

Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar**

Adrián J. Sáez

GRISO-Universidad de Navarra / CEA-Université de Neuchâtel

Como mecanismo esencial del teatro del Siglo de Oro, diversos estudios han asentado la importancia del fenómeno de la reescritura. En un libro esencial, Fernández Mosquera mantiene que «[d]etrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura», por lo que el análisis «debe situarse más allá del simple estudio de las fuentes, en el sentido positivista del término»¹. Sin embargo, estos dos conceptos tan interrelacionados suelen confundirse o indiferenciarse, pese a que se sitúan en dos niveles distintos que conviene deslindar.

Adelanto ya que el propósito de este ensayo es indagar en esta diferencia para descartar o disminuir la importancia de las relaciones intertextuales de la comedia calderoniana *No hay cosa como callar* con el mito de don Juan. Frente a lo que repite cierto sector de la crítica, el personaje del violador protagonista no se inscribe en la estela del personaje nacido en *El burlador de Sevilla*, sino que constituye un motivo que procede de *La fuerza de la sangre*, novela cervantina con la que comparte numerosos elementos. La atención a esta doble —pero disímil— relación de la comedia de Calderón con otros dos textos puede contribuir a hacer comprender más cabalmente el carácter del galán calderoniano y, en general, la fábrica dramática del poeta. Pero vayan antes un par de cuestiones teóricas relativas a las nociones de reescritura e intertextualidad.

* Este trabajo se relaciona con el proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033. Las líneas que siguen deben agradecimiento a los agudos comentarios de Fausta Antonucci (Università Roma Tre), Fernando Rodríguez-Gallego (Universidade de Santiago de Compostela), Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel) y Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail).

¹ Fernández Mosquera, 2005, p. 21; 2000, p. 65.

APUNTE CONCEPTUAL

El modelo de la intertextualidad ha gozado de gran difusión, si bien le falta algo de precisión y funcionalidad tanto teórica como operativa, si se considera, por ejemplo, la idea excesivamente amplia de Kristeva (todos los «cruces» de códigos presentes en el texto)². Tal vez por ello la crítica sobre teatro áureo privilegia la voz «reescritura» sobre la noción de intertextualidad y sus ramificaciones, según una tendencia que goza actualmente de una merecida atención³. Sin embargo, queda que, dentro de una vaguedad terminológica bastante general, no se ha planteado un deslinde claro entre estas dos nociones.

El entramado terminológico montado por Genette (*Palimpsestes*) lo emplea Vaiopoulos⁴ —en la estela de Profeti— en un estimable estudio dedicado al paso a las tablas de las *Novelas ejemplares*: en base a la categoría genettiana de «dramatización» o «transmodalización intermodal», que convierte la representación diegético-mediata al modo mimético-inmediato —donde falta la instancia mediadora constituida por la voz del narrador—, clasifica las transposiciones en completas si suponen una adaptación de la prosa al drama, y parciales si solo retoman un aspecto de la novela y desarrollan textos nuevos a partir de estas bases. Pero esta amalgama técnica resulta de escaso rendimiento a la hora de interpretar los textos. Por su parte, debe tenerse en cuenta que el procedimiento de la reescritura constituye una estrategia fundamental en el teatro clásico español, en el que conoce una amplia variedad de formas y alcances: los poetas podían acudir a textos ajenos o volver a sus propias composiciones por diversos motivos (circunstanciales, estéticos, éticos, ideológicos, teológicos...) de origen interno o externo, no siendo el menor la carencia del poeta de una copia de sus piezas a la hora de llevarlas a la imprenta, derivado del usual proceso comercial⁵.

Léase lo que dice Fernández Mosquera al analizar la diferencia entre ambos procesos:

Esta señalada intertextualidad deja un rastro en la obra en forma de reescritura; o dicho de otra forma, por medio de la reescritura podemos adivinar y configurar las relaciones de interconexión entre las distintas obras del mismo autor y las deudas que éstas puedan tener con otras anteriores. Será entonces el fenómeno de la reescritura el que nos permita movernos

² Kristeva, 1978. Ver el repaso de Sanz Cabrerizo, 1995, pp. 345-346, n. 8.

³ La mayoría de las aportaciones sobre reescritura proceden de la escuela francesa, y muchas de ellas se centran en el ámbito de la enseñanza: Aron, 1987; Viala, 1988; Oriol-Boyer, 1990; Gevrey, 1995; Bessonnat, 2000b; Couton, 2006. Para Sanz Cabrerizo, 1995, p. 344, forman parte, tras Genette, de una producción francesa que considera «decepcionante» y epigonal. Para el panorama en el teatro español, ver Vitse, 1988; y especialmente Rodríguez-Gallego, 2010. Un repaso histórico de esta técnica en Lojkin, 1995, pp. 8-11.

⁴ Vaiopoulos, 2010, pp. 17 y 90.

⁵ Pese a los avances logrados, se echa todavía en falta una clasificación que abarque la riqueza y multiplicidad del fenómeno, más allá de la útil tipología elaborada por Ruano de la Haza, 1998, p. 35, que diferencia cinco métodos posibles (refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación y reutilización). Sería preciso atender a varias categorías y parámetros para delimitar, de la manera más precisa que se pueda, todas las causas, implicaciones, procesos y variedades que se dan cita en la reescritura, mas no puedo detenerme en ello. Puede verse Petitjean, 2000, pp. 186-188, que a partir de *L'art de la comédie* de Cailhava (1772) distingue entre transformaciones formales, modales, temáticas, genéricas, diegéticas, pragmáticas y operaciones de «transmotivation», «transvalorisation» y «transtylistation».

más allá del ámbito teórico. Las marcas textuales coincidentes entre los diferentes textos nos posibilitarán establecer las relaciones existentes⁶.

La clave, en efecto, no está únicamente en el hallazgo de la fuente o el hipotexto, sino en el estudio de su utilización: la búsqueda y la identificación constituyen el primer paso para el análisis de la transformación del subtexto en la pluma del autor posterior y su integración en el nuevo sistema, que responde a unas coordenadas (culturales, históricas...) distintas. Por tanto, se ha de identificar el arsenal de materiales que el escritor conoce previamente (intertextualidad) y de los que se alimenta para usar estos textos ajenos de manera concreta en su creación (reescritura): así pues, en su «taller» compone, redacta, se apropia de materiales ajenos y propios, modifica, corta y pega... para alumbrar al fin una nueva pieza, en un proceso que hunde sus raíces en el concepto clásico de la *imitatio*. De una situación pasiva se salta en la reescritura a la actuación con el material seleccionado, que ha de considerarse en el estudio. En numerosos textos pueden encontrarse lugares y pasajes repetidos, pero no basta con determinar su procedencia, sino que se debe atender a su uso en un nuevo contexto, a los procesos de reinterpretación y reescritura que ese nuevo empleo supone; esto es, atender a qué se hace con los textos y qué implicaciones conlleva. Si se quiere, la reescritura constituye un caso extremo de intertextualidad intencionada: porque la diferencia entre ambas nociones es una cuestión de grado, no tanto de naturaleza.

