

## Hacia un repertorio de figuras en el teatro de Calderón

Approximation to a repertoire of figures in Calderon's plays

Miguel Martín Echarri

RESUMEN: La imitación en un texto de algunos rasgos que han demostrado eficacia en textos anteriores va solidificando un repertorio de elementos reconocibles que configuran un género literario. Estas “figuras” (siguiendo la definición de Barthes) son reconocibles en el teatro de Calderón, que elabora sus comedias como un cuidadoso juego formal en que elementos reconocibles se combinan, desarrollan y ramifican en un equilibrio entre lo esperable y lo sorprendente. Se propone un muestrario de esos elementos en todos los niveles literarios, como condición para el estudio de sus combinaciones.

*Palabras clave:* Calderón, propiedades discursivas, figuras, géneros, teatro.

ABSTRACT: The imitation of several features which have proved their efficacy in previous texts leads to the consolidation of a repertoire of recognizable elements which configure a literary genre. These “figures” (following Barthes’ definition) are easy to recognize in Calderón’s plays, whose *comedias* are elaborated as a careful formal play in which recognizable elements are combined, branched and developed in a balance between expected and surprising possibilities. A sampler of these elements in every literary level appears as a condition for the study of its combinations.

*Keywords:* Calderón, discursive features, figures, genres, theatre.

### 1. INTRODUCCIÓN. VOCABULARIO DE LO RECONOCIBLE EN CADA GÉNERO

Por mucho que con el paso del tiempo se establezca con frecuencia un dogma en relación con los rasgos que debe respetar una obra por el hecho de per-

tenecer a un género literario concreto, en su origen se trata tan solo de la reutilización por parte de cada autor de determinadas fórmulas que se han demostrado eficaces en obras previas. Como se ha explicado en relación con la solidificación de la forma sonata en el clasicismo vienés, la imitación de una idea feliz en sucesivas obras del mismo Haydn y de otros músicos va dando lugar a un esquema identificable que en Mozart y Beethoven ya resulta evidente y que después será incluso académico. Desde ahí, la escucha de una obra musical permite reconocer una forma específica, lo que otorga al oyente el derecho a exigir cierta fidelidad al modelo. El compositor puede explotar los recursos de sus antecesores pero se compromete a respetar lo que imita.

Cuando un recurso obtiene el éxito en un texto fundacional (puede ser un giro melódico, una manera particular de modular o, si hablamos de literatura, un tipo de ambiente, una caracterización para los personajes, etc.), ello anima a nuevos autores a imitarlo con mayor o menor descaro, en parte dependiendo de la urgencia que tengan de producir un nuevo texto. La repetida imitación hace que el recurso pase a ser reconocible para el receptor, que puede llegar a aburrirse, pero también puede encontrar un nuevo placer en la certeza de saberse copropietario de un lenguaje.

Así lo entiende Todorov (1988: 36) cuando dice:

En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas.

Todorov explica así la existencia bajo el concepto de “género” de determinados “horizontes de expectativas” para los lectores y de “modelos de escritura” para los autores, en función del cual escriben, incluso aunque sea para subvertirlo (Todorov, 1988: 38). La existencia de ese código permite precisamente crear e interpretar textos nuevos, así como la solidez relativa de una lengua permite emitir enunciados nuevos.

La consolidación de cualquier tipo de género literario se basa, entre otras cosas, en la certeza para el receptor de que en un texto determinado no faltará un mínimo de elementos en un cierto equilibrio entre lo predecible y lo sorprendente, desde que una marca le indique la pertenencia del texto a ese género. Así, la voz narrativa típica de la novela negra (el detective relata su punto de vista en una historia llena de incógnitas y asesinatos) empieza seguramente con Hammett, pero después ha sido imitada hasta resultar reconocible incluso en el cine. Cuando empieza un nuevo capítulo de una serie policial, sabemos que el personaje desconocido que parece vivir un tramo cualquiera de su cotidianeidad en realidad se va a encontrar con un cadáver y que los títulos de crédito servirán para introducir al verdadero protagonista, policía o detective,

que resolverá el caso. Lo sabe Mankell cuando empieza *Asesinos sin rostro* con la noche de un viejo desvelado que se levanta de la cama de madrugada y descubre que sus vecinos granjeros han sido torturados y asesinados. El segundo capítulo cambia el punto de vista y se centra en Wallander, a quien ya no dejará hasta el final de la novela.

El principio de la imitación no es en absoluto una novedad del mercado de masas. Muchos géneros más antiguos se basaban en el mismo equilibrio entre lo novedoso y determinados trucos que se sabían exitosos y con los que el público estaba familiarizado: la comedia nueva griega, la *commedia dell'arte*, la ópera dieciochesca o la romántica pueden servir como ejemplos de sistemas altamente codificados dentro de los cuales bucea un autor sin un claro propósito de originalidad, con el fin de lograr los aplausos.

En algunos casos, la recurrencia llega a ser no ya una sorpresa sino ante todo una esperanza por parte del público. Sabemos que el bueno se casará con la buena pese a todas las dificultades, y sabemos que hay recursos que lo harán posible; el policía terminará descubriendo y arrestando al criminal, el doctor House diagnosticará la enfermedad, y conocemos una paleta de procedimientos que forzarán a las casualidades a organizarse a favor del protagonista justo cuando parezca más que nunca imposible. Esa certeza nos hace disfrutar de las obras de género, a menudo más que de los textos más originales.

Este uso puede volverse repetitivo y terminar abocando un género al estancamiento y la desaparición, pero otras veces da lugar a novedades en otros ámbitos, lo que permite al género transformarse y evolucionar. Además, los recursos de un género pueden usarse en otro, de tal manera que las expectativas generadas se rompen una y otra vez en una suerte de *collage* de esperanzas truncadas (un buen ejemplo puede ser *Death proof*, de Tarantino, que aprovecha los tópicos del cine de terror para luego transformarlos en los de otros varios géneros sucesivos).

Entonces la sintaxis no puede ser completamente anterior a la aparición de esos tópicos, sino que se desarrolla precisamente según las posibilidades que ofrecen. Son las expectativas generadas por un elemento identificado las que dan lugar a la posibilidad de ordenar otro elemento en torno a él, a la vez que es esa posibilidad combinatoria la que permite que cada elemento sea significativo.

## 2. LAS “PROPIEDADES DISCURSIVAS” DE LA COMEDIA CALDERONIANA

El caso de Calderón de la Barca no es más que uno de los muchos. Empezó a escribir comedias en el momento de eclosión del teatro de Lope de Vega, y la demanda de textos le llevó, como a sus contemporáneos y sucesores, a

repetir una y otra vez muchos de los recursos que iban demostrando su eficacia en las tablas. No es que en Lope no se encuentren elementos repetidos, pero su solidificación y codificación llegó a ser más intensa después, con claridad a partir de la siguiente generación, cuando cada comedia recoge elementos que van conformando un vocabulario específico. El público los ha presenciado en espectáculos anteriores, pero aparecen en variantes cada vez más complejas y basándose en una puesta en escena múltiple y llena de efectos espectaculares. La condición de recuperar y aumentar el capital invertido, impuesta por el negocio teatral, favoreció que cualquier autor que viera triunfar determinados rasgos estuviera dispuesto a renunciar parcialmente a la iniciativa individual para adoptarlos y asegurarse un éxito que de otro modo podría escapársele.

