

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. Autoría, título y datación.	7
2. <i>Fuego de Dios en el querer bien</i> : comedia de capa y espada	12
3. Representaciones de <i>Fuego de Dios en el querer bien</i> durante el siglo XVII.	23
ESTUDIO TEXTUAL	27
LA PRESENTE EDICIÓN	51
BIBLIOGRAFÍA	53
TEXTO CRÍTICO DE <i>FUEGO DE DIOS EN EL QUERER BIEN</i>	61
Jornada primera.	65
Jornada segunda.	113
Jornada tercera.	159
APARATO DE VARIANTES.	203
ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS.	233

INTRODUCCIÓN

1. AUTORÍA, DATACIÓN Y TÍTULO

La autoría calderoniana de *Fuego de Dios en el querer bien* nunca ha sido puesta en duda. La obra aparece recogida en la lista de comedias que Calderón elaboró y que Francisco Marañón presentó a Carlos II (ver Wilson, 1962, p. 97), entre los títulos que incluyó en su carta al duque de Vergara¹ y en la lista incluida por Vera Tassis en su *Verdadera quinta parte* de 1682².

Por lo que se refiere a la datación de la obra, en la comedia no se recogen referencias internas que nos sirvan para identificar el término *post quem* de la composición. Las menciones de los conflictos en Flandes (vv. 769-770) o del naufragio de la flota que venía de América (vv. 820-822) que aparecen en el texto sirven para crear ambientación pero no se refieren a momentos históricos concretos. Sabemos con absoluta certeza que es anterior a mayo 1644, ya que existe una escritura datada el 24 de dicho mes firmada en Valencia por Jerónimo Ferrer, en nombre del autor Pedro de Ascanio, por la que este se comprometía a ir a Valencia para representar en el corral de la Olivera en el mes de junio³. El autor y su compañía iban a llevar a cabo más de cien repre-

¹ Cotarelo (2001, pp. 345-347) reproduce la carta al duque, mas no el listado. Astrana Marín (1951, pp. 43-45) transcribe ambas.

² La exactitud de dicha lista deja mucho que desear. Astrana Marín (1951, pp. 36-38) ya señaló alguno de los problemas que presenta. Coenen (2009) estudia el proceso que se siguió en la elaboración de este listado.

³ DICAT (*s.v. Ascanio, Pedro de*) y Cruickshank, 2011, pp. 388-389. El DICAT explica que probablemente se trate de una errata y donde pone junio deba leerse julio. Ascanio se había comprometido anteriormente a representar en Borox (Toledo) el 1 de junio, en Mondéjar (Guadalajara) los días 2 y 3, en Colmenar de Oreja (Madrid) los días 4 y 5, en Almagro (Ciudad Real) los días 23,

sentaciones de diferentes obras. En este documento aparece un listado de comedias, «nunca antes representadas» en la ciudad del Turia y los autores a quienes se les atribuía su autoría, y entre las piezas mencionadas se incluye *Fuego de Dios en el querer bien* de don Pedro Calderón. Hilborn y Cotarelo creen que la obra se escribió en la primera mitad de la década de 1640⁴. Por su parte, Escudero (2016, p. 161) afirma que si bien es verosímil pensar que Calderón pudo escribir la comedia para Ascanio durante la primera mitad de 1644, «también pudo haberla compuesto, como *El secreto a voces*, mientras se hallaba en Madrid con permiso, entre noviembre de 1641 y abril de 1642». Desafortunadamente, a no ser que surjan nuevos hallazgos documentales, resulta imposible acotar más la fecha de composición. Dieciséis años después de que Ascanio la representase en Valencia se publica por primera vez en 1660 como parte del volumen misceláneo *De los mejores el mejor: libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España: parte trece* en Madrid por Mateo Fernández.

Es esta una de tantas comedias calderonianas que para su título se sirve de un proverbio/refrán⁵. La exclamación «fuego de Dios» se empleaba para demostrar sorpresa ante lo extraordinario de un hecho. Calderón se sirve de ella en el texto de múltiples comedias: *Las manos blancas no ofenden*, *No siempre lo peor es cierto*, *Cada uno para sí*, *El postrer*

24 y 25 de dicho mes. Además se conserva un poder por el que Juan de Núñez de Prado, cobrador de la compañía, acordaba el traslado de los comediantes de Madrid a Valencia. Al parecer salieron de la capital el 9 de julio y llegaron a su destino el 19, ya que el 20 hicieron su primera representación.