Dos precisiones más. Primero, la detección de las relaciones intertextuales es un proceso subjetivo que parte de los conocimientos que posean los receptores. Segre y Guillén inciden en que se trata de un fenómeno íntimamente relacionado con la esfera de la recepción, esto es, con el lector o espectador que percibe o no las relaciones entre los textos según su enciclopedia personal. Para Guillén el concepto de la intertextualidad permite superar las ambigüedades y equívocos derivadas de la noción de influencia; supone moverse en «el dominio de lo tácito, de lo mudo, de la estilística del silencio», lo que constituye un desafío para el receptor, responsable de activar y detectar el diálogo establecido en un texto con otros autores, modelos, tradiciones, etc., esto es, para orientarse adecuadamente en el camino entre «la gestación de la obra y la experiencia del lector», tarea todavía más ardua cuando el creador trata de disimular las costuras de los materiales que ha empleado en su composición⁷. Y segundo, es complejo distinguir las vidriosas fronteras que separan la intertextualidad y la reescritura: Sanz Cabrerizo aclara que el término «reescritura» sustituye a veces a «intertextualidad» cuando se hace hincapié en «la conciencia que tiene el escritor [...] de reescribir y reflexionar sobre la escritura en la obra», a partir de donde se puede indagar en «el proceso mismo de la escritura a través de las maniobras, las variantes textuales, las tachaduras que llevan de un programa a un texto⁸. En otras palabras: se entiende por reescritura cuando es

⁶ Fernández Mosquera, 2005, p. 25. Ver el esfuerzo clasificatorio de Profeti, 1992.

⁷ Guillén, 2005, pp. 287-302 (citas en pp. 293 y 300); ver Segre, 1985, pp. 94-97. Luego se verá la importancia de este punto.

⁸ Sanz Cabrerizo, 1995, p. 349. Ricardou, 1989, p. 3, en su exposición de una teoría de la reescritura, lo define como «l'ensemble des manoeuvres qui vouent un écrit à se voir supplanté par un autre». Para Bessonat, 2000a, p. 17, vale como «optimisation des réglages du texte à produire, inscription d'un travail d'elaboration dans des traces matérielles successives, tentative de mise en adéquation d'un texte avec un project d'écriture,

evidente que el escritor —u otra persona— actúa según una tentativa consciente de reutilizar —de la forma que sea— la parte o el todo de un texto original, como ocurre por ejemplo en el paso de *El curioso impertinente* del relato al teatro⁹.

Requisito capital que no siempre se contempla: así, Morel¹⁰ mantiene que «[i]l y a réécriture quand une relation peut se discerner entre un texte donné et un ou plusieurs textes antérieurs, celui ou ceux-ci se trouvant, à des niveaux et selon des proportions variables, repris et transformé(s) dans celui-là». Añade una clasificación según la cual esta «reprise» puede ser explícita (traducción, revisión revisada y corregida de una obra anterior) o implícita; «honteuse» o inconsciente; y puede ser realizada por el mismo autor o por otro, binomio que Magné denomina homo- (o auto-) y heteroreescritura¹¹. Ahora bien, no puede existir una reescritura inconsciente, puesto que este fenómeno presupone justamente la intencionalidad clara del autor por reutilizar material propio o ajeno; si no existe tal conciencia se queda en la zona de la influencia, la tradición o la intertextualidad, pero no más.

En esta ocasión solo pretendo contribuir a clarificar este panorama de la reescritura y la intertextualidad valiéndome de una comedia calderoniana como ejemplo excepcional. No en vano, merced a las muchas idas y vueltas que realiza sobre su propia creación y textos previos, Calderón se puede considerar «por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura», en palabras de Vitse¹².

transformation d'un état de texte en un autre au tours duquel s'opèrent les apprentissages linguistiques, effort vers la densification du texte vieux assumé par le sujet scripteur»; también diferencia entre reescritura, corrección, revisión y reformulación (pp. 7-8).

⁹ Ver Arellano, 1998. Esta es la diferencia que separa dos versiones frente a dos ediciones de una comedia (Ruano de la Haza, 1991, p. 497). En otro trabajo, Close, 2001, p. 51, advierte que «solo en grado muy reducido pudiera afirmarse que *La dama duende* esté calcado sobre el *Quijote*».

¹⁰ Morel, 1988, pp. 176-178.

¹¹ Magné, 1990. También vale reescritura «interna» o «restringida» frente a «externa» o «general». Por auto-reescritura se decanta Vitse, 1998 y 2011. Morel, 1988, p. 177, indica que entran dentro de la reescritura por el propio autor «rééditions corrigées, reprises de thèmes obsédants, de figures de scènes, de personajes impliquant le retour, d'une oeuvre à une autre, d'une problématique singulière [...]; les arguments, les préfaces, dédicaces et avis au lecteur apparaissent souvent comme autant de réécritures; en fin, la reprise de vers, de tirades, de scènes entières»; mientras, las variantes de la reescritura de otro son todavía más variadas: «traduction, adaptation, imitation partielle [...] plagiat, parodie, transposition burlesque, pasaje du roman [...] à l'oeuvre théâtrale»; y puede llegar a ser «parfois irrespectueuse: elle peut être caviardage d'éditeur [...], adaptation édulcorée [...], éditions tronquées à l'usage de la jeunesse [...], choix de textes destinés à ne faire apparaître qu'une des dimensions de l'oeuvre» (p. 178). Para Lojkine, 1995, pp. 9-10, hay dos tipos de reescritura: «à partir d'une source qui s'affiche, et que le texte d'arrivée tourne en dérision, parodie, marginalise», y aquella que se refiere «à un code commun, à un genre codifié, qui se manifeste par la coprésence de plusieurs textes littéraires», etc. Cayuela, 2000, p. 37, ejemplifica el uso laxo del término «reescritura», que define como «toda operación que consiste en transformar un texto A para llegar a un texto B, cualquiera que sea la distancia en cuanto a la expresión, el contenido y la función, así como todas las prácticas de “seconde main”: copia, cita, alusión, plagio, parodia, pastiche, imitación, transposición, traducción, resumen, comentario, explicación, corrección».

¹² Vitse, 1998, p. 6. Sobre su estrategia autorial, ver Fernández Mosquera, 2010, pp. 34-35.

NO HAY COSA COMO CALLAR, UN EJEMPLO PARADIGMÁTICO

La comedia *No hay cosa como callar* resulta de sumo interés porque presenta a la vez relaciones de reescritura e intertextualidad¹³. La importancia de deslindar ambos tipos de conexión no es baladí, pues si se desatienden o malinterpretan se puede llegar a interpretaciones desviadas o excesivas sobre el carácter del protagonista o el grado de innovación del poeta sobre las fuentes. En efecto, el uso correcto de las estrategias intertextuales puede «resolver problemas añejos y muchas veces no bien comprendidos ni correctamente propuestos»¹⁴. En el caso de uno de los personajes principales, don Juan de Mendoza, un amplio sector de la crítica suele afirmar que presenta (aunque creo que más en potencia que en acto) nexos intertextuales con el mito de don Juan, nacido en *El burlador de Sevilla*. De hecho, parece que es precisamente el nombre del protagonista calderoniano (por otra parte bastante común en la época) la chispa que enciende en la crítica la búsqueda de nexos con la figura de origen tirsiano, que se repasan a continuación.

Valbuena Briones¹⁵ opina que este don Juan de Calderón saca partido de «las calamidades que trae consigo una guerra para lograr sus designios», y señala cuatro rasgos comunes con el tipo original: la seducción de las mujeres, la traición a los amigos, la rebelión contra el padre y el pacto diabólico. Y aunque el personaje acumula señas del burlador, «Calderón lo desvirtúa, lo empequeñece, le fuerza a sujetarse a la ley burguesa». Mujica¹⁶ considera al personaje calderoniano «highly original [...] far more complex than his predecessor», un antihéroe definido como «head-strong, reckless, immature and egocentric». Según ella, el acento se traslada de la religión y la teología a un problema moral y social, y el personaje evoluciona de seductor a violador, en un retrato que se completa con la ausencia de verdadero valor, la inseguridad y la obsesión sexual. Mujica cierra su perfil destacando la violencia del personaje, mientras aprecia el virtuosismo y la inocencia de Leonor frente a la culpabilidad de las víctimas de don Juan en la comedia de Tirso, faceta luego resaltada por otros críticos.

A su vez, Sloane¹⁷ relaciona al protagonista de Calderón con las figuras de Tirso y Cervantes, limitándose a señalar que, como estos, don Juan de Mendoza «is a young man of high birth whose general nobility is marred by a thoroughly adolescent attitude toward women», aun cuando acaba convirtiéndose. Soufas¹⁸ insiste en que su comportamiento contradice su nobleza incluso en su trato con otros hombres, de modo similar al personaje tirsiano, porque al deshonar a Leonor también se apropia del honor de su padre, hermano o pretendiente. Sin embargo, puede aducirse que si la burla

¹³ Fechada entre 1638 y 1639, aparece publicada en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, Madrid, Melchor Sánchez, 1662; después se cuentan siete testimonios antiguos más de los siglos XVII y XVIII.

¹⁴ Profeti, 1992, p. 108.

¹⁵ Valbuena Briones, 1973, pp. LXXIX-LXXXVIII. Nótese el sesgo romántico de esta afirmación, que no responde al personaje de *El burlador*: «Su agitación, su inquietud [...] le lleva a una búsqueda incesante de perfecciones femeninas con un sentido de dominio y de destrucción» (p. LXXIX).

¹⁶ Mujica, 1979, p. 30. En ocasiones su lectura parece malinterpretar los códigos vigentes en el teatro áureo, como la ayuda en un duelo desigual, la posterior huida, e incluso motivos literarios como las imágenes neoplatónicas, entre otros.

¹⁷ Sloane, 1984, quien se refiere a «Calderón the *refundidor*» (p. 268) en su comentario.

¹⁸ Soufas, 1988, pp. 168-169.

es el medio más fácil para acceder al tesoro de la honra, no es un comportamiento exclusivo del burlador, por mucho que sea el más aventajado en realizarla. Por su parte, Rodríguez Cuadros¹⁹ estudia al protagonista como «un saludable recoveco» donjuanesco: ve en él un personaje sorprendente «por la contundencia de sus rasgos cínicos, plenamente verbalizados», que va ganando entidad dramática mediante sus parlamentos en un conflicto de ritmo trepidante.

En su trabajo Rull²⁰ ya es consciente de la primacía de *La fuerza de la sangre* como fuente de la comedia de Calderón: presenta los motivos coincidentes con *No hay cosa como callar*, comenta algunos ecos de otros textos de Calderón y analiza la función desempeñada en ella por *El burlador de Sevilla*. A partir de la pista del nombre, señala el incendio de la casa de Leonor como una reminiscencia del fuego (simbólico o real) que abrasa la cabaña de la pescadora Tisbea, con la diferencia de que uno es anterior y otro posterior a la unión carnal, que a su vez es, respectivamente, forzada y consentida. Finalmente, Rull defiende que mientras el personaje cervantino carece de carácter, el calderoniano ha sido «extraído del tipo donjuanesco tirsiano».

Frente a estos comentarios al paso, Costales²¹ examina esta relación en detalle: en su opinión, Calderón distorsiona al personaje para corregirlo, en «un intento de empequeñecer las proporciones desmesuradas del personaje de don Juan, enfatizando lo negativo —por ejemplo, su gran falta de prudencia— y menospreciando las cualidades posiblemente percibidas como positivas o admirables del original»; así resulta «un hombre violento, imprudente y poco honrado que termina dando la mano en matrimonio a Leonor en vez de a una estatua infernal». El personaje desciende, por tanto, hasta el nivel de «un simple hombre casado, un don Juan domesticado», «un hombre cualquiera que sucumbe a la justicia femenina». Amplía los nexos apuntados por Valbuena Briones porque, según Costales, *No hay cosa como callar* «no es un simple reflejo de *El burlador*» y considera que ambas figuras carecen de nobleza moral, no aceptan las responsabilidades del código del honor, se mueven por el afán de juego y fama, y actúan fuera de las leyes de la sociedad. Tras los paralelismos percibe algunas variaciones del paradigma: una diferencia esencial es, según piensa, la facilidad de palabra («la excesiva verbosidad») que caracteriza a don Juan de Mendoza y falta en su familiar Tenorio. Para Costales, el gran abismo entre ambas figuras lo constituye el paso de la seducción a la violación, que acaba con la venganza final de Leonor. Y en la misma línea se manifiestan Mata Induráin y Delmondes²²: si el primero lo juzga como «un burlador cínico, bellaco y locuaz, que constituye un eslabón bastante temprano en la larga cadena de recreaciones del personaje que se van a suceder a lo largo de los siglos», esta última opina que la imagen del personaje se degrada desde el caballero modélico del inicio y subraya la desmitificación del personaje de burlador a agresor, porque «es un

¹⁹ Rodríguez Cuadros, 1988.

²⁰ Rull, 2002. Close, 2001, p. 42, n. 25, señala que la falta de interés que manifiesta don Juan por conocer la identidad de su víctima es un recuerdo implícito de Cervantes, que radica «en la psicología evasivista del personaje, su deseo de convertir lo vivido en una fábula de amor caballeresca».

²¹ Costales, 2009, pp. 109-110, 125.

²² Mata Induráin, 2010, pp. 261 y 264. Delmondes, en prensa. Agradezco a esta última el envío de este texto y de su edición en curso, ambos inéditos.

violador sexual, un maltratador de mujeres, en el sentido moderno del término, no solo físicamente, sino también psicológicamente».

Es cierto que algunos —no todos— de los rasgos señalados pueden acercar a don Juan de Mendoza al mito del burlador, toda vez que la cronología de las obras avala un posible eco de una figura tan popular. Basta leer el primer diálogo que mantiene con su criado:

| | |
|----------|--|
| BARZOQUE | [...] En siendo cara nueva, siempre es superior; que en ti la mejor es la postrera |
| DON JUAN | Yo te confieso que he sido tan señor de mis potencias, de mi albedrío tan dueño, que no hay mujer que me deba cuidado de cuatro días; porque, burlándome dellas, la que a mí me dura más es la que menos me cuesta. (vv. 78-88) |

Más adelante, el protagonista refiere a don Luis que la manera de olvidar a una hermosura es «alcanzarla» ('gozarla', vv. 1637-1638), y confiesa que tras yacer con la mujer a la que amaba, «yendo muy enamorado, / salí muy arrepentido» (vv. 1657-1658). La segunda vez que lo cuenta, dice que mató ('apagó') la luz para evitar ser conocido, no perder su propio honor y disculpar su exceso, si es que ella era una invitada de su padre (vv. 1730-1745), en recuerdo de la escena inicial de *El burlador*.