No debe menospreciarse entonces la parte del público en la formación del código: sus aplausos o sus pateos condicionaron la elección de los modelos a imitar y forzaron la paulatina complicación de efectos asombrosos y deslumbramiento sensorial, incluyendo elementos no literarios (la música, los escenarios, la maquinaria teatral, etc.) que es el teatro barroco.

Calderón aprovecha la garantía de éxito que le conceden esos experimentos para permitirse jugar con otros aspectos del drama: unas veces la parte conceptual o filosófica, pero otras el simple y abstracto juego formal de la repetición, la correlación (Alonso, 1976: 388-454), el desarrollo, el contraste y la espectacularidad. A menudo es la urgencia de la representación la que obliga a seguir la pauta de éxitos anteriores. La consecuencia es una estilización de elementos que el público ya conocía, con lo que se ahorran explicaciones, y del planteamiento y resolución de problemas formales a partir de ellos. Su entidad cómodamente identificable permitía su manipulación y multiplicación geométrica, así como la ocasional ruptura de las expectativas generadas. Ya se han comparado sus experimentos teatrales con las fugas de Bach, en el sentido de un equilibrio entre las expectativas del receptor y su relativa frustración “sustituyéndolas por algo diferente pero igualmente efectivo” (Sullivan, 1989: 125); en otro sentido, también se ha comparado a estos dos virtuosos de la técnica barroca por ser capaces de elaborar “una cuidada organización que apunta hacia un juego de semejanzas, antítesis y acciones entrelazadas en un estudiado contraste” (Pedraza y Rodríguez, 1980: 354)<sup>1</sup>.

Pero las recurrencias no aparecen en un único nivel textual. Son reconocibles estructuras como las correlaciones de Alonso, pero también lo son algunos temas frecuentes cuyo desarrollo podemos prever (como todo lo relacionado

---

<sup>1</sup> Además, como en las fugas de *El clave bien temperado*, construidas a dos, tres, cuatro o cinco voces, hay tramas calderonianas basadas en argumentos paralelos perfectamente aunados: dos (*En la vida todo es verdad y todo mentira*), tres (*La fiera, el rayo y la piedra*), cuatro (*La púrpura de la rosa*) y hasta cinco (*Los encantos de la culpa*).

con el desengaño); o ciertos tópicos perfectamente conocidos; o motivos que prefiguran ciertas consecuencias; hay frases que anticipan otras de manera casi mecánica; hay rimas casi totalmente predecibles y muchos recursos retóricos típicamente barrocos que estaban siempre a disposición del poeta.

Entonces no podemos recurrir a una terminología propia de un nivel exclusivo del texto. Necesitamos un término capaz de englobar toda recurrencia reconocible y creadora de expectativas en todos los estratos del texto, y sería coherente incluir elementos de la práctica teatral, la escenografía y la música<sup>2</sup>. También el cine policial recurre tanto a ciertas técnicas del montaje como a una música inestable para generar expectativas.

Barthes nos ofrece una alternativa a la de “propiedad discursiva” de Todorov: “la figura es un fragmento del discurso recortado en función del hecho de que el sujeto-lector (o escuchador) reconoce en el flujo discursivo algo que *ya* ha visto, leído, escuchado, sentido, vivido (o que cree haber visto, leído escuchado, vivido)” (Barthes, 2011: 56). Es cierto que “figura” corre el riesgo de confundirse con sus otros sentidos más frecuentes, entre ellos el habitual en tiempos de Calderón, “los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del rey, del pastor, de la dama y de la criada, del señor y del siervo, y los demás” (Covarrubias, 1993: 593). Pero el *Tesoro* reconoce también la acepción retórica de la palabra en el sentido de ‘tropo’: y la retórica en la comedia no se limita al lenguaje sino que incluye los gestos, la entonación, etc. (Rodríguez Cuadros, 1998; González Dengra, 2002: 255).

Respecto al término “propiedad discursiva” de Todorov, no presupone la condición de ser reconocible, lo que lo hace menos adecuado para entidades que resaltan de texto en texto y crean expectativas, es decir que generan significados todavía no confirmados por el resto de los signos teatrales.

Por otro lado, Hjelmslev (1984: 71-72 y 96-97) emplea “figura” para hacer referencia a las entidades en número limitado a partir de las cuales se construyen los innumerables signos en las lenguas naturales (como las sílabas), es decir que se trata de formas concretas del plano de la expresión que aunque no asocian un contenido por sí mismas son susceptibles de combinación para asociarlo. Tal vez sea posible extraer este término del ámbito de las lenguas

---

<sup>2</sup> En la medida en que lo permiten los documentos conservados, Rodríguez Cuadros (1998) describe la compleja técnica de los actores. Aparte de Molina Jiménez (2008), que se centra en las comedias musicales de Calderón, Ruano de la Haza (2000: 116) expone las asociaciones codificadas de los distintos instrumentos y los tipos de escenas, y lo mismo respecto a algunos tipos de danzas. Caballero (2003: 683) señala la importancia que asumió la música instrumental como “código de puntuación escénica”, para anunciar, introducir o cerrar secciones del discurso dramático; también apunta la importancia dramática de algunas canciones para caracterizar, dar tiempo o generar tensión. Montiel (2012) desarrolla las posibilidades de la música como generadora de expectativas en un entremés calderoniano.

naturales para, siguiendo a Barthes, referirnos a elementos que se hacen reconocibles en el código literario de una época determinada y, aunque no sean “rigurosamente limitados” (como las letras de un alfabeto), se combinan entre sí y con los signos de la lengua natural para dar lugar a nuevos contenidos.

De una obra a otra, somos capaces de reconocer estas “figuras” con las que trabaja un autor, entender sus combinaciones y asociarles contenidos. Recurrimos a Eco (2000: 323-324) para señalar que el “reconocimiento” se da cuando un objeto o acontecimiento o fenómeno “lo entiende el destinatario como expresión de un contenido determinado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente o porque el destinatario plantee directamente una posible correlación”. Esto es lo que consideramos que define los elementos calderonianos que encontramos continuadamente en las obras de sus continuadores: el destinatario los identifica y los combina para convertirlos en expresión de determinados contenidos.

Debemos evitar confundirlos con los “paradigmas compositivos” que propone Arellano para el estudio de los autos sacramentales: aunque se definan como “ciertas organizaciones sintácticas y semánticas, semejantes a los *topoi* de tradición grecolatina, definidas por un apreciable grado de formulismo y fijación estructural” (Arellano, 2001: 20), este autor se centra específicamente en recurrencias escénicas como el conjuro, el juego de ingenio, el juicio, etc., es decir, situaciones tipo que se repiten en muchos autos. El término “paradigma”, que podría haber sido útil en nuestro caso, queda así marcado por otro sentido que excluye las recurrencias del vocabulario, la métrica, así como los aspectos más formales de la escenografía.

Tampoco se trata ahora de describir el estilo, en sentido universal (las figuras retóricas, los patrones métricos, el reparto de personajes, etc.), es decir, esos rasgos externos que se describen en una poética, muchos de los cuales pueden encontrarse también en autores de estéticas opuestas, como la división en tres actos, la polirritmia o la mezcla de comedia y tragedia.

Por otro lado, no pretendemos describir una “gramática” en el sentido que Todorov (1973) aplica al *Decamerón*, es decir, un análisis de las funciones que se repiten en muchas o todas las comedias de la época; y no por falta de pertinencia, puesto que se trata de un sistema muy cerrado, con un enorme corpus disponible y lleno de convenciones en un sentido incluso más obvio que cualquiera de los cuentos rusos que analizó Propp. Lo que intentamos es mostrar algunas piezas del mecano que Calderón usaba para sus juegos formales de paralelismos, presencias y ausencias, contrastes, etc.; los trucos de autor, un “algo reconocible” que se sitúa transversalmente en lo fonológico, lo sintáctico, etc., y que da pistas al espectador sobre lo que debe esperar.

A partir de esas figuras en sentido barthesiano, y siguiendo ciertas posibilidades combinatorias, un autor como cualquiera de los citados podía elaborar un

texto dramático con ciertas garantías de éxito. Probablemente, a muchos autores no les hizo falta más que este conocimiento fácilmente transferible de dramaturgo a dramaturgo, lo cual sin duda contribuyó a su creciente desprestigio desde mediados del siglo XVIII.

Pero no podemos hacer aquí un recuento de todas las figuras reconocibles en este corpus ingente, lo que implicaría el estudio sistemático de todas las obras de Calderón y sus sucesores para elaborar el repertorio deseado y sus posibilidades combinatorias. Solo ejemplificaremos nuestra propuesta con unas pocas figuras que consideramos que forman parte de ese vocabulario.

Tal vez sea posible sistematizarlas más adelante y ordenarlas según su uso en la práctica teatral barroca. Se trataría de hacer explícito un sistema de convenciones tácitas que rigió la comunicación entre autores, intérpretes y público<sup>3</sup>. Dado que las figuras recorren transversalmente todos los niveles del lenguaje, no será posible asignarlas por grupos cerrados a cada uno de ellos. Por esto seguiremos un criterio mucho más convencional, distinguiendo la versificación, los recursos retóricos, las figuras escénicas y las de la trama.

### 2.1. Figuras de la versificación

No podemos dejar de señalar una particular adecuación de determinadas estrofas a situaciones correspondientes, no estrictamente siguiendo la pauta que daba Lope en el *Arte nuevo*, sino de una manera en parte más intuitiva y en parte más convencional. En general, las situaciones dramáticas siguen las estructuras rítmicas abiertas del romance, la redondilla o, en casos más conflictivos, la silva<sup>4</sup>. Pero cuando el autor quiere detener la acción en un momento climático recurre por lo general a esas formas más cerradas del soneto o la décima, condicionando el carácter emblemático de deliberaciones y monólogos. Solo las cartas suelen estar en prosa, por una convención pseudo-realista: con ellas se interrumpe momentáneamente el ritmo de los versos<sup>5</sup>. Cada forma rít-

---

<sup>3</sup> González Dengra (2002: 255): “si se parte de una visión semiótica del teatro y su representación, se observa que lo que el autor quiere expresar, utilizando distintos códigos, se transmite en niveles distintos: el texto, la recitación, la decoración, la escenografía conforman un complejo sistema en el que la comunicación no sólo se establece a través de la lectura del texto escrito, sino que diferentes códigos —lingüísticos, literarios, visuales, etc.— se mezclan y se entrecruzan”.

<sup>4</sup> Fernández Guillermo (2008) ha explicado la importancia de esta forma en secuencias conflictivas del drama calderoniano, si bien la considera consecuencia de sus características intrínsecas (libertad desordenada) y no de la asociación convencional (bastante obvia en la frecuencia de los ambientes selváticos, por ejemplo).

<sup>5</sup> Neumeister (2011) estudia sus posibilidades dramáticas y combinatorias en el corpus calderoniano.

mica sitúa al espectador en un horizonte de expectativas que condiciona los significados del drama.

También el cambio de un tipo de estrofa a otro, que Cantero (2006: 279) llama “modulación”, puede indicar el traslado a un ambiente distinto por medio de la “modificación de la lógica auditiva”. Es una figura que ayuda a percibir o subrayar un cambio de escena.

Un recurso enfático son los “bocadillos”: división de los versos entre varios personajes, que deben mantener el ritmo para decir un solo verso entre varios. Aunque la esticomitia no es nueva en Calderón, en su obra alcanza un grado altamente estilizado: los pasajes de breves intervenciones tienen un efecto intensificador por la multiplicación de estímulos en momentos de acción o de clímax.

En pasajes de confusión general se dan escenas corales en que varios grupos de personajes gritan sintagmas siempre parecidos (“al” más sustantivo) en ordenaciones que dependen ante todo de la rima y del ritmo, como en este ejemplo de *La fiera, el rayo y la piedra* (Calderón, 2007b: 169<sup>6</sup>):

|                   |             |
|-------------------|-------------|
| Los dos primeros: | ¡Al monte!  |
| Los segundos:     | ¡Al llano!  |
| Los terceros:     | ¡Al puerto! |

En una variante característica de la esticomitia, las oraciones están artificialmente interrumpidas y alternadas para producir un efecto de simultaneidad en lo que podríamos llamar un diálogo “contrapuntístico”. En *El pintor de su deshonra* (Calderón, 1987b: 874), Serafina, que daba por muerto en un naufragio a su amado don Álvaro, se ha casado con don Juan Roca. La vida parece haber enterrado el recuerdo del anterior pretendiente cuando este reaparece y va a buscarla. Tienen un diálogo en que la culminación se retarda por este procedimiento del contrapunto:

|            |                      |
|------------|----------------------|
| D. Álvaro: | ¿Luego...            |
| Serafina:  | ¡Qué pena!           |
| D. Álvaro: | ...es verdad...      |
| Serafina:  | ¡Qué ansia!          |
| D. Álvaro: | ...que tú...         |
| Serafina:  | ¡Qué veneno!         |
| D. Álvaro: | ...Serafina...       |
| Serafina:  | ¡Qué dolor!          |
| D. Álvaro: | ...como has dicho... |

<sup>6</sup> En los casos en que ha sido posible, citamos ediciones críticas. En los otros casos, las referencias serán a las *Obras completas* (Calderón, 1987a y 1987b).



Serafina: ¡Qué tormento!  
 D. Álvaro: ...estás...  
 Serafina: ¡Qué rigor!  
 D. Álvaro: ...casada?  
 Serafina: ¿Cómo puedo, cómo puedo  
 decir que sí, si estás vivo,  
 ni decir que no, si miento?

El receptor familiarizado escucha la oración de don Álvaro como si no fuera interrumpida, pero con la sensación de estar oyendo las intervenciones de Serafina simultáneamente, y además de manera ralentizada.

En algunas ocasiones, este procedimiento es consecuencia de lo que Alonso (1976: 389) ha denominado “correlación”:

todos los primeros miembros [de una plurimembración correlativa] (A1, B1, C1, etc.) son pronunciados por un personaje (al que llamaremos ‘personaje 1’); todos los segundos (A2, B2, C2, etc.), por otro personaje (el ‘2’); todos los terceros (A3, B3, C3, etc.), por otro personaje (el ‘3’), etc.