⁴ Hilborn (1938, pp. 45-46) da las fechas de 1641-1644, mientras que Cotarelo (2001, p. 245) se decanta por 1641-1642, ya que afirma que Calderón no compuso ninguna comedia entre 1642 y 1647 dada la situación política en España, los fallecimientos dentro de la familia real y los conflictos bélicos que asolaban el reino dentro y fuera de la península (Rebelión de Cataluña, Guerra de Portugal, guerras en Flandes e Italia, etc.).

⁵ Ver los estudios de Hayes (1947) y Gates (1947 y 1949). También resulta de interés Iglesias Iglesias, 2014 (especialmente la p. 250) quien afirma en un corpus de ciento once comedias calderonianas, veinticinco tienen títulos-proverbio. No viene al caso discutir si la expresión «Fuego de Dios» es un refrán, una frase proverbial, un apotegma u otro tipo de paremia, ya que en la época los términos se utilizaban de forma más laxa que hoy en día. Sirva de ejemplo el título de la compilación de Gonzalo Correas, el *Vocabulario de refranes, frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, o que el mismo Calderón antes de introducir refranes en sus comedias a menudo se sirva de los términos *refrán*, *adagio*, *adagillo*, *proverbio*, *sentencia* y *frase* (Alviti, 2010, p. 33).

duelo de España, y en *La desdicha de la voz*. Combinada con la expresión «en el querer bien, amén, amén» se convirtió en un refrán que, según Correas, se empleaba para quejarse «de su molestia», es decir, de los inconvenientes que puede causar el amor. Jean Canavaggio (1983, p. 381) estudió la interrelación entre refrán y comedia en las comedias de capa y espada calderonianas y llegó a la conclusión de que a través del uso de estos se lograba una «configuración anticipada de uno o varios personajes de la ficción», es decir, los espectadores de forma más o menos consciente prefigurarían una serie de características de los protagonistas, si bien, a lo largo de la comedia el dramaturgo podía o bien confirmar dichas suposiciones o bien invertir las. Al escuchar el título, el horizonte de expectativas de los espectadores les haría pensar en una comedia de enredo con conflicto amoroso. Pero, ¿qué características imaginaría la audiencia en sus protagonistas? Sin ánimo de exhaustividad me serviré de algunas citas literarias para intentar aclarar esta cuestión.

Existen diferentes letrillas satíricas en las que se glosa el refrán para censurar a las damas interesadas. En el *Romancero General* (Madrid, 1600, P. VI, fol. 185) se recoge una letrilla de 86 versos (76 versos más cinco repeticiones del estribillo/proverbio) donde se califica a las mujeres de busconas, ya que sin dineros, no aceptan a los pretendientes. Versiones musicales se conservan en el *Libro romancero de canciones romances y algunas nuevas para pasar la siesta a los que para dormir tienen la gana*, compilado por Alonso de Navarrete de Pisa, Madrid, 1589 (también conocido como Cancionero Classense, ms. 263), en el Cancionero de Turín (ff. 21v-22r)⁶, y en el códice Chigi L.VI.200 del Vaticano⁷, lo que nos habla de la popularidad de dicha composición. A finales del xvii, Juan Jolis publica en Barcelona el *Romance de la bella Celia que adora, y su respuesta: y ahora se ha añadido una letrilla, que dice «Fuego de Dios en el querer bien»*. El texto de esta letrilla no tiene nada en común con el recogido en *Romancero General*, pero mantiene el tono satírico y misógino, y censura el interés pecuniario femenino. Se compara el tiempo antiguo, donde los tratos amorosos eran sencillos y desinteresados, con la situación que vive el poeta: «ahora, que quieren todas / no más que porque les den, / y dura tanto el amor / como dura el interés».

⁶ Bertini, 1938, p. 72.

⁷ Baron, 1977, p. 35 y Devoto, 1994, p. 61.