Sin embargo, no puede afirmarse que la violación añada una rebelión contra su padre, más grave por realizarse bajo una capa de respeto aparente, como piensan Sloane, Soufas y Costales²³: según mantienen, el galán de *No hay cosa como callar* sospecha que su víctima es una concubina de su padre al decir que «tal / prevención me aseguraba / de la queja que podía / tener la libertad mía / si allí por su orden estaba» (vv. 1738-1742), lo cual es una inferencia excesiva, porque nada de esto se dice en el texto: tan solo se refiere que la mujer puede estar en su cuarto por designio de su padre; y aunque esto no se explicita y don Juan no se detenga ni se interese en averiguarlo («sin saber quién la llevase / allí», vv. 1652-1653), el espectador / lector sabe que don Pedro ha ofrecido su protección a Leonor. Tampoco, por supuesto, es de recibo añadir el agravante de que don Luis era su pretendiente, porque don Juan lo ignora, al contrario de lo que ocurre en *El burlador de Sevilla*, donde el galán «torea» al marqués de la Mota y logra que este sea culpado.

Más allá de todo esto, uno de los mayores vínculos que une a ambos mujeriegos es el contraste entre *nobilitas* y *virtus*, es decir, entre nobleza heredada y nobleza adquirida: los dos son de noble familia pero sus actos desdican de su estatuto social, una oposición constante en las letras áureas. Y poco más hay. Entonces, ¿a qué se debe el empeño de algunos críticos en vincular al personaje calderoniano con el conquistador don Juan?

²³ Sloane, 1984, p. 65; Soufas, 1988, p. 168; Costales, 2009, pp. 117-118. Delmondes, en prensa, parece seguir este parecer.

Sencillamente, y como ya se ha mencionado antes, el enlace surge con el nombre del personaje, de gran fuerza para el imaginario colectivo, y la peligrosa rutina hace el resto. Puede considerarse que, en efecto, hay características que aproximan a don Juan de Mendoza y al primero de los Tenorio. Sin embargo, tal vez más que atribuirlos a un eco directo del mito o de *El burlador de Sevilla*, puedan insertarse sin más dentro de la nómina de personajes conquistadores y licenciosos, de galanes afortunados que pueblan numerosas piezas del teatro del Siglo de Oro. Se trata de un antimodelo frente al perfecto galán, una suerte de «amante al uso» que puede relacionarse con otros personajes calderonianos como el don Diego de *Hombre pobre todo es trazas*, el don Hipólito de *Mañanas de abril y mayo* o el don Alonso de *No hay burlas con el amor*²⁴.

UNA HISTORIA DE CERVANTES A CALDERÓN

En este sentido, quizá sea provechoso examinar la posibilidad de que *No hay cosa como callar* constituya una reescritura de *La fuerza de la sangre*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que ya conocía tratamiento dramático en una obra homónima de Guillén de Castro y parcialmente en *El agravio satisfecho* de Castillo Solórzano²⁵. Esta doble relación (intertextualidad y reescritura) que se plantea —no siempre bien entendida— puede estar en el origen de algunos comentarios que conviene descartar o matizar a la luz de las diferencias existentes entre ambos conceptos.

En principio, parece que *No hay cosa como callar* puede juzgarse la reescritura de una obra ajena que abarca buena parte del hipotexto, realizada más allá de barreras genéricas y asimismo una muestra más de la admiración de Calderón por Cervantes²⁶. La novelita cervantina es el hipotexto principal que articula el esquema argumental y la definición de los personajes de la comedia calderoniana, por más que los rasgos comunes se inscriban en contextos diferentes. Ante la escasez de huellas textuales haré caso omiso de las variantes menores y me centraré en la estructura global de la comedia: esta perspectiva macrotextual o macroestructural es para Vitse «previa a los demás enfoques orientados hacia el microanálisis, porque ella es, en definitiva, la que condiciona la interpretación, casi siempre reversible, de los hechos microtextuales o microestructurales»²⁷.

En el título, paratexto esencial como tarjeta de presentación inmediata de la comedia, no se advierte esta posible relación. Sin embargo, que Calderón no proclame a las claras su intención de reescribir un texto previo no quiere decir que no lo haga: precisamente la gracia reside en el ejercicio de disimulación y ocultación mediante el que Calderón

²⁴ Ver Antonucci, 2003b, pp. 164-165; Cruickshank, 2011b, p. 318. Valbuena Briones, 1973, pp. LXXXV-LXXXVIII estudia tipos donjuanescos en *La banda y la flor* y *Hombre pobre todo es trazas*.

²⁵ Ver Vaiopoulos, 2010, pp. 44-49. Rull, 2002, p. 385, considera que la comedia de Guillén de Castro no ha influido decisivamente en el texto de Calderón más que quizás en los celos de algún personaje femenino, pues se ha mantenido más fiel a la fuente original.

²⁶ Ver Arellano, 2006, que estudia *No hay cosa como callar* como un ejemplo de uso de un microtexto cervantino por parte de Calderón, con la bibliografía oportuna.

²⁷ En el artículo conjunto de Vitse y Antonucci, 1998, p. 70. Por mi parte, empleo «macro-» y «microestructura» con una cierta amplitud y libertad, sin seguir exactamente el sentido de la lingüística textual de van Dijk, 1983.

esconde la base principal, para incidir con el nuevo rótulo en la importancia del callar en la trama de su comedia²⁸.

La relación entre la comedia calderoniana y la novela cervantina ya ha sido abordada por varios críticos. Vaiopoulos²⁹ divide los elementos constitutivos de la novela cervantina en dos grupos: 1) el tema de «la fuerza de la sangre», esto es, el presentimiento de consanguinidad; 2) la secuencia encuentro-violación-separación-nacimiento del hijo-accidente-individuación del seductor-encuentro-casamiento. En su comparación concluye:

Algunos rasgos de la personalidad del seductor, el lugar de la violación, el silencio de la víctima, el objeto que la dama quita al violador (como testigo e instrumento para reconocerle), y el casamiento final, coinciden en *La fuerza de la sangre* de Cervantes y en *No hay cosa como callar*, y por eso podría parecer posible establecer una relación intertextual entre las dos obras, pero sus divergencias son tan evidentes como para desechar la hipótesis de una transposición completa o parcial, o bien de una derivación. Y no solo porque desaparece el tema de la fuerza de la sangre, es decir el presentimiento de consanguinidad (que tampoco se encuentra en *El agravio satisfecho* de Castillo Solórzano), sino porque es aparente el respeto de la secuencia básica de la acción.

Es cierto que la presencia de rasgos comunes (intertextuales) aparece en (con)textos bastante diferentes. Pero precisamente la criba forma parte fundamental de la reescritura, que se centra en aquella acción o trama que Calderón considera más apta para el tratamiento dramático de acuerdo con su afán perfeccionador. En este contexto puede ser de gran rendimiento atender a las «variantes» e «invariantes», esto es, a los elementos que se pueden añadir, cambiar o hacer desaparecer, y a aquellos que se conservan y hacen reconocible el modelo; porque la reescritura, en acertada expresión de Lokjine, «met en évidence quelque chose qui ne relève pas de l'écriture»³⁰. Por

²⁸ Vaiopoulos, 2010, p. 33, señala que hay tres tendencias en el juego con los títulos: la conservación del original para apelar al destinatario y aprovecharse de la notoriedad del texto del que parte, el mantenimiento parcial del hipotexto y el cambio mayor. No hay, pues, «intertitularidad», es decir: «todo lo que concierne a los préstamos, plagios, influjos de unos títulos sobre otros» (Cayuela, 2000, p. 38). Sin embargo, si se repasa el panorama de la reescritura calderoniana, se aprecia que el dramaturgo conserva habitualmente el título original, ya sea en casos de reescritura externa (*El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*) o interna (*Basta callar*, *El conde Lucanor*, *Judas Macabeo*, *El laurel de Apolo*, *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño*, etc., con la excepción de *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, *La cruz en la sepultura / La devoción de la cruz*, *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza / Amor, honor y poder* y *El mayor monstruo del mundo / El mayor monstruo los celos*), y lo mismo ocurre con los autos sacramentales (*El divino Orfeo*, *Las órdenes militares*, *Tu prójimo como a ti*, etc., menos *La segunda esposa / Triunfar muriendo* y *El veneno y la triaca / La cura y la enfermedad*). En otras ocasiones, sin embargo, Calderón mantiene la referencia del hipotexto para aprovecharse de su celebridad (*La Celestina* y *Don Quijote*, por ejemplo, textos hoy perdidos). Sobre los títulos calderonianos, ver Iglesias Iglesias, 2010 y en prensa, que manejo gracias a la generosidad de su autora.

²⁹ Vaiopoulos, 2010, p. 230.

³⁰ Lokjine, 1995, p. 10, quien dice que la reescritura conlleva un distanciamiento mimético («écart mimétique»). La terminología sobre (in)variantes es de Rousset, 1985. Domino, 1987, p. 16, sitúa la reescritura entre la identidad y la diferencia: «Réécrire c'est gérer un texte antérieur entre les deux pôles du même et de l'autre, de la copie d'ancien et du nouveau, mais le "propre" de l'auteur, de nouveau renvoie à l'autre du même».

ejemplo, ter Horst ya advertía que, mientras en la novela son esenciales la familia y los sentimientos de parentesco según anuncia el título, la comedia calderoniana no mantiene ese círculo íntimo de apoyo ni el motivo de «la fuerza de la sangre» ya que se suprimen el embarazo y el nacimiento del niño³¹. Pero la ausencia de estos y otros detalles y motivos que se adaptan no impide el reconocimiento de la historia del hipotexto.

En la nómina de *dramatis personae* los protagonistas se renombran como Leonor (por Leocadia) y don Juan de Mendoza (el fingido Rodolfo); la familia de la mujer queda reducida a su hermano don Diego y desaparece la madre del caballero³², a la par que se añaden don Luis y Marcela, pretendientes formales de las figuras protagónicas, etc. También se amplía el papel de los criados, y especialmente la relación de Barzoque con su amo, que recuerda al dúo integrado por Cosme y don Manuel en *La dama duende*³³: el gracioso supersticioso y asustadizo, el olvido de documentos oficiales, la relación con una mujer protegida por su hermano...

Muy claro es el análisis de Arellano³⁴, que señala una galería de contactos y diferencias. Las dos obras tienen evidentes puntos en común: en circunstancias similares, una dama es forzada por un caballero atrevido y de baja catadura moral, que luego abandona a la mujer (uno viaja a Italia, otro participa en el rescate de Fuenterrabía); la dama se apodera de un objeto (crucifijo de plata, venera de Santiago) que propicia la anagnórisis³⁵; el núcleo fundamental es el conflicto de la mujer deshonrada, etc. En cambio, el silencio presenta un tratamiento y función muy distintos: Leocadia puede revelar desde el comienzo la verdad a su familia, que la respalda, y todos guardan silencio para evitar la propagación de la deshonra, mientras que el personaje de Calderón debe mantener en solitario un silencio absoluto, en «un proceso de aislamiento comunicativo, reductor y trágico, sin paliativos»³⁶. Es una modificación sustancial, que traslada uno de los núcleos de la novela hacia patrones típicos del teatro áureo: «La trama se aleja del análisis psicológico y emotivo de las relaciones familiares (fundamental en Cervantes) para apelar a la construcción de una intriga con azares y concentración de relaciones interpersonales que densifican el clima del enredo». Porque los hilos unen a todos los personajes: don Diego es hermano de Leonor y amigo de don Luis, quien a su vez es pretendiente de Leonor y amigo de don Juan; este es el violador de Leonor y el pretendiente de Marcela, de quien se enamora don Diego al hacerse amigo de don Juan... Y así el riesgo de conflictos se multiplica en este esquema de red combinatoria propio de la comedia de enredo, aunque *No hay cosa como callar* no

³¹ Comenta Vaiopoulos, 2010, p. 221: «La falta del nacimiento del hijo podría producir otra transposición parcial, como la de Castillo Solórzano [*El agravio satisfecho*], en la que el niño nace, pero no participa en la acción y no aparece nunca en escena».

³² Modificación que debe entenderse dentro de la (pseudo)ausencia de esta figura en el teatro calderoniano: ver Caamaño Rojo, 2008 y en prensa; Cruickshank, 2011b, pp. 74-75.

³³ Ver una comparación en Antonucci, 2003a.

³⁴ Arellano, 2006, pp. 143-144.

³⁵ Aunque al principio Leocadia no quiere buscar a su ofensor: «Dijo ansimismo que aunque ella no deseaba venir en conocimiento de su ofensor, que si a sus padres les parecía bien conocelle, que por medio de aquella imagen podrían» (p. 395). Sobre el papel de la venera, ver Arellano, en prensa.

³⁶ Arellano, 2006, p. 143. Vaiopoulos, 2010, pp. 227-228, anota que Leonor guarda silencio por más tiempo que las protagonistas de Cervantes, Castro y Castillo Solórzano. Ver Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 245-262; Arellano, en prensa.

parece participar de la esfera lúdica del género³⁷. Justamente esta inserción de la novela en los enredos de la comedia complica la trama y explica la presencia de otros elementos que no proceden de *La fuerza de la sangre*, como el auxilio que presta el protagonista en una pendencia a don Diego, hermano de Leonor, o la existencia de una dama oficial (Marcela) del mujeriego don Juan. Así se entiende también la desaparición de Luisito, de escasa rentabilidad dentro de la economía dramática de la comedia. Calderón prefiere, con gran tino, que Marcela sintetice las funciones de catalizador de la anagnórisis del niño y de dama de comedia.

Todavía puede ampliarse el catálogo de similitudes y diferencias entre ambas piezas. En la novela, Rodolfo se siente repentinamente cautivado por la belleza de Leocadia, a quien secuestra con ayuda de cuatro amigos y fuerza en su casa mientras ella está desmayada. Por el contrario, el don Juan de Calderón padece de amor por Leonor desde el comienzo de la comedia y parte a Fuenterrabía sin haberla podido hallar después de dos encuentros fugaces; sin embargo, un incendio obliga a que Leonor se refugie en casa del padre de don Juan, don Pedro, que la hospeda en el cuarto de su hijo, separada del resto de la casa (vv. 977-978). Y el olvido de unos papeles por parte del gracioso provoca el encuentro con la dama, «*medio vestida*» (acot. v. 878) y dormida (conocido símbolo erótico). La participación de la familia del violador (solo el padre, recuérdese) se adelanta a la primera jornada, pero de benéfica se torna precisamente en la causa que favorece la tragedia. La violación ocurre en el intermedio, y parece también que Leonor la padeció desmayada (ver el relato de vv. 1291 y ss.), aunque intenta defenderse del ataque («yo sabré romperme el pecho / con mis mismas manos», vv. 1150-1151), acción tomada de la segunda tentativa de la novela original (pp. 392-393). En la comedia calderoniana, tras gozar a Leonor, don Juan parte a Fuenterrabía sin preocuparse de su víctima, a la que deja encerrada, etc., etc. Si en ambas situaciones se trata de una violación, el agravante del rapto del texto cervantino no permanece en Calderón, en cuyo texto el deseo de don Juan se sacia gracias a un encuentro casual.

En las dos obras el final es ambiguo³⁸: si en Cervantes no parece que Rodolfo vaya a ser buen marido y padre, en Calderón el tinte es todavía más trágico, pues las circunstancias fuerzan a Leonor a relatar su desdicha, amenaza que don Juan interrumpe para darle la mano de esposo. Esta solución deja a tres personajes (don Luis, que amaba a Leonor; Marcela, amante de don Juan; y don Diego) sueltos, sin emparejar, y es un buen ejemplo de que el equilibrio inicial y el orden restaurado no son idénticos, porque la verdad no se conoce, la frustración domina y reina el silencio. Capital para salvaguardar el secreto y con él la honra, el silencio es esencial tanto en la novela como en la comedia, pero que nada tiene que ver con *El burlador de Sevilla*, en la que a don Juan le interesa que la deshonra de sus víctimas sea de todos conocida para ganar fama.

³⁷ El género de esta comedia es un asunto espinoso y con posturas enfrentadas. Ver Arellano, 1999, pp. 51-52; Antonucci, 2003b, quien defiende que bajo una apariencia trágica la pieza pertenece al género cómico; y Arellano, en prensa, que vuelve sobre la cuestión.

³⁸ Arellano, 2006, p. 144. Por ello es uno de los textos que Cruickshank, 2011a, pp. 105-108; 2011b, pp. 421-422, analiza como «experimentos con la comedia gris o negra», junto a *Basta callar*, *Las manos blancas no ofenden* y *El pintor de su deshonra*, que parecen proceder de un cambio de actitud personal del dramaturgo en la década de 1630.

Los detalles varían, pero la historia es en esencia la crónica de una violación y el proceso de reparación de la deshonra, previo reconocimiento del ofensor. Se mantienen todos los pasos de la secuencia que señala Vaiopoulos, salvo el nacimiento del niño con la posterior «voz de la sangre», que se suprimen. El accidente, aunque trasladado a otra figura (Marcela y no Luisito), mantiene su función de poner en relación a todos los personajes, de servir de engranaje entre el agravio y su restauración.

En síntesis: la versificación, la inserción de un argumento en los esquemas de la comedia, las diferencias en la dinámica del sistema de personajes... no impiden afirmar que la comedia de Calderón se proponga como una reescritura de la novela de Cervantes, con una serie de variantes que le confieren su identidad característica. Se trata, pues, de otro caso de salto de la novela a la comedia con las legítimas modificaciones ideadas por el poeta que, con todo, permite reconocer el bosque tras los árboles: *No hay cosa como callar* puede considerarse una reescritura —todo lo parcial que se quiera— de *La fuerza de la sangre*. Aunque no sea un ejemplo tan claro de este tipo de reescritura como *Argenis y Poliarco* o *El purgatorio de san Patricio*, que parten respectivamente de relatos de Barclay y Pérez de Montalbán³⁹, *No hay cosa como callar* es una buena muestra de tejido donde no se notan las costuras de los materiales empleados. La clave radica en la intención de Calderón: si se considera que pretendía conscientemente trasladar al teatro la novela de Cervantes, entonces se trata de un ejemplo de reescritura (con los cambios que considerase oportunos y sin necesidad, reitero, de que desvelase el modelo con que dialoga); si no, se puede objetar que no se trata de dos fenómenos diferentes que merezcan nombres distintos, sino del mismo proceso con variaciones de grado, por el que *No hay cosa como callar* presenta una fuerte relación intertextual con *La fuerza de la sangre*, mientras solo hay pruebas débiles del vínculo con *El burlador de Sevilla*.

UNA NOTA INTERPRETATIVA

En cualquier caso, interesa refutar la hipótesis que sostiene que el don Juan tirsiano pasa de burlador (o seductor, dicen, sin que sea lo mismo) a violador por innovación propia de Calderón. Y aquí es donde entra en juego la importancia de deslindar, ya sea entre reescritura e intertextualidad, o entre dos niveles de relación intertextual (primario con la novela cervantina y más débil con la comedia de Tirso). La violación de Leonor es un elemento que se mantiene necesariamente desde *La fuerza de la sangre* por Calderón; no es, por tanto, una modificación consciente del dramaturgo sobre el hipotexto de *El burlador*, sino una invariante que permanece porque, si bien se trata de un motivo repetido en el teatro del siglo XVII⁴⁰, depende del hipotexto principal que es la novela cervantina, donde la violación es sustancial. Así, en la comedia de Calderón es la acción que da inicio a la trama, el motor que pone en marcha la acción posterior y que hace reconocible la historia original que pudo avivar las ascuas del ingenio del poeta.

³⁹ Ver respectivamente los trabajos de Vara López, 2010; Entenza de Solare, 1971; y Ruano de la Haza, 1988, pp. 19-20.

⁴⁰ Ver Casa, 1993, aunque no diferencia —como casi toda la crítica— entre estupro y violación, doblete bien establecido en la tradición legal; para ello, ver Baldellou Monclús, en prensa.

En realidad, la primera obra donde se localiza la metamorfosis del burlador de origen tirsiano en violador es *The Libertine (El libertino)* de Thomas Shadwell, representada en 1675 y publicada en 1676⁴¹. En esta obra, previo paso del argumento por Italia y Francia con los cambios adyacentes, don Juan («don John») es mucho más violento, disoluto e inhumano que ninguno de sus predecesores. En la nómina de personajes es descrito como «[u]n hombre arrojado [e] intrépido, culpable de todo vicio» («A rash, fearless man, guilty of all vice»), retrato que confirma después su criado al referir el oscuro catálogo de don Juan: «Alrededor de treinta muertes, innumerables violaciones, frecuentes sacrilegios, parricidios... en resumen, ni uno solo de todo el catálogo de pecados se te ha escapado» («Some thirty murders, rapes innumerable, frequent sacrilege, parricide; in short, not one in all the catalogue of sins have 'scaped you», I, 1, 121-23). Y es cierto, si se recuerda solo alguno de los sucesos representados: degüella a su padre porque quería prohibirle sus placeres (I, 1, 79-88); mata a don Pedro (I, 1, 105-107) y deshonra a su hermana (IV, 1, 102-103); fuerza a dos monjas y daña a una tercera que se resiste (I, 1, 117-119), comete una violación sobre la tumba de su padre (II, 1, 32), etc., etc., todo adornado con innúmeros lances de espadas.

La diferencia es que aquí sí hay una voluntad manifiesta de originalidad, junto con un reconocimiento a la tradición anterior, según se lee en el prólogo: «El carácter del libertino y, consecuentemente, de sus amigos, son prestados, pero todo el argumento, hasta la parte final del cuarto acto, es nuevo. Y todo el resto es mucho más variado que nada de lo que se ha hecho acerca del sujeto» («The character of the libertine and, consequently, those of his friends, are borrowed, but all the plot, till the alter end of the fourth act, is new. And all the rest is very much varied from anything which has been done upon the subject», p. 5).

Importa reiterar que la comedia calderoniana no presenta a un violador en escena con miras a plasmar una variación sobre el modelo del burlador tirsiano, sino porque es un elemento imprescindible que se conserva necesariamente desde *La fuerza de la sangre* de Cervantes. Porque la comedia de Calderón muestra una relación más directa, con esta novela, mientras los contactos con el mito de don Juan se encuentran en un nivel inferior —no genético— que no permite juzgarla una cala innovadora (por el tipo del violador) en la cadena de sus recreaciones. En suma, el relato cervantino sirve a Calderón como patrón para redactar su comedia, mientras quizás la figura de don Juan vale únicamente como influjo accesorio.

FINAL

El complejo crisol de fuentes de Calderón, sumado al vasto océano de los nexos intertextuales y su compleja e íntima relación con el mecanismo de la reescritura dificulta en ocasiones la interpretación literaria. Pero una vez delimitado el alcance de la reescritura y la intertextualidad en *No hay cosa como callar* se clarifica el panorama: el carácter de violador de don Juan de Mendoza es una invariante necesaria que se debe mantener desde el original cervantino que pudo servir de modelo, de modo que no se trata de una innovación de Calderón sobre el burlador don Juan, como algunos han

⁴¹ Sobre esta transformación dramática trato en Sáez, en prensa, de donde aprovecho algunos apuntes. Cito por la edición de Payne Fisk y las traducciones son mías.

mantenido. La reescritura intergenérica (de la novela a la comedia) lleva de la mano este rasgo del personaje, sin el que la trama cambiaría sustancialmente. Mientras tanto, los vínculos que se puedan apreciar entre el personaje y el mito de don Juan son débiles, menos nítidos y de menor importancia, derivados principalmente de un nombre que remite casi al momento al famoso burlador y activa la búsqueda de paralelismos. *No hay cosa como callar* es, en suma, un ejemplo excelente de las diferencias de grado existentes entre intertextualidad y reescritura, que deben tenerse en cuenta para no incurrir en errores o excesos exegeticos. En fin, se comprueba que todavía es oportuno bucear en los hipotextos del teatro áureo porque no siempre se acierta con la clave correcta.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «L'altra dama e il suo ritratto: somiglianze e differenze fra *La dama duende* e *No hay cosa como callar*», en *Tra parola e immagine: effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie. Atti del Convegno Macerata-Urbino (3-5 aprile 2001)*, eds. L. Gentili y P. Oppici, Macerata, Università degli Studi, 2003a, pp. 221-230.
- , «Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere», en *Giornate Calderoniane, Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 14-17 dicembre 2000)*, ed. E. Cancelliere, Palermo, Flaccovio, 2003b, pp. 159-169.
- , y Marc VITSE, «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 49-72.
- ARELLANO, Ignacio, «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* de Guillén de Castro», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 73-92.
- , «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos», en *ID.*, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69. [Original en: *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.]
- , «Cervantes en Calderón», en *ID.*, *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 123-152. [Antes en: *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 9-35.]
- , «La violación en *No hay cosa como callar*: honor, secreto y género», en prensa.
- ARON, Thomas (coord.), *La réécriture du texte littéraire, Semen. Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 3, 1987.
- BALDELLOU MONCLÚS, Daniel, «No lo fiaban tan largo: *El burlador de Sevilla* y los conflictos por estupro en el Antiguo Régimen», en *Actas del II Congreso Internacional «Jóvenes Investigadores Siglo de Oro» (JISO 2012)*, eds. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, en prensa. [Publicaciones digitales del GRISO.]
- BESSONNAT, Daniel, «Deux ou trois choses que je sais de la réécriture», en *La réécriture*, coord. D. Bessonnat, *Pratiques*, 105/106, 2000a, pp. 5-22. [http://pratiques-cresef.fr/p105_be1.pdf (16.09.2012)]
- , (coord.), *La réécriture, Pratiques*, 105/106, 2000b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay cosa como callar*, ed. K. F. Delmondes, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009. [Trabajo de investigación tutelado.]
- CAAMAÑO ROJO, M.^a, «Teatro y sociedad: sobre la madre en la comedia calderoniana», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano*

- sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005), eds. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp. 129-144.
- , «Pseudoausencia y pseudopresencia de la madre en Calderón», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, en prensa.
- CASA, Frank P., «El tema de la violación sexual en la comedia», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-24 marzo 1992)*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, vol. 1, pp. 203-212.
- CAYUELA, Anne, «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro», *Criticón*, 79, 2000, pp. 37-46.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2005.
- CLOSE, Anthony J., «Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende*», en *Lecciones calderonianas*, coord. A. Egido, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 33-52.
- COSTALES, Kathleen, «Don Juan domesticado o la desmitificación del tipo en *No hay cosa como callar* de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 61/1, 2009, pp. 109-128.
- COUTON, Marie (ed.), *Emprunt, plagiat, réécriture aux XV^e, XVI^e, XVII^e siècles: pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance. Actes des journées d'études organisées par le Centre d'Études et de Recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme (15 novembre 2003, 12 juin 2004, 5-6 novembre 2004)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- CRUICKSHANK, Don W., «Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coords. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011a, pp. 99-116.
- , *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. J. L. Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011b.
- DELMONDES, Karine F., «Aspectos del mito donjuanesco en *No hay cosa como callar*, de Calderón de la Barca», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, ed. A. Bègue, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- DOMINO, Maurice, «La réécriture du texte littéraire: mythe et réécriture», en *La réécriture du texte littéraire*, coord. T. Aron, *Semen. Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 3, 1987, pp. 13-41.
- ENTENZA DE SOLARE, Beatriz E., «Notas sobre *El purgatorio de san Patricio*», *Filología*, 15, 1971, pp. 31-52.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La hora de la reescritura en Quevedo», en *Siglo de Oro y reescritura. IV: Prosa de ideas*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 79, 2000, pp. 65-86.
- , *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- , «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso Internacional, GRISO / Ermitage, San Petersburgo)*, eds. I. Arellano y S. Bagnó, Pamplona, Eunsa, 2010, pp. 23-37.
- GEVREY, Françoise (coord.), *La réécriture au XVII^e siècle*, dossier de la revista *XVII^e siècle* 186, 1995.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- HESSE, Everett W., «La subversión del acto de habla en *No hay cosa como callar* de Calderón», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 71, 1995, pp. 75-85.

- HORST, Robert ter, «A New Literary History of don Pedro Calderón de la Barca», en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. M. D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 33-42.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «“De los títulos y nombres que se han de poner a las poesías”: tres tipos de títulos en las comedias de Calderón», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009)*, ed. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 635-644. [CD-Rom]
- , «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón», en prensa.
- JURADO SANTOS, Agapita, *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas: para una bibliografía*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- KRISTEVA, Julia, «La palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica*, trad. J. Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978, vol. 1, pp. 187-225. [Original: «Le mot, le dialogue et le roman», 1966.]
- LOJKINE, Stéphane, «L'intimité de Gertrude: enjeux de la réécriture à l'époque classique», en *La réécriture au XVII^e siècle*, coord. F. Gevrey, XVII^e siècle, 186, 1995, pp. 7-20.
- MAGNÉ, Bernard, «Perécritures», en *La réécriture. Actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988*, ed. C. Oriol-Boyer, Grenoble, Ceditel, 1990, pp. 67-96.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «“Llorar los ojos y callar los labios”: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*», en *Otro Calderón. Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*, coords. A. Cassol y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 259-274.
- MOREL, Jacques, «Réécritures», en *Lecture / Réécriture*, ed. A. Viala, *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 10, 1988, pp. 175-179.
- MUJICA, Bárbara, «The Rapist and his Victim: Calderón's *No hay cosa como callar*», *Hispania*, 62, 1979, pp. 30-46.
- ORIOLO-BOYER, Claudette (ed.), *La réécriture. Actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988*, Grenoble, Ceditel, 1990.
- PARKER, Alexander A., «De la comedia a la tragedia: *No hay cosa como callar*», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 2, pp. 275-294. [Antes en: *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las Comedias*, ed. D. Kong, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 229-244.]
- PETITJEAN, André, «Emprunt et réécriture: réflexions à partir de *L'art de la comédie* de J.-F. Cailhava de L'Estendoux», en *La réécriture*, coord. D. Bessonat, *Pratiques*, 105/106, 2000, pp. 183-200.
- PROFETI, Maria Grazia, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 107-118.
- RICARDOU, Jean, «Pour une théorie de la réécriture», *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 77, 1989, pp. 3-15.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Antes que todo es la acción: para una lectura de *No hay cosa como callar*, de Calderón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 143-152.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Prolope, TC/12, 2010, pp. 157-193.
- ROUSSET, Jean, *El mito de don Juan*, trad. J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985. [Original: *Le mythe de don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.]

- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.), P. Calderón de la Barca, *El purgatorio de san Patricio*, Liverpool, Liverpool University, 1988.
- , «La edición crítica de un texto dramático: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990)*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517.
- , «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- RULL, Enrique, «Cervantes, Tirso y otras fuentes de *No hay cosa como callar* de Calderón», en *Cervantes en Italia. X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 de septiembre de 2001)*, ed. A. Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2002, vol. 1, pp. 381-386.
- SÁEZ, Adrián J., «El viaje de un mito literario: don Juan, de Tirso a Shadwell», en *Actas del Congreso Internacional Multidisciplinar «Historias de Viajes» (Jerez de la Frontera, Universidad de Cádiz, 1, 2 y 3 de junio de 2010)*, Berna, Peter Lang, en prensa.
- SANZ CABRERIZO, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, 57/113-114, 1995, pp. 341-361.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, trad. M.^a Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985. [Original: *Avviamento allo studio del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.]
- SHADWELL, Thomas, *The Libertine*, en *Four Restoration Libertine Plays*, ed. D. Payne Fisk, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 1-84.
- SLOANE, Robert, «Calderón's *No hay cosa como callar*: Character, Symbol, and Comedic Context», *Modern Language Notes*, 99/2, 1984, pp. 256-269.
- SOUFAS, Teresa S. «“Happy Ending” as Irresolution in Calderón's *No hay cosa como callar*», *Forum for Modern Language Studies*, 24/2, 1988, pp. 163-174.
- TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez), *El burlador de Sevilla*, ed. I. Arellano, 29.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- VAIOPOULOS, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Don Juan, la ley burguesa y el cerco de Fuenterrabía», en P. Calderón de la Barca, *Comedias de capa y espada*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pp. LXXI-XCII.
- VAN DIJK, Teun, *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*, trad. S. Hunzinger, Barcelona, Paidós, 1983.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «La reescritura de la *Argenis* de Barclay por Calderón en *Argenis y Poliarco*: algunas notas sobre los criterios de omisión», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, eds. G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid/Olmedo, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 1067-1074. [CD-Rom]
- VIALA, Alain (ed.), *Lecture / Réécriture, Cahiers de littérature du xv^e siècle*, 10, 1988.
- VITSE, Marc (ed.), *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, *Criticón*, 72, 1998.
- , «Un caso de auto-reescritura: *El astrólogo fingido* de Calderón», *Letras*, 63-64, 2011, pp. 131-148.

SÁEZ, Adrián J. «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*». En *Criticón* (Toulouse), 117, 2013, pp. 159-176.

Resumen. El estudio de las diferencias de grado existentes entre intertextualidad y reescritura pueden permitir apreciar mejor algunos puntos de la interpretación literaria. Tras exponer un par de cuestiones teóricas sobre ambas conceptos, se analiza como ejemplo la comedia de Calderón *No hay cosa como callar*. Su protagonista, don Juan de Mendoza, se ha vinculado repetidamente con el mito nacido en *El burlador de Sevilla*, con el que mantiene débiles nexos intertextuales, mientras la relación que muestra con *La fuerza de la sangre*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, es mucho mayor: de hecho, puede considerarse la comedia calderoniana como una nueva muestra de reescritura de una novela en prosa, patrón que determina ciertas características de la obra resultante. Así, el rasgo de violador del personaje es una invariante mantenida desde el original y no una innovación consciente del poeta, pues hasta *The Libertine* de Thomas Shadwell no se introduce esta novedad en la estela del mito.

Résumé. Étudier les différences de degré entre intertextualité et réécriture permet parfois d'aller plus loin dans l'interprétation littéraire. Après quelques considérations théoriques, on analysera le cas de la pièce de Calderón intitulée *No hay cosa como callar*. Son protagoniste, don Juan de Mendoza, est souvent rapproché du personnage central du *Burlador de Sevilla*. Mais la relation de la comedia avec *La fuerza de la sangre*, une des *Nouvelles exemplaires* de Cervantes, est en réalité beaucoup plus prégnante: la pièce est une réécriture de la nouvelle, dont elle reprend le motif du viol, trait caractéristique des deux textes et qui reste étranger à *The Libertine* de Thomas Shadwell, inscrit pour sa part dans la postériorité du *Don Juan* de Tirso.

Summary. The study of the differences of degree between intertextuality and rewriting can allow to a better understanding of some aspects of literary interpretation. After present some theoretical questions about both concepts, I analyze Calderón's comedy *No hay cosa como callar* as a perfect example of the problem. Its protagonist, don Juan de Mendoza, has been linked repeatedly with the myth born in *El burlador de Sevilla*, play that presents soft intertextual contacts, while the relationship with *La fuerza de la sangre*, one of Cervantes' *Novelas ejemplares*, is far more profound: in fact, the calderonian comedy could be considered as a new example of the rewriting of a novel in prose, pattern that determines certain characteristics of the resulting work. Then, the feature of rapist of the main character is an unvariant maintained from the original, and not a conscious innovation of the poet, because until *The Libertine*, by Thomas Shadwell, it's not introduced this innovation in the trail of the myth.

Palabras clave. Reescritura. Intertextualidad. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. CERVANTES, Miguel de. *La fuerza de la sangre*. *No hay cosa como callar*. Don Juan. *El burlador de Sevilla*.