Ese autor lo ilustra con este fragmento de *Las manos blancas no ofenden* (Calderón 1987a: 1094):

Los dos: A lo que se deja ver...  
 Federico: ...desbocado allí un caballo...  
 Carlos: ...zozobrado allí un batel...  
 Federico: ...por el monte a despeñarse...  
 Carlos: ...por el río a perecer...  
 Federico: ...con un generoso joven...  
 Carlos: ...con una hermosa mujer...  
 Federico: ...vaga de uno en otro risco.  
 Carlos: ...va de uno en otro vaivén.

Alonso da otros ejemplos de distintos tipos de correlación, con tres, cuatro y hasta cinco situaciones paralelas o contrastadas que se ramifican en partes de la obra o incluso la ocupan entera, dando lugar a diálogos contrapuntísticos como el del ejemplo.

Sin embargo, no debemos creer que todas las correlaciones son contrapuntísticas ni que todos los diálogos contrapuntísticos son correlativos, porque para que haya un contrapunto entre las partes alternas de dos personajes cuyas oraciones se interrumpen no es necesario que correspondan a una plurimembración, y tampoco para que haya plurimembración es necesario que los personajes se interrumpen unos a otros.

Propondremos otro ejemplo que lleva el procedimiento mucho más lejos. En *En la vida todo es verdad y todo mentira* (Calderón, 2007b: 52), Libia y Cintia, que buscaban a un viejo habitante de los bosques, han encontrado al

hijo de Focas y al de su enemigo (criados ambos por aquel), y luego se han intercambiado, de manera que los dos salvajes creen que una mujer tiene la capacidad de cambiar de semblante hasta que las ven a las dos juntas. Cuando todos los personajes se encuentran en escena se da este diálogo cruzado de alambicado barroquismo:

Salen Focas y soldados por una parte, y las damas por otra.  
 Focas: Voces Libia y Cintia dan.  
 ¡Acudid todos!  
 Todos: ¿Qué es esto?  
 Las dos: Que habiendo el monte corrido, ...  
 Heraclio: (Dame albricias, corazón, ...  
 Leonido: (Alma, dame albricias, ...  
 Heraclio: ...que  
 dos los semblantes no son, ...  
 Leonido: ...que no son dos las mudanzas, ...  
 Los dos: ...sino las mujeres dos.)  
 Cintia: ...en esta parte encontré  
 a este espanto.  
 Libia: ...yo a este horror,  
 sin que el anciano parezca.

Las oraciones de Libia y de Cintia empiezan juntas, son interrumpidas por un aparte alternado de los dos jóvenes, que se interrumpen uno a otro para luego devolver la palabra a las mujeres, que también alternan los finales de sus oraciones. Aunque este procedimiento es frecuente, no lo es tanto que se combinen la correlación y el contrapunto en semejante grado de complejidad.

Otro aspecto de este barroquismo casi matemático a la hora de desarrollar los diálogos consiste en interrupciones y alternancias pero dentro de un solo personaje, por ejemplo, cuando una ráfaga de apartes ralentiza su discurso, como en este ejemplo de *El mágico prodigioso* (Calderón, 1985: 86):

Cipriano: Viendo salir la justicia  
 de vuestra casa, se atreve  
 a entrar aquí mi amistad,  
 por la que a Lisandro debe,  
 a sólo saber (*Ap.* ¡Turbado  
 estoy!) si acaso (*Ap.* ¡Qué fuerte  
 hielo discurre mis venas!)  
 en algo serviros puede  
 mi deseo. (*Ap.* ¡Qué mal dije!  
 Que no es hielo, fuego es éste.)

Disgregación y polifonía que se pueden dirigir alternativamente a más de un interlocutor, como en este caso de *La hija del aire* (Calderón, 2007b: 671),

cuando el rey Nino ha obligado a Menón a fingir que ya no ama a Semíramis y la repudia, al tiempo que Irene, la hermana del rey, ha obligado a Semíramis a fingir que ya no ama a Menón y lo desprecia, con lo que se encuentran en un jardín nocturno Menón, que se sabe observado por Nino, y Semíramis, que se sabe observada por Irene. Los dos fingen, pero en medio de este cuarteto sin música hay apartes de todos los personajes y también apartes de unos a otros personajes:

Menón: [...] Semíramis, aunque tengas  
quejas de mí, y aunque ignoro  
la ocasión, no te he de dar  
(¿quién vio más terrible ahogo?)  
satisfacciones, porque  
no puedo. (Atiende a mis ojos,  
hermoso imposible mío.)  
Esto a las quejas respondo;  
y en cuanto a que ser no quieras  
mi esposa, yo te perdono  
el desaire (¡no hago tal!)  
de decírmelo a mi rostro;  
pues con eso has excusado  
que yo te diga lo propio.

Los elementos señalados hasta aquí resultan indudablemente reconocibles al espectador y le permiten orientarse en una trama que podría resultar demasiado compleja sin estas ayudas.

## 2.2. Figuras en los recursos retóricos

Un recurso clave en la dramaturgia calderoniana es la alternancia de pasajes de acción teatral con otros de explicaciones o de desarrollo lírico. Estos pueden estar plagados de un retoricismo repetido de obra en obra, lo que concede ese lapso confortable para repasar los momentos clave y ordenar mentalmente el estado del conflicto.

Entre los elementos que se repiten, son evidentes ciertas rimas, fácilmente predecibles, como “fuerte/muerte”, “monte/horizonte”, etc., pares de palabras que casi se anuncian mutuamente para un receptor habitual de obras de Calderón. Pero sobre todo un verdadero repertorio de juegos de ingenio que se saquea sin pudor, a veces incluso a partir de poetas no dramáticos como Góngora (así la imagen de una boca que bosteza para una cueva, entre otras). Las primeras escenas de *La vida es sueño* son un ejemplo de *collage* retórico de elemen-

tos que vuelven a aparecer en multitud de otras obras (“y apenas llega cuando llega a penas”, “vivo cadáver” (Calderón, 2006: 15, 18), por poner dos ejemplos famosos), de modo que “el teatro calderoniano adquiere una especial textura apoyándose de forma constante en mecanismos de intratextualidad, y se constituye de este modo en un sistema de códigos que genera las piezas y al que las piezas remiten” (Aparicio Maydeu, 2003: 1110<sup>7</sup>).

Más allá del posible valor poético que el autor concede a estos juegos, su uso altamente automatizado demuestra que principalmente importan por su posición estratégica en el drama, y el público sabe que no importa entender cada sentido sino aprovechar esos meandros pseudo-líricos para recapitular.

### 2.3. *Figuras escénicas*

Aunque no podemos dar cuenta de todos los motivos escénicos recurrentes en el corpus calderoniano, sí intentaremos recoger algunos de los más obvios, los que contienen un dinamismo que justifica su utilización por razones prácticas, puesto que sirven para poner en movimiento la trama.