En la mente del público el refrán también despertaría reminiscencias de crítica a pidonas o mujeres interesadas. Estas expectativas se verían confirmadas en la primera aparición de doña Ángela en escena. Don Álvaro, su hermano, se ha enterado de que doña Beatriz, de quien él está enamorado, va a visitarla por la tarde y le pide que interceda por él ante la dama. Doña Ángela se muestra dispuesta a hacerlo, pero a cambio pide que compre dulces y otras golosinas que pueda servir durante la merienda. Además solicita que le regale cintas, tintes y otras bujerías como pago por su tercería con doña Beatriz. La caracterización de doña Ángela como interesada solo tiene como misión confirmar las suposiciones del público y posteriormente generar una situación cómica cuando don Diego, pretendiente de doña Beatriz, entra en casa de doña Ángela fingiendo que tiene que devolver a su amada una joya. Beatriz la rechaza, pero nuestra protagonista afirma que es suya (vv. 345-482). Es un rasgo de su personalidad que desaparece a partir de ese momento y que resulta irrelevante en las dos jornadas restantes.

Otra reminiscencia que podría haber despertado en los espectadores es la de la dama sorda a los llamados del amor. Se ha conservado el *Baile del Fuego de Dios, de Belarda y Nisio*, que en el *Vergel de entremeses y conceptos del donaire* se atribuye a Esteban de Prado⁸. En él se nos cuenta la historia de un pastor, Nisio, que se enamoró perdidamente de Belarda cuando la vio en un baile. Esta se muestra desinteresada en el amor, sorda a los requerimientos de Nisio y a los ruegos de otros pastores que interceden por él, fría ante los sufrimientos de su pretendiente. La situación cambia radicalmente cuando este afirma que pasará del amor al aborrecimiento. Ante la posibilidad de verse desechada, Belarda favorece al pretendiente y afirma su amor por él. La situación es en cierta manera similar a la que experimenta doña Ángela. En la primera jornada, afirma que nunca ha conocido el amor, no entiende los sufrimientos de quienes sí aman y se muestra cerrada a toda posibilidad de enamorarse:

⁸ Manejo la edición de Jesús Cañedo Fernández de 1970, donde este baile se recoge en las páginas 68-74. Respecto a Esteban de Prado, Urzáiz Tortajada (2002, p. 524) dice: «A nombre de este desconocido autor se publicaron tres bailes teatrales en el *Vergel de entremeses* (Zaragoza, 1675); se desconoce su nombre completo, y algunas de las piezas a él atribuidas parecen ser obra de Cáncer, pero quizá se tratara del famoso director de compañía Sebastián de Prado».

¿Hay cosa de mayor risa
 que ver a un enamorado
 como sus afectos pinta?
 Pobres de ellos y dichosa
 yo que no supe en mi vida
 lo que es querer bien a nadie,
 sino libre, ufana, altiva
 el hacer burla de todos
 sin que haya tan atrevida
 pasión que piense que a mí
 me avasalle ni me rinda.
 ¿Yo celos? ¿Yo amor? ¿Yo ausencia? (vv. 266-277)

Al final de la primera jornada, don Álvaro cree que su hermana ha mancillado el honor familiar e intenta matarla, pero don Juan interviene y lo evita. Su valor hace que la dama se enamore perdidamente de él. Saber que ha ido a Madrid siguiendo a otra dama no hace sino avivar su pasión.

La elección del título era pues clave, ya que servía no solo como reclamo para el público, sino que también activaba su horizonte de expectativas, creaba una complicidad entre el autor y el espectador y le permitía inconscientemente hipotetizar sobre los personajes y la acción dramática. Sin embargo, tal y como afirma Canavaggio (1983, p. 382) «la interrelación entre refrán y comedia no se limita, por supuesto, a la colocación inicial del refrán como título, sino que supone su integración, mediante repetidas ocurrencias, dentro de la misma trama de la ficción». En la obra que nos ocupa el proverbio aparece en cuatro ocasiones. Con él se concluyen todas las jornadas. La mención del título de la obra en los versos finales de cada jornada era habitual y servía para indicarle al espectador que se llegaba al final de la misma y se iba a producir una transición (era habitual la introducción de bailes y otras piezas cortas en los intermedios). La cuarta ocasión en que aparece es al final del tercer acto: doña Beatriz, doña Ángela, don Juan y Hernando acaban de descubrir que, sin pretenderlo, se habían estado engañando. Se acerca el clímax y la inclusión del proverbio quiere llamar atención sobre este hecho. La recitación coral del refrán por parte de todos los personajes que se encuentran en escena que ocurre en tres de las cuatro ocasiones en que se utiliza no haría sino incrementar ese efecto de llamada de atención al público. La única ocasión en la que es un solo personaje quien recita el proverbio ocurre

al final de la primera jornada, en la que es don Juan quien lo declama y Hernando responde «Amén, que aún es del proverbio» (v. 1142). Hernando, se encarga de completar el adagio que en el título aparece levemente truncado.

En conclusión, en la comedia que nos ocupa el refrán persigue dos funciones: primero despertar una serie de expectativas con respecto a la trama y a la protagonista femenina que el público vería confirmadas y por otro lado, la inclusión en los versos y su recitación coral avisaría a los espectadores de que el final de una jornada o un momento clave en la acción se acercaba.

2. *FUEGO DE DIOS*, COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Podríamos considerar *Fuego de Dios* una comedia prototípica de capa y espada⁹, si es que tal cosa existe. Bances Candamo define las comedias de capa y espada como «aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan u don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»¹⁰.

Los protagonistas de *Fuego de Dios* son caballeros y damas particulares y por lo que se refiere a los nombres siguen el patrón esperable en Calderón (ver Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, 2002). Recordemos que la comedia de capa y espada se sirve de «un código onomástico que coincide con el social vigente» (Arellano, 1999, pp. 62-63). Los galanes son don Álvaro de Acuña, don Juan de Toledo y don Diego; el barbas es don Pedro de Silva. Conocemos pues el nombre y apellido del primer y segundo galán y del barbas, mientras que ignoramos el apellido del pretendiente que queda suelto al final de la obra, don Diego. No debe sorprendernos que don Diego quede compuesto y sin novia ya que «resulta habitual en estas comedias la presencia del galán suelto, que en la conclusión de las mismas se queda sin pareja» (Galofaro, 2022, p. 73). Arellano (1990, p. 18) avisa contra quienes ven

⁹ Para la definición y características esenciales de este subgénero remito a Arellano 1990, 1994 y 1999 (previamente publicado en 1988), de quien tomo los diferentes elementos que se mencionan en este apartado como constitutivos del género.

¹⁰ Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, 1970, p. 33.

en los galanes sueltos elementos potencialmente trágicos, ya que este tipo de personajes cumple «una serie de funciones entre las que destaca la ampliación de las posibilidades combinatorias del enredo. Galán, a veces ridículo con ribetes de figurón, a cuya génesis contribuye, es un mecanismo de la intriga y no un ingrediente trágico». Por otra parte, don Diego es un nombre que tiende a recaer en personajes con características negativas en las comedias calderonianas¹¹. Las damas son doña Ángela y doña Beatriz. El gracioso, criado de don Juan, es Hernando, y las criadas son Luisa (que sirve a doña Ángela) e Inés, moza al servicio de doña Beatriz. Se trata de un número reducido de personajes y están unidos por densas relaciones entre ellos (Arellano, 1999, p. 53): don Álvaro es el hermano de doña Ángela, el amigo íntimo de don Juan (con quien había servido en Flandes) y el pretendiente de doña Beatriz. Las dos damas se nos presentan como amigas cercanas. Doña Ángela se enamora perdidamente de don Juan, quien previamente había estado prometido con doña Beatriz. Don Pedro, el padre de doña Beatriz, tuvo que dejar Sevilla tras recibir un cargo en la corte, por lo que ambos fueron a Madrid, donde coincidieron con don Álvaro.

En la comedia de capa y espada también se produce una concentración de tiempo y espacio que «persigue un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio» (Arellano, 1999, p. 45). Nuestra comedia es un perfecto ejemplo de ello. La acción de *Fuego de Dios* ocurre en poco menos de 24 horas, comienza una tarde y termina en el anochecer del día siguiente. La primera jornada ocurre en un lapso de unas pocas horas (la tarde y principio de la noche del primer día). Don Álvaro ha descubierto que doña Beatriz va a visitar a su hermana y le ruega que interceda por él. Cuando ella pide que les invite a merendar a cambio del favor, el galán afirma que «para merienda ya es tarde» (v. 235). Don Álvaro va a comprar las viandas requeridas y entonces llega don Diego a cortejar a doña Beatriz. El regreso temprano del dueño de la casa obliga a don Diego a esconderse. Llega la noche y con ella don Juan que se refugia en casa de don Álvaro tras matar a uno de los ladrones que le han asal-

¹¹ Ver Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada (2002, pp. 36-37) quienes citan como ejemplos el don Diego que aparece en las comedias *No hay cosa como callar*, *La desdicha de la voz*, *El astrólogo fingido*, *Mañanas de abril y mayo*, *No hay burlas con el amor*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Dar tiempo al tiempo*, *Los empeños de un acaso*, etc.