordena a su secretario enviar una carta al duque o a escribir más papeles con la finalidad de que no se encuentre con su dama en el jardín; de manera similar, Alejandro obliga a César que recorran juntos la ciudad durante la noche para burlarse de él y mantenerlo ocupado para que no se reúna con doña Ana. De este modo, a pesar de que las autoridades presentes en las dos comedias calderonianas sí abusan de su poder, ya que intentan impedir el amor entre el criado al que aman (Federico y Ana) y su amante (Laura y César, respectivamente), aquel abuso nunca llegará al límite de forzar al ser deseado.

3. ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS

3.1 *EL SECRETO A VOCES*

Esta comedia palatina cómica, fue escrita y estrenada en 1642⁴¹, y publicada posteriormente en 1650, se desarrolla en el palacio ducal de Parma. En este espacio cortesano, la duquesa Flérída, impulsada por el amor y los celos, y ayudándose de su poder y de su espía Fabio, pretende descubrir la identidad de la dama de su secretario, Federico, de quien la duquesa está enamorada. Conociendo este peligro, los enamorados Federico y Laura intentan evitar que Flérída conozca su secreto amoroso, por lo que recurren no solo a la invención de varias situaciones de enredo, sino también a una clave para comunicarse silenciosamente ante toda la corte y llevar su amor a buen puerto.

3.1.1 Amor, celos y poder: un peligro para los amantes

Al inicio de la primera jornada de *El secreto a voces*, Federico habla en secreto con Enrique, el duque de Mantua, quien ha llegado a la corte de Parma escondiendo su identidad para observar a Flérída, a quien ama y con quien desea casarse. El secretario, quien encubre al duque, se pregunta si debe esconder la identidad de Enrique a la duquesa; pero ese cuestionamiento no dura demasiado puesto que Federico prefiere poner en primer lugar la fidelidad hacia el duque para tener la seguridad de refugiarse en Mantua con Laura, prima de la duquesa e hija de Arnesto. En este sentido, el secretario no es fiel a la lealtad de Flérída como su señora y autoridad, problema que ya se plantea desde la primera jornada. Al mismo tiempo en esta primera escena, el duque y Federico hablan sobre Flérída, afirmando que ella padece una gran tristeza, pues como sabrá el receptor en las siguientes escenas de la obra, aquella pena se debe al amor secreto y desigual que siente la duquesa hacia su secretario Federico. Para mitigar esa tristeza, los criados de Flérída intentan alegrarla en vano a través de festines, comedias, torneos y juegos; y entre esas actividades, se muestra cómo algunos músicos le cantan una canción escrita por Federico, en la que él sufre por amor. Flérída advierte ese sentimiento de su secretario y le pregunta sobre sus amores, a lo que el galán responde que efectivamente ama a una humilde criada, pero no revela la identidad de la dama.

⁴¹ De hecho, en la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito autógrafo de la obra, que fue fechado y firmado por Calderón el 28 de febrero de 1642.

En este punto, la duquesa, haciendo uso de su autoridad, intenta forzar a Federico a que hable y que revele el nombre de su amada, pero el galán no devela su secreto amoroso y solo se limita a responder a través de una «retórica del silencio» (Déodat-Kessedjian, 106): «Está tan en mi silencio / mi amor guardado, señora, / que mil veces he resuelto / enmudecer, por que alguno / de mis callados afectos, / disfrazado, no se salga / *entre las voces envuelto*. / Tan sagrado en mi atención / mi amor vive, que mi aliento / examino, cuando entra / en las cárceles del pecho» (vv. 175-185)⁴², versos en los que si bien Federico no niega ni esconde el hecho de que está enamorado, sí mantiene oculta la identidad de su amada en su pecho que se asemeja a una cárcel⁴³. A través de estas declaraciones del secretario, en la comedia se presenta un primer secreto oculto (la identidad de la amada de Federico) que pondrá en marcha la acción de la obra, junto con diversas maquinaciones, trazas y enredos, puesto que Flérida, motivada por la curiosidad, el amor y los celos, querrá descubrir aquel secreto de amor. Además, debo resaltar que la declaración del secretario ya introduce, mediante el verso «entre las voces envuelto», cómo funcionará la clave que será utilizada para transmitir disimuladamente mensajes y sentimientos, ya que precisamente a través de un uso ingenioso de la palabra, diferentes informaciones secretas se emitirán envueltas entre voces y que solamente serán conocidas por Laura y Federico.

En este sentido, Federico y también Laura, en primera instancia responden al tópico de la guarda del secreto, propio de la poesía trovadoresca y del amor cortés, y que ya se reflejaba en *El Cortesano* de Castiglione en donde se recomendaba mantener el amor en secreto y hablar de amores de un modo oculto, puesto que los amores secretos resguardan la reputación y, a fin de cuentas, el honor de los enamorados. No obstante, solo el hecho de que Federico haya revelado que ama a alguien, será suficiente para que la duquesa tenga el interés de averiguar, sirviéndose de su poder y autoridad, cuál es la identidad de la dama. Flérida apenas puede camuflar sus enojos y celos, y exige a su secretario a través de esa pregunta retórica «¿Olvidáis quién soy?» que recuerde con quién está hablando, puesto que Federico no debe

⁴² La cursiva es mía. En los ejemplos siguientes, tanto para *El secreto a voces* como para *Nadie fíe su secreto*, destacaré con cursivas los versos que me parecen relevantes.

⁴³ La cárcel como metáfora del silencio, es muy frecuente y, como afirmaba Déodat-Kessedjian, alude al sufrimiento y a la dificultad que significa mantener un secreto guardado y en silencio, lo que implica el sentimiento de estar en una «prisión». De manera similar, el pecho se asocia al silencio al ser el lugar en donde se guarda y protege el secreto.

referirse a sus sentimientos en presencia de la autoridad: «Basta, basta; / que estáis muy loco y muy necio. / Pues, ¿cómo, hablando conmigo, / habláis con tantos afectos / en vuestro amor? ¿Olvidáis / quién soy?» (vv. 190-195). Luego, Flérida ordena a Arnesto que realice una pregunta para divertirla, la que es respondida por varios miembros de la corte. Sin embargo, quiero centrarme en las respuestas que dan Federico, Flérida y Laura a la pregunta «¿Cuál es mayor pena amando?» (v. 318) y que de algún modo ejemplifican las emociones que padecen dichos personajes en temas amorosos. Federico afirma que la mayor pena que puede sentirse al amar a alguien es «[...] amar / sin esperar el remedio» (vv. 328-329) puesto que no tiene esperanza alguna, quizás porque ya sabe que el padre de Laura ha comprometido a su hija con Lisardo. Por su parte, la duquesa cree que la mayor aflicción es «amar callando y sufriendo» (v. 331), afirmación que ya evidencia que el amor desigual que ella siente por Federico debe mantenerse en silencio para así resguardar su honor como persona noble. Por último, Laura declara que «el amar siendo amado» (v. 335) es la peor pena de amor, ya que el que es correspondido siempre vive temeroso de que su amor corra peligro, tal como sucederá con su propia experiencia amorosa y con los obstáculos y celos de la duquesa.

Cuando Laura termina de dar sus argumentos, deja caer un guante⁴⁴ que contiene una carta para el galán quien, enterado de este astuto plan, recoge la prenda con el mensaje y entrega a Laura otro guante similar. Este intercambio no solamente produce una primera situación de enredo, sino que además corresponde al primer mecanismo por el que los amantes se comunican en silencio en presencia de la corte. Flérida al ver que Federico ha osado «levantar del suelo / el desperdicio más fácil» (vv.467-468), se molesta, muere de celos y abandona la escena. La duquesa no puede disimular aquellas emociones, pequeñas señales que son percatadas por Laura y que la hacen sospechar que Flérida está enamorada del secretario. En relación a esto, pareciera que la duquesa, al exteriorizar sus enojos y celos, estuviese revelando sutilmente su secreto amoroso a través del cuerpo, manifestación que se evidencia en las sospechas de Laura: «(Mucho dicen los extremos / de Flérida; quiera amor / no sea lo que sospecho)» (vv. 487-489).

⁴⁴ La caída de un guante también es un juego convencional presente en muchas comedias. Un ejemplo de ello, es la obra de Lope de Vega, *El guante de doña Blanca*, en la que dicha dama oculta un papel en un guante que arroja hacia una jaula de leones, con la finalidad de que otra dama, doña Leonor, no conozca sus verdaderos sentimientos.

Por otro lado, Laura avisa a Federico, a través de la carta entregada en secreto, que por deseo de su padre, Arnesto, está prometida a Lisardo, que se casará con dicho galán y que, para solucionar este inconveniente, se reúnan en el jardín esa misma noche. El secretario, sin poder disimular su alegría por el encuentro que tendrá con su amada, emoción que se observa cuando exclama «¿Hay hombre más venturoso?» (v. 576), devela este secreto a Fabio. En relación a esto, frente a tal intenso sentimiento, Federico no lo calla o silencia sino que, por el contrario, demuestra su felicidad y dice las causas de aquella emoción, lo que implica la no ocultación del secreto. Efectivamente, el secretario confía este secreto a Fabio, quien, como gracioso que es, no puede guardar una información, razón por la que termina contando este y otros datos de su amo a la duquesa⁴⁵. En este sentido, Calderón amplía el significado del refrán «al buen callar llaman santo» para otorgarle su fiesta correspondiente, lo que origina la expresión «san secreto ya no es fiesta de guardar», que da cuenta, precisamente, de «la incapacidad de guardar un secreto de algún personaje de la comedia» (Casariego, 125), tal como sucede con el personaje de Fabio. Respecto a este punto, quisiera destacar el momento en que Fabio le revela este primer secreto a Flérida. La duquesa, interesada en los amores de su secretario, manda a llamar a Fabio y, valiéndose del poder que conlleva su título, le obsequia una cadena para persuadirlo⁴⁶ y para que esté totalmente a su servicio, y finalmente le exige que diga el nombre de la amada de Federico. Si bien el regalo y las órdenes de Flérida inducen al gracioso a espiar y develar diversas informaciones sobre los amantes, será además la condición de hablador que caracteriza a Fabio la que lo impulsará a no mantener un secreto en silencio. De esta forma, Fabio afirma que así como la duquesa procura saber el secreto de Federico, él también tiene ansias de conocerlo:

FLÉRIDA: Vos, Fabio, habéis de decirme
una cosa que saber
pretende mi autoridad
porque importa a su decoro,
de una sospecha que ignoro
averiguar la verdad.

FABIO: Si el hablar yo es conseguillo,
hecha está la gracia de ello,

⁴⁵ De hecho, la imposibilidad de guardar secretos, además de la intromisión y la indiscreción, son características típicas de los criados y también del gracioso.

⁴⁶ Otro rasgo propio del gracioso es que es fácil de persuadir, sobre todo si se estimula la avaricia del personaje tal como lo hace Flérida al obsequiarle una cadena para convencerlo de que espíe a Federico.

*pues más que vos por sabello
me muero yo por decillo* (vv. 628-637).

No obstante, en esta instancia Fabio no sabe quién es la dama de su amo, puesto que este trata sus amores en secreto y con la mayor discreción posible, por lo que, como menciona Fabio, «Si recibe algún papel, / no vemos quién se le da, / ni sabemos con quién va / si acaso le escribe él» (vv. 662-665). Aun así, el gracioso cuenta a Flérída la información que ha conocido, es decir, que Federico se reunirá esa noche con su amada en el jardín. Al conocer este dato, la duquesa ordena a Fabio vigilar al secretario y averiguar la identidad de su dama. En esta escena, la duquesa muestra su autoridad cuando incita al criado a mantener en secreto la conversación que han tenido, pues lo amenaza y le recuerda que a quién le conviene servir es a ella, ya que solo así obtendrá provechos y beneficios; por el contrario, si la traiciona, solo recibirá daños:

FLÉRIDA: Y, porque nunca dudéis
*de donde el provecho u daño
os viene, todo es de mí:*
si servís, Fabio, el provecho;
y el daño, si vuestro pecho
dice a nadie lo que aquí
hemos hablado los dos (vv. 704-710).

Una primera apreciación respecto a Flérída como personaje que detenta el poder, es que en varias ocasiones impone el silencio o la palabra a su gusto. Por ejemplo, Federico es el primero a quién la duquesa le exige que hable y revele el nombre de su dama, y también lo hace callar cuando no desea oír más de los amores de su secretario. Del mismo modo sucede con Fabio, puesto que le obliga a que cuente todo acerca del amor de Federico y, al mismo tiempo, le exige que no cuente a nadie que trabajará para ella como espía. Continuando con lo anterior, este primer secreto que Fabio ha develado a la duquesa, al igual que los próximos datos que descubrirá y le contará, determinarán las decisiones y acciones de Flérída, así como el desarrollo de la comedia. Enterada de que el galán se reunirá con su dama, e impulsada también por el amor y los celos, Flérída decide estorbar el amor entre los amantes impidiendo su reunión nocturna. Así lo declara cuando se cuestiona a sí misma:

FLÉRIDA: Mas, ¡ay!, *que callar no puedo con celos;
basta que pude callar con amor.*
¿Esta noche –¡estoy dudando!–
ha de ser –¡estoy muriendo!–
quedarme yo padeciendo
lo que ellos están gozando?
Pues no ha de ser: [...] (vv. 722-728).

Los primeros dos versos de la cita precedente reflejan la relación que existe entre el silencio, el amor y los celos, pues a pesar de que Flérída pudo guardar silencio tanto al callar y disimular sus sentimientos por Federico, cuando ella se entera de que su secretario ama a otra persona, los celos surgen y ahí le es imposible encubrir su amor. En relación a esto, Déodat-Kessedjian asegura que tal afirmación refiere a «la aceptación inmediata del silencio de amor», y a la vez a «la lenta conquista dolorosa del silencio sobre los celos» (283), por lo que en este caso la duquesa, sin poder disimular ni negar sus sentimientos y motivada por el amor y sobre todo por los celos, decide actuar como *el perro del hortelano*⁴⁷ para estorbar el amor entre Federico y su amada. De esta forma, se observa cómo la revelación de un secreto, puede convertirse en un motor dramático que pone en marcha las acciones de los personajes y, por ende, la obra misma. Por supuesto, hay que tener en cuenta que para que un secreto sea descubierto, deben existir agentes que atenten contra él, que en este caso corresponden a la duquesa y al delator Fabio. Respecto a esto, Flérída envía a Federico a entregar una carta para el duque de Mantua esa misma noche en la que se encontraría con Laura, mandato a que el secretario está obligado puesto que no puede poner sus amores ni su reunión con Laura por sobre la lealtad y el servicio que le debe a la autoridad, ni tampoco le conviene despertar sospechas en la duquesa: «¿Qué haré?», dice Federico, «Que mi amor no debe / deslucir la lealtad mía» (vv. 778-779). De este modo, el galán se ve obligado por la autoridad a dejar a un lado sus deseos amorosos, a no reunirse con su dama esa noche y a acatar las órdenes que

⁴⁷ *El perro del hortelano, que ni come ni deja comer*, es un refrán que alude «a quien no disfruta de algo y además impide que otros lo hagan» (Centro Virtual Cervantes, «El perro del hortelano», que no come ni deja comer, recuperado el 5 de octubre de 2017, de <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58641&Lng=0>).

Este refrán da título a la obra de Lope de Vega, *El perro del hortelano*, en donde la condesa Diana demuestra su amor por su secretario Teodoro, pero a su vez lo rechaza, lo cela y tampoco le permite estar con Marcela, actuando por ende, como el perro del hortelano. Además, este refrán tiene diversas variantes que aluden al significado antes descrito, entre las que destaco: «El perro del hortolano, ni quiere las berzas para sí ni para su amo» (Correas, ed. 2000), «Como el perro del jardinero, ni come la calabaza ni la deja» y «El perro del hortelano, ni ladra ni deja ladrar» (Sevilla y Cantera, eds., 2008).

le han dado. Por otra parte, esa misma noche la duquesa casualmente le cuenta a Laura que ha sabido que una mujer, a través de una carta, ha concertado una cita con el secretario y le ordena que vigile el jardín para conocer a quién favorece Federico. Flérída menciona de forma imprudente el nombre de su secretario, lo que confirma aún más a Laura que la duquesa ama a Federico y que, por ende, es su rival en aquel amor.

Laura acata el mandato de la duquesa, va al jardín y allí se encuentra por fin con su amado con el que intercambian retratos. Aquí los enamorados no solo muestran su preocupación por el casamiento concertado de Laura con Lisardo, sino que también se cuestionan (especialmente Laura) el extraño y celoso modo de actuar de Flérída, quien, además del matrimonio acordado, se suma como agente peligroso para el amor y para el secreto amoroso de la dama y galán de esta comedia. Considerando esto, en esta primera jornada de *El secreto a voces* destaco el planteamiento de una primera pista del secreto amoroso, que corresponde al hecho de que Federico está enamorado. A partir de ese indicio, la duquesa, enamorada y celosa del secretario porque este ama a otra, intentará descubrir la identidad de la mujer y procurará impedir ese amor utilizando su astucia, además de emplear su poder y autoridad. Ya en esta jornada Flérída hace uso de su poder a través de órdenes (cuando envía a Federico a entregar una carta al duque de Mantua), regalos materiales y advertencias (cuando da a Fabio una cadena y lo convence para que sea su espía) con la finalidad de lograr sus objetivos. Por último, considerando que el compromiso con Lisardo y el celoso actuar de la duquesa son amenazas para el amor, Federico le afirma a su dama que le entregará una cifra ingeniosa con la que podrán comunicarse entre sí «[...] sin que entren / en sospecha ni entiendan / cuantos se hallaren presentes» (vv. 1141-1143). De este modo, en la segunda jornada, tanto Federico como Laura utilizarán una clave en forma de acróstico para enviarse varios secretos dichos a voces y que revisaré en el siguiente subcapítulo.

3.1.2 Secretos «a voces»

Es importante recordar que, en la primera jornada, la duquesa envió a su secretario a entregar una carta al duque Enrique, despacho que Federico entrega rápidamente sin tener la necesidad de viajar a Mantua, debido a que el duque se mantiene oculto en la casa del secretario. Sin embargo, Federico le hace creer a Flérída que sí salió de la corte y regresa efectivamente con una carta del duque, situación confusa que descoloca a Fabio puesto que sabe que su amo nunca ha salido de Parma la noche anterior. Por una parte, este fingido viaje del secretario hace creer a la duquesa que en realidad estorbó la reunión entre los amantes y, por otra, sirve de excusa para que el galán traiga una falsa carta a Laura, de parte de una supuesta prima suya y que contiene además la cifra con la que podrán comunicarse. No obstante, Fabio le revela a Flérída que, a pesar de que el galán vino con una respuesta del duque, él nunca salió de Parma y que durante la noche estuvo con su amada. El descubrimiento de este secreto genera dudas en Flérída y la motiva, en primera instancia, a interrogar a Laura, quien, caracterizada por guardar un silencio total respecto a su secreto amoroso, miente a la duquesa diciéndole que en el jardín no vio a Federico reunirse con su dama. Aun así, a pesar de que confía en la amistad de su prima y criada, Flérída insiste en que los amantes estuvieron juntos pues así se lo aseguró un espía que trabaja para ella y también le declara que está determinada a llevar a cabo distintas «[...] esperiencias / estrañas hasta saber / aquesta dama quién sea» (vv. 1461-1463). De esta forma, la Laura avisará a Federico mediante la clave de todas aquellas «celosas curiosidades» (v. 1476) y además le advertirá que hay un delator que lo traiciona develando todos sus secretos a la duquesa.

Llegado a este punto, es fundamental revisar el mecanismo de la cifra ideada por Federico para enviarse mensajes secretos con su amada Laura en presencia de otros individuos. Esta clave requiere, en primer lugar, de una señal con el pañuelo para que el otro esté atento; luego quien emite el mensaje deberá codificarlo con las primeras palabras de arriba hacia abajo; y por último quien lo recibe tendrá que decodificarlo uniendo todos los primeros vocablos. Así son las instrucciones entregadas por Federico y que Laura lee:

LAURA: [...] *Guarda la carta y saca otro papel. Lee.*

«Siempre que quieras, señora,
que de algo tu voz me advierta,
*lo primero será hacerme
con el pañuelo una seña
para que esté atento yo.*
Luego en cualquier materia
que hables, *la primera voz
con que empieces razón nueva
será para mí, y las otras
para todos;* de manera
que pueda yo juntar luego
todas las voces primeras
y saber lo que me has dicho;
y a questo mismo se entienda
cuando yo la seña hiciere» (vv. 1496-1510).

En este momento en que la dama revisa la forma en que debe usar la cifra, Lisardo la ve con el papel y, motivado por la curiosidad y los celos, exige saber qué es lo que Laura está leyendo. Si bien la dama logra esconder el mensaje, no puede disimular su desconcierto que es expresado a través del color o rubor de su rostro, por lo que, en este sentido, el ocultamiento de Laura respecto a su secreto amoroso y a la cifra entregada por Federico, se expresa mediante el cuerpo tal como destacó en la revisión del recurso del silencio:

LAURA: ¿Quién aquí?
LISARDO: Yo, Laura.
LAURA: ¡Ay, triste!
LISARDO: ¿De qué te turbas y alteras?
LAURA: Yo ni me altero ni turbo.
LISARDO: Ajado el papel lo muestra;
 turbado el color lo dice (vv. 1528-1532).

Ella molesta, comienza a discutir con su pretendiente, lo que atrae a otros personajes a la escena, tales como Federico, Flérida y Arnesto, padre de la dama. En este momento, Laura utiliza la clave por primera vez y mediante ella explica a los demás personajes la ofensa de Lisardo, pero a su vez le cuenta a Federico, de forma oculta y silenciosa, las últimas cosas de las que se ha enterado. Por supuesto, Laura ha dado la señal con el pañuelo y dice:

«Flérida», cuya beldad
 «ha» con su ingenio igualado,
 «sabido» es cuánto ha mostrado
 «ya» mi afecto su humildad.
 [...]
 «Que» intente sacar, señora,
 «de aquí» mi alivio, ¡ay de mí!,
 «no» te admire, pues de aquí
 «te ausentaste» apenas ahora.
 [...]
 «¿Y qué» importa llanto tal
 «con» quien ofenderme osa?
 «Tu dama» soy, no tu esposa;
 «hablaste», Lisardo, mal.
 [...]
 «De que» se me haya atrevido,
 «muy» descortés, con acción
 «celosa» y sin atención,
 «está» mi honor ofendido
 [...]

«Mira» lo que te apercibo:
 «bien» puedo aquí morir yo
 «en no» casarme, y en no
 «nombrarme» su esposa vivo.
 [...]
 «Porque», necio y descortés,
 «quien» antes de ser marido
 «anda» conmigo atrevido,
 «contigo» ¿qué hará después?
 [...]
 ¿«Es» justo atreverse, di,
 «tú» lo juzga, a pedir celos?
 «Mayor» no le hay en los cielos
 «enemigo» para mí.
 «Y ven», señor, en que más
 «esta» pasión no te ciegue;
 «noche» ni día no llegue
 «a hablarme» ni a verme más.

(vv. 1614-1617; 1622-1625; 1630-1633; 1638-1641;
 1646-1649; 1654-1657; 1662-1669).

En este ejemplo se evidencia cómo dentro de un discurso dirigido a varios personajes, se envía un mensaje a escondidas, que en este caso es: «Flérida ha sabido ya / que de aquí no te ausentaste / y que con tu dama hablaste, / de que muy celosa está» (vv. 1714-1717). En acto seguido, usando el mismo método, Laura envía otro recado a Federico que le permitirá deducir a éste que es Fabio quien lo espía y traiciona. De esta manera, Laura le advierte lo siguiente: «Mira bien en no nombrarme / porque quien anda contigo / es tu mayor enemigo, / y ven esta noche a hablarme» (vv. 1718-1721). Como se observa en el ejemplo anterior, los amantes usan ingeniosamente la palabra mediante un código determinado que solo es compartido entre ambos, lo que permite que los mensajes enviados sean conocidos y descifrados solamente por ellos. De este modo, la palabra sirve para ocultar los mensajes, los pensamientos y sentimientos de Laura y Federico; a fin de cuentas, ellos a través de la clave, intentan *silenciar* su secreto amoroso, es decir, tratan constantemente de esconderlo y de disimularlo. En este sentido, puedo corroborar que la palabra y el silencio, tal como lo planteaban Déodat-Kessedjian y Egido, no son conceptos contradictorios sino que se complementan, ya que la palabra dicha en voz alta es usada por Federico y Laura para callar y disimular su amor.

En relación a esto, Kroll (2015) en su artículo «El secreto en Calderón» se refiere al concepto de «secreto a voces» que, al igual que el secreto, es una información que posee reglas comunicativas, pero su especificidad recae en la idea de ser un secreto que, aunque no debe ser pronunciado, sí es conocido por todos o varios personajes. Así, el secreto a voces que mejor se evidencia dentro de esta comedia es el amor de la duquesa hacia Federico, amor que nunca es declarado de forma explícita, pero que es conocido y finalmente confirmado por Laura y Federico. Sin embargo, en esta obra Calderón pone el silencio en un primer plano y lleva el concepto de «secreto a voces» al límite, debido a que se exponen varios secretos dichos a dos voces, es decir, informaciones y mensajes que son enunciados en voz alta pero que, al mismo tiempo, no se revelan a todos los personajes. En este sentido, las palabras emitidas a dos voces por Laura y Federico se vinculan fuertemente con el concepto de anamorfosis revisado anteriormente, puesto que ellos envían, por una parte, un mensaje público y, por otra, un mensaje que secreto. De este modo, dama y galán emiten sus secretos «a voces» gracias a un código comunicativo y a su vez borran la línea que separa lo privado de lo público ya que al mismo tiempo se envían recados entre ellos y a los miembros de la corte. Además, no hay que olvidar que el personaje del secretario, quien gracias a sus habilidades e ingenio en las letras y voces, es el que inventa aquella regla comunicativa, específicamente, la clave dispuesta en forma de acróstico.