Para empezar, es sumamente frecuente que al levantarse el telón nos encontremos en medio de una acción, lo que da lugar a una tensión que arrastra la atención del espectador desde el principio. Solo después, cuando ya estamos involucrados en el conflicto y deseamos conocer su resolución, se nos da una explicación detallada, por medio de un personaje que narra los antecedentes que han llevado a esa situación. Así ocurre, entre otras muchas, en *La cisma de Inglaterra* (Calderón, 1981: 76-77), cuando Enrique VIII le explica a Volseo una serie de cosas que ya sabe:

¡Ay, Cardenal! Escucha;  
 conocerás si fue mi pena mucha.  
 Ya sabes (pero es forzoso  
 repetirlo, aunque lo sepas)  
 cómo yo soy el Octavo  
 Enrique de Inglaterra, [...]

Una de las maneras más habituales, repetida hasta el tópico, es la escena inicial de movimiento coral: mucha gente se mueve por el escenario, grita desde dentro o en escena, entra y sale, creando una confusión de la que solo se va saliendo poco a poco. En las comedias mitológicas es particularmente frecuente este

---

<sup>7</sup> El mismo autor ofrece muchos otros ejemplos de esta “intratextualidad” o recurrencia literal a textos anteriores.

recurso: una tempestad marina obliga a un barco a guarecerse en un puerto desconocido, como le ocurre a Ulises en *El mayor encanto, amor* (Calderón, 2007a: 11):

|           |   |
|-----------|---|
| Antistes: | En vano forcejamos<br>cuando rendidos a la suerte estamos,<br>contra dos elementos. |
| Arquelao: | Homicidas los mares y los vientos,<br>hoy serán nuestra ruina.                      |
| Timantes: | ¡Iza el trinquete!  |
| Polidoro: | ¡Larga la bolina!   |
| Floro:    | Grande tormenta el huracán promete.   |
| Antistes: | ¡A la triza!  |
| Lebrel:   | ¡A la escota!   |
| Clarín:   | ¡Al chafaldete!   |

Otra opción para lograr un inicio inquietante consiste en presentar misteriosos fenómenos naturales que oscurecen el firmamento, como en *La fiera, el rayo y la piedra* (Calderón, 2007b: 1069):

|                              |  |
|------------------------------|--|
| Pasquín <i>dentro</i> :      | ¿Qué se nos hizo el día?   |
| Céfiro:                      | Enmarañada, oscura sombra fría,<br>con pálidos enojos,<br>nos le hurta de delante de los ojos.   |
| Lebrón <i>a otra parte</i> : | ¿Qué se nos hizo el sol?   |
| Pigmaleón:                   | En un instante<br>no sólo nos le quitan de delante<br>entupecidas nieblas,<br>pero el confuso horror de las tinieblas<br>nos le hace a cada paso<br>síncopa del oriente y del ocaso. |
| Brunel <i>a otra parte</i> : | ¿Qué se nos hizo de la hermosa lumbre<br>el esplendor?   |
| Ifis:                        | Aquella excelsa cumbre<br>le trasmontó, porque antes que llegara<br>hoy al mar, en la tierra se apagara.   |

Una batalla llena de tumulto el escenario, como en *El segundo Escipión* (Calderón, 1987b: 1413) o en *Fineza contra fineza* (Calderón, 1987b: 2100), ejemplo que recogemos:

|                          |   |
|--------------------------|---|
| Soldados <i>dentro</i> : | ¡Victoria por Anfión!   |
| Anfión <i>dentro</i> :   | ¡A sangre y fuego! No quede<br>piedra sobre piedra, y sea,<br>porque más presto me venga,<br>el gran templo de Dïana<br>el primero en quien empiece<br>el incendio. |

En una caza o en situaciones similares a campo abierto, un personaje se ve en peligros derivados de la furia de una fiera, como en *Fieras afemina Amor* (Calderón, 1984: 75-76):

|                          |   |
|--------------------------|---|
| Voces:                   | ¡Pastores, huid la fiera!   |
| Unos:                    | ¡Al bosque! ¡Al llano!  |
| Otros:                   | ¡Al monte! ¡A la ribera!  |
| Egle:                    | ¡Corred, hasta ampararnos en los bellos<br>jardines nuestros! <i>Vase</i>   |
| Verusa:                  | Sólo el guarda de ellos<br>defendernos podrá de su fiereza. <i>Vase</i>   |
| Hesperia:                | ¡Ay de aquélla que tímida tropieza<br>aun en su misma sombra!   |
| Hércules <i>dentro</i> : | No huyáis, que ya el león que a África asombra<br>seguiros podrá en vano,<br>que si él es el nemeo, yo el tebano. |

También es típica la invocación por parte de un personaje, en una de las primeras escenas de la obra, dirigida hacia un colectivo para exponer un proyecto. Es el principio más común en los autos, muchas veces a costa del demonio, que se propone tentar al hombre para conquistar su alma y arrebatársela a Dios, para lo cual convoca a los pecados o a otros alegóricos seres diabólicos<sup>8</sup>; pero también es el propio Dios (el Autor) el que convoca al mundo para representar la humana vida en *El gran teatro del mundo* (Calderón, 2001: 40). Esta figura reaparece en todas las obras que se abren directamente con un vocativo, como *El nuevo hospicio de pobres* (Calderón, 1995: 62-63) en que el Rey invoca a la Sabiduría divina:

|      |   |
|------|---|
| Rey: | ¡Oh, tú, divina mente,<br>que en campos del oriente sin oriente,<br>desde el siglo primero sin primero,<br>hasta el postrero siglo sin postrero,<br>a no dejar de ser la que ya fuiste,<br>del labio del Altísimo naciste [...] |
|------|---|

El recurso no es ajeno a las comedias, de las que puede ser ejemplo la invocación del protagonista en *La estatua de Prometeo* (Calderón, 1986b: 237-238):

|           |  |
|-----------|--|
| Prometeo: | Moradores de las altas<br>cumbres del Cáucaso, en cuia |
|-----------|--|

<sup>8</sup> Esto constituye uno de los “paradigmas compositivos”, el que Arellano (2001: 21-24) denomina “conjuro”. Obviamente, desde su punto de vista, la convocatoria diabólica y la divina constituyen tópicos radicalmente diferentes, por más que su función dramática sea análoga.

ynhiesta çeruiç descansa  
 todo el orbe de la luna.  
 ¡A del monte!  
*Dentro [VNOS]:* ¿Quién nos llama?

Este tipo de entrada solemne admite la variante de una explicación inmediata de una decisión que, lo sabemos, dará lugar a ciertos desequilibrios. Así, por ejemplo, el tirano Focas empieza *En la vida todo es verdad y todo mentira* (Calderón, 2007b: 22-30) con la narración de toda su vida y su decisión de buscar al hijo de su enemigo, el anterior emperador Mauricio, para matarlo. En este caso no es él quien convoca a los demás personajes, que ya se hallan reunidos en escena cuando Cintia presenta al tirano.

En los ejemplos previos ya hemos visto que es habitual que ese personaje que monologa pretenda hacer un experimento teatral, poniendo a prueba a alguien cercano y amado, siendo el pueblo espectador, lo cual introduce una suerte de “metateatro” muy del agrado del autor. Ejemplar es el famoso monólogo de Basilio en *La vida es sueño* (Calderón, 2006: 31-38), en que explica a sus súbditos la prueba a la que someterá a su hijo, hasta entonces prisionero y escondido en una torre.

De hecho, la prueba es otra de las figuras reconocibles que sirven para poner en marcha la acción. Posiblemente, otra vez el auto sacramental es el género calderoniano más basado en este principio, ya que casi siempre cuenta una misma historia, la de la tentación y caída del hombre y su posterior redención por parte de Cristo, historia que Dios evalúa y sanciona. Por volver al ejemplo más conocido, *El gran teatro del Mundo* (Calderón, 2001: 41) parte de la metáfora de que esa prueba es equivalente a la que sufre un actor en una representación teatral:

Autor: [...] Y pues que yo escogí de los primeros  
 los hombres, y ellos son mis compañeros,  
 ellos, en el *teatro*  
*del mundo*, que contiene partes cuatro,  
 con estilo oportuno,  
 han de representar.

Otra figura característica del comienzo, aunque también puede aparecer en otras posiciones del drama, siempre que permita originar un desequilibrio de una situación que hasta entonces parecía estable, es la escena en que se desboca un caballo (tal vez símbolo de los deseos incontrolables del jinete) provocando la caída del personaje en un lugar que resulta conflictivo: así, en *La vida es sueño* (Calderón, 2006: 15-18), Rosaura, abriendo la obra, llega sin saberlo adonde descubre el encierro de Segismundo, lo que pone en peligro su propia vida; o en *La hija del aire* (Calderón, 2007b: 645-646), en que Semíramis salva

la vida al rey Nino a costa de provocar en él un amor irrefrenable. Otro tanto ocurre en *El médico de su honra* (Calderón, 1986a: 75) cuando el Infante Don Enrique llega malherido a casa de Don Gutierre donde luego se encontrará a su esposa Doña Mencía, a quien tratará de seducir:

*Suena ruido de caja, y sale cayendo el Infante don Enrique, y don Arias, y don Diego y algo detrás el Rey don Pedro, todos de camino.*

Don Enrique: ¡Jesús mil veces!  
 Don Arias: ¡El cielo  
 te valga!  
 Rey: ¿Qué fue?  
 Don Arias: Cayó  
 el caballo, y arrojó  
 desde él al infante al suelo.

A la luz de estos ejemplos, el anterior de *Las manos blancas* supone una duplicación correlativa: un caballo desbocado arroja a Lisarda mientras el naufragio de una barca pone en peligro a César.

Una figura más explica el principio de otros dramas calderonianos: el protagonista aparece hablando en sueños con alguien que está solo en su imaginación<sup>9</sup>: esa imagen se convierte en emblema del personaje o de la obra, como en *La gran Cenobia* (Calderón, 2006: 311) cuando Aureliano se dirige al fantasma de Quintilio, anterior emperador romano, que le ofrece la corona y el cetro poco antes de que el ejército lo aclame. Similar es el inicio de *La cisma de Inglaterra* (Calderón, 1981: 75-76), en que la visión inicial de Ana Bolena, no solo imaginada sino representada esta vez para los espectadores, permite que el rey se la tenga que explicar en la siguiente escena a otros personajes, lo que introduce el monólogo narrativo:

Rey: Tente, sombra divina, imagen bella,  
 sol eclipsado, deslucida estrella.  
 Mira que al sol ofendes  
 cuando borrar tanto esplendor pretendes.  
 ¿Por qué contra mi pecho airada vives?  
 Ana: Yo tengo de borrar cuanto tú escribes. *Vase*  
 Rey [*Soñando*]: Aguarda, escucha, espera.  
 No desvanezcas en veloz esfera  
 esa deidad tan presto.  
 Oye... [*Despierta. Sale el Cardenal Volseo*]  
 Volseo: ¿Señor?...  
 Rey: ¿Tú estás aquí?

<sup>9</sup> Arellano (2001: 55-56) considera la “visión” como uno de los “paradigmas compositivos” especialmente fecundos en el auto sacramental.



- Vlseio: ¿Qué es esto?  
 Rey: ¿Quién es una mujer que ahora ha salido de este retrete? Di.  
 Vlseio: Del sueño ha sido ilusión, porque nadie aquí ha llegado. Cuéntame, pues, señor, lo que has soñado.

Del mismo modo, en *La sibila de oriente* (Calderón, 1987b: 1156), es el mismo Dios quien se le aparece a Salomón para concederle un deseo, aunque aquí hay que entender que la visión corresponde a una forma verdadera de la divinidad, en concordancia con el relato bíblico. En todo caso, en muchas ocasiones la intervención sobrenatural no solo se sueña sino que se realiza, por ejemplo en todos los dramas fáusticos y en muchas comedias de santos en que el Demonio se aparece y tienta al perplejo protagonista, como en *El mágico prodigioso* (Calderón, 1985: 102), en que no lo reconoce inicialmente, disfrazado como va de caminante, hasta que Cipriano ofrece su alma:

- Cipriano: Ya tanto aquesta pasión  
 arrastra mi pensamiento,  
 tanto (¡ay de mí!) este tormento  
 lleva mi imaginación,  
 que diera (despecho es loco,  
 indigno de un noble ingenio)  
 al más diabólico genio  
 (harto al infierno provoco),  
 ya rendido, y ya sujeto  
 a penar y padecer,  
 por gozar a esta mujer,  
 diera el alma.

(Dentro) Demonio: Yo la aceto.  
*Suena ruido de truenos como tempestad y rayos.*

El sueño puede aparecer en otra posición: si el dormido habla, su parlamento onírico desvela un sentido que permanecía oculto para los personajes y el público, o un paralelismo secreto, o incluso la verdad que está por ocurrir y que llama a la puerta, como en *El pintor de su deshonra* (Calderón, 1987b: 902), en que Serafina sueña, a la vista de su marido que está escondido, que este la mata; cuando llega el amante raptor don Álvaro a despertarla de su pesadilla y la consuela, al espía se le disipan todas las dudas sobre la infidelidad de su mujer y dispara dos pistolas:

- Serafina (*Agitada con lo que ha soñado*): Don Juan, esposo, señor,  
 aguarda, espera, no manches  
 tu noble acero en mi vida.  
 ¡No me mates, no me mates!

*Sale Don Álvaro, en el jardín*

Don Álvaro: ¿Qué es esto, mi bien?

Serafina: Haber  
visto entre sueños la imagen  
de mi muerte. Nunca fueron  
tus brazos más agradables.

Don Álvaro: La dicha de un desdichado  
siempre de un acaso nace.

Don Juan (*Aparte, a la reja*): ¡Don Álvaro es, vive el cielo,  
hijo de Don Luis su amante!

Don Álvaro: Repórtate; que a decirte  
que viene hoy aquí mi padre,  
me he adelantado.

Don Juan (*Aparte*): (Ya, cielos,  
no hay sufrimiento que baste.  
Cuantas razones propuse  
aquí para reportarme,  
al verla en sus brazos, todas  
es forzoso que me falten.)  
¡Muere, traidor, y contigo  
muera esa hermosura infame!

Como se ve, las funciones argumentales de las figuras no son constantes, sino que revisten uno u otro valor según el conflicto o el momento de la trama, es decir, de acuerdo con su combinación con otros elementos.

En algunos casos, lo soñado adquiere un valor de verdad superior, ya que en sueños no se miente. Así, en *Darlo todo y no dar nada* (Calderón, 1987b: 1043), Apeles busca a su amada Campaspe y, aunque está dormida en escena, no la encuentra, pero a sus preguntas contesta como un eco:

Apeles: Decidme, montes, pues fuisteis  
testigos de mis tragedias,  
decidme, aves, fieras, plantas,  
flores, troncos, riscos, peñas,  
si hallaré, pues mi hado  
perdido no encuentra  
quien de mí me diga,  
quien me diga de ella?  
¿Murió en faltándola yo?

Campaspe: [*entre sueños*] No...

Apeles: ¿Tuvo, cuando ausente estuve...

Campaspe: ...tuve...

Apeles: Quien venciase en su disculpa?

Campaspe: ...la culpa...

Apeles: ¿Qué eco a mi voz respondió?

Campaspe: ...yo.

Apeles:                   ¡Cielos!, ¿si es verdad o no,  
que el aire me ha respondido?  
pues ha sonado en mi oído...

Los dos:                   ...no tuve la culpa yo.

Aparte de estas intervenciones soñadas, encontramos múltiples ejemplos en que un personaje escucha palabras que no van dirigidas a él pero que adquieren un significado profundo. Unas veces él mismo es capaz de dotar de sentido a esas palabras, pero otras es solo el público el que sabe que todo se cargará de sentido en algún momento de la obra. El espectador sabe que lo que es un error en la diégesis responde a alguna necesidad fuera de ella. Así en *La hija del aire* (Calderón, 2007b: 629), cuando la protagonista se ha quedado sola en la casa de Menón, meditando sobre su deseo de conocer el mundo, la corte, para dar vía libre a todas sus ambiciones, se pregunta si está condenada a permanecer encerrada:

Semíramis:               ¡Cielos! ¿No tengo de ver,  
sino imaginar no más,  
cómo es el vivir?

Chato *dentro*:                               Sí harás.

Semíramis:               ¿Quién me ha respondido?

Sirene *dentro*:                               Dios,  
que en eso el mundo a los dos  
oír.

Chato *dentro*:                               Sí oír, que ya sé...

Semíramis:               Si hablas conmigo, di qué.

Chato *dentro*:                               ...que todo el mundo con vos  
no se podrá averiguar,  
porque sois una atrevida;  
pero costará la vida.

Semíramis:               Ya me deja este pesar  
que temer y que dudar.

Sirene *dentro*:                               El mesmo Rey sabrá presto  
quién sois.

Semíramis:               En dudas me ha puesto  
una cosa.

El sentido primero de esas intervenciones se explica inmediatamente por razón de una discusión matrimonial entre Sirene y Chato, pero el espectador no duda que el presagio catastrófico que Semíramis menosprecia se ha de cumplir literalmente al final.

Como en un molde complementario de lo anterior, es típico, pero en absoluto exclusivo del teatro de Calderón, que un personaje se esconda para escuchar una conversación ajena sin ser visto, de forma que él y el público compartan una información que debería estarles vedada. Y la figura puede definirse

mejor restringiéndola a aquellas situaciones en que el escondido que escucha interpreta mal lo que oye, dando lugar a una complicación mayor en la trama, como hemos visto en *El pintor de su deshonra*. También en *El agua mansa* (Calderón, 1989: 336) Don Félix se declara a Doña Eugenia, a quien no ama, pensando que se llama Doña Clara. Con eso solo pretende favorecer a un amigo que le ha dicho que ama a Doña Eugenia. La escena es contemplada por ese amigo, lo que lleva a los personajes a un duelo. Del mismo modo se esconde Don Luis en *La dama duende* (Calderón, 2005: 139-142) y se lleva el chasco de descubrir el amor de Doña Beatriz y su hermano Don Juan.

Tampoco es exclusivamente calderoniana la figura reconocible en su teatro del personaje que se disfraza para acceder a un espacio que normalmente le está vedado: esto ocurre con mayor frecuencia entre las mujeres, por ejemplo en *La dama duende*, donde a la protagonista le resulta necesario no ser reconocida fuera de la casa, o en *La hija del aire* (Calderón, 2007b: 771), en que Semíramis debe disfrazarse de su propio hijo para poder reinar.

Se da también la reconocible característica de que habitualmente el personaje que aparece con una identidad ajena habla de sí mismo como si fuera otro. Así actúa en *La hija del aire* (Calderón, 2007b: 683) el rey Lidoro, que se hace pasar por Arsidas en la corte de su enemigo Nino para lograr el amor de su hermana Irene, y le dice con doble intención:

|          |  |
|----------|--|
| Arsidas: | Tus plantas<br>beso humilde; que bien puedes<br>creer, mientras yo te sirvo,<br>que Lidoro no te ofende. |
|----------|--|

Ruano de la Haza (2000: 97-100) explica que el éxito estaba garantizado en los corrales si se presentaba la figura de la dama travestida que sigue a su amado, como se observa ejemplarmente en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, pero también en obras de muchos otros autores de la época. Calderón presenta el conocido ejemplo de Rosaura en *La vida es sueño*, o el de Lisarda en *Las manos blancas no ofenden* (Calderón, 1987a: 1094), y de su aparición se esperan ciertos desarrollos del conflicto en detrimento de otras posibilidades que quedan anuladas. Esta figura consiente una nueva ramificación al presentar como contrapunto al caso citado de Lisarda el de César, que en la misma obra se disfraza de mujer, obviamente no para recuperar su honor, sino para escapar de una madre tiránica y acceder a su amada. Ello produce una nueva simetría contrastada, como la inversión especular de un tema musical en *El arte de la fuga*. En general, la utilidad dramática de esta figura consiste en la hilaridad que provoca ver a las mujeres enamorarse de una mujer a la que creen hombre y en la posibilidad de emparejar a todos los personajes al final justo en el momento en que parecía imposible.

## 2.4. Figuras de la trama

Hay ciertas figuras dramáticas que no corresponden tanto a lo temático como a la arquitectura del drama, pero que dan lugar del mismo modo a momentos reconocibles para el espectador. Es un hecho que las simetrías tan habituales en ese teatro de contrastes y armonía forman también un algo reconocible, ya visto, leído, oído: si vemos un conflicto desatado que se interrumpe por un momento para permitir que otro grupo de personajes dé comienzo a otro conflicto que por alguna razón es equivalente, tiene un mismo “esquema actancial” (en sentido greimasiano) o un mismo número de personajes, el guión nos está dando las claves para que lo entendamos como el reverso del primero, con lo que también esperamos seguirlos en paralelo el resto de la historia, y cuanto más tiempo sea capaz el autor de mantener el exacto paralelismo sin destruir la intriga tanto más elevado consideraremos su “ingenio”.

De este modo, la aparición en escena de un segundo galán cuya historia empieza a parecerse a la del primero hará que el público busque entre ellos todo tipo de paralelos y espere entrecruzamientos múltiples basados en su intercambiabilidad estructural.

Si estas bifurcaciones de la trama, fácilmente equiparables a las “correlaciones” de Alonso, son otra de las guías que nos ofrecen las comedias de Calderón, también lo son las exigencias de paridad entre galanes y damas: para que el final sea feliz y haya matrimonio para todos, es necesario que al principio, bajo la apariencia más confusa posible, se dé un reparto simétrico, con el mismo número de galanes que de damas, con tantos criados como criadas. A medida que se acerque el desenlace, veremos clarificarse esa confusión hasta que el equilibrio del reparto quede clausurado en las escenas finales. Este “final feliz” es por ello otra figura, puesto que es teatralmente reconocible y avisa del cierre de la ficción. Si apareciera antes, induciría al público a una falsa esperanza, provocando su aburrimiento. Excepcionalmente, en *Mañanas de abril y mayo* (Calderón, 2007b: 309), al final de la jornada II, el gracioso ironiza sobre ello:

|        |   |
|--------|---|
| Arceo: | Y si el galán y la dama<br>están ya desengañados,<br>aquí acaba la comedia. |
|--------|---|

## 3. OTROS RASGOS QUE PERMITEN LA FUNCIONALIDAD DEL MÉTODO

Este teatro presenta características que posibilitan y hacen eficaz un sistema de figuras que sería contraproducente en otros tipos de teatro. Cualquiera de estos elementos supondría un chirrido insoportable si apareciera insertado en

una tragedia de Shakespeare o en un drama de Ibsen. Su pretensión realista se vería traicionada por un retoricismo excesivo. En cambio, en el teatro de Calderón se encuentran los rasgos necesarios para garantizar su funcionalidad.

Para empezar, una de las claves del éxito de que gozó (y goza) ese teatro es una cuidadosa arquitectura dramática que se preocupa por lograr la pertinencia de todo fragmento en la trama. Ningún momento de ninguna obra puede considerarse fuera del esquema de tensiones. Mientras Shakespeare no tiene problemas en exprimir todo lo que dé de sí determinada situación dramática (piénsese en el destierro de Lear, o en el odio delirante de Hamlet); si Molière se siente tanto más cómodo cuanto menos dependa de la construcción dramática y pueda entregarse sin límites a la comicidad, no hay chiste, juego escénico o situación emotiva o trágica que justifique la ruptura de este principio en Calderón.

Del mismo modo, frente a los personajes de Shakespeare o de Chéjov (entre otros dramaturgos interesados por la complejidad de la psicología), los de Calderón son relativamente simples. Con algunas excepciones (y esto es menos una cuestión cualitativa que de grado), son más importantes por su función, que cumplen de acuerdo con un desequilibrio evidente desde su primera aparición, que por su complejidad psicológica. En su teatro hay equívocos, personajes disfrazados (característica muy extendida en la comedia), intercambios de personalidades o de roles: si pueden asumir con tanta facilidad identidades ajenas es porque de algún modo no son tan diferentes.

Existen también exigencias arquitectónicas, como la equivalencia numérica entre galanes y damas, necesaria para permitir un final feliz. Por embrollado que esté el argumento, casi en cualquier momento podría solucionarse por medio de un cambio (como el descubrimiento de un secreto) que permitiera súbitamente el emparejamiento de los galanes y las damas y de los graciosos y las criadas.

#### 4. CONCLUSIONES

El análisis de este repertorio de figuras y de la gramática que permite combinarlas es un trabajo ímprobo que evidentemente está fuera de nuestras posibilidades actuales, pero que sería absolutamente necesario para la comprensión de la obra de este dramaturgo. Los estudios hasta la fecha se han centrado en su alcance temático y filosófico o en las circunstancias de su producción y transmisión textual, y solo con menor frecuencia se han acercado a la parte formal; pero incluso los trabajos sobre la forma tratan de excluir, olvidar o perdonar las reiteraciones y los convencionalismos, dejando a un lado la enorme sofisticación que alcanzó Calderón en este ámbito, por no hablar del uso prácticamente

ilimitado que de sus recursos hicieron autores como Hoz y Mota, Zamora o Cañizares hasta bien entrado el siglo XVIII.

Creemos que una parte importante del estudio de la obra de Calderón debería tener muy en cuenta estos elementos que hemos llamado provisionalmente ‘figuras’, que se repiten de obra en obra, no tanto como una crítica o queja contra lo reiterativo y lo convencional, sino sobre todo como el punto de partida de un trabajo formal que solo puede entenderse como codificación de un juego de expectativas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (1976): “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, II, Madrid, Gredos, pp. 388-454.
- Aparicio Maydeu, Javier (2003): “Calderón de la Barca”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), Madrid, Gredos, pp. 1097-1147.
- Arellano, Ignacio (2001): *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- Barthes, Roland (2011): *El discurso amoroso*, Madrid, Paidós.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (2003): “La música en el teatro clásico”, en Huerta Calvo, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, I, Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), Madrid, Gredos, pp. 677-715.
- Calderón de la Barca, Pedro (1981): *La cisma de Inglaterra*, Ruiz Ramón, Francisco (ed.), Madrid, Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (1984): *Fieras afemina Amor*, Wilson, Edward M. (ed.), Kassel, Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1985): *El mágico prodigioso*, Bruce W. Wardropper (ed.), Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (1986a): *El médico de su honra*, Don W. Cruickshank (ed.), Madrid, Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (1986b): *La estatua de Prometeo*, Margaret Rich Greer (ed.), Kassel, Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987a): *Obras completas*, I, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987b): *Obras completas*, II, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989): *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz (ed.), Kassel, Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1995): *El nuevo hospicio de pobres*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2001): *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Eugenio Frutos Cortés (ed.), Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (2005): *La dama duende*, Fausta Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica.
- Calderón de la Barca, Pedro (2006): *Comedias, I*, Luis Iglesias Feijoo (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.

- Calderón de la Barca, Pedro (2007a): *Comedias, II*, Santiago Fernández Mosquera (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007b): *Comedias, III*, Don W. Cruickshank (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- Covarrubias, Sebastián de (1993 [1611]): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla.
- Eco, Umberto (2000): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- Fernández Guillermo, Leonor (2008): “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 1, pp. 105-126.
- González Dengra, Miguel (2002): “Retórica”, en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.): *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Hjelmslev, Louis (1984): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Molina Jiménez, M<sup>a</sup> Belén (2008): *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Montiel, Carlos-Urani (2012): “Coreografía de la expectación, tonos e indicios musicales en el *Entremés de los instrumentos*”, *Anuario calderoniano*, 5, pp. 145-167.
- Neumeister, Sebastian (2011): “Funciones y avatares de la carta en las comedias de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 4, pp. 263-281.
- Pedraza, Felipe B. y Milagros Rodríguez (1980): *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Tafalla, Cénlit.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998): *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- Ruano de la Haza, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Sullivan, Henry W. (1989): “The art of fugue: inevitability and surprise in the works of Calderón & J. S. Bach”, en *Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger. Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Barcelona, Estudios 9 (PPU), pp. 121-128.
- Todorov, Tzvetan (1973): *La gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones.
- Todorov, Tzvetan (1988): “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, Arco/Libros.

Fecha de recepción: 17 de diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 16 de abril de 2013