

Diversos registros para pasajes sinónimos en *Auristela* y *Lisidante*, de Calderón de la Barca

Several registers for synonymous passages in Calderón de la
Barca's *Auristela* y *Lisidante*

Miguel Martín Echarri
Universidad de Burgos
mmecharri@ubu.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8654-1366>

RESUMEN: En su estilo tardío (especialmente en las fiestas palaciegas) Calderón desarrolla un abanico de registros que alterna y entreteje para lograr que las redundancias, necesarias para el adecuado seguimiento de la trama, no provoquen el tedio. Para ejemplificar esta técnica, proponemos un análisis del inicio de *Auristela* y *Lisidante*, así como de la textura de registros con que se expresan dos acontecimientos que el autor toma de una comedia de juventud, *El alcaide de sí mismo*, de una factura mucho más sencilla.

Palabras clave: Calderón de la Barca, *Auristela* y *Lisidante*, estilo, registros, fiesta barroca.

ABSTRACT: In his late style (particularly in his “fiestas palaciegas”) Calderón developed a repertoire of registers which he alternates and tissues in order to allow redundancies, which are necessary for a proper comprehension of the plot, not to provoke boredom. As an example, we propose an analysis of the beginning of *Auristela* y *Lisidante*, as well as the texture of varieties by whom two events of the plot are expressed, compared with the treatment received by similar episodes in an early “comedia”, *El alcaide de sí mismo*, much simpler.

Keywords: Calderón de la Barca, *Auristela* y *Lisidante*, style, registers, Baroque fiesta.

1. UN MUNDO ABREVIADO

Las descripciones del estilo de Calderón dan cuenta de una amplia paleta de recursos, pero tienden a considerar ese repertorio como un paradigma del que pueden escogerse unidades indistintamente, como si toda combinación fuese po-

sible casi en cualquier momento de cada obra. Flasche (1977: 21) proponía buscar la estructura profunda de la lengua de los personajes, como reflejo de la “mens calderoniana”, para lo que se centraba en sus preferencias combinatorias. Lapesa (1983) recogía los aspectos fundamentales del estilo lingüístico calderoniano sin hacer diferencias importantes entre los géneros o las situaciones, planos y registros en que predominan unos u otros. Algunos sí han reparado en las peculiaridades estilísticas de algunos pasajes o géneros: Arellano distingue las convenciones genéricas y las posibilidades estilísticas que les van aparejadas, y desarrolla las posibilidades de la descripción de lo que excede al escenario o bien está presente pero requiere una dirección por parte del texto hablado (Arellano, 1999: 197-237); Neumeister (2011) analiza la inserción de cartas en la comedia. Sin embargo, es posible delimitar de un modo más sistemático la variedad de registros que pueden aparecer en distintos momentos de una misma comedia.

Si el estilo consiste en la selección y combinación de los materiales disponibles en el código según la idiosincrasia del enunciador, la situación en que se encuentra o la intención que lo mueve, dentro de la literatura cada género impone restricciones en el repertorio de significantes y en su combinatoria, pero también puede acoger diferentes subcódigos (especialmente en el caso de la novela o el teatro) para adecuar la lengua al carácter de los personajes, sus intenciones cambiantes, las situaciones, etc. Como obra de un único autor, todos esos registros tendrán aspectos comunes, pero también particularidades debidas a una intención comunicativa diferenciada.

En Calderón encontramos subcódigos diferenciados en una gran variedad de modos de dar a entender los acontecimientos, como los comentarios jocosos del gracioso, los soliloquios líricos del enamorado, la argumentación polémica entre varios personajes o la narración de acciones anteriores. En gran medida, el autor recurre a cada uno de ellos de acuerdo con las necesidades intrínsecas de la trama, dando a cada personaje, clase social o sexo una manera de expresarse. Pero en el Calderón maduro es frecuentemente la trama la que se adapta a las exigencias de riqueza ordenada de los registros, igual que en una ópera se modifica el argumento con el fin de incluir un aria para cada solista. Se evita toda tirada de versos demasiado larga en un estilo unitario, y se trabajan las situaciones en el interior de la ficción para elaborar un tejido complejo de registros asociados a ellas. La pericia del autor se manifiesta en su capacidad de imaginar múltiples situaciones sucesivas, con restricciones particulares en el léxico y la sintaxis, que transmitan al espectador la información necesaria para seguir la trama.

A su vez, los registros se adaptan a contenidos ordenadamente variados, que evitan ocupar la atención del espectador en un único asunto durante demasiado tiempo y trenzan las líneas argumentales en una disposición jerarquizada en la trama, que pretende asegurar la comprensión de la información sin llegar a aburrir al espectador. Así, es común que a una escena violenta o confusa siga un lapso de calma en que los personajes comentan y amplían los acontecimientos recién

ocurridos, lo cual permite al espectador entender y ordenar mentalmente los acontecimientos recientes. O se adelantan emociones cuyas causas solo se explican después: típicamente, un enamorado ya ha manifestado sus sentimientos un par de escenas antes de narrar explícitamente el flechazo. Entre los dos peligros extremos de la incomprensión y la redundancia tediosa, Calderón encuentra en la variación de estilos y en la alternancia de los contenidos una mecánica del entretenimiento tan barroca como eficaz. Igual que en un órgano es posible seleccionar un subconjunto de tubos para cada pasaje, el dramaturgo recurre a variedades lingüísticas parcialmente diferenciadas para enriquecer el conjunto.

Podemos señalar aquí que la habilidad formal de un autor en la organización de las tramas es un aspecto poco apreciado por la tradición crítica, fascinada por los grandes mitos, por la caracterización psicológica de los personajes o por el reflejo verosímil de realidades históricas complejas. Pero si podemos apreciar la disposición abstracta de elementos formales en los textos pictóricos, musicales, arquitectónicos o coreográficos, no hay razón para olvidarnos de ella en la literatura.

Por otro lado, en las complejas pero armónicas tramas de Calderón la claridad y comprensibilidad del argumento admite la subordinación de pasajes oscuros. Se trataría de la recurrencia ocasional y calculada a un estilo sumamente retórico y hermético en la línea del culteranismo que incluso en una atenta lectura puede ser difícil de clarificar, y cuya principal razón debe de haber sido la de ennoblecer el conjunto con el fruto más sofisticado de la lírica de la época. Señala Rico (2000: 443) que el dramaturgo alcanza sus objetivos también por medio del embellecimiento críptico no solo porque los espectadores eran capaces de captar “la mínima «información» factual que iba a permitirles seguir la trama, sino también porque los mismos aspectos que no llegaban a descifrar tenían para ellos un «sentido» enriquecedor”. Aparte de la evidencia de que la comprensión no era siempre total —que queda de manifiesto en algunos malentendidos documentados, como el que Rich Greer (2000: 678) encuentra en la recepción de *El mayor encanto amor*—, puede decirse que esos pasajes oscuros forman parte de un tejido impresionista en el que asumen una función menos informativa que decorativa, a condición de que todo ornamento esté subordinado al efecto del conjunto. Esos versos oscuros aparecen en los momentos en que pueden ser recibidos sin entorpecer la comprensión del argumento: le sirven para generar el desconcierto al comienzo de las escenas (es famoso el “hipogrifo violento” que abre *La vida es sueño*), o para desarrollar líricamente una situación; pero nunca faltan la redundancia y las dosis de claridad estratégicamente dispuestas que permiten al público orientarse.

Hay que entender que lo que lleva a nuestro autor a buscar la combinación ordenada de la variedad y la unidad son las propias exigencias de la estética barroca, entre cuyas características cardinales Egido (1990: 33) incluye estas dos, de donde la multiplicación de temas, estilos y recursos en una búsqueda de lo desmesurado: “el poema se hace microcosmos de la variedad del universo cambiante y de los

cuatro elementos que se funden y confunden”. En gran medida, la variedad está modulada por una forma de entender el mundo basada en las similitudes, analogías y simpatías, que conjuntan armónicamente los contrastes más radicales. En *Auristela* y *Lisidante*, la comedia en que se centra este trabajo, Lisidante dice: “¿Quién vio tan varios extremos?” (v. 545). Si en el teatro del Mundo Dios era “jardinero, arquitecto, pintor, poeta, músico y acabada suma de las ciencias”, un teatro que se proponía como reflejo de la Creación debía ordenar los recursos disponibles para “representar a escala óptica humana [...], los problemas del hombre en el universo” (Egido, 2000a: 133), con el fin de “convertir el escenario en un mundo abreviado con su variedad y riqueza múltiples” (Egido, 2000b: 714).

De acuerdo con ese principio, en las comedias maduras de Calderón cada acontecimiento de la trama aparece expresado repetidas veces en pasajes que pueden considerarse sinónimos y que siguen los modelos de un variado abanico de posibilidades estilísticas que incluyen la mimesis (acción mostrada) y la diégesis (relato), que a su vez se subdivide en múltiples modos de dar a entender, desde la narración analéptica a los comentarios serios o cómicos, de la argumentación a la expresión de los sentimientos. Distintos registros que sirven para generar un entramado de referencias a una trama normalmente compleja pero también llena de simetrías y asideros para el público familiarizado. Así, será difícil que al común receptor del texto se le escapen las líneas principales del argumento, si bien la comprensión exhaustiva de la obra estará, como mucho, al alcance del estudioso que la analice con calma¹.

Respecto al contenido o significado común a los fragmentos sinónimos, puede tratarse de información sobre la situación, cuando los personajes describen sus circunstancias espacio-temporales, o referirse a acciones efectivamente ocurridas, o definir conflictos entre los proyectos de los distintos personajes, que en Calderón se expresan explícitamente y se ordenan en un despliegue muy homogéneo y geométrico (Martín Echarrí, 2017). En todo caso, el significado común a dos o más fragmentos es la invariante que consideraremos clave para la identificación de la variedad de registros.

2. EVIDENCIAS FILOLÓGICAS DE LAS PREFERENCIAS ESTÉTICAS

Lo dicho se basa en la lectura de algunas comedias en las que parece bastante obvia esa intención autorial, pero es importante tener en cuenta cualquier dato que

¹ Incluso cuando hay ambigüedades o enigmas axiales, estos aparecen engastados en un universo de elementos sistemáticamente redundantes que los acotan perfectamente. En *Auristela*, la ocultación de la identidad de Arsidas cuando Milor lo trae preso con el arnés inculpatario (v. 875) produce, entre otros errores sistemáticos, una fuerte ambigüedad entre los amores simétricos de las dos hermanas: la que quiere defenderlo creyéndolo Lisidante y la que lo condena sin saber que es Arsidas. Ese universo de voluntades subjetivas y peripecias que les dan forma está mejor apuntado por una incógnita localizada.

nos permita acercarnos al conocimiento de los objetivos estéticos de nuestro autor, tarea en la que nos encontramos con la dificultad de que Calderón no explicita su manera de trabajar en ningún texto exterior a su teatro, a la que se suma la casi total inexistencia de documentos sobre las fases previas y los proyectos para las comedias (Kroll, 2017: 23), salvo excepciones como los cinco folios con borradores para una escena de la tercera jornada de *Cada uno para sí*, que analiza Casariego (2015). Podemos atender a la historia textual de obras con varias versiones más o menos distanciadas en el tiempo y cuya autoría puede considerarse garantizada, en cuyas modificaciones podemos cifrar un credo estético que va evolucionando en ámbitos como el que nos interesa.

Pero en muchos casos las variantes entre ediciones dan poca información sobre la intención general de la obra, en la medida en que se trata simplemente de soluciones debidas a unas nuevas condiciones de representación o de edición, por lo que son difíciles de extrapolar (Rodríguez-Gallego, 2011: 144). Aparte de la corrección de erratas o de estilo, encontramos a menudo recortes de fragmentos y ampliaciones intercaladas en pasajes con un mismo estilo.

En unos pocos casos sí se revelan cambios de criterio sobre la textura que se desea imprimir a la representación. Rodríguez-Gallego (2011: 105-106) comenta la eliminación en *El astrólogo fingido* de varios chistes de los graciosos, lo que hace pensar que Calderón los consideraba prescindibles, así como de un monólogo conceptista en boca de un enamorado que ha irrumpido sin permiso en casa de su dama: posiblemente —señala— era poco plausible que la dama se quedase escuchando esas tres décimas sin interrumpirlo, por lo que el autor ha decidido eliminarlas.

Hay cambios más claros en *El divino Orfeo*, donde la reescritura es sistemática en muchas partes: “uno de los cambios que busca Calderón conscientemente es el paso de una tendencia excesivamente narrativa a una dramática que comunique la información de la historia a través de las acciones de los personajes” (Duarte, 2015: 117). Veremos cambios parecidos en la utilización en *Auristela y Lisidante* de elementos ya empleados en *El alcaide de sí mismo*, que el autor modifica multiplicando los recursos dramáticos en detrimento de los monólogos narrativos.

En algunos casos, el propio autor señala atajos y pasajes no tachados definitivamente del texto pero sí señalados como secundarios o prescindibles en una representación concreta (Coenen, 2015: 78; Folger, 2015: 140). En cualquier caso, estas modificaciones prueban que Calderón escribe “descartando borradores” (Rodríguez Cuadros, 2002: 165), como el propio autor sugiere en algunos pasajes de su obra.

En relación con nuestras intenciones puede resultar más interesante otra fuente de información sobre las preferencias estéticas del autor: es práctica habitual en él recurrir a temas y argumentos tomados de textos anteriores propios o ajenos (Sloman, 1958) o que él mismo había utilizado en obras anteriores con título y argumento diferente. Como señala Pinillos Salvador (2001: 314), “no solo rees-

cribe obras completas, también utiliza en varios autos los mismos episodios”, lo que sin duda complica enormemente la investigación sobre la génesis de cada rasgo o incluso de cada obra. Para Sáez (2013: 160-161), en cada texto habría que encontrar las huellas de otros textos e interpretar los motivos que han llevado a la reescritura: el crítico debe identificar las fuentes y el hipotexto, es decir, “el arsenal de materiales que el escritor conoce previamente (intertextualidad)”, pero debe también interpretar las implicaciones de la elección y de la inserción en un nuevo texto, porque el autor calcula su efecto en relación con los conocimientos que atribuye a sus receptores. El propio Calderón era consciente de que el lector podía identificar pasajes similares, por lo que en el prólogo al primer tomo de sus autos dio razones basadas en la práctica teatral de su tiempo: no son textos pensados para su publicación impresa, sino para la representación, que permite y exige una mayor flexibilidad (Aszyk, 2007: 48).

Se trata de una práctica común en la época, que se encuentra en autores anteriores como Lope pero alcanza su culmen en Calderón y sus seguidores (Moreto fue objeto de sátiras ya en vida), y que se justifica por la gran demanda de teatro y por la disponibilidad de textos previos que no se adecuaban a las exigencias de perfección del momento y ofrecían material que merecía un nuevo tratamiento (Sloman, 1958: 9-12). Lejos de culpar a Calderón por su uso reiterado de algunos contenidos, proponemos buscar en esa práctica un valor diferente, no realista ni romántico: el juego siempre renovado de la geometría, el ritmo, el contraste y la armonía, pero también el entretenimiento del espectador gracias a una cuidada gestión de la redundancia y la sinonimia en el transcurso del tiempo de la representación.

Aquí intentamos menos señalar la identidad de algunos recursos repetidos o la historia de su transmisión y modificaciones que proponerlos como invariante para comparar el diverso tratamiento que reciben en distintos momentos de la evolución estilística del autor y en los distintos géneros dramáticos en que se insertan.

3. HIPÓTESIS

A partir del análisis de algunos fragmentos de *Auristela* y *Lisidante* y de su comparación con *El alcaide de sí mismo*, intentaremos verificar estas hipótesis:

a) En primer lugar, creemos que en una comedia madura de Calderón es posible señalar pasajes sinónimos (en el sentido de que expresan los mismos acontecimientos o situaciones) que sirven para aclarar la trama por medio de la redundancia.

b) Esos pasajes sinónimos están escritos en registros estilísticos diferentes y adecuados a intenciones comunicativas diferentes. Será posible establecer una tipología (aunque sea provisional) de los distintos registros que aparecen en una obra como *Auristela* (como intentaremos hacer en 5.3).

c) Cada acontecimiento o unidad de contenido viene expresada sucesivamente en varios pasajes, que corresponden a registros diferenciados, de manera que no quedan acontecimientos sobreentendidos, ni expuestos solo superficialmente, ni desarrollados exclusivamente en un único registro. Suele ser posible encontrar al menos una codificación sencilla y comprensible de la información importante y otras expresiones que funcionan como comentarios, glosas, desarrollos, etc.

d) Es en el estilo maduro de las comedias cortesanas donde más se acerca Calderón al modelo descrito, frente a sus procedimientos de juventud, que no evitan los fragmentos largos en un único registro ni los contenidos expresados una única vez.

4. METODOLOGÍA

Proponemos un análisis parcial de estos aspectos en una obra: *Auristela y Lisidante*, comedia cortesana tardía de las tipificadas como “novelescas” por Valbuena Briones (Calderón de la Barca, 1987: 47), o “caballerescas” por Pedraza (Calderón de la Barca, 2012: 13), que se definen por un cronotopo fantasioso (una Grecia imaginaria); una trama que no recurre a ninguna fuente específica pero estereotipadamente basada en el difícil equilibrio entre las normas del amor y las de la violencia, según un código de conducta constante que se aplica a situaciones tan variadas como improbables, muy similar al que Vitse (2018: 146) encuentra en la comedia de enredo. Faltan en ella algunos de los elementos típicos de la novela de caballerías, como los gigantes y enanos, las magas y los encantadores, lo que la acerca a las comedias “palatinas”. Por el estilo y la versificación, Cruickshank (2011: 305) la fecha entre 1653 y 1660, aunque podría identificarse con la comedia nombrada *Auristela y Clariana* en 1637, que correspondería a una primera versión de la misma obra. Contamos con una edición crítica (Calderón de la Barca, 2012) por la que citaremos los versos.

Aparte de algunos pasajes marginales, para los que Arana (Calderón de la Barca, 2012: 36-40) encuentra antecedentes en Ariosto y Tirso, no parece haber “una fuente para el meollo de la trama” en el sentido de un mito, un acontecimiento histórico o un texto previo. Una prueba de esa carencia se encuentra en la ambientación en una Grecia que no tiene ningún entronque con las fuentes clásicas, o en el hecho de que los nombres de los personajes se recojan de otras comedias sin que haya asociaciones claras para ellos, como ejemplifica Arana con los de los protagonistas (Calderón de la Barca, 2012: 16). Ninguna fidelidad entorpece la libertad creativa en este divertimento palaciego que juega con las exigencias de un código de conducta literariamente “aristocrático” en un equilibrado juego de efectos teatrales.

Sin embargo, como ya señalaba Valbuena Briones (Calderón de la Barca, 1987: 2004), la obra recupera acontecimientos axiales de *El alcaide de sí mismo*

(de 1627), aunque complicándolos por medio de su duplicación: en lugar de intercambiarse las identidades de un príncipe y un rústico de importancia secundaria, se intercambian las de dos príncipes, cada uno de los cuales tiene su propio desarrollo argumental. La misma idea aparece también en *La señora y la criada / El acaso y el error*, dos versiones de una misma comedia (de 1636 una y posterior a 1650 la otra) en que es una dama quien intercambia sus ropas con una criada que es secuestrada en su lugar. Por último, un episodio similar reaparece en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de 1680, comedia caballeresca que supone el extremo en la reelaboración de elementos utilizados a lo largo de su carrera de dramaturgo (Antonucci, 2014), y en la que el motivo tiene una importancia estructural aun mayor, puesto que la ocultación de las armas del homicida Leonido es la acción que lo lleva a la gruta mágica en la que se encuentra su hermana Marfisa, encerrada en prevención de un hado funesto. Así, el recurso no es solo el impulso principal de la acción, sino también la condición de la anagnórisis que cerrará la comedia.

En realidad, el fragmento de *Auristela* puede descomponerse en varios rasgos que aparecen en muchas otras comedias: a) homicidio accidental en un torneo; b) huida; c) cobertura desinteresada de un desconocido; d) identidad desconocida para los perseguidores; e) ocultación del emblema que lo identifica; f) usurpación de otra identidad; y g) amor por una dama familiar del difunto. Si consideramos el conjunto de los siete rasgos, tanto en *El alcaide* como en *Hado y divisa* falta c) (el protagonista logra huir sin ayuda de ningún desconocido). En otras comedias puede aparecer ese rasgo y faltar otros: en *Argenis y Poliarco* Arcombroto ayuda a Poliarco sin conocerlo frente a unos salteadores. Algunas comedias incluyen un fragmento con varios de esos rasgos: *Afectos de odio y amor* (de 1658) presenta a Casimiro de incógnito ayudando a huir de sus perseguidores a su enemiga Cristerna, de quien está enamorado; faltan solo el homicidio azaroso y la ocultación de los emblemas. En *La puente de Mantible* (de 1630), Guido, enamorado de Floripes, ha asistido de incógnito a un torneo del que tiene que huir; falta el homicidio, la ayuda, la ocultación y la usurpación de otra identidad.

Para este análisis, un núcleo común permite analizar las diferencias compositivas: la comedia de 1627 presenta muy pocos de los juegos formales de *Auristela*, limitándose a dramatizar una confusión por la que un príncipe inventa varias identidades y un villano parece un príncipe responsable de una muerte. A su vez, en *Hado y divisa* encontramos la multiplicidad de estilos y el perfecto equilibrio entre personajes y tiempos, pero el autor ha optado aquí por introducir otro de sus argumentos favoritos, el del personaje recluido en prevención de un oráculo funesto, lo que lo lleva a renunciar a las simetrías ramificadas que encontramos en el desarrollo de *Auristela*.

Las diferencias pueden deberse a la distancia cronológica: parece que las obras primerizas (como las publicadas en la *Primera parte*) son en general más parcas. La comparación entre obras del mismo género muestra la evolución por la

que el Calderón de la primera época se atiene a la dramatización concreta de una sucesión de acciones con pocos de los juegos de simetrías y reminiscencias que serán habituales en su estilo tardío. Dentro del género caballeresco, *La puente de Mantible* o *Argenis y Poliarco* tienen una textura más lineal y sencilla, presentan algunos contenidos referidos una única vez e incluyen largos monólogos narrativos y explicativos (como el de Floripes en la primera), y aunque sí presentan diversidad de registros, esta no alcanza el grado de la textura polícroma de *Auristela* o de *Hado y divisa*.

Pero la adscripción a distintos géneros también condiciona la técnica dramática, ya que las condiciones del Coliseo del Buen Retiro permitan recursos (número de participantes, música, tramoyas, etc.) que sin duda se reflejan en la escritura teatral. La comparación de comedias dentro de una misma etapa muestra estas diferencias por géneros: las comedias de corral tardías (capa y espada, dramas de honor, de historia nacional, etc.) presentan tramas que, incluso cuando son de enredo, se basan más en el contenido que en la forma, frente a las comedias mitológicas, caballerescas o de asunto grecorromano de esa misma etapa. En *Afectos de odio y amor*, de 1658, no encontramos la textura polifónica de *Auristela*.

Sin duda, sería interesante la comparación minuciosa de estas y otras comedias, pero será necesario limitarse a un análisis fragmentario que sirva simplemente para formalizar este aspecto de la técnica calderoniana y, secundariamente, para establecer los términos de la comparación entre los textos. Sería posible realizar el mismo análisis a partir de dos obras del mismo género aunque no compartieran nada del argumento, con el fin de centrar el análisis en las diferencias diacrónicas; pero aquí ha parecido más interesante atender al hecho de que las dos comedias propuestas recogen una unidad de contenido coincidente. Por ello, las tareas que desarrollaremos son estas:

1) De manera introductoria (y para facilitar la comprensión de todo lo que digamos sobre la obra analizada), analizaremos en *Auristela* y en *El alcaide* las simetrías de su mundo de ficción y algunos elementos convencionales que facilitan la comprensión.

2) Explicaremos los procedimientos por los que el autor aclara la información axial de la trama por mucho que se multipliquen los registros y los pasajes oscuros.

3) Propondremos una tipología para los registros encontrados en el texto, de modo que se entienda cómo funciona la redundancia a favor de la claridad de la trama.

4) Analizaremos el inicio de *Auristela* a partir de estos presupuestos, delimitando los pasajes según su adscripción a los distintos registros previstos en 3), y comparándolo con el inicio de *El alcaide*.

5) Concluiremos con el análisis de dos acontecimientos concretos entendidos como significados que pueden expresarse por medio de pasajes sinónimos.

5. RESULTADOS

Expondremos ahora lo que encontramos en la lectura y análisis de las dos obras.

5.1. *Simetrías y convenciones orientativas*

El equilibrio geométrico de *Auristela* y *Lisidante* puede comprenderse desde el planteamiento. El conflicto surge de un acontecimiento que ha ocurrido inmediatamente antes del comienzo de la comedia: el rey Polidoro ha muerto accidentalmente en un torneo a manos de un caballero enmascarado (Lisidante) que en su huida esconde su armadura tras unos arbustos. Arsidas, náufrago, encuentra la armadura y se la viste, por lo que resulta confundido con el fugitivo. Apresado el falso homicida, se encarga al verdadero su custodia, poniéndolo en la dificultad de tener que elegir entre su provecho y el honor. Por otro lado, Polidoro deja a su muerte dos hermanas gemelas (Auristela y Clariana) y el problema de una primogenitura incierta. Cada una de ellas está enamorada de uno de los dos galanes: el encubierto homicida y el falso culpable. Pero también cuentan con la incómoda ayuda de sendos enamorados (Licanoro y Milor).

El final de la primera jornada depara un equilibrio inestable (Figura 1) que se desarrolla y resuelve a lo largo de las otras dos. El conflicto del trono no se desvanecerá hasta que Auristela se vaya como reina consorte a Épiro con Lisidante, mientras Clariana, casada con Arsidas, quede como reina de Atenas. La culpabilidad por la muerte de Polidoro se aclara en un nuevo torneo que no llega a materializarse: Lisidante se exilia voluntariamente y hace que Auristela renuncie al trono para casarse con él.

No siempre alcanza Calderón este extremo de claridad y simetría irresoluble (basada en un malentendido). No encontramos algo similar en *El alcaide*, ni en *Hado y divisa*. La comedia temprana corresponde genéricamente a las comedias palatinas y se sitúa en Italia: es Federico de Sicilia el que, habiendo acudido a Nápoles para justar por la mano de la heredera Margarita, ha dado muerte accidental a otro pretendiente, Pedro Esforcia. Aconsejado por su criado Roberto, esconde sus armas y se finge víctima de unos salteadores ante la hermana del muerto. Aquí es un villano risible el que se viste las armas y es detenido. Federico es nombrado alcaide de la fortaleza en que se recluye al falso culpable, lo que da lugar a divertidas ambigüedades que ocupan el desarrollo de la comedia (Figura 2). A partir de ese episodio, se centra en la competencia amorosa entre Elena y Margarita por Federico, complicada por las duplicidades en la identidad del protagonista, que cambia de nombre a conveniencia. Pero a ojos del espectador no hay simetría posible con el villano Benito, a quien se confunde con él por haber vestido sus armas, como tampoco hay simetría entre las dos damas: Margarita presenta varias relaciones (su padre el rey, criados, una confidente) mientras que Elena aparece descontextualizada, con solo dos criados de poco peso dramático. Además, Federico competía por la mano de Margarita con Pedro Esforcia, cuya importancia dramática se limita al recuerdo, con lo que tampoco tiene peso en el equilibrio general.

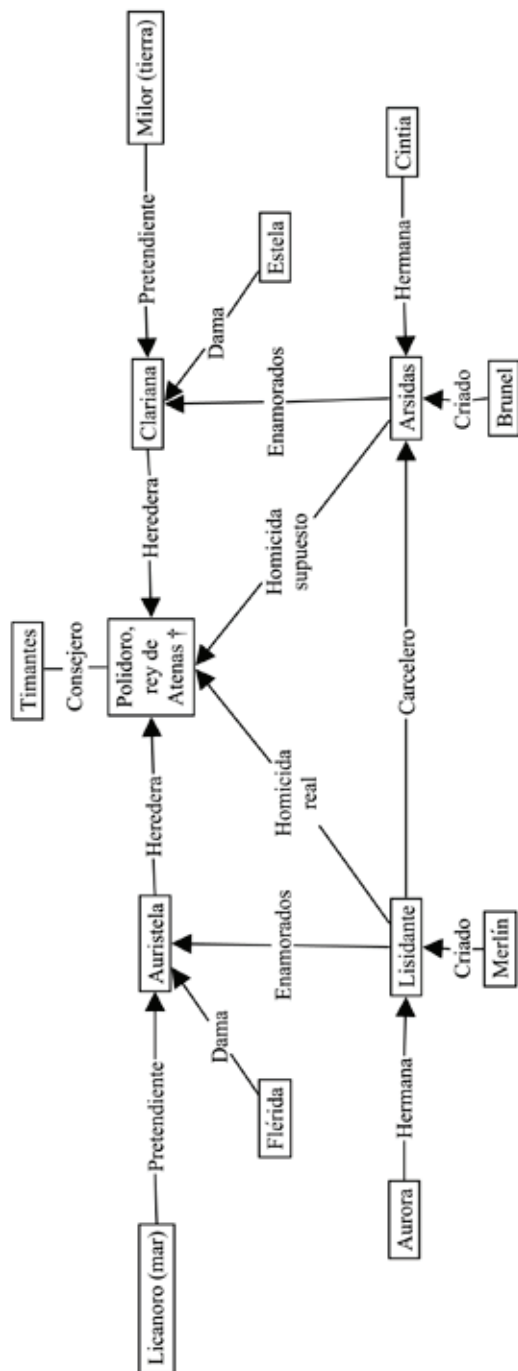


FIGURA 1.—Propuesta de esquema de los principales personajes, sus relaciones y conflictos en *Auristela y Lisidante*.

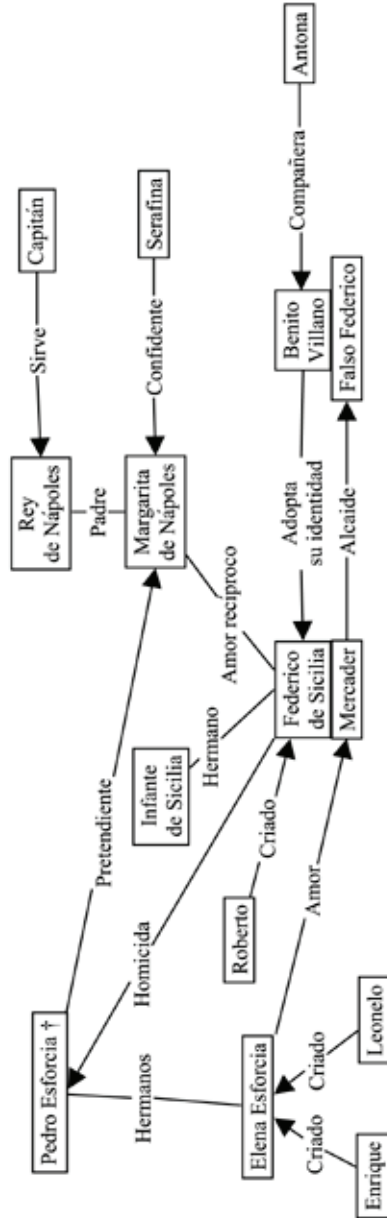


FIGURA 2.—Propuesta de esquema de los personajes, sus relaciones y conflictos en *El alcaide de sí mismo*.

Tampoco la simetría es una solución hegemónica en la etapa final del autor. *Hado y divisa* tiene un desarrollo con una marcada diferenciación espacio-temporal: el protagonista huye del espacio del homicidio (de Trinacria a Mitilene) y pasa la segunda jornada complicado en el descubrimiento progresivo de la situación de Marfisa, antes de volver a Trinacria a restaurar su honor bajo una identidad falsa. Por tanto, el conflicto depende menos de una única situación ramificada que del descubrimiento paulatino de nuevas circunstancias alejadas en el tiempo y el espacio. Otros aspectos complican enormemente el esquema (Figura 3): si Auristela y Clariana eran en muchos aspectos personajes simétricos, Arminda es reina *de facto* en Trinacria y tiene dos enamorados que compiten entre sí, mientras que Mitilene es una aspirante al trono. Si Lisidante tenía un correlato claro en Arsidas, Leonido no tiene ningún competidor y sí un amigo, Polidoro.

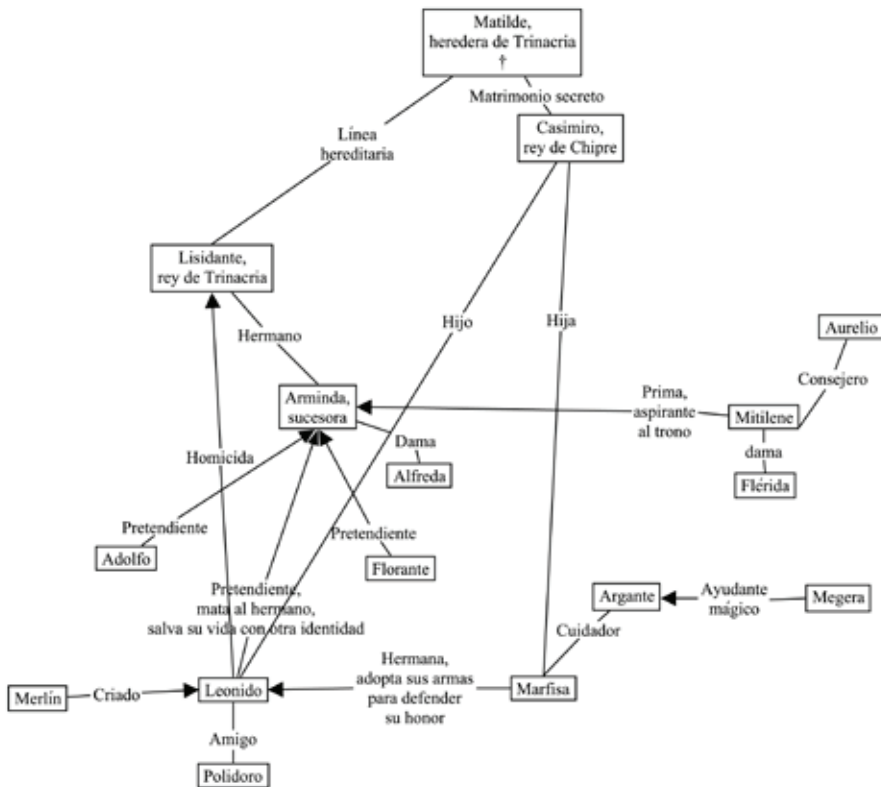


FIGURA 3.—Propuesta de esquema de los personajes, sus relaciones y conflictos en *Hado y divisa* de Leonido y Marfisa

En resumen, el recurso a una simetría casi perfecta no debe relacionarse con la etapa creativa del autor, que la utiliza en algunas obras tempranas y también renuncia a ella en otras tardías. Pero puede decirse que en *Auristela* se alía perfectamente con el tejido estilístico con un resultado de gran perfección técnica.

Otros elementos de la comedia son puntales necesarios para la comprensión de la trama, desde la realización de las acciones por los actores (recogida en las acotaciones o en las intervenciones habladas) a las recapitulaciones en que los personajes resumen lo ocurrido hasta el momento, como cuando Clariana y Auristela explican su turbulenta situación mediada la primera jornada (vv. 424-433). Además, se añaden a cada paso situaciones, giros e imágenes conocidas, convencionalmente asociadas a determinados conflictos y a sus soluciones (Martín Echarrí, 2014): correlaciones, contrapuntos, escenas de acción convencionales (la huida, el naufragio, la caída del caballo, etc.), combinaciones de sintagmas estereotipados (“Al monte, al monte”, v. 545, etc.), relatos analépticos, ticoscopias, intervenciones *al acaso*, el intercambio de identidades o la referencia de un personaje a sí mismo bajo una identidad ajena.

5.2. Niveles de comprensibilidad

Como sugería Rico, encontramos en *Auristela* pasajes de difícil comprensión, sea porque muchos personajes intercalan sus intervenciones en un aparente caos de voces o porque se recurre a la extrema retórica barroca. Sin embargo, podemos comprobar que todos estos pasajes cuentan con una explicación aclaratoria en algún momento: un desarrollo gongorino en una decena de versos puede resultar difícilmente comprensible de manera aislada, pero en una determinada posición en un texto más amplio puede darse por ilustración poética de una acción que han contemplado los ojos del espectador, y entonces puede servir para aclararla o matizarla, o simplemente para dar tiempo al espectador a recapacitar sobre lo ocurrido.

La crítica orteguiana de que Calderón realiza “una manipulación prestidigitadora” de “una serie de objetos poéticos que tienen entre sí correspondencia para recoger todos, de un golpe, en el último o dos últimos versos de la tirada” (Rodríguez Cuadros, 2002: 156) corresponde en realidad a una característica que no es en absoluto exclusiva de nuestro autor: Egido (1990: 35) habla de “la técnica retardatoria, ejercitada en tantos sonetos y poemas que frenan su comprensión hasta el último verso”. Claro que el dramaturgo tiene que ser más enfático en esos finales clarificadores, porque su receptor ideal no tiene la paciencia ni el tiempo de los exégetas gongorinos. A la decisión de Clariana de matar al presunto homicida (“la muerte / le dad”, vv. 936-937) se opone Auristela con un estilo

extremadamente complicado antes de ordenar su perdón con claridad: “Que si el juicio / dejando lo rencoroso / sin pasar a compasivo, / debe tal vez por razón / (¡toda soy un mármol frío!) / de Estado hacer que la ira / al consejo ceda, el mío / es *que no muera*” (vv. 941-948).

Inversamente, hay múltiples pasajes que comentan una información ya conocida en un estilo difícil: cuando ya sabemos que Arsidas y Brunel han sufrido un naufragio, el primero dice “Dicha ha sido, que avariento / ese hidrópico cruel / de humanas vidas sediento, / ya ha sepultado el bajel / en salobre monumento” (vv. 557-561). Arsidas responde a la sentencia de Timantes de que viva y muera a la vez: “A morir y vivir voy, / mas ¿qué mucho, si es preciso / morir viviendo quien vive / en tan ignorado abismo, / que pierde, sin saber cómo / libertad, dama y amigo?” (vv. 1098-1103). Esta jerarquía de niveles de dificultad aparece medida al detalle, de modo que cualquier pasaje de la comedia incluye elementos fácilmente comprensibles que se entreveran con otros de diversos grados de comprensibilidad. Por esta razón resulta imposible en *Auristela* considerar estos pasajes oscuros como uno más de los registros, siendo además el caso que muchas veces aparecen incluidos en pasajes correspondientes a distintos modos de significar: en una discusión, en una argumentación, en un fragmento expresivo, etc.

En comparación, el estilo de *El alcaide* es lineal y tosco, y los pasajes crípticos son menos, más breves y localizados. Por ejemplo, la larga y clara relación analéptica que de la justa fatal hace Elena incluye dos o tres tiradas de versos extremadamente barrocas y retóricas, como la que empieza: “¿No has visto en el mar soberbio / cuando nevadas montañas [...]?” (Calderón, 1987: 807); pero en todos los casos cumplen una función circunstancial y marginal, claramente separada de los fragmentos informativos. Es fácil suponer que el joven Calderón se atrevía a insertar estos excursos líricos solo cuando su posición ornamental estaba fuera de duda, mientras que el tardío no duda en salpicar toda la composición de pasajes y giros gongorinos, seguro de encontrar en todo momento las pocas palabras necesarias para garantizar la comprensión.

5.3. Registros para la sinonimia

No hay espacio en un artículo para describir minuciosamente la aparición en una trama completa de los distintos registros y situaciones comunicativas por las que cada personaje da a entender los contenidos que conforman la trama. Pero sí podemos extraer de una comedia como *Auristela* una tipología provisional, que puede discutirse y matizarse, que distingue los pasajes en que el personaje:

1. Actúa: las acotaciones definen la acción de los actores: dividiendo el v. 71, la acotación dice: “*Éntranse riñendo y salen por otra parte Auristela, Clariana y damas*”.

2. Dice: los personajes explicitan la acción, aclaran lo que está pasando. A veces dicen lo que ellos mismos están haciendo, como cuando Brunel dice: “*llegué contigo a tierra*” (v. 556); otras veces dicen algo que el público debería estar viendo, de manera que condicionan la actuación de otro personaje, como cuando Arsidas y Brunel dialogan sobre las acciones necesarias para vestirse un arnés (vv. 663-671); o bien narran en una ticoscopia algo que está sucediendo simultáneamente fuera del ámbito de significación del escenario, como cuando dice Timantes: “*el caballo herido, / desesperado y furioso / de sí le arroja*” (vv. 7-9). Predominan en este registro los verbos en presente y los deícticos que aluden a los personajes, lugar y tiempo presentes.

3. Decide: el personaje dice su pensamiento y voluntad, como cuando (hay infinitos ejemplos) Merlín dice: “*Seguirle quiero*” (v. 61). Es frecuente una manifestación clara de esas voluntades subordinada a verbos modales.

4. Dirige: las palabras del personaje ordenan la conducta de los otros, como cuando dicen todos: “*no escape. / Muera un traidor alevoso*” (vv. 9-10).

5. Implica: en el pasaje hay datos informativos sobrentendidos. En contraste con una situación comunicativa fuera de la ficción, en el teatro no es la situación (real) la que da sentido y referentes a los enunciados, sino los enunciados los que generan la ilusión de una situación ficticia. Encontramos enunciados que solo pueden tener sentido en determinadas situaciones, como cuando Licanoro dice “*deteneos*” (v. 15), imperativo que solo se carga de un sentido razonable si se dice a alguien que está en movimiento. Encontramos algunas implicaturas en fragmentos que pueden adscribirse a otros registros, porque en cualquier enunciado puede haber alguna información de este tipo, de modo que las señalaremos solo cuando tengan una importancia superior.

6. Relata: Pedraza (2001: 303) señala que las relaciones analépticas tienen dos funciones: “*facilitar datos del pasado que acorten el tiempo efectivamente representado y concentren la acción dramática, y ofrecer una creación poética cuyo intrínseco valor era apreciado por el público*”, razón por la cual a menudo estas relaciones se tiñen de artificio conceptuoso y cultista. Clariana le narra a Estela las circunstancias de su enamoramiento de Arsidas (vv. 729-799), y Auristela a Flérida las del suyo de Lisidante (vv. 811-859). Este tipo de intervención es la que suele incluir pasajes de gran elaboración retórica, pero también algunos pocos versos o sintagmas fácilmente comprensibles que dan las claves de la trama, como vemos en el monólogo de Clariana, del que puede entresacarse: “*Arsidas [...] / [...] vino / a ampararse de mi hermano / [...] / medio de su amor indicios*”.

7. Dialoga: cualquier acontecimiento merece comentarios, como cuando Auristela se alegra de que no se haya descubierto la identidad de Lisidante, ya que lo ama, y dice aparte: “aquesto / me deba amor, que no es poco” (vv. 303-304).

8. Argumenta: los personajes siguen la mecánica convencional de la argumentación, con selecciones léxicas muy técnicas y especializadas que no siempre se corresponden con la formación supuesta a los personajes, como cuando los soldados argumentan sobre las distintas soluciones al problema de la herencia del reino (vv. 212-225): los reinos divididos son más débiles; un cuerpo con dos cabezas es un monstruo.

9. Expresa: se recurre al discurso lírico, terreno abonado para la mayor complejidad retórica. Lisidante se propone desvestirse el arnés que lo identifica y dice: “Ay, Merlín, que esto es morir / por no morir, aunque en vano / dificultades allano, / pues no huyo el hado enemigo / si me llevo a mí conmigo” (vv. 491-495).

10. Bromea: los graciosos hacen comentarios cómicos a los acontecimientos, como ocurre con el contrapunto de Celio: “a gran fiesta, gran desdicha” (v. 3). Suelen recurrir a refranes, léxico vulgar y concreto y una sintaxis relativamente simple.

11. Escribe: las cartas son una forma de comunicación muy condensada, a veces enigmática y con frecuencia portadora de información que se malinterpreta (Neumeister, 2011). Entre las varias cartas que se leen en *Auristela*, entre los vv. 2080 y 2081, Clariana se dirige a Arsidas en tono enigmático y prosa (y con un código secreto) para decirle que en un canto que oír por la noche habrá un mensaje para él.

12. Canta: en *Auristela* encontramos: la glosa de una canción que realizan a dúo y con respuestas de la música al acaso los dos protagonistas (vv. 2171-2232); un romance sobre Olimpia (vv. 2727-2779), cantado *dentro*, que da información a Lisidante para permitirle huir (aunque en principio no tiene relación con los personajes de la trama, estos y el público saben que debe leerse desde la analogía con la situación dramática); por último, un coro relacionado con el acontecimiento público de la justa que debe resolver el conflicto central (vv. 3343-3364, 3393-3396 y 3645-3648).

En general, es posible encontrar todos estos registros en cualquier comedia de Calderón o de cualquier autor contemporáneo. Los diez primeros aparecen de manera sistemática, mientras que los dos últimos son frecuentes pero prescindibles.

Por otro lado, si bien en *Auristela* no los hemos encontrado, en muchas comedias aparecen pasajes sueltos, no relacionados con ninguna de las tramas, como pasajes líricos, chistes o escenas de los graciosos, música, juegos: es el caso de la escena entre Antona y Benito en los vv. 777-886 de *El alcaide* (Calderón de la Barca, 1987: 812-813). Su función es, inicialmente, la de satisfacer las necesidades

de espectáculo de un auditorio acostumbrado a la variedad del teatro de calle, pero el dramaturgo a veces busca la manera de encontrarles nuevas funciones en la unidad de la comedia: sobre todo, la de dar un breve descanso para que el auditorio organice mentalmente la ficción, pero pueden definirse otras, como la de simular el paso del tiempo o la de incluir las pinceladas cómicas a que el público estaba acostumbrado.

5.4. *Análisis del inicio de Auristela y Lisidante y de El alcaide de sí mismo*

Por motivos de espacio, no puede ofrecerse aquí un esquema que relacione todos los pasajes sinónimos en diferentes registros y su distribución en la trama. De momento, como muestra de la textura impresionista típica de Calderón, nos conformamos con un análisis del inicio de *Auristela*, comparándolo con el de *El alcaide*, donde esperamos encontrar un menor grado de dispersión de la información y los registros. Empezaremos por delimitar y comentar los pasajes a los que puede atribuirse un contenido unitario en el inicio de *Auristela* (hasta la primera expresión completa del asunto en el monólogo de Timantes) relacionándolos con los distintos registros (Tabla 1).

De ese análisis extraemos las alternancias entre registros y contenidos (Tabla 2). A continuación, vamos a aplicar la misma metodología y el mismo repertorio de registros a *El alcaide de sí mismo* (Calderón de la Barca, 1987: 804-807), para ver en qué medida es constante la técnica del autor en este aspecto. También en este caso incluimos los versos que acaban con la primera expresión completa del acontecimiento (Tabla 3), esta vez a cargo de Elena. Recogemos la distribución de los registros según el análisis propuesto (Tabla 4).

PAS.	VERSOS	RESUMEN	TIPO
1		Lisidante huye (F).	Actúa
2	1	Gritos piden la muerte del homicida (M).	Dirige
3	2	Grito de socorro (F).	Expresa
4	3-5	El refrán de Celio adelanta información sobre la muerte (M).	Chiste
5	6	Gritos exaltados sobre la muerte reciente (M).	Expresa
6	7-9	Timantes nos informa de las dificultades del huido (F).	Dice
7	10	Un grito pide la muerte del traidor (F).	Dirige
8	11-13	Lisidante rechaza el apelativo porque la muerte fue azarosa (M).	Argumenta
9	13-24	Milor y Licanoro manifiestan su intención de defender al fugitivo (F).	Decide
10	18-19	Licanoro argumenta la falta de alevosía en la muerte (M).	Argumenta
11	25-28	El chiste de Merlín añade el detalle del nombre de Polidoro (M).	Chiste
12	29-34	Timantes y Celio argumentan sobre la posibilidad de la huida (F).	Argumenta
13	35-36	Licanoro implica que nadie lo ha conocido en la justa (I).	Implica
14	37-38	Luego ofrece un caballo al fugitivo, y dirige su huida (F).	Dirige
15	40-43	Licanoro y Milor dicen su intención de defender la huida (F).	Decide
16	43-48	El fugitivo rechaza huir para combatir junto a sus coadyuvantes (F).	Dice
17	49-51	Ellos dan razones por las que a todos conviene que huya (F).	Argumenta
18	52-55	El último argumento informa de la llegada de los perseguidores (F).	Dice
19	56-58	Lisidante informa sobre su acción de huir (con notas sobre el paisaje) (F).	Dice
20	59-60	Lisidante alude a la “perdida Auristela” (A).	Implica
21		Una acotación señala “vase” (F).	Actúa
22	61	Merlín expresa su intención de seguirle (F).	Decide
23	62	Celio argumenta para ayudarlo quedándose (F).	Argumenta
24	64-66	Licanoro propone asegurar su fuga (F).	Dirige
25	66-70	Timantes no ve posible perseguir al homicida (F).	Dirige
26		Se van peleando y llegan Auristela y Clariana con séquito (P).	Actúa
27	71-72	Suenan voces que ordenan el movimiento de los grupos de gente (P).	Dirige
28	73	Licanoro y Milor redundan desde dentro en su determinación de cubrirlo (P).	Dirige
29	74-84	En discursos correlativos y entrelazados, Clariana y Auristela piden venganza a los vasallos con una pregunta retórica (P).	Dirige
30	85-94	Auristela cambia de registro para expresar su conflicto interior: aquel de quien debe vengarse es la persona que ama, Lisidante (MA).	Expresa
31	95-98	Flérida le recomienda silencio para mantener su amor en secreto (A).	Dirige
32	99-106	Clariana propone a Auristela perseguir al asesino las dos personalmente (P).	Dirige
33	107-116	Ambas muestran su acuerdo en un diálogo contrapuntístico oscuro y virtuosístico (P).	Expresa
34	115-116	Interrumpiendo al acaso, los vivos que dicen unos y otros dentro (S).	Expresa
35	116-118	Comentarios de sorpresa (S).	Expresa
36	118-148	Timantes va a explicar la novedad, pero se interrumpe para detallar el duelo fatal, rompiendo las expectativas y generando nuevas incógnitas. El estilo es oscuro, porque redundante en información que ya se ha sugerido (M).	Relata
37	149-171	Introduce la novedad de que las dos son herederas en conflicto (S).	Dice
38	171-172	Se repite el acaso con los vivos (S).	Expresa

TABLA 1.—Fragmentos del inicio de *Auristela y Lisidante*, segmentados según su contenido y registro empleado, con los versos que ocupan. Los contenidos se resumen en una letra: M: muerte de Polidoro; F: fuga de Lisidante; P: persecución de Lisidante; A: amor entre Lisidante y Auristela; I: ignorancia de la identidad del homicida; S: sucesión.

PASAJE	Actúa	Dice	Decide	Dirige	Implica	Relata	Dialoga	Argumenta	Expresa	Bromea	Escribe	Canta
1	F											
2				M								
3									F			
4										M		
5									M			
6		F										
7				P								
8								M				
9			F									
10								M				
11										M		
12								F				
13					I							
14				F								
15			F									
16		F										
17								F				
18		F										
19		F										
20					A							
21	F											
22			F									
23								F				
24				F								
25			F									
26	P											
27				P								
28				F								
29				P								
30									MA			
31				A								
32				P								
33									P			
34									S			
35							P					
36						M						
37		S										
38									S			

TABLA 2.—Los primeros 33 pasajes de la comedia distribuidos según los registros que significan estos contenidos.

PAS.	VERSOS	RESUMEN	TIPO
1	1-2	Despeño del caballo (D).	Dice
2		Salen despeñados (D).	Actúa
3	3-10	Federico prefiere morir, Roberto alaba la vida (sin contenido expreso).	Expresa
4	11-31	Lamenta haber matado a Pedro Esforcia (M).	Expresa
5	32-52	Explica su situación: ha perdido a Margarita, ha matado a un hombre, está desterrado y perseguido (ME).	Dice
6	52-54	Relata su llegada a las fiestas (M).	Relata
7	55-57	Expresa la desgracia de haberlo matado (M).	Expresa
8	58-61	Roberto tiene una solución (O).	Decide
9	62-83	Propone que se desvista y esconda la ropa que lo identifica (O).	Dirige
10	83-87	Federico alaba la amistad de Roberto (R).	Expresa
11	88-97	Hará lo que él le ha propuesto (O).	Decide
12	98-101	Roberto especifica sus instrucciones (O).	Dirige
13	102-107	Federico da instrucción de informar a Margarita de su amor desgraciado (A).	Dirige
14	108-119	Elena pide a su criado Leonelo que vaya a pedir hospedaje a Mirafior (H).	Dirige
15	120-129	El criado Enrique le pide que relate lo ocurrido (M).	Dirige
16	130-311	Elena relata en un largo romance la justa y la muerte de su hermano (M).	Relata
17	311-321	Elena explica líricamente que se ha enamorado del caballero embozado (MF).	Dice
18	322-325	Enrique comenta lo que ha oído (M).	Dialoga

TABLA 3.—Fragmentos del inicio de *El alcaide de sí mismo*, segmentados según su contenido y registro empleado, con los versos que ocupan. La numeración de los versos no aparece en la edición utilizada. Los contenidos se resumen en una letra: D: despeño de Federico; M: muerte de Pedro Esforcia; A: amor a Margarita; E: exilio de Federico; O: ocultación de las armas; R: amistad de Roberto; F: amor de Elena por el caballero embozado, Federico; H: hospedaje de Elena en Mirafior.

PASAJE	Actúa	Dice	Decide	Dirige	Implica	Relata	Dialoga	Argumenta	Expresa	Bromea	Escribe	Canta
1		D										
2	D											
3									¿?			
4									M			
5		ME										
6						M						
7							M					
8			O									
9				O								
10									R			
11			O									
12				O								
13				A								
14				H								
15				M								
16						M						
17		MF										
18							M					

TABLA 4.—Los primeros 18 pasajes de la comedia distribuidos según los registros que significan estos contenidos.

5.5. Dos acontecimientos

Aprovechando parcialmente los datos recogidos en la secuenciación y tipología del inicio de la comedia, nos proponemos ahora centrarnos en dos acontecimientos que también aparecían en *El alcaide* para poder señalar el tratamiento que reciben en la comedia temprana de corral y la tardía fiesta palaciega.

El primero es la muerte de Polidoro (Tabla 5) por un accidente durante un torneo, acontecimiento que se sitúa en los antecedentes inmediatos de la peripecia dramática y genera los desequilibrios de toda la trama, así que tiene que ser bien entendido por el público: obliga a la huida a Lisidante y provocará la prisión de Arsidas, además del conflicto hereditario entre Clariana y Auristela. No repetiremos las apariciones de este acontecimiento en los fragmentos anteriormente analizados sino que pasamos a las siguientes, pero ya sin tener en cuenta las otras informaciones con las que se entrecruza. Dado que en el primer análisis hemos señalado 8 pasajes dedicados a este acontecimiento, numeramos los sucesivos a partir del 9. La Tabla 6 recoge el cuadro que resume estos datos.

PAS.	VERSOS	RESUMEN	TIPO
9	299-303	Auristela argumenta que matar al acusado no devolverá la vida a Polidoro (es Arsidas bajo la identidad de Lisidoro).	Argumenta
10	424-434	Las dos hermanas en diálogo contrapuntístico resumen la situación.	Dice
11	496-523	Merlín culpa a Lisidante de no saber medir su fuerza.	Bromea
12	503-505	Lisidante se defiende culpando al azar.	Argumenta
13	506-507	Merlín hace otro chiste sobre la potencia del azar.	Bromea
14	908-909	Auristela alude líricamente al delito.	Expresa
15	910-912	Milor ofrece preso al presunto asesino, que viene oculto por la armadura.	Dice
16	953-961	Auristela defiende con arrebatos líricos que no debe castigarse un acaso.	Expresa
17	962-965	Clariana contesta que sí debe castigarse el delito.	Argumenta
18	980-984	Después de la intervención de Milor, Clariana sigue con su idea.	Argumenta
19	985-989	Auristela vuelve a su defensa.	Expresa
20	990-999	Discuten por lo mismo.	Argumenta
21	1235-1241	Lisidante se confiesa homicida de Polidoro ante Auristela, aunque ella no lo delata.	Relata
22	1407-1409	Lisidante comenta en un aparte que Arsidas está preso por su delito.	Expresa
23	1619-1633	Lisidante se culpa de la situación de Arsidas y alude a "mi delito".	Expresa
24	1816-1820	Lisidante defiende ante Arsidas las acciones del homicida (él mismo).	Argumenta
25	1924-1927	Lisidante está ofendido por las críticas de cobardía de Arsidas al homicida.	Dialoga
26	2131	Arsidas en una carta a Lisidante resume toda la situación.	Escribe
27	2297-2310	Auristela y Lisidante mencionan el homicidio en una argumentación sobre amor y desamor.	Argumenta
28	2992-2995	Timantes explica a Arsidas la situación actual y vuelve a hablar de la muerte.	Dice
29	3659-3666	Aurora revela la identidad del homicida, su hermano Lisidante.	Relata

TABLA 5.—Fragmentos de *Auristela* y *Lisidante* que tienen por contenido la muerte de Polidoro, segmentados según el registro empleado, con los versos que ocupan. La numeración empieza en 9 porque se tienen en cuenta los casos recogidos en la tabla 1.

PASAJE	Actúa	Dice	Decide	Dirige	Implica	Relata	Dialoga	Argumenta	Expresa	Bromea	Escribe	Canta
1				X								
2										X		
3									X			
4								X				
5								X				
6										X		
7									X			
8						X						
9								X				
10		X										
11										X		
12								X				
13										X		
14									X			
15		X										
16									X			
17								X				
18								X				
19									X			
20								X				
21						X						
22									X			
23									X			
24								X				
25							X					
26											X	
27								X				
28		X										
29						X						

TABLA 6.—Los 29 pasajes de la comedia dedicados a expresar el acontecimiento de la muerte de Polidoro, distribuidos según los registros que significan estos contenidos (se incluyen los 8 anteriores).

El acontecimiento equivalente de *El alcaide* es la muerte de Pedro Esforcia, que reaparece después de los 8 fragmentos recogidos en la escena inicial (Tabla 7). La Tabla 8 recoge esos datos.

PAS.	VERSOS	RESUMEN	TIPO
9	334-385	Varios aldeanos le explican a Benito lo que tiene que decirle a Elena, hermana del muerto. Él lo confunde todo cómicamente (Calderón de la Barca, 1987: 807-808).	Bromea
10	500-517	Elena resume otra vez los acontecimientos de la justa (Calderón de la Barca, 1987: 809).	Relata
11	606-612	El rey pide a su hija Margarita que contenga su dolor (Calderón de la Barca, 1987: 810).	Dirige
12	645-650	El capitán presenta a Roberto con una carta del “homicida” (Calderón de la Barca, 1987: 810).	Implica
13	695-702	El rey comprende que el homicida es Federico y expresa su dolor (Calderón de la Barca, 1987: 811).	Expresa
14	939-944	El capitán alude líricamente al que convirtió la fiesta en funeral (Calderón de la Barca, 1987: 813).	Expresa
15	1221-1222	Serafina dice que la solución para el problema de Margarita es encontrar “a quien dio / a don Pedro Esforcia muerte” (Calderón de la Barca, 1987: 816).	Implica
16	1514-1516	El capitán anuncia que ha encontrado al homicida (Calderón de la Barca, 1987: 819).	Implica
17	2628-2635	El infante de Sicilia relata el duelo como parte de una argumentación (Calderón de la Barca, 1987: 831).	Relata

TABLA 7.—Fragmentos de *El alcaide de sí mismo* que tienen por contenido la muerte de Pedro Esforcia, segmentados según el registro empleado, con los versos que ocupan. La numeración empieza en 9 porque se tienen en cuenta los casos recogidos en la tabla 3.

PASAJE	Actúa	Dice	Decide	Dirige	Implica	Relata	Dialoga	Argumenta	Expresa	Bromea	Escribe	Canta
1									X			
2		X										
3						X						
4							X					
5				X								
6						X						
7		X										
8							X					
9										X		
10						X						
11				X								
12					X							
13									X			
14									X			
15					X							
16					X							
17						X						

TABLA 8.—Los 17 pasajes de *El alcaide* dedicados a expresar el acontecimiento de la muerte de Pedro Esforcia, distribuidos según los registros que significan estos contenidos. Aquí sí se incluyen los casos anteriores.

Por último, vamos a atender ahora a otro acontecimiento que también está presente en *El alcaide* y que sí es representado en escena: la acción por la que Lisidante se despoja de su arnés, que posibilitará más tarde su intercambio de roles con Arsidas. En *Auristela* esta unidad de contenido implica 7 intervenciones, a las que se añaden las referencias posteriores (Tabla 9). La Tabla 10 corresponde al cuadro que resume los datos anteriores.

PAS.	VERSOS	RESUMEN	TIPO
1	457	Aparecen arrojando las armas Lisidante y Merlín	Actúa
2	457-461	Lisidante expresa su voluntad de abandonar su caballo.	Decide
3	462-475	Lisidante pide a Merlín que le ayude a despojarse de ropa y armas.	Dirige
4	476-481	Merlín expresa sus dudas con un chiste.	Bromea
5	482-487	Responde Lisidante expresando una actitud indómita ante la adversidad.	Decide
6	488-490	Merlín comenta su desnudez.	Bromea
7	491-495	Lisidante responde con un comentario lírico conceptista.	Expresa
8	1698-1702	En la segunda jornada, Lisidante resume cómo se deshizo del arnés.	Relata
9	3495-3497	En la tercera, Lisidante expresa su voluntad de recuperar sus armas.	Decide
10	3498-3500	Merlín hace un chiste sobre los intercambios de armas y esquite.	Bromea
11	3913-3916	Lisidante relata analépticamente su abandono de las armas.	Relata

TABLA 9.—Fragmentos de *Auristela* y *Lisidante* que tienen por contenido la ocultación de las armas de Lisidante, segmentados según el registro empleado, con los versos que ocupan.

PASAJE	Actúa	Dice	Decide	Dirige	Implica	Relata	Dialoga	Argumenta	Expresa	Bromea	Escribe	Canta
1	X											
2			X									
3				X								
4										X		
5			X									
6										X		
7									X			
8						X						
9			X									
10										X		
11						X						

TABLA 10.—Los 11 pasajes de *Auristela* dedicados a expresar el acontecimiento del abandono de las armas de Lisidante, distribuidos según los registros que significan estos contenidos.

En *El alcaide*, este episodio requiere solo los 23 versos en que el criado Roberto expone el plan (vv. 61-83) y los 15 de la respuesta de Federico (vv. 83-97), que lo asume. Después solo reaparece una vez en los vv. 1881-1884, cuando

Federico relata toda la verdad a su amada Margarita (Calderón de la Barca, 1987: 823). Hay otra referencia posterior en los vv. 2246-2247, cuando Federico inventa otra personalidad (la del duque de Mantua) y dice que se deshizo de sus armas (Calderón de la Barca, 1987: 827), pero este caso no debe considerarse sinónimo del que relata lo realmente ocurrido en escena.

6. DISCUSIÓN

El análisis de los fragmentos en las dos comedias elegidas permite sacar algunas conclusiones generales, aunque también presenta algunas dificultades. Sin duda puede discutirse y afinarse la tipología de los registros elaborada a partir de una interpretación de las obras, aunque partimos del conocimiento del código del teatro calderoniano que se deriva del conjunto de su obra. También podría matizarse seguramente la segmentación realizada, que no siempre coincide con las intervenciones de los personajes: a veces una intervención incluye un cambio de actitud y de registro, y otras veces consideramos que varias intervenciones forman un todo homogéneo a este respecto. Por último, la interpretación de los pasajes y sus relaciones de sinonimia total o parcial puede admitir ciertas diferencias entre los lectores. Y a pesar de estas matizaciones, sí parece posible argumentar que la técnica dramática empleada en *Auristela* (y en menor medida en *El alcaide*) admite un análisis como el que proponemos: porque se basa en la enunciación de los acontecimientos por medio de un entramado de intenciones comunicativas y de registros bastante estilizados y codificados: una gran sofisticación formal para unos contenidos que corresponden en gran medida a una combinatoria de elementos preestablecidos (ya hemos visto que el episodio central de la comedia puede considerarse una combinación de rasgos repetidamente utilizados).

Por otro lado, debemos considerar que el análisis parcial de una obra podría no ser significativo de una intención estética, aunque la experiencia lectora de la obra calderoniana avala lo dicho. Interesaría analizarla por completo, detallando los registros de cada pasaje que se dedica a la expresión de todas y cada una de las informaciones, del mismo modo que sería interesante ampliar el estudio a las otras comedias del mismo género y a las de otros géneros para poder estudiar las diferencias genéricas y cronológicas con el grado de detalle que merecen. Lo que hemos intentado aquí es una muestra lo más significativa posible de una perspectiva de análisis que puede ampliar y profundizar el conocimiento de las técnicas dramáticas de nuestro autor, y también ayudar a apreciar aspectos de su obra hasta ahora poco valorados.

Hechas estas precisