

INTRODUCCIÓN

HOMBRE POBRE TODO ES TRAZAS: AUTORÍA Y FECHA

Hombre pobre todo es trazas apareció publicada por vez primera en 1637 en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca... recogidas por don Joseph Calderón de la Barca su hermano*, impresa en Madrid por María de Quiñones «a costa de Pedro Coello, mercader de libros». En 1641 apareció en la misma ciudad la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, impresas por Carlos Sánchez, «a costa de Antonio de Ribero, mercader de libros». Existe una tercera impresión datada en 1637 de María de Quiñones, que parece ser una contrahecha publicada en 1672-1673¹, y que analizaré en el apartado de la transmisión textual.

En la dedicatoria al duque del Infantado, el hermano del dramaturgo vuelve a enfatizar, como ya lo había hecho en la *Primera parte de comedias*, publicadas en 1636, su interés por editar con la mayor corrección posible las comedias de su hermano:

En la primera Parte, excelentísimo señor, de las Comedias que imprimí de don Pedro Calderón de la Barca, mi hermano, propuse la razón que para imprimirlas me obligaba, y fue que, no pudiendo estorbar que otros las imprimiese erradas y defetuosas, quise que, saliendo de mi poder, fuesen, ya que defetuosas, no por lo menos erradas. Restaurarlas solamente pretendí de los errores ajenos y ofreciéndolas hoy a los pies de V. Excelencia, me persuado a que han de quedarlo de los propios (Calderón, *Segunda parte*, ¶¶4 r-v).

¹ No pudo ser impresa por María de Quiñones, porque esta había vendido la imprenta en 1666, y murió en 1669.

Es necesario notar que Calderón eligió esta comedia como una de las doce que iba a conformar la *Segunda parte* junto a otras tan destacadas como *El médico de su honra*, *Judas Macabeo*, *El mayor monstruo del mundo* o *El astrólogo fingido*, por citar unas cuantas.

La fecha de la impresión de 1637 nos sirve para indicar el término *ad quem*, pero no nos indica la posible fecha de escritura y representación de la comedia. No nos puede servir de ayuda la existencia de un manuscrito datado, porque esta y *Argenis y Poliarco* son las únicas comedias de la *Segunda parte* de las que no poseemos otros testimonios --i.e. manuscritos o *sueltas*-- (Fernández Mosquera, 2007, p. XXIII). Por tanto, para fijar una fecha aproximada tenemos que basarnos en los datos que nos proporcionan los estudiosos del teatro calderoniano. En este contexto se han producido algunos errores entre los calderonistas, sobre todo por parte de Cotarelo, quien refiere que la comedia fue representada por vez primera por la compañía de Roque de Figueroa en palacio «entre marzo y abril» de 1628 (2001, p. 131)². Sin embargo, ha llegado hasta nosotros noticia de que fue representada con anterioridad en palacio a principios de 1627 por la citada compañía de Roque de Figueroa, pues existe un pago de 200 reales a este «autor» datado el 29 de mayo de ese mismo año (Shergold y Varey, 1961, p. 279). Conocemos también otra representación que tuvo lugar el 28 de marzo de 1628 en el Salón del Alcázar de Madrid, que es a la que se refería Cotarelo (Escudero, 2023, p. 219).

Por todo ello, debemos concluir que *Hombre pobre todo es trazas* fue redactada a finales de 1626 o principios de 1627, fechas muy próximas a la escritura de otra excelente comedia de capa y espada, *El astrólogo fingido*³, también recogida en la *Segunda parte* de 1637.

HOMBRE POBRE: COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Las comedias de capa y espada irrumpieron pronto en el panorama teatral áureo, pues las comedias urbanas de Lope de Vega de finales del siglo XVI y principios del XVII contienen algunos de los elementos

² Hilborn, 1938, p. 9, de acuerdo a la métrica de la comedia, la data en ese mismo año de 1628.

³ Cruickshank, 2009, p. 81, propone la fecha de 1624-1625.

que las definirán hasta finales de la centuria sescentista⁴, en la que encontramos un cierto cansancio denotado en las palabras de Bances Candamo:

El argumento de estas, por la mayor parte, se reduce al galanteo de una mujer noble, con una cortesana competencia de otro amante, con varios duelos entre los dos o más, por los términos decentes de la cortesanía, que para en casarse con ella el uno, después de muy satisfecho de su honor y de que no favoreció a los otros, y en desengañarse los demás (*Teatro de los teatros*, p. 33).

Las palabras del dramaturgo asturiano debemos entenderlas desde el punto de vista del español que describe un tipo de comedias que, como ya indicaba, se había iniciado con Lope de Vega y su «comedia urbana», que había alcanzado su plenitud con las últimas comedias del Fénix y con las obras de Calderón⁵. La producción calderoniana revivió el subgénero, dotándolo de nuevos aires, tal y como recordaba el mencionado Bances Candamo:

Estas de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y solo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos (*Teatro de los teatros*, p. 33).

Los estudiosos del teatro áureo han establecido los que serían los rasgos constitutivos del subgénero: tema amoroso, ambiente coetáneo y urbano, personajes particulares y basada en el ingenio (Arellano, 1999, p. 40). Pero, como ya hemos mencionado y apuntó Bances, Calderón le dio nueva vida, le infundió su personalidad y la sacó de la monótona modorra en la que había caído:

Calderón desarrolló una fórmula original agilizando la versificación, dando más cabida al octosílabo asonante, complicando la trama y acen- tuando el conflicto, atando los cabos del argumento con una envidiable precisión, desgranando un diálogo rápido y coloquial, imprimiendo en

⁴ Ver Arellano, 1996.

⁵ Para la evolución de la comedia de capa y espada desde Lope de Vega es fundamental Arellano, 1999, pp. 76-106.

la acción un ritmo dinámico acomodado al enredo y utilizando el espacio escénico de los corrales novedosamente hasta transformar el espacio vacío en propiedad escénica, conjunto que no ha sido superado desde entonces (Regalado, II, 1995, pp. 537-538).

A pesar de que algunos calderonistas la han encuadrado en otras categorías dramáticas⁶, la mayor parte de la crítica está de acuerdo en la adscripción de *Hombre pobre todo es trazas* al subgénero de capa y espada, incluso con matices, pues ha sido considerada como «comedia de capa y espada de materia pseudopicaresca» (Nagy, 1971, p. 44) y como «comedia antiheorica» (Vitse, 1999, p. X). *Hombre pobre* puede ser considerada como ejemplo temprano, pero magistral, de la comedia de capa y espada, en el que la podríamos incluir junto a *El astrólogo fingido* y *La dama duende*; todas ellas escritas entre 1625 y 1629, y las tres con una misma temática de engaño, enredos y duelo, que las relaciona íntimamente, hasta el punto de que Vitse afirma que *Hombre pobre todo es trazas* y *El astrólogo fingido* son «coups d'essai» y *La dama duende*, «coup de maître» (2005, p. 354).

El primer rasgo del subgénero se refiere a su carácter urbano, localizado sobre todo en la ciudad de Madrid⁷. Las tres comedias calderonianas citadas sitúan la acción en la Villa y Corte como lugar de confusión y cortesanía en el que mejor y más apropiadamente se mueven los caballeros y las damas, y donde los criados y criadas se pierden. Judith Ferré afirma que la ubicación en la capital del Imperio revela «la admiración con que el propio autor contempla una ciudad cosmopolita, en cuya variada mezcla el viajero aprecia, sobre todo, la belleza de las damas... y a sus nobles cortesanos» (2009, pp. 74-75). A esta admiración habría que añadir el papel de la corte como lugar de refugio, trascendental, como vamos a ver, en *Hombre pobre* (Vitse, 2005, p. 346).

La introducción de Madrid se produce al inicio de la obra, cuando don Diego y su criado Rodrigo se encuentran:

⁶ Vitse, 2005, p. 347, la considera como perteneciente al subgénero de «comedias de forastero» junto a *La dama duende*; Escudero, 2023, p. 230 afirma que «a lo mejor se podría hablar de una comedia de figurón palaciega».

⁷ Para la aparición de Madrid en el teatro breve es fundamental el libro de Herrero García, 1963.

¡Lindo talle!
 En Madrid ¿no es cosa llana,
 señor, que de hoy a mañana
 suele perderse una calle?
 Porque según cada día
 se hacen nuevas, imagino
 que desconoce un vecino
 hoy adonde ayer vivía (vv. 9-16).

No es original de don Pedro este inicio que indica al espectador/lector que la acción de la comedia se desarrolla en Madrid, pues ya en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, obra compuesta entre 1622 y 1623, se proporciona esta información, cuando don Melchor comenta a Ventura, su lacayo: «Bello lugar es Madrid. / ¡Qué agradable confusión!» (vv. 1-2). Con posterioridad, *La dama duende* también se inicia con la descripción de los fastos celebrados en la ciudad con motivo del bautismo del príncipe Baltasar Carlos, que tuvieron lugar el 4 de noviembre de 1629. En *Hombre pobre* Rodrigo comenta a su señor la confusión en que se vive en la corte por su constante expansión y su conversión en una confusa Babel. La ciudad se convierte en el perfecto refugio para don Diego, que ha dejado malherido en Granada a un adversario y teme que la justicia lo esté buscando. Pero debemos enfatizar que en esta Babilonia moderna la inmoralidad recibe su castigo, como no podía ser menos, y como experimenta el galán al final de la obra.

La referencias a Madrid no se limitan a este principio de la comedia ni a su consideración como una nueva y confusa Babilonia:

Después que por la pendencia
 que refieres yo salí
 de Granada y vine a ver
 la gran villa de Madrid,
 esta nueva Babilonia
 donde verás confundir
 en variedades y lenguas
 el ingenio más sutil,
 esta esfera soberana,
 trono, dosel y cenit
 de un sol español que viva
 eternos siglos feliz;
 después que ciego admiré,

después que admirado vi
 todo el mundo en breve mapa,
 rasgos del mejor buril,
 porque en sus hermosas damas
 consideré y advertí
 el ingenio en el hablar (vv. 89-107).

Don Diego, en este caso no podía ser el criado, exalta la figura de Felipe IV ese «sol español» y la hermosura de las damas que habitan en la capital del Imperio. Precisamente el cortejo y los lugares madrileños en los que se encontraban los galanes con sus damas aparecen también señalados por el personaje del *Hombre pobre*:

Ved si advierte bien mi amor
 horas de calle Mayor,
 calle, reja, coche y Prado (vv. 478-480).

Estos versos de don Diego, que responde a la declaración de su amada doña Clara, reflejan los lugares del galanteo y de los encuentros entre los enamorados: la calle Mayor y el Paseo del Prado. A estos «nobles» lugares, añadirá, con espíritu cómico, el criado el de la plazuela del Rastro, perfecta contraposición burlesca a los citados por su amo.

El tema fundamental de las comedias de capa y espada es el amoroso, el motor de la trama. Como muy bien apuntaba Bances Candamo, este subgénero requería un enredo amoroso en el que participaban generalmente tres personajes: dos galanes y una dama, provocando el consiguiente duelo que resuelve la situación. El dramaturgo asturiano reconocía la maestría y originalidad de don Pedro en crear situaciones distintas para vivificar este tipo de teatro. En *Hombre pobre* nos encontramos con cuatro galanes (don Diego, desdoblado en don Dionís, don Félix y Leonelo) y dos damas (doña Clara y Beatriz). Pero la rivalidad se establece en dos bandos: don Diego/don Dionís, por una parte, y don Félix y Leonelo, por otra; mientras que las damas deben elegir entre dos de ellos: Clara es cortejada por don Diego y Leonelo; Beatriz, por don Dionís y don Félix. Se rompe así el trío que habían protagonizado don Juan, don Diego y María en *El astrólogo fingido*.

Calderón introduce al espectador/lector en la trama amorosa a través de la perspectiva del protagonista, que explica a su criado el proceso de enamoramiento, así como los sentimientos que cada una de sus dos damas producen en él. Así, presenta en primer lugar a doña Clara,

a la que describe reproduciendo los tópicos de la belleza de la mujer heredados de la tradición petrarquista: cabello rubio, frente blanca, mejillas rosadas, dientes como perlas, labios rojos y manos blancas (vv. 133-150). Hasta aquí todos estos rasgos coinciden con el canon de la belleza femenina de la poesía y del teatro español e italiano ya desde la época medieval⁸. Pero donde se aparta don Diego es al referir la situación económica de su pretendida:

Nada desto digo, aunque
 todo lo puedo decir,
 pues demás de ser hermosa,
 lo que me parece a mí
 mejor es tener de renta
 largamente doce mil
 ducados (vv. 151-157).

No es la primera vez que en el teatro español áureo se hace mención a la situación económica de los personajes, incluso de la amada, pero sí creo que es la primera vez en que se hace una declaración tan rotunda de que se prefiere a una mujer por sus rentas⁹. Esta valoración positiva de doña Clara por su dinero afecta a la que le produce Beatriz, a la que alaba por su gracia y hermosura, y a la que don Diego describe cuando se presenta como don Dionís Vela, soldado del rey en Flandes:

tan bella, airosa y gentil
 que aquí viniera bien cuanto
 dije que no dije allí.
 Es de las que discretean,
 dama crítica y sutil,
 hace versos, canta, juega,
 con que acabo de decir
 que es pobre, porque a estas gracias
 no se les sigue un cuatrín (vv. 188-196).

⁸ Ver sobre este tema Alonso, 1971.

⁹ Aunque ya doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes* establece la importancia de la renta para la elección de doña Inés como la futura esposa de don Martín: «Ofreciose un casamiento / de una doña Inés, que aquí / con setenta mil ducados / se hace adorar y aplaudir» (vv. 157-160).

Beatriz reúne todas aquellas características que la convierten en una mujer deseada por el galán tradicional: hermosura, fineza y cortesanía, pero tiene un gravísimo defecto a ojos de don Diego/don Dionís: es pobre. No existe ningún debate en el galán, que pone en la balanza a las dos damas y, aunque no quiere descartar a ninguna de ellas, tiene claro dónde debe estar su futuro:

Si bien no porque me ves
 con uno y otro favor
 dejo de tener amor,
 porque Beatriz bella es
 a quien estimo y adoro,
 que esta traza me asegura
 hoy de Beatriz la hermosa,
 mañana de Clara el oro (vv. 235-242).

El pragmatismo de don Diego, expresado, no lo olvidemos, delante de su criado, le inclina hacia la hacienda de Clara, porque ese peculio le asegura una próspera existencia. Los versos manifiestan la voluntad del galán de beneficiarse de lo mejor de ambos mundos: la belleza y cortesanía de Beatriz, y el oro de Clara. La misma idea persiste hasta los momentos finales de la comedia, en los que manifiesta su intención de triunfar en su empeño:

Vamos. Irete diciendo
 lo que has de hacer. Si esta vez
 con arte y industria venzo
 amor, ingenio y mujer
 en la ocasión que me ha puesto,
 no habrá que temer amor,
 pues seguramente puedo
 atreverme a conseguir
 en dos divinos sujetos
 belleza y hacienda, gusto
 y interés, honra y provecho (vv. 2241-2251).

La trama de la comedia girará desde el principio alrededor de este falso debate, aunque no es tal a los ojos de don Diego/don Dionís. El galán sirve y corteja a las dos damas, incluso regala a Beatriz una cadena falsa para mantener el ficticio estatus económico del que presume (vv. 959-982), pero no asistimos en la comedia a ninguna muestra de

galanteo. La farsa se extiende hasta el final de la obra con sobresaltos, que el ingenio de don Diego logra superar gracias a su industria y a la complicidad de su criado Rodrigo y de su amigo don Juan.

Clara y Beatriz adoptan dos posturas distintas frente al cortejo del galán: Clara acepta sin cuestionar las explicaciones de su enamorado, incluso la existencia de un «parecido», don Dionís; Beatriz, sin embargo, no es tan crédula y no se deja convencer fácilmente por las palabras y hechos de su cortejador. Es ella la que pone en aprietos al protagonista, maquinando trampas para demostrar la veracidad o falsedad de lo que su enamorado pretende hacerle creer. Una de esas «trazas» u obstáculos es la «academia amorosa» que se celebra en su casa, en la que deben participar los tres galanteadores, y en la que se cuele Rodrigo (vv. 769-876). No es habitual en las comedias de capa y espada la celebración de estas academias en las que se debaten cuestiones de filosofía amorosa¹⁰. La propuesta de la dama entronca perfectamente con la casuística amorosa medieval, que en España se recoge en la lírica cancioneril del siglo xv. Beatriz propone que los participantes en este evento literario aporten sus opiniones sobre «¿Cuál es mayor pena amando?» (v. 769). Leonelo defiende que es amar con celos (vv. 786-806); Félix, amar contra su estrella (vv. 807-826), y Dionís, *alter ego* del caballero granadino, amar sin esperanza (vv. 827-856). Como vemos, se trata de tópicos del amor cortés: el amor como sufrimiento; el amante atormentado por los celos; el amar contra su propio destino, y el más doloroso, amar sin esperanza. Beatriz no se decide sobre qué condición es la más acertada, por lo que no concede la flor a ninguno de los tres académicos. Pero no podía faltar el rasgo cómico puesto en boca de Rodrigo:

Escúchame a mí,
 señora, y te sacaré
 de esa duda, porque sé
 que la flor ha de ser mía
 probándote en este día
 con un argumento tal
 que padece mayor mal
 quien ama pobre y porfía.
 ¿Quién al pobre no aborrece?
 ¿Quién al pobre no da celos?
 ¿Quién al pobre en sus desvelos

¹⁰ Sobre las academias en las obras de Calderón, ver Casariego, 2021.

alguna esperanza ofrece?
 Luego este solo padece
 de todos el mal penoso,
 porque, siempre temeroso,
 favor ni desdén alcanza
 y quiere sin esperanza,
 aborrecido y celoso (vv. 859-876).

La conclusión del criado es acertada: pena más el que más porfía. Sin embargo, esta verdad poética se ve adulterada por la aparición del dinero: es el pobre enamorado el que más sufre, porque en su visión del mundo el dinero lo puede todo y, como consecuencia, también atrae el amor de las damas. Para apuntalar su teoría equipara al amor con el juego de naipes, en el que vence el que se queda con el dinero de los demás (vv. 877-886).

La justicia poética triunfa al final de la comedia y los verdaderos enamorados recuperan la felicidad amorosa que la intervención del intruso había destruido: don Félix reconquista el amor de Beatriz; Leonelo, el de doña Clara; y el falsario, como su homónimo de *El astrólogo fingido*, sufre el castigo por sus mentiras.

Los personajes de la obra pertenecen al ámbito de la burguesía ciudadana o a los caballeros; personajes particulares, es decir, personas sin título o cargo oficial¹¹. Don Diego parece proceder de una familia venida a menos, pues su padre no puede sufragar los gastos de su hijo, tal y como reconoce en la carta en la que incluye una letra por valor de cuatrocientos reales, cuando el galán esperaba al menos mil ducados (vv. 250-258). El personaje principal refleja la realidad de un grupo social importante de nobles venidos a menos que aspiran a un matrimonio ventajoso económicamente para recuperar su prestigio social¹². Todos sus esfuerzos están dirigidos a esa misión de la que no conseguirá salir airoso.

Los otros personajes deben pertenecer a ese mismo grupo, aunque la única mención a la cuestión monetaria se da en el caso de doña Clara y su padre, don Luis de Toledo. Don Diego al principio de la obra comenta que traía una carta para don Luis, que era amigo de su padre, aunque con unas posibilidades monetarias superiores a las de su corresponsal granadino. La renta de doce mil ducados de doña Clara indica una más que desahogada posición.

¹¹ Sobre estos grupos, ver Domínguez Ortiz, I, 1963, pp. 191 ss.

¹² Ver Alonso, 2016, p. 238, con interesantes ejemplos.

Ninguna alusión hay a la condición de los otros dos galanes y de Beatriz. Únicamente se infiere que esta última no goza de la misma fortuna que la de su amiga, por lo que no entra en el horizonte de esos matrimonios hipogámicos habituales en el siglo xvii español. En el caso de Félix recibe el tratamiento de don, que era símbolo de pertenencia a la nobleza, tratamiento que no reciben ni Leonelo ni Beatriz.

El último elemento de las comedias de capa y espada mencionado por Bances Candamo se refiere a los duelos entre los galanes adversarios. En *Hombre pobre todo es trazas* el conato de duelo, puesto que no llega a producirse, sirve al dramaturgo para precipitar el desenlace de la obra y restaurar el orden. El azar, controlado por el comediógrafo según el «libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo» (Arellano, 1999, p. 53), reúne en un mismo espacio, el Paseo del Prado, a las dos damas, que han ido a gozar «de las lisonjas del aura» (v. 2628) y se esconden al ver a sus pretendientes, y a los tres caballeros, que lo han elegido como el campo en el que celebrar el duelo.

La escena del desafío se complica por el hecho de que don Félix y Leonelo no tienen muy claro con quién se van a enfrentar, por lo que ambos exigen conocer la identidad de su oponente; don Félix debe enfrentarse a don Dionís, y Leonelo a don Diego. La confesión del tracista ocasiona la aparición de Clara y Beatriz, que repudian a don Diego y dan sus manos a sus dos antiguos pretendientes. Por tanto, como sucedía en las otras comedias, el resultado del duelo, en este caso del no duelo, culmina la obra con el final feliz propio del subgénero de capa y espada.

EL ENGAÑO Y EL DISFRAZ: LAS TRAZAS DE DON DIEGO

El astrólogo fingido inicia una serie de comedias calderonianas de capa y espada en las que el engaño y la falsa identidad dominan la trama desde el principio hasta el final de la obra; junto con *Hombre pobre* y *La dama duende* constituyen una trilogía en la que se produce la consagración del engaño como auténtico motor de las diferentes tramas argumentales¹³. *El astrólogo fingido*, la primera cronológicamente de las tres, introduce el recurso de la falsa identidad, que Calderón

¹³ Marc Vitse, 2005, analiza los rasgos comunes de estas tres comedias: son comedias madrileñas; filiales, y presentan el fracaso de las burlas inventadas por los protagonistas.