Luego de esta revisión sobre el vínculo entre palabra y silencio, sobre la cifra como código comunicativo y sobre el secreto dicho «a voces», es necesario analizar cómo Flérida evita nuevamente la reunión entre los amantes y cómo trata de descubrir la identidad de la dama de su secretario. En primer lugar, Fabio, quien vio a Federico sacar descuidadamente el retrato que Laura le había dado, le cuenta a la duquesa que el secretario guarda un retrato de mujer y que si lo encuentra podrá identificar a la dama que busca. Este tercer secreto revelado por el gracioso, nuevamente motiva el actuar de Flérida quien opta por emplear su ingenio e industria para hallar el sutil modo con el que Federico enseñe el retrato. Es así como la duquesa otra vez se interpone entre los amantes usando su poder, puesto que envía a su secretario a escribir muchos papeles, con la intención de impedir que se encuentren esa segunda noche. Flérida de algún modo transmite esa intención al advertirle a Federico que «Si os espera aquella dama / a quien tan fino servís, / que no os espere por hoy» (vv. 2012-

2014). Habiendo recibido las órdenes de la duquesa y su autoridad, el galán se ve obligado a acatar aquellos mandatos, por lo que no podrá reunirse con Laura tal como ella se lo había pedido; pero sí podrá entregarle, a través de la clave, un recado a su amada estando Flérída presente, en el que le avisa que no vaya al jardín porque la duquesa se lo ha impedido. De esta manera, Federico envía el siguiente mensaje secreto mediante la cifra: «Mi bien, señora, alma y vida, / esta cruel fiera infeliz, / hoy me embaraza el hablarte; / no vayas, pues, al jardín» (vv. 2068-2071)⁴⁸.

Posteriormente, la duquesa ordena a Laura que se esconda detrás de una puerta para que cuide a que nadie escuche lo que le dirá a Federico y también le dice que descubrirá, a través de un mañoso estilo, quién es la dama de su secretario. Este, quien ya tenía órdenes de regresar con los despachos, se presenta ante Flérída quien, fingiendo estar furiosa e irritada, trata a Federico como un traidor al afirmarle que ha sabido que tiene un trato doble con su mayor enemigo. El galán, sorprendido y forzado por ser acusado de traidor por su autoridad, piensa que la duquesa lo increpa por mantener escondido al duque de Mantua y, sin querer, termina develando que ha tenido a Enrique disfrazado y oculto dentro de la corte. Flérída, a pesar de que se asombra al conocer esta verdad diciendo una mentira, finge otro motivo de enojo –vinculado a razones políticas– para descubrir el retrato que el galán guarda y le ordena que le dé unas cartas, pues sabe que él ha recibido «hoy del duque de Florencia, / en razón de aquel antiguo / derecho que a aqueste Estado / pretende» (vv. 2278-2281). Flérída entonces obliga a su secretario a que le entregue los supuestos papeles que le pide, momento en el que a Federico se le cae la caja que contiene el retrato. Aquí, cuando la duquesa exige al galán que le dé el retrato que esconde, Federico se da cuenta que su intención es revelar la identidad de su dama y opta por no obedecer a la autoridad. Mientras el secretario se resiste a los mandatos de la duquesa, Laura, al ver el peligro que corre ella y su amado, sale de su escondite y le arrebató el retrato al galán, lo intercambia con el cuadro que tiene ella y finalmente entrega a Flérída el retrato del mismo Federico. De esta forma, gracias al ingenio

⁴⁸ El mensaje completo entregado por Federico a Laura es el siguiente: «...“mi bien” es muy imposible, / “señora”, de conseguir; / “alma” es mía el padecer / “y vida” es mía el morir. / [...] / “Está” mi amor tan tirano, / “cruel” tanto mi sentir, / “fiera” tanto mi esperanza, / “infeliz” tanto mi fin... / [...] / ...“hoy” que a costa de la vida / “me” tienen fuera de mí; / “embaraza” a mi temor / “el hablarte” en esto a ti. / [...] / “No” me culpes ni conmigo / “vayas” enojada así, / “pues” será mi muerte, haciendo / “al jardín” sepulcro vil» (vv. 2044-2047; 2050-2053; 2056-2059; 2062-2065).

y precaución de Laura para crear esta situación de enredo, los amantes pueden impedir que la duquesa descubra que es Laura la amada del secretario y, por lo tanto, también logran proteger nuevamente su secreto amoroso. Por otro lado, Flérida otra vez queda confundida, celosa y furiosa ya que de nuevo ha fracasado en su intento de develar el secreto que la atormenta. Así, la duquesa manifiesta su ira mediante los apartes: «Dale su retrato a ese / enamorado Narciso, / y dile...Mas no le digas / nada. (Volcanes espiro, / un áspid llevo en el pecho / y en el alma un basilisco)» (vv. 2356-2361). Además, es importante destacar que a través de declaraciones como la precedente, la duquesa irá mostrando cada vez más el amor y los celos que siente hacia su secretario, una revelación progresiva del secreto amoroso que, hacia el final de la tercera jornada, culminará con la imprudencia de Flérida de declarar su amor a Federico, a pesar de que lo hará de una forma velada.

Antes de dar paso a la tercera y última jornada, quiero destacar la cifra inventada por Federico ya que, como mencioné anteriormente, esta clave no es más que un uso ingenioso de la palabra y una regla comunicativa compartida que posibilita la comunicación disimulada entre Federico y Laura. Es por esto que en esta obra no solo hay un secreto a voces (el amor de Flérida hacia su secretario), sino que, sobre todo, existen secretos y mensajes emitidos «a voces» o en voz alta que aun así se transmiten silenciosamente gracias a la clave. En este sentido, esta cifra utilizada por la dama y el galán en el espacio público no es más que un mecanismo silencioso para proteger, en este caso, su secreto de amor. Quiero resaltar que la revelación de informaciones durante este segundo acto, es causada por la acción de delatores como Fabio y también por el uso del poder y el ingenio y por la indiscreción de algunos personajes. Por ejemplo, Flérida descubre que el secretario oculta a Enrique al utilizar su astucia, pues inventa que Federico ha cometido una traición; y al servirse de su poder, debido a que son las acusaciones que provienen de la autoridad las que terminan presionado al galán a revelar la verdad sobre el duque. Además, la duquesa no es precavida al confiar y al contarle a Laura que tiene un espía, ni tampoco Federico es discreto a la hora de mostrar el retrato de su dama sin ningún cuidado.

3.1.3 «Que soy quién soy»

En esta tercera jornada de *El secreto a voces*, la duquesa ha decidido declararse a su secretario Federico. Como mencioné anteriormente, la imposibilidad que tiene Flérida para disimular su amor y sus celos, provocarán que ella deleve su secreto amoroso de manera progresiva hasta tener la imprudencia de declararse a su subalterno y, en consecuencia, de no actuar como debe, ya que olvida que su posición estamental le exige un matrimonio por conveniencia, que en este caso es casarse con Enrique para unir las cortes de Parma y Mantua. Así Flérida confiesa su intención a Laura, quien solo puede manifestar su pesar por medio de los apartes:

FLÉRIDA: *¿seré yo la primera,
Laura, que haya casado
desigualmente?*

LAURA: (¡Hoy muero!)

FLÉRIDA: Federico es ilustre caballero,
deudo cercano es mío. 2687+

LAURA: Sí, mas ¿no ves, señora,
que en otra parte adora?

FLÉRIDA: Aquese es desvarío,
que, una vez declarada
¿quién a mí puede competirme en nada? (vv. 2684-2687).

En esta escena, la duquesa publica sutilmente su amor por Federico y a pesar de que es consciente de la desigualdad social que implica sentir amor por un criado, estaría ignorando los deberes asignados a su rango y a su persona, lo que podría afectar su honra. Además, Flérida es consciente de la autoridad y del poder que puede desarrollar en temas amorosos, puesto que se muestra arrogante y segura al pensar que nadie es rival para ella y que sin duda su secretario la corresponderá después de que se declare. Mayor seguridad tendrá la duquesa al creer que Federico le corresponde, cuando este finge halagarla y decirle lisonjas para corroborar las intenciones que ella tiene. Flérida se conforma con estas falsas adulaciones del galán y le confiesa su amor de manera velada, aunque es suficiente para confirmar que ella está enamorada y celosa de él. Es de este modo como Flérida comienza a referirse a sus propios sentimientos:

A lo que Federico responde en aparte:

FLÉRIDA: Pues, supuesto, Federico,
que digo que no los sé,
que los sé sabiendo vos
no temáis venirme a ver,
sino vedme a todas horas,
asegurado de que
ni yo tengo qué sentir,
ni vos tenéis qué temer.
Harto digo y harto callo.
(vv. 2796-2804).

FEDERICO: [...]. (Flérida bella,
perdóneme tu altivez,
perdóneme tu hermosura,
tu grandeza, tu poder, 2828+
tu ingenio, tu discreción
que a esto se espone una mujer
que se declara a quien sabe
que quiere a otra dama bien.)
(vv. 2826-2831).

Flérida declara su amor de una forma velada y encubierta mediante un juego de *decir sin decir*, que se respalda en el verso «Harto digo y harto callo», e invita al galán a que la visite a la hora que desee. Por su parte, el secretario deduce y comprende que la duquesa está enamorada de él y, además, a través del aparte se disculpa con Flérida por fingir corresponderla. Si bien Flérida ha quedado confiada de que Federico le corresponde, por lo que ya no desea recibir ninguna información de su espía, este le cuenta otro secreto que ha descubierto. Fabio, espionando a su amo y a Enrique, descubre que Federico tiene planeado huir con su dama hacia Mantua esa tercera noche y que serán ayudados por el duque; secreto que es develado por el gracioso a la duquesa y que nuevamente impulsa las acciones de ella. De este modo, Flérida urde un astuto plan para evitar que los amantes escapen: la duquesa habla con Arnesto y le dice que Federico ha sido desafiado a un duelo, por lo que debe acompañar y seguir al galán durante toda la noche con el fin de protegerlo, y debe tomarlo preso si es que él se resiste a su compañía. Efectivamente, el padre de Laura sigue las órdenes de la duquesa y llega a la casa de Federico, lugar en donde se desarrolla una cómica escena en la que el galán, para poder salir y fugarse con su dama, entrega diversas excusas que son insuficientes debido a que Arnesto lo toma prisionero evitando que vaya al supuesto duelo.

Cuando Flérida va esa noche al jardín con intenciones de hallar a la dama de Federico, se encuentra precisamente con Laura quien esperaba a que su amado llegase para su huida. La dama, valiéndose de su ingenio, engaña a la duquesa para que no la descubra diciéndole que también había bajado al jardín para vigilar si Federico se reuniría con su amada. Estando ambas allí, Federico, quien ha podido escapar de la prisión impuesta por Arnesto, llama a una ventana y Flérida obliga a Laura a que hable con él para ver si busca y nombra a su dama.

Cuando Laura abre, el galán reconoce la voz de su enamorada en medio de la oscuridad de la noche, razón por la que ella cierra la ventana para evitar que el galán la mencione como su dama en presencia de Flérída, la que está escondida a sus espaldas. Sin embargo, cuando el secretario golpea nuevamente, la duquesa se adelanta, abre la ventana y habla con él, escena en donde Federico no reconoce la voz de la duquesa y la confunde con su amada. En este momento, el galán es indiscreto, ya que no comprueba si es Laura a quien habla y devela involuntariamente el secreto que estuvo escondido a lo largo de toda la comedia, es decir, la identidad de su enamorada:

Abre la ventana Flérída y habla con ella.

FLÉRIDA: ¿Qué querréis decirme?
 FEDERICO: Que
 esa fiera, esa tirana
 de Flérída me ha enviado
 a tu padre porque haga
 diversión a mis deseos,
 y, prendiéndome en mi casa
 me ha estorbado, dueño mío,
 venir hasta ahora. ¿Qué aguardas?

En el parque los caballos
 esperan; ya tengo cartas
 del duque que me aseguran
 el vivir contigo en Mantua.
 Ven conmigo; que aunque ya
 se va declarando el alba,
 no importa, como una vez
 contigo al camino salga (vv. 3306-3321).

Así pues, al mismo tiempo en que «se va declarando el alba», sale a la luz el secreto que Flérída más deseaba conocer. La duquesa, enterada de que Laura es la amada de Federico, continúa fingiendo y afirma al secretario que es demasiado tarde y que mejor intenten escapar al día siguiente. A esto Federico le pregunta si ha quedado enojada, a lo que Flérída responde que sí, pero con su «estrella», no con él. De acuerdo a esto y al cambio que tiene la duquesa a continuación, me atrevo a afirmar que si ella se ha enfadado con su *estrella* o *hado*, en realidad ha quedado molesta con su destino, ya que este ha sido ser duquesa y es a causa de esa posición socio-estamental que no le es permitido tratar de amores con un individuo de menor rango. De este modo, Flérída se da cuenta que la amada del galán es Laura, que no es correspondida y que ha sido burlada por Federico y Laura, descubrimientos que la hacen recordar su posición, su jerarquía y su identidad, y la impulsan a comprometer finalmente a sus criados en matrimonio:

Para concluir con esta revisión de *El secreto a voces*, en esta última jornada lo que se destaca son las acciones del personaje de Flérida. En primer lugar, la declaración de amor por parte de la duquesa hacia su secretario es una revelación que se ejecuta de manera velada gracias a un *decir sin decir*, fórmula silenciosa que es suficiente para dar a entender a Federico los sentimientos que tiene su autoridad. Gracias a la indiscreción del secretario, quien confunde a Flérida con Laura y devela finalmente la identidad de su dama, la duquesa se percata que su amor no es correspondido, por lo que decide vencerse a sí misma y, por lo tanto, renunciar al amor de su vasallo. Tal como afirma Spitzer, «el "soy *quien soy*" es, pues, muy distinto: el noble que dice esta última frase no afirma que su naturaleza es el ser, sin más [...], sino que su naturaleza es *ser alguien*, alguien bien determinado por su nacimiento, tradición, etc.» (1947, 122), por lo que este *vencerse a sí mismo* de Flérida, expresado mediante el enunciado «Que soy quien soy» (v. 3466), daría a entender que su deber es *ser duquesa*, que está determinada por la posición social y por la nobleza que le corresponde. De esta forma, el triángulo amoroso de esta comedia (Flérida-Federico-Laura) ha dejado de serlo gracias a que la figura de poder, en este caso Flérida, deserta del amor de su criado. Esta renuncia por parte de la autoridad permite que el amor entre Federico y Laura se concrete en matrimonio, un feliz final que es anunciado a lo largo de toda la comedia.

3.2 NADIE FÍE SU SECRETO

La segunda comedia palatina cómica a revisar data del año 1629, aunque de acuerdo a Ángel Valbuena, habría sido escrita unos años antes entre 1623 y 1624. Esta obra, cuya trama es similar a la de *El secreto a voces*, se desarrolla en el palacio del príncipe de Parma, quien se ha enamorado a primera vista de Ana de Castelví, la misma mujer que ama su amigo y secretario César. Al conocer que su secretario ama y es amado por Ana, el príncipe Alejandro, impulsado por el amor y los celos, trata de estorbar la relación entre su vasallo y la dama. Para ello se servirá de su ingenio para crear situaciones equívocas; de su poder para ordenar a su secretario a realizar ciertos trabajos que lo impidan estar junto a Ana; y de un espía, llamado Arias, quien irá revelando todos los secretos de César.

3.2.1 Dilema entre amistad y lealtad

La primera jornada de *Nadie fie su secreto* comienza con una exclamación de amor por parte del príncipe de Parma, Alejandro, debido a que se ha enamorado de Ana de Castelví con solo verla en el palacio⁴⁹, un amor que –al igual que el de Flérida de *El secreto a voces*–, es inapropiado por la diferencia socio-estamental que existe entre el príncipe y la dama. Alejandro, enamorado de doña Ana a quien compara con el sol que con su luz lo ha cautivado, confía este amor a su vasallo y amigo Arias al declararle que «Yo he de servirla, y de ti / he de fiar solamente / este amor y este secreto» (92a). El criado se sorprende de que el príncipe no haya fiado este secreto amoroso a César, su secretario y cercano amigo, caracterizado por ser «discreto, sabio y prudente» (92b), pero Alejandro asegura que no ha querido decir nada a su secretario porque lo nota triste, melancólico y con un comportamiento extraño del que desea averiguar la causa pues, como afirma el príncipe, «De unos días a esta parte / no sé qué trata o qué tiene, / que ni a mi servicio acude / ni despacha mis papeles. / Mil veces en mi

⁴⁹ Tal como mencioné anteriormente, en el *DCSO* se afirma que «la seducción más inmediata es de tipo no verbal» y que «en su forma más pura, se produce por medio de la vista y va ligada a la filosofía neoplatónica». En este sentido, en las comedias auriseculares es muy frecuente que el amor surja a través de la mirada, tópico que se manifiesta en esta escena de *Nadie fie su secreto*, pues Alejandro se ha enamorado de Ana de Castelví a primera vista y así lo afirma el mismo príncipe: «Vila al dejar la carroza / y haciendo su estribo Oriente, / o fueron los soles dos, / o el uno alumbró dos veces» (91a). Este *amar por los ojos* muchas veces se asocia a la enfermedad de amor y al concepto de «aojado», el que significa echar mal de ojo a alguien y, al mismo tiempo, que el amor entra por los ojos. Por ejemplo, en *El caballero de Olmedo* (ed. 2011) de Lope de Vega, Fabia advierte a don Alonso que está aojado, ya que se ha enamorado de doña Inés con solo verla en una feria: «El pulso de los amantes / es el rostro. Aojado estás» (vv. 55-56).

presencia, / si le hablo se divierte; / sin propósito responde, / y hablándome se suspende» (92b). Este comportamiento de César se atribuye al amor que siente por la misma dama que ama el príncipe, Ana de Castelví, a quien el galán ha cortejado secretamente durante dos años.

La comedia ya plantea que el personaje de César también guarda un secreto de amor, el que es defendido y guardado a toda costa por su criado Lázaro. Este gracioso en particular, al que ningún poderoso intenta sobornar con algún obsequio (como sí sucede en *El secreto a voces* con la cadena que Flérida regala a Fabio para que revele los secretos de su amo), además de ser el fiel confidente del galán, es astuto e ingenioso al inventar diversas burlas o excusas con la finalidad de no revelar el secreto amoroso de César. Así ocurre luego de que Alejandro confía su secreto a Arias, escena en la que Lázaro aparece por primera vez buscando a su amo para entregarle una carta de Ana en la que la dama corresponde a sus favores. En esta escena, el príncipe llama al gracioso para preguntarle las razones de la tristeza de César, pero Lázaro esconde inmediatamente la carta y comienza a burlar a Alejandro para tratar de irse:

ALEJANDRO: ¿Sírvete?
 LÁZARO: Soy su criado
 y tu tercera persona.
 ALEJANDRO: ¿Cómo tercera?
 LÁZARO: ¿Pues no?
 César contigo privó.
 Yo con César, por mi trato;
 luego es nuestro triunvirato
 César, Alejandro y yo.
 ALEJANDRO: Tu humor conozco.
 LÁZARO: [Yéndose]
 Eso ha sido
 despejar (93b).

El príncipe concluye que Lázaro no contará la causa del malestar de César, y de hecho hasta llega a pensar que es imposible que su secretario haya confiado algún secreto a un gracioso que solo sabe burlar. Así lo afirma Alejandro cuando dice al criado «No quiero creer que fuera / tan necio César que a ti / su secreto te dijera, / [...] que tu condición extraña / claramente desengaña / que es para burlas ociosas» (94a), a lo que Lázaro responde en aparte

«(Bien las burlas me han librado / de descubrir el secreto)» (94a). De este modo el criado, que es fiel a César desde principio a fin, utiliza los rasgos propios de su personaje no solo para divertir, sino para mantener el secreto de su amo a costa de la curiosidad y superioridad del duque. A fin de cuentas, Lázaro finge ser tonto cuando en realidad usa su ingenio al momento de guardar secretos.

Alejandro, al ver que no puede obtener información del gracioso, ordena a su criado Arias, quien también es amigo del secretario, que hable con este para saber el motivo de sus tristezas. De esta forma, César, quien apenas había recibido el mensaje de Ana, no puede disimular su alegría por ser correspondido por la dama, no puede callar su secreto amoroso y acaba por revelárselo a Arias. Así, el galán, al igual que Federico de *El secreto a voces*, es impulsado por una emoción intensa (la alegría) para develar su secreto y confiárselo a Arias, pues, en palabras de César, «que aunque quisiera encubrirlo, / os lo dijera de contento» (96a). El secretario cuenta todo a su amigo, le dice que ama a Ana de Castelví a quien ha servido por dos años y que ella le envió una carta en la que responde favorablemente a su amor y le pide que se reúnan esa misma tarde. Aquí el galán rompe la guarda del secreto propia del amor cortés y su confesión manifiesta la rivalidad amorosa que se formará entre él y Alejandro. Así se confiesa el secretario a Arias:

CÉSAR: Doña Ana de Castelví
 (Ya he dicho quién es, ya puedo
 aun más allá del discurso
 pasar encarecimientos)
 es quien me tiene en su amor
 de mí mismo tan ajeno,
 que no siento lo que digo,
 aunque no digo lo que siento.
 [...]
 Mucho he dicho y mucho callo» (97a).

En este instante se observa cómo el secreto amoroso de César actuaba como una atadura y una prisión, pues ahora, con solo el hecho de decir el nombre de la amada, el galán se libera; alivio que se evidencia en la frase «Ya he dicho quién es, ya puedo / aun más allá del discurso / pasar encarecimientos» (97a). Además, a pesar de que el secretario se confiesa extensamente, pareciera que aun así le hacen falta las palabras para expresar su amor por

Ana, lo que se refleja, por ejemplo, en las expresiones anteriores tal como «que no siento lo que digo, / aunque no digo lo que siento» y «Mucho he dicho y mucho callo». Respecto a esto, el sentimiento amoroso de César hacia la dama es tan fuerte, que difícilmente puede ser descrito con palabras, por lo que, en este sentido, el silencio como la expresión de lo inefable está presente.

Antes de la revelación del secreto amoroso pareciera que el secretario fuese prudente al dar un primer recado a Alejandro, pues César le pide a Arias que mienta al príncipe diciéndole que la causa de su extraño comportamiento se debe a la dedicación que da a sus estudios y que por eso no se ha presentado ante Alejandro. Sin embargo, a pesar de que el galán parezca ser prudente al mentirle al príncipe para que no conozca su secreto, termina por revelar su secreto a Arias impulsado por la felicidad del momento. El secretario elige contar su secreto a Arias, pues confía en su amistad y en la supuesta discreción del amigo. De esta manera, César pide a Arias que calle su secreto:

CÉSAR: Mirad, Don Arias, que os fío
 mucho, y que no soy de aquellos
 que por alabarse venden
 a pregones sus secretos;
 [...]
 y a que el secreto paséis
 desde los labios al pecho;
 que de la boca al oído
 está a peligro un secreto (96b-97a).

Al igual que en *El secreto a voces*, se hace alusión al pecho como lugar en el que se custodia y se guarda un secreto. De hecho, César le pide a Arias que todo lo que le ha contado lo traslade a su pecho y allí lo mantenga en silencio, puesto que sabe que un secreto corre peligro cuando se devela a otra persona trasladándose «de la boca al oído», es decir, de lo privado a lo público. A este respecto, a pesar de que César es consciente de los peligros que puede sufrir alguien al develar un secreto, no es precavido y confía plenamente en su amigo quien, efectivamente, revelará aquella información amorosa al príncipe. Arias, luego de haber escuchado los secretos del príncipe y del secretario, queda confuso debido a que no sabe si responder fielmente a la amistad de César o a la lealtad que le debe a Alejandro por ser su superior, disyuntiva que se expresa en el siguiente monólogo:

ARIAS: <i>De dos secretos cargado, aunque uno mismo en rigor, obligado de un señor, y de un amigo obligado, me hallo; y en tantos disgustos no sé cuál a cuál prefiere: ¡mal haya el necio que muere por saber ajenos gustos! Si a César el amor digo del Príncipe, sus desvelos</i>	<i>le han de dar celos; y celos no se han de dar a un amigo. Pues si al Príncipe al afeto digo de César, no sé si lo acierto, pues la fe rompo a César del secreto. Si callo la voluntad del uno al otro, en rigor soy a la lealtad traidor o traidor a la amistad (97b).</i>
--	---

Arias queda en una incómoda posición ya que conoce los dos secretos amorosos que se han presentado hasta ahora en la comedia, secretos de dos amigos y que, a fin de cuentas, corresponde a un mismo secreto. Aun así, a pesar de valorar su amistad con César, decide ser en primer lugar un buen vasallo, por lo que revelará al príncipe lo que el secretario le ha contado, ya que la lealtad hacia la autoridad viene a ser «un valor superior al de la amistad entre iguales» (Zugasti, 2001, 179). Pero antes de develarle el secreto de César, Arias intenta persuadir a Alejandro de que se olvide del amor que siente hacia doña Ana, puesto que, en palabras de Arias, «[...] si a César quieres, no la quieras / y básteme decir que si pretendes / a doña Ana, es a César al que ofendes» (98b). El vasallo y amigo de Alejandro muestra sutilmente el secreto amoroso de César, razón por la que el príncipe lo obliga a terminar lo que ya está exponiendo:

ALEJANDRO:	Don Arias, cuando alguna cosa digas a quien no la pregunta, ya te obligas a no dejar plática empezada: dímelo todo o no dijeras nada. ¿Quiere a Doña Ana César? Poco importa; que César es mi amigo, y si me hallara muy prendado, por César la olvidara. Prosigue, pues. ¿Qué temes?
ARIAS:	Que, indiscreto, falte a la fe jurada de un secreto.
ALEJANDRO:	Pues si callar debías, ¿para qué los principios me decías?
ARIAS:	Yo tu quietud pretendo, (Perdona, César, si el secreto ofendo.) Señor, ellos se quieren (98b-99a).

De esta forma, Arias revela el amor que César y Ana sienten el uno por el otro, sentimiento que Alejandro no puede tolerar. El príncipe podía aceptar que su secretario y amigo amase a la misma dama que él ama e incluso estaba dispuesto a desistir de su amor por ella, pero cuando se entera de que Ana también corresponde al amor de César, Alejandro muere de celos. Al igual que Flérida en la comedia revisada anteriormente, a pesar de que el amor motiva el actuar del príncipe, son los celos los que finalmente lo determinan a estorbar a los amantes y a actuar como *el perro del hortelano*, lo que se refleja en las siguientes expresiones de Alejandro: «Si César la quisiera, / la dejara, y sus celos no sintiera; / mas que ella quiera a César, son más daños» (99a) y «¡Que en mí, más que el amor puedan los celos! / [...] / y pues yo no la gozo, no la goce» (99a). De este modo, el amor y los celos, al igual que en *El secreto a voces*, funcionan como resorte dramático ya que incitan a Alejandro a obstaculizar a los amantes y a descubrir los secretos que hubiese entre ellos; y para llevar a cabo su objetivo, el príncipe se vale de su poder para ordenarle a Arias que le informe todo lo que suceda entre los enamorados. Así Alejandro dice a su criado que «Cuanto a César pasare con Doña Ana, / me has de decir; que si por él allana / mi honor que no la quiera, / y no puedo jugar; aunque picado, / quiero mirar los lances desde afuera» (99b). Aquí el príncipe utiliza un lenguaje que hace alusión al «juego» que a su vez refiere al amor como *competencia*, lo que se evidencia en las posteriores maquinaciones y enredos que creará Alejandro a partir de su ingenio, no solo para entorpecer el amor entre los amantes y competir por el amor de doña Ana, sino también para *divertir* sus penas: «Desta suerte / entretendré mis penas, mis desvelos, / divirtiendo sus gustos en mis celos» (99b)⁵⁰.

De esta manera, Alejandro obliga a su secretario que salga con él a recorrer la ciudad durante esa noche con la excusa de alegrarlo, cuando su verdadero objetivo es impedir que César se reúna con su dama para así divertirse y burlarse de él. Así lo asegura el príncipe cuando le dice al galán «Yo te quiero divertir: / esto debo a tu amistad. / A andar toda la ciudad / esta noche has de salir / conmigo: podremos ir / encubiertos y embozados / a visitar disfrazados / varios modos de placeres» (100a)⁵¹. Alejandro también ordena a Lázaro que

⁵⁰ Para mayor información sobre la teoría del juego, revisar Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, ed. David Alcántara, Madrid, Alianza S.A., 2012.

⁵¹ Cuando el príncipe Alejandro ofrece a César visitar *varios modos de placeres*, esto no es más que una invitación a visitar prostitutas, lo que quedará en evidencia en la segunda jornada de esta comedia.

recorra la ciudad con ellos, solo para ridiculizarlo y burlarse del palo que tiene envainado como espada, puesto que su arma real la perdió en un juego con Arias. De esta forma, César está obligado a obedecer los mandatos del príncipe y, por lo tanto, a desistir del encuentro con su amada, puesto que en primer lugar debe lealtad y obediencia hacia su autoridad. Al secretario no le queda más que expresar su desazón y tristeza a través de los apartes «(¡Hay tal! / ¿Quién hay que mi pena iguale?)» [100b], en donde sufrirá en silencio por no poder aprovechar la oportunidad –que surgió luego de dos años de cortejo– de encontrarse por fin con doña Ana. Por último, cuando Alejandro ya ha salido de escena, César manifiesta su desdicha a su criado quien, intuitivamente, cree que las desventuras de su amo son causadas porque alguien conoce su secreto amoroso. Así lo da a entender Lázaro cuando asegura que «De un loco, si eres discreto, / toma un consejo. El efeto / no sé yo por dónde viene; / mas tales peligros tiene / quien no calla su secreto» (101b). De este modo, Lázaro aconseja a su amo y lo advierte de que él puede padecer de ciertos peligros si no guarda silencio.

Antes de dar paso al siguiente acto, quiero destacar algunos aspectos relevantes de esta primera jornada de *Nadie fie su secreto*. En ella se presentan dos secretos, el amor de Alejandro y César hacia la misma dama, Ana de Castelví; informaciones que son depositadas en Arias, amigo en común del príncipe y del galán, quien tiene la disyuntiva entre ser leal a Alejandro o al secretario. Arias coloca su deber de ser buen criado por sobre la amistad, por lo que cuenta el secreto del galán a Alejandro, develación que es clave para poner en movimiento la acción de la obra, puesto que gracias al secreto revelado, el príncipe muere de celos y determina hostigar a los enamorados. Para ello, Alejandro ordena a César que recorran juntos la ciudad, lo que impedirá el encuentro entre el secretario y la dama. Tal como revisaré en el siguiente subcapítulo, este tipo de «juegos» trazados por el príncipe para impedir el amor, será el primero de varios que podrán observarse a partir de la segunda jornada; sin embargo, él no será el único que creará ingeniosamente diversos enredos, puesto que también otros personajes como César, Ana, Elvira (criada de la dama) y el fiel Lázaro, realizarán maquinaciones para defender el sentimiento amoroso.

3.2.2 Invenciones para atentar y/o defender el amor

En la segunda jornada, Alejandro lleva a cabo sus planes valiéndose de su posición de poder para evitar que esa noche los amantes se encuentren. De este modo, el príncipe sale a recorrer la ciudad junto con Arias, César, Lázaro y Félix, hermano de doña Ana, para visitar a algunas prostitutas. En este recorrido nocturno, César está triste por estar obligado a salir con el príncipe y por no poder cumplir la promesa a Ana de reunirse aquella noche, sentimiento que es recalcado por un músico que entona una canción compuesta por la frase «“¡Ay que me muero de ausencia! / ¡Ay que me muero de amor!”» (103a). El secretario finge estar de buen ánimo cuando en realidad sufre por amor en silencio, tormento que solo es expresado a través de los apartes:

CÉSAR: (Esta es la hora que está
Doña Ana puesta en las rejas,
diciendo entre sí: «Pues ¿cómo?
¿No es hora que venga César?
Yo, que pensé que tardaba,
¡vengo a esperarle!» Aquí es fuerza
que se enoje. Mas ¡ay cielos!
que no he de pensar en ella:
olvideme de olvidarme) (102a).

Por más que el secretario procura «sacar fuerzas de flaqueza» (103a), no puede disimular ni silenciar su tristeza, pues esa aflicción se manifiesta a través del cuerpo del galán y es percibida por Alejandro, quien afirma «Don Arias, ¡qué mal encubre / su divertimento César!» (103a). Al príncipe no le importa que César esté afligido, ya que considera que su secretario solo pierde la ocasión de estar con Ana, mientras que él mismo no solo está imposibilitado de estar junto a ella, sino que además muere de celos por el amor correspondido entre la dama y su amigo. Por otra parte, Alejandro manda a Lázaro a que le dé una cuchillada al músico que canta con la excusa de que lo incomoda, solo para que el criado muestre su espada de madera y así el príncipe pueda burlarse de él. El gracioso intenta eludir las órdenes del príncipe, pero este impone su autoridad al decirle «Haz lo que mando, o diré / que de gallina lo dejas» (103b), por lo que Lázaro se ve obligado a enfrentarse al músico y a desenvainar su espada. Para excusarse de la condición de su espada, Lázaro se vale de su ingenio y asegura que su espada por milagro se ha convertido en madera:

LÁZARO: Plegue a Dios que, si inocente
estás, que aquí se me vuelva
aquesta espada de palo,
porque ofenderte no pueda.

[*Desenvaina; el MÚSICO huye.*]

¡Milagro, milagro!⁵² (103b)

Toda esta cómica escena en donde Alejandro ordena a Lázaro a que acuchille al músico para burlarse de él será fundamental, puesto que el gracioso comenzará a sospechar que Arias es un espía, ya que solo éste sabía el secreto de la espada de madera⁵³. De este modo, Lázaro cree que Arias es quien reveló al príncipe su secreto y también el secreto amoroso de César, pues así lo asegura: «¡Que se fie mi señor / deste parlerón, sin ver / que él quien le dijo a Alejandro / la espada de palo fue! / ¡Vive Dios que este le vende! / Que quien muere por saber / lo que no le importa, es sólo / para contarlo después» (110a). Luego de esta escena, los varones se retiran porque ya está amaneciendo y César acompañado de Lázaro se dirige hacia el jardín en donde doña Ana se siente despreciada y poco querida por la ausencia del secretario. César pide perdón y le explica a su amada que no ha podido asistir a su encuentro debido a que el príncipe le ha pedido que lo acompañe en sus correrías nocturnas, disculpas que son aceptadas por Ana. La dama da otra oportunidad al secretario y para llevar a cabo la reunión entre ambos, César envía a Lázaro a que entregue una carta a su enamorada mientras que don Félix está distraído conversando con el príncipe en la sala de palacio. No obstante, César nuevamente es imprudente ya que cuando manda a su criado con el papel, lo realiza en presencia de Arias quien contará la existencia de este nuevo mensaje a Alejandro.

Por su parte, el príncipe observa a César, Lázaro y Arias conversando entre sí y aisladamente, por lo que sospecha de que su secretario trama algo y les pregunta de qué están

⁵² Esta expresión es usada de igual manera que en *El Quijote* en las bodas de Camacho, cuando Basilio exclama «¡No milagro, milagro, sino industria, industria!» (ed. 2004, 712) para referirse al ingenio, a la astucia, al engaño y a la traza.

⁵³ En esta escena se observa el tópico del burlador/burlado que consiste en que un personaje que engaña y se burla de otro de manera ingeniosa, finalmente es burlado por otro individuo. De esta forma, en *Nadie fie su secreto*, Lázaro, quien había burlado en la primera jornada al príncipe al evitar revelar el secreto de su amo, es burlado y ridiculizado por Alejandro cuando este lo pone en una situación que lo obliga a mostrar su espada de madera.

hablando. Como Alejandro insiste en saber las razones de la conversación, César, que no sabe cómo responderle al príncipe con una mentira, se fía de Arias para que responda. De esta forma, Arias si bien le promete al secretario que dirá una mentira a Alejandro, termina por traicionar nuevamente la amistad del galán y revela el secreto de la carta que este ha escrito a doña Ana y que la ha enviado por medio de Lázaro:

CÉSAR: (De mí mismo desconfío)
Don Arias no le ignora:
él le dirá mejor, y yo le fío
que él la verdad te diga.
[...]

CÉSAR: [*Ap. a DON ARIAS.*]
Mira lo que le dices, y no sea
algo que me acobarde.

ARIAS: [*Ap. a DON CÉSAR.*]
Diréle una mentira, que no crea
el que la verdad mira,
cuál sea la verdad, cuál la mentira.

ALEJANDRO: ¿Qué hay, Don Arias?
ARIAS: [*Ap. al PRÍNCIPE*]

Airada

la halló con mil razones rigurosas;
pero desengañada
quedó en fin a disculpas amorosas.
Un papel la ha enviado,
viendo que está don Félix ocupado:
deste respuesta espera,
y otra ocasión (106b).

Este segundo secreto que Arias devela, nuevamente provoca celos en Alejandro y lo motivan a impedir que doña Ana reciba y responda el mensaje de César, y así lo da a entender el príncipe cuando afirma que «Remediar ese daño es importante; / que si el papel recibe, / ¿quién duda los amores que la escribe? / El papel me da celos / y temor la ocasión que en él aguarda» (106b). Para esto, el príncipe hace uso de su ingenio y dice a Félix que su hermana se ha desmayado para que así se dirija a su casa y doña Ana se vea imposibilitada de responder la carta. A partir de esta mentira, Alejandro inicia un juego para obstaculizar de distintas formas el amor entre los amantes y para evitar que ambos se reúnan íntimamente, plan que solo conocerá el príncipe y su ayudante, Arias. Este juego generará dificultades que los enamorados y sus aliados (específicamente Lázaro y Elvira, criada de Ana) deberán enfrentar para resguardar su amor y secreto amoroso, y lo lograrán inventando astutamente algunas

situaciones que se encadenarán azarosamente. En este sentido, hay que recordar que los amantes no saben que el príncipe ama a doña Ana y que trata de interponerse entre ellos, por ende, tanto César como Ana creen y creerán hasta el final de la comedia que su secreto de amor todavía se mantiene oculto y que las dificultades solo provienen de la mala Fortuna. Volviendo a la escena previamente mencionada para explicar el juego generado por el príncipe, César se da cuenta que Félix va a socorrer a su hermana, aparentemente desmayada, y le pregunta a Arias qué fue lo que dijo a Alejandro, a lo que Arias responde que se vio forzado a hablar de doña Ana y que inventó el desvanecimiento de ella. De esta forma, el criado afirma que «Él me dijo que había / oído “Don Félix y doña Ana hermosa”; / y como ya tenía / el camino cogido, fue forzosa / ocasión hablar dellos, / y el desmayo arrastré por los cabellos» (107a). Arias miente al secretario al decirle que ha engañado a Alejandro en favor de su secreto amoroso, cuando en realidad le ha revelado todo lo que se había enterado respecto al mensaje que César envió a Ana.

En la escena siguiente, se observa cómo las mentiras trazadas por los personajes de Elvira, Ana y Lázaro son las que permiten que el secreto amoroso continúe escondido y en silencio. Cuando don Félix llega a su casa a ver a Ana, esta con la ayuda de su criada, está respondiendo la carta de César. Para evitar que el hermano descubra la relación entre la dama y el galán, Elvira miente a Félix diciéndole que doña Ana ha sufrido un desmayo que la ha dejado «sin aliento y sin color» (108a), mentira ideada con astucia que coincide con la que fue inventada por el príncipe. Cuando el hermano pide a la dama que diga las causas de su desvanecimiento, Ana recurre al ingenio y al engaño, y afirma que vio a hombres armados riñendo contra uno solo, que creyó que era su hermano. Félix cree esta farsa y Lázaro, quien se presenta para recoger la respuesta que la dama dio al papel de su amo, se sorprende al ver allí al galán. El gracioso al verse en aprietos, puesto que el galán le pregunta las razones de su venida y de su turbación, miente astutamente para proteger el secreto de su amo:

FÉLIX:	Pues los doce, nueve y tres son veinte y cuatro.
LÁZARO:	¿No ves que cuento sombras y todo? [...]
FÉLIX:	¿Cómo tiraste la daga, si en la pretina la tienes?

A partir de la fingida pendencia relatada por Elvira, Ana, Lázaro y ahora por el príncipe, Félix confirma aún más que fue el secretario quien estuvo en la riña y que se dirigirá a un duelo. De este modo, el hermano se presenta ante Lázaro y César, escena en la que, de manera similar a la de *El secreto a voces* con Arnesto y Federico, Félix insiste en resguardar al galán mientras este intenta excusarse de su compañía:

FÉLIX: ¿Qué no me negáis,
César, que habéis recibido
de desafío un papel,
y que a mi quinta aplazado,
hoy os llamaron en él?
[...]
Salgamos juntos los dos:
yo miraré y reñid vos,
[...]
CÉSAR: [*Aparte*]
¿Qué más se ha de declarar?
*Impórteme asegurar
sus temores, y advertido
responder también fingido* (112b).

El secretario sigue el juego a don Félix y recurre al fingimiento, puesto que le afirma a este último que en verdad tuvo un disgusto y que lo han llamado a un duelo por medio de un mensaje. Finalmente, César se ve obligado a fingir y a irse con Félix sin antes pedirle a Lázaro en secreto (a través de un aparte) que vaya donde doña Ana a contarle todo lo que ha pasado y que, en consecuencia, no podrá reunirse con ella.

Antes de dar paso a la última jornada, de este segundo acto destaco cómo cada personaje se ve motivado a crear con astucia distintas ficciones, ya sea para impedir el amor entre el secretario y su dama (Alejandro) o para protegerlo (César, Ana, Lázaro y Elvira). Estas invenciones, como el desmayo de la dama (ideado por Elvira y el príncipe) o la pendencia entre varios hombres (trazada por Ana, Lázaro y Alejandro), se van encadenando y coincidiendo entre sí, lo que solo es posible dentro de este mundo de fantasía, enredo y comicidad. Considero que otro aspecto a resaltar es que César nunca se percata –y en ningún momento de la comedia lo hará– de que la develación de sus secretos es lo que ocasiona cada uno de los inconvenientes que se le presentan para estar con su amada. En relación a esto, el secretario nunca pensará que los obstáculos que se interponen en su camino amoroso, como

la orden del príncipe a recorrer la ciudad por la noche, el repentino desmayo de Ana o la aparición de don Félix que viene a defenderlo de una disputa; fueron provocados intencionalmente por Alejandro, la figura de poder y autoridad de esta obra.

3.2.3 La figura de autoridad se vence a sí misma

Luego del juego comenzado y guiado por Alejandro para entorpecer el amor entre los amantes, César dice a su criado que está cansado de tener inconvenientes causados, según él, por su mala estrella y que lo han hecho perder «ocasiones» con su dama. Así lo afirma: «Yo de padecer cansado / de las injustas sinrazones / de perdidas ocasiones, / este remedio he buscado. / Nadie me ha visto venir, / todo el día le he tenido / donde sabes escondido; / pues ¿cómo ha de prevenir / la Fortuna siempre airada / hoy industria contra mí?» (113a-113b). A estas quejas del secretario, Lázaro le aconseja que debería sospechar de Arias, debido a que este conoce sus secretos amorosos, como los planes de reunirse con Ana y las cartas que se envían. Lázaro cree, acertadamente, que el vasallo es el traidor que averigua los secretos de su amo y los revela al príncipe, porque sabe que Arias era el único que conocía su secreto de la espada de madera, dato que también fue delatado a Alejandro; así lo declara el gracioso cuando dice que «Yo a ningún hombre señalo; / pero que dirá, colijo, / cualquiera cosa, quien dijo / lo de la espada de palo» (113b). Por el contrario, César cree que su criado está equivocado ya que considera que Arias es muy discreto y confiable para guardar secretos, pues, en palabras del secretario, «Don Arias es muy discreto, / muy noble y amigo mío, / que basta; y así le fio / éste y cualquiera secreto. / Sé que le sabrá guardar, / que es el secreto un tesoro» [113b]); a lo que Lázaro responde que «Pues tesoro que no es oro, / mejor le sabrá gastar» (113b), haciendo alusión a que, a pesar de la confianza y la amistad depositada en Arias, es muy fácil que éste de vele o «gaste» un secreto. Para respaldar la idea de aquella facilidad para descubrir un secreto, el gracioso declara que «Santo llaman al callar / su secreto el que es discreto; / mas por Dios que san secreto / ya no es fiesta de guardar» (113b)⁵⁴. Como mencioné en *El secreto a voces*, Calderón toma el refrán «al buen callar llaman santo» para

⁵⁴ Además de *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, Calderón vincula el secreto con la santidad en otras comedias como, por ejemplo, en *El astrólogo fingido*, *El hombre pobre todo es trazas*, *La vida es sueño* y *No hay burlas con el amor*.

transformarlo en el refrán que acaba de enunciar Lázaro que es «san secreto ya no es fiesta de guardar» y que da cuenta, precisamente, de la imposibilidad de guardar un secreto.

Posteriormente, Alejandro aparece en escena comentándole a Arias que, en el festín que hubo en palacio, observó a doña Ana que fue llevada por Félix, y se dio cuenta que ella realmente está enamorada de su secretario. Debido a este descubrimiento, el príncipe solo se entristece y, al parecer, empieza a ser consciente de que no puede impedir el amor entre Ana y su amigo César. De este modo, Alejandro manifiesta que «Antes con su alegría / doblé, Don Arias, la tristeza mía. / Si a Doña Ana miraba / las acciones que hacía, / en su rostro leía / que a César adoraba» [115a]. Esto último se evidencia luego de que el secretario llegase al salón del palacio en donde Alejandro se ha escondido para escuchar su conversación con Arias. En esa instancia, el galán dice al criado que está determinado a pedir la mano de su amada, decisión que más adelante impulsará al príncipe a *vencerse a sí mismo*, es decir, a actuar como un buen gobernante y a renunciar al amor y a los celos que siente por Ana para, finalmente, comprometer a los enamorados en matrimonio:

ARIAS: Señor, ¿hasle escuchado?
 ALEJANDRO: Como a Félix la pida,
 no habrá razón que impida
 dársela, y obligado
 si a mí me la pidiera,
 presumo, que a ser mía se la diera (115b).

Alejandro, al darse cuenta de que en realidad no hay motivos razonables para impedir el matrimonio entre los enamorados, puesto que el amor entre la dama y el galán es un sentimiento mutuo, lícito y correspondido socialmente, el príncipe comienza a actuar acorde a quién es, a su honor y rango, ya que finalmente opta por casar a César y Ana. Decidido esto, Alejandro cuenta a Félix que tiene a su hermana casada, pero no dice la identidad del marido, por lo que cuando el secretario le va a pedir la mano de doña Ana, el hermano se ve obligado a rechazarlo, lo que genera más tristeza y desolación en el amante. Así lo manifiesta Félix cuando dice al galán «que está casada: quisiera / poder deciros con quién; / y aquí y ahora, por más señas, / a mi hermana la decía / de su casamiento, y ella, / por ser mi gusto, lo oyó / muy alegre y muy contenta» (117b). Es tanto el pesar que siente César causado por la imposibilidad de casarse con su amada, que planea raptarla durante la noche, propósito

que por primera vez mantiene en silencio para Arias por consejo de Lázaro. Más adelante, el príncipe ordena a César escribir una carta para mantenerlo ocupado y para que no se percate de que él fue quien intencionadamente impidió que tuviera ocasiones para encontrarse con su dama. En el momento en que escribe la carta, el secretario mezcla lo dictado por Alejandro con sus desdichas amorosas (expresadas en silencio mediante los apartes):

CÉSAR: Decid.
 ALEJANDRO: Yo estoy...
 CÉSAR: Estoy.... (Muerto de celos)
 ALEJANDRO: Tratando con secreto...
 CÉSAR: Con secreto...
 (¡Aún no puede gozar la ocasión, cielos!)
 ALEJANDRO: El casamiento
 CÉSAR: El casamiento (Efecto
 No ha de tener) (120b).

La redacción de la carta continúa hasta que el príncipe menciona a doña Ana, razón por la que el galán palidece sin poder ocultar su amor por la dama y la tristeza causada porque don Félix la ha comprometido. El secretario, que apenas puede encubrir su amor y amargura, manifiesta esos sentimientos que pretendía esconder a través de su corporalidad; así lo afirma Alejandro cuando expresa en un aparte que César «perdió el color al nombre de Doña Ana» (120b). Finalizado el dictado, el príncipe pide la carta y lee toda esa combinación de las exclamaciones de dolor de su secretario y lo que él le ha redactado:

ALEJANDRO: [Tomando la carta]
 [Lee.] «Yo estoy muerto de celos, tratando con secreto...el casamiento efecto no ha de tener; al fin vuestros desvelos le tendrán, no los míos; lo que yo os aseguro, es mi muerte, que vuestro honor procuro, por ser Doña Ana...aquí rendido quedo...»
 ¿Yo os he dicho que escribáis desta suerte?

CÉSAR: Si han podido obligarte en algún tiempo, Alejandro, mis servicios, ahora le tienes que honrarme;
 [...]
*Casado estoy con Doña Ana...
 Casado no; pero digo que a este fin habrá dos años que la quise y que me quiso.
 No diré las ocasiones que por tu causa he perdido,*

anteponiendo leal
 a mi gusto tu servicio;
 mas sólo diré que hoy,
 sabiendo que el cielo impío
 su casamiento ordenaba,
 trató de casarse conmigo.
Pensando que me estorbaba,
negué el secreto a un amigo;
pero viendo que no tiene
en mí el secreto peligro,
sólo a algún planeta doy,
sólo atribuyo a algún mal signo
 el querer con mala estrella,
 pues ellas las causa han sido (121a).

En este momento, César ya no es capaz de seguir guardando silencio respecto a sus sentimientos y confiesa al príncipe que ama a doña Ana y que tenía el compromiso de casarse con ella. El galán publica su secreto amoroso y también sigue asegurando que cada uno de los obstáculos que sufrió su amor, fueron ocasionados por su mala Fortuna y no por su imprudencia de contar sus secretos a Arias. De este modo, Alejandro, quien ya no puede ignorar el amor correspondido entre su secretario y Ana, termina por vencerse a sí mismo finalizando por fin el juego que había iniciado para entorpecer el amor de los amantes, dejando atrás su amor y sus celos en favor de su vasallo. Alejandro entrega una carta a don Félix, la que es leída por este galán en frente de César y Ana, en donde dice que «[...] la persona que os tengo propuesta, es Don César. En él concurren todas las calidades que podéis imaginar: dadle a vuestra hermana; que él solo la merece» (122a), por lo que da a su secretario como esposo a doña Ana. Así, con el feliz matrimonio de los amantes, el príncipe restaura un nuevo orden en donde el amor entre dos personas iguales socialmente ha triunfado. Pero además, Alejandro y Arias juran mantener escondido el secreto que solo ambos han compartido desde el principio de la obra, es decir, que el príncipe amaba a doña Ana y que intentó impedir el amor entre ella y su secretario. Así, prometen mantener en silencio este secreto:

ALEJANDRO: Tú has de jurar en la cruz
 de aquesta espada que ciño,
 que jamás ha de saber
 Doña Ana que la he querido,
 ni César que le he estorbado.
 ARIAS: Así juro de cumplillo

en la cruz de aquesta espada,
 y yo ahora te suplico
 que no le digas a César
 que soy el que te lo dijo.
 ALEJANDRO: Yo lo prometo: partamos
 a ser de su bien testigos;
 que hoy a Alejandro en grandeza,
 como en el nombre, le imito (121b-122a).

En estas declaraciones, Alejandro actúa de acuerdo a su posición socio-estamental y hace honor a su nombre el que significa «el defensor de los hombres», debido a que ahora protege un amor entre criados que es recíproco y socialmente equitativo⁵⁵. Es importante resaltar que solo el príncipe y Arias conocieron y conocen el secreto amoroso de Alejandro y el juego que ejecutó en vano para lograr sus intereses; en cambio, los demás personajes nunca sabrán el amor, celos e intenciones que tuvo Alejandro, ni tampoco que estuvieron dentro de las maquinaciones que el príncipe originó para obstaculizar a los enamorados. En relación a esto, César nunca se enterará de la rivalidad amorosa que existió entre él (vasallo) y Alejandro (la autoridad), nunca sospechará que Arias era un espía y delator (como hizo Lázaro acertadamente) y solo atribuirá los impedimentos que padeció su amor a su mala estrella y no a la develación de sus propios secretos. La obra finaliza con Arias concluyendo que hay que ser cautelosos al momento de fiar un secreto, ya que incluso un amigo puede revelarlo. De allí que es preferible que «“Nadie fie su secreto” / del más cuerdo y más amigo; / que en la más sana intención / está un secreto a peligro, / y no se queje de agravio / quien no calla el suyo mismo» (123b). De esta forma, Arias hace alusión a un refrán que ya está inscrito en el título de la comedia: «El discreto a nadie fía su secreto»⁵⁶, prudencia que César no tiene al develar todos sus secretos respecto a su relación amorosa.

⁵⁵ La grandeza del personaje de Alejandro, no solo se observa en su actuar al vencerse a sí mismo y al unir en matrimonio a la dama y al galán, sino que también hace alusión al personaje histórico Alejandro Farnesio. Como afirma Ángel Valbuena en la edición de *Nadie fie su secreto*, el hermano de Felipe II (rey de España), Juan de Austria, nombró a Alejandro Farnesio como sucesor del gobierno de los Países Bajos, quien tuvo varias victorias en la guerra, tal como la primera fortaleza que conquistó en Maestrich el 22 de junio de 1579 (91a). Esta misma referencia política-histórica se evidencia cuando Alejandro afirma hacia el final de la comedia que «Yo he de partir luego a Flandes / a servir el gran Filipo / Segundo, donde Matrique / venga a ser el blasón mío» (122b).

⁵⁶ Este refrán está recopilado en el *Refranero general ideológico español* de Luis Martínez Kleiser y corresponde al número 57696, p. 600.

También quisiera referirme a la amistad⁵⁷ como un tema fundamental que recorre toda la comedia y que se vincula con el *vencerse a sí mismo* del príncipe. Zugasti (2001) afirma que la literatura y el teatro aurisecular han desarrollado la amistad según distintas perspectivas y dentro de todos los géneros, desde el cómico hasta el serio⁵⁸, y que «será en la comedia seria donde mayor cauce expresivo se otorgue a la idea clásica de amistad, elevándola en ocasiones al rango de tema principal, por encima del amor o el honor» (158). Este mismo hispanista afirma que existen grandes pruebas de amistad como morir en lugar del amigo o renunciar «al amor de una dama para cedérsela a su mejor amigo, enamorado también de la misma mujer» (2001, 159). En efecto, en *Nadie fie su secreto* existe una rivalidad amorosa entre el príncipe y César ya que ambos aman a la misma dama. Al principio de la obra, Alejandro es consciente de su amistad con el secretario y respeta el amor que éste siente hacia doña Ana, lo que se evidencia cuando el príncipe declara «¿Quiere a Doña Ana César? Poco importa; / que César es mi amigo, y si me hallara / muy prendado, por César la olvidara» (98b); pero cuando Alejandro se entera de que ese amor es mutuo, decide actuar como *el perro del hortelano* con la finalidad de obstaculizar la relación de los amantes.

No obstante, en esta comedia también se observa la superposición de la amistad sobre el amor, ya que el príncipe se da cuenta que Ana realmente ama a César y comienza a arrepentirse por las acciones que ha realizado para intentar impedir el amor entre su amigo y la dama, pues, como afirma el príncipe, «Antes con su alegría / doblé, Don Arias, la tristeza mía. / Si a Doña Ana miraba / las acciones que hacía, / en su rostro leía / que a César adoraba» (115a). En ese sentido, Alejandro se vence a sí mismo no solo porque se percata que César está determinado a casarse con doña Ana, sino porque además desiste del amor de la dama en favor de la amistad de su secretario, de modo que estaría actuando de acuerdo a su honor, a su decoro y a lo que su posición le exige. Así, no está demás afirmar que, al igual que en *El secreto a voces*, en *Nadie fie su secreto* el triángulo amoroso se destruye gracias a que la

⁵⁷ Como afirma Zugasti (2001), en el teatro aurisecular la amistad se ejemplifica más con personajes masculinos que femeninos, aunque hay algunas excepciones como *¿Cuál es mayor perfección?* y *Con quien vengo, vengo*, de Calderón.

⁵⁸ Algunos títulos de obras auriseculares que contienen el tema de la amistad son *Amigo, amante y leal* (Calderón), *El amigo hasta la muerte* (Lope de Vega), *Cómo han de ser los amigos* (Tirso de Molina), *El mejor amigo el muerto* (comedia en colaboración entre Rojas Zorrilla, Belmonte Bermúdez y Calderón), entre muchos otros títulos.

figura de autoridad se vence a sí misma en beneficio del criado, pero sobre todo del amigo, lo que genera aquel final feliz que se ha venido desarrollando durante toda la comedia. Por último, y basándome en lo señalado por Zugasti (2001), en *Nadie fue su secreto* está presente una escala de valores de la antigüedad clásica, en donde la fidelidad prima sobre la amistad, y esta sobre el amor. De esta manera, la lealtad de Arias hacia el príncipe se antepone a la amistad de César, razón por la que el criado trabaja como espía; y a su vez, la amistad de Alejandro hacia el secretario se sobrepone al amor que siente por la dama, provocando que el príncipe finalmente se venza a sí mismo.

4. CONCLUSIONES FINALES

Después de analizar *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto* de Calderón de la Barca, pude observar que ambas comedias poseen una gran cantidad de rasgos en común, tal como la pertenencia al subgénero palatino y a la comedia de secretario, las que apoyan el encubrimiento y la develación / interpretación de los silencios y secretos. Como revisé al principio de esta tesina, el tema del secreto es característico de la palatina, ya que forma parte del código de comportamiento propio del entorno cortesano, código que indica que las informaciones importantes no deben descubrirse en público. Considerando esto, en ambas obras existen espacios palaciegos, como los salones o jardines, que benefician la guarda del secreto amoroso y que permiten el desarrollo del enredo. Basta recordar el momento en que Laura deja caer un guante en el salón de la corte y en presencia de otros personajes, para que Federico lo recoja y lea el mensaje contenido en la prenda; o la instancia en que César logra reunirse y conversar con doña Ana en el jardín a medianoche. Además de pertenecer al subgénero palatino, ambas obras se clasifican en la subespecie de comedia de secretario, no solo porque en ellas está presente la figura del secretario como encargado de los asuntos administrativos, sino porque sobre todo es la «persona depositaria de algún secreto» (*DRAE*) y la que tiene las cualidades para hacerlo. Es por eso que el secretario es el personaje usado con más frecuencia para tratar asuntos relacionados al silencio y al secreto en el ámbito palaciego; y, en efecto, tanto en *El secreto a voces* como en *Nadie fie su secreto*, son los secretarios quienes guardan un secreto amoroso que pretende ser descubierto por los poderosos, Flérida y Alejandro.

Respecto a lo anterior, una segunda característica en común es la existencia de un triángulo amoroso central compuesto por una autoridad y dos criados que se aman mutuamente: en *El secreto a voces*, Flérida-Federico-Laura y en *Nadie fie su secreto*, Alejandro-César-Ana. En estos triángulos amorosos existen varios secretos entre los que destaco los secretos de amor. Primero, en las dos comedias la figura de poder ama secretamente a un vasallo (Flérida a Federico y Alejandro a Ana, respectivamente). En el caso de *El secreto a voces*, el amor de la duquesa hacia su secretario se va revelando progresivamente hasta que Flérida, sin poder reprimir sus sentimientos, se declara a Federico, aunque es una declaración velada y disimulada. En cambio, en *Nadie fie su secreto*, el secreto amoroso de Alejandro nunca es

conocido por César ni por otro personaje (exceptuando a Arias), y de hecho el secretario nunca sospecha ni se enterará de que hubo una rivalidad entre él y el príncipe por el amor de doña Ana. En segundo lugar, otro secreto de amor es la relación entre los criados. En *El secreto a voces*, el secreto no corresponde al hecho de que Federico ama a alguien, sino a la identidad desconocida de su amada, identidad que los amantes intentan mantener oculta a través del recurso del silencio, específicamente con la cifra en forma de acróstico que han creado. Por el contrario, en *Nadie fie su secreto*, el amor entre César y Ana no es algo oculto para Alejandro, pero sí para otros personajes como don Félix, hermano de la dama. No obstante, existen pequeños secretos asociados a las citas entre los amantes que son develados por Arias al príncipe y que le permiten a este último estorbar las reuniones entre César y Ana.

Otro aspecto de ambas comedias es que los nobles poderosos son impulsados por *el amor y los celos* para descubrir ciertos secretos e imposibilitar el amor entre los criados. A pesar de que Flérida y Alejandro pueden sobrellevar el amor que sienten por Federico y Ana, respectivamente, cuando interfiere un tercero que es correspondido por el vasallo al que aman, dichas autoridades mueren de celos y actúan en contra de ese amor; por lo que utilizan su ingenio y su poder, además del fingimiento y la disimulación. De este modo, y citando a Lope de Vega, Flérida y Alejandro actúan como *el perro del hortelano* que no come ni deja comer, ya que al no poder estar con la persona que aman, se contentan con vulnerar el amor entre los secretarios y sus damas. Tanto la duquesa como el príncipe no actúan acorde a quiénes son, ya que colocan en primer lugar sus intereses amorosos y pasionales por sobre su racionalidad al intentar estorbar un amor entre criados que es mutuo e igualitario. En este sentido, ambas comedias plantean un rivalidad entre una figura de poder y su criado en la que se disputan el amor de otro (Flérida v/s Laura por Federico; Alejandro v/s César por Ana) y hacen uso de su *poder* para revelar diversos secretos e impedir el amor entre los amantes. Así, la duquesa y el príncipe se valen de espías (Fabio y Arias) que los mantienen informados de las acciones de los enamorados y de los secretos que esconden; también envían directamente a los amantes a realizar ciertas actividades, o utilizan su ingenio para inventar diversas situaciones y enredos. De este modo, Flérida envía a Federico a despachar una carta al duque de Mantua para evitar que se reúna con su amada y finge estar enojada para obligarlo a mostrar el retrato de su dama misteriosa; y Alejandro exige a César recorrer la ciudad con

él, inventa el desmayo de doña Ana y el duelo de su secretario para imposibilitar el encuentro y el amor entre ellos. Sin embargo, la pugna entre la figura de poder y el criado finaliza con la autoridad venciendo a sí misma, favoreciendo así el amor correspondido del vasallo. Cuando Flérida descubre que Laura es la amada de Federico y cuando Alejandro se arrepiente de atentar contra el amor y la amistad de César, la duquesa y el príncipe renuncian a los celos y al amor pasional para volver a actuar como buenos gobernantes comprometiendo a los criados en matrimonio. Una última característica en común entre ambas obras, es que al final de ellas quedan silencios operando y que nunca serán conocidos por algunos personajes. En *El secreto a voces*, ni Flérida ni otros individuos se enterarán que el secretario y su dama usaron una clave para enviarse mensajes, y en *Nadie fue su secreto* ninguno de los personajes sabrán que Alejandro y Arias fueron los responsables de estorbar el amor entre César y Ana.

Luego de revisar algunos rasgos de ambas comedias, al comienzo de esta tesina me había planteado la pregunta de cuáles son los motivos y mecanismos que permiten que las figuras de poder descubran secretos e interpreten silencios, a lo que puedo responder que, efectivamente, unas de las razones y herramientas que lo posibilitan son *el amor* y *el poder* como temas recurrentes de las comedias auriseculares. El amor, viéndolo desde un punto de vista humano, sensual y pasional, se plantea como el sentimiento que posee, en este caso, el poderoso hacia su criado o criada y que, influenciado por los celos, rechaza cualquier intervención amorosa de una tercera persona. Es por eso que cuando el criado o criada al que la autoridad ama (Federico y Ana) tiene un amante que es correspondido (Laura y César), el poderoso sufre de celos e intenta impedir la relación entre ellos. Para ello, a la autoridad le conviene estar al tanto de todos los planes, actividades y encuentros que pretenden los amantes, es decir, le conviene conocer los secretos para estorbar su amor. De este modo, el poderoso, aprovechando su posición social y el poder del que goza, utiliza esa potestad para sacar a la luz todos los secretos y silencios y así lograr sus objetivos. De allí que la autoridad puede ordenar sin dificultades a sus súbditos a que espíen y averigüen todos los datos ocultos y también puede obligar a uno de los enamorados a que realice ciertas actividades para que no se encuentre con su amante. En este sentido, el amor y los celos son el primer impulso y la motivación constante, mientras que el poder es la facultad y la herramienta de la que se vale Flérida y Alejandro para revelar secretos e impedir el amor entre los criados. Así, los

amantes al tener un rival poderoso, tienen mayores dificultades para llevar a buen puerto su amor, debido a que están obligados a obedecer las órdenes de la autoridad. Y ese buen final para el amor de los enamorados solo es posible cuando el poderoso se vence a sí mismo y termina uniéndolos en matrimonio.

No obstante, quisiera manifestar algunas consideraciones. Si bien en ambas comedias calderonianas el amor y el poder permiten el descubrimiento de silencios y secretos, sería erróneo pensar que solo ellos posibilitan tales revelamientos y no considerar que la acción de algunos delatores y la imprudencia de ciertos personajes también son elementos importantes. Como mencioné anteriormente, los dos nobles poderosos se valen de espías para conocer lo que ocurre en relación a los amantes. En el caso de *El secreto a voces*, Flérida se acerca a Fabio, le regala una cadena para conseguir su fidelidad y lo envía a que averigüe la identidad de la dama de Federico y que le informe de todo acontecimiento importante en relación a los enamorados. Sin embargo, llegará un momento en que Fabio, por su condición de hablador (propia del personaje del gracioso) y sin que la duquesa se lo pida, seguirá revelando secretos de los amantes. De manera similar, en *Nadie fie su secreto*, luego de que Arias cuente el secreto amoroso de César, el príncipe le ordena que sea su delator; pero en realidad, Arias queda obligado a cumplir aquellos intereses porque se siente presionado a ser buen vasallo, puesto que su deber es ser leal y obediente a Alejandro, de modo que es correcto que superponga la fidelidad hacia la autoridad por sobre la amistad de César. Teniendo en cuenta esto, creo que a pesar de que Flérida y Alejandro usan su poder para enviar a sus súbditos a trabajar como espías, esa imposición determina parcialmente las acciones de los delatores ya que ellos actúan de acuerdo a su personaje y terminan revelando informaciones por su propia voluntad, pues, por un lado, será la condición de hablador del gracioso Fabio y, por otro, la necesidad de Arias de ser un buen vasallo, las que realmente motiven esos actos.

También la imprudencia de los galanes de ambas comedias es otro factor que ayuda a la revelación de ciertos datos, pues a pesar de que Federico y César intentan silenciar su secreto amoroso a través de una cifra, cartas u otras acciones ideadas; ambos son indiscretos de manera que terminan develando informaciones a otros personajes (Fabio y Arias,

respectivamente) quienes a su vez cuentan a los poderosos⁵⁹. En relación a esto, a ambos secretarios les es difícil silenciar, callar o disimular cuando padecen una emoción como alegría o tristeza. Por ejemplo, Federico, impulsado por sus sentimientos, sin querer revela a Fabio que se reunirá con su dama en el jardín o que tiene un retrato de ella, y César, motivado también por sus emociones, inmediatamente confía a Arias su secreto amoroso. Además, estos sentimientos intensos a menudo se expresan por medio del cuerpo, como por ejemplo cuando Alejandro declara cómo César es incapaz de encubrir su desazón por no poderse reunir con doña Ana, tristeza que es expresada mediante la corporeidad y que es notada por el príncipe cuando dice «don Arias, ¡qué mal encubre / su divertimento César!» (103a). En resumen, la develación de cosas ocultas no depende únicamente de la acción del amor, los celos y el poder por parte de los nobles poderosos, sino que también depende de una condición propia del secreto, específicamente, de la imposibilidad de mantenerse siempre escondido. Debido a esa condición, un secreto puede descubrirse porque se ha vuelto una carga para quien lo guarda y/o porque existen espías que actúan para sacar a la luz aquella información. Es por esto que en *El secreto a voces* y *Nadie fie su secreto*, Federico y César son incapaces de ocultar sus secretos amorosos, pues les es difícil esconder sus emociones y ciertos datos; y Fabio y Arias, quienes actúan convencionalmente acorde a su personaje, funcionan como delatores que revelan cada señal e información que dama y galán callan y disimulan.

Nuevamente resalto la importancia del amor y el honor como agentes que motivan la salvaguarda de secretos y silencios, puesto que en ambas comedias se intuye que las relaciones amorosas de Federico-Laura (*El secreto a voces*) y de César-Ana (*Nadie fie su secreto*), así como el amor secreto de Flérida y Alejandro hacia sus súbditos, intentan

⁵⁹ No sucede de igual forma con los personajes femeninos de ambas obras, tales como Laura, Ana y Elvira, quienes, como ingeniosas damas tramoyeras características de la comedia de enredo, tienden a ser más cuidadosas y astutas al momento de silenciar un secreto. En este sentido, ellas pueden llegar a mentir o a inventar ciertas situaciones equívocas que, a su vez, producen comicidad; con el objetivo de engañar a otros individuos que atentan contra el amor de dama y galán. Por ejemplo, Ana, ayudada por Elvira, finge haberse desmayado por una riña que vio en la calle para así evitar que su hermano la vea respondiendo la carta de César. Laura, que a mi parecer tiene un rol más activo que las damas previamente mencionadas, es más ingeniosa no solo porque codifica y decodifica la clave con la que se comunica silenciosamente con Federico; sino porque además finge, miente y realiza diversas maquinaciones para evitar que descubran su identidad y, por ende, para proteger su relación con el secretario. De esta forma, Laura intercambia los retratos o engaña a la duquesa asegurándole que baja al jardín para averiguar quién es la dama del secretario y que, en realidad, es ella misma.

mantenerse en silencio por los peligros que puede tener un amor público, tal como se recomendaba en *El Cortesano* de Castiglione. Efectivamente, los capítulos revisados de esta obra italiana destacan el silencio como *virtud*, en donde el hablar y revelar demasiada información, sobre todo en temas amorosos, conduce a diversos peligros que pueden atentar contra el mismo amor, pero también al honor y al decoro. De este modo, en las dos obras de Calderón existe tanto una pareja de enamorados que intenta disimular su amor, pues saben que su relación puede ser vulnerada por otros individuos (como los poderosos Flérida y Alejandro); como también existen personajes que pretenden ocultar el amor para resguardar su honor y decoro, tal como la duquesa Flérida, quien esconde sus sentimientos por Federico ya que no es adecuado que una autoridad ame a un criado suyo.

Para finalizar esta tesina, me pregunto cuál es la importancia que tiene el silencio en estas comedias del autor madrileño. De acuerdo a lo revisado en este informe, pude observar cómo *Nadie fie su secreto* y, sobre todo, *El secreto a voces* colocan el silencio en un primer plano, ya sea con la existencia de secretos que deben ocultarse o con el uso de una clave a «dos voces» que tensiona el plano de lo privado (silencioso) y lo público. En relación a esto, en ambas obras el intento de develar silencios y secretos –así como también su ocultamiento– es lo que provoca la actuación de los personajes, y por ende, es lo que pone en marcha a cada comedia. No obstante, el silencio no solo es un recurso que existe en obras dramáticas áureas como las que he revisado, sino que también está presente en la consciencia social de la época, tal como da cuenta *El cortesano* de Baltasar Castiglione con el punto de convergencia entre silencio, amor y honor, y con los peligros que conlleva para el honor el no guardar el secreto amoroso. Otro punto a destacar es que la estrecha relación entre palabra y silencio va más allá que el uso de la cifra de *El secreto a voces* con la que los personajes emitían mensajes en voz alta y a su vez se enviaban recados en silencio, pues ese vínculo también se evidencia con el uso de la astucia, la traza y la invención. Si bien Fernández Mosquera afirma que «el secreto se mantiene cuando se calla» (225), he comprobado a lo largo de esta tesina que un personaje no debe necesariamente callar para poder guardar un secreto, ya que para ello también puede servirse de la invención y el fingimiento. Solo basta recordar la mentira ideada por Elvira y Ana (*Nadie fie su secreto*) cuando don Félix pregunta el motivo de la turbación de su hermana. Si bien el desconcierto de doña Ana se debe a la venida imprevista del

hermano, quien casi la descubre respondiendo una carta a César y, por ende, casi descubre su relación amorosa con el secretario; la dama miente a Félix diciéndole que su perturbación fue ocasionada por un desmayo. En efecto, para poder guardar adecuadamente un secreto, no siempre callar es suficiente, sino que se deben emplear todos los mecanismos ingeniosos del silencio, es decir, la disimulación, el fingimiento, la invención y el engaño.

5. ABREVIATURAS

- DCSO* Casa, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (Dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- DDT* Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998.
- DRAE* Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Recuperado el 28 de julio de 2017, de <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

6. BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de oro*, ed. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO, 2013, pp. 9-21.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
 - «El genio cómico de Calderón», *Red de intercambio en humanidades*, 7, 2000, s/p.
 - *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008, 4ª ed.
 - *El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Madrid, Ediciones Castilla S.A, 1970.
- BENABU, Isaac, «El secreto como hilo dramático que enmaraña una acción trágica: Lope y Calderón», *Memoria y civilización*, 19, 2016, pp. 93-112.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, «Nadie fíe su secreto», en *Obras completas. Tomo II*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 87-123.
- «Psalle et sile», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2000, recuperado el 24 de julio de 2017, de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/seleccion-de-poemas--0/html/ff24af12-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html
 - *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, 2006.
 - «El alcalde de Zalamea», ed. Stefano Arata, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 3, 2009, pp. 1-240.
 - *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Edition Reichenberger, 2015.
 - *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- CAÑAS MURILLO, J., *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

- CASA, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (Dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «El secreto como estrategia dramática: el caso de *Nadie fie su secreto*, de Calderón», *Memoria y civilización*, 19, 2016, pp. 113-129.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El Cortesano*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, ed. 1946.
- CASTRO RIVAS, Jéssica, «Secreto y silencio en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 65-77.
- CHAUCHADIS, Claude, «Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología», *Criticón*, 17, 1982, pp. 67-87.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES, «El perro del hortelano, que no come ni deja comer», recuperado el 5 de octubre de 2017, de <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58641&Lng=0>
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, ed. 2004.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ediciones Turner, ed. 1980.
- DEL RÍO PARRA, Elena, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Especulo, Revista de estudios literarios*, 1999, recuperado el 1 de agosto de 2017, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/secretos.html>
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Francoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- DIALLO, Karidjatou, «Los abusos de poder en la comedia barroca», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO, 2013, pp. 67-80.

- EGIDO, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 93-120.
- «La vida es sueño y los idiomas del silencio», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. II, pp. 229-244.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Secretos y mentiras, fundamentos del enredo calderoniano: el ejemplo de *El astrólogo fingido*», en *Buenos Aires – Madrid – Buenos Aires, Homenaje a Melchora Romanos*, comp. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017, pp. 225-236.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo, 2006.
- *El crítico. Tomo Segundo*, ed. M. Romera-Navarro, Philadelphia / London, University of Pennsylvania Press / Humphrey Milford, Oxford University Press, 1939.
- KROLL, Simon, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo*, 3, 2015, pp. 19-34.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, «Filosofía antigua poética», en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 77-105.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.
- MATA-INDURÁIN, Carlos, «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro: dos sonetos del conde de Villamediana», *Anuario filosófico*, 33, 2000, pp. 641-653.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 1-20.
- PARKER, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española: 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *Manual de literatura española IV, Barroco, Teatro*, Pamplona, CENLIT, 1981.

- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 126-137.
- SEVILLA, Julia y CANTERA, Jesús (eds.), *1001 refranes españoles con su correspondencia en ocho lenguas (alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso)*, Madrid, Eiunsa, 2008.
- SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1947, pp. 113-127.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 2011.
- VITSE, Marc, «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista*, 24, 1975, pp. 339-363.
- ZUGASTI, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11 12 y 13 de julio de 2000*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.
- «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. Mar Zubieta, Madrid, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, 2015, pp. 65-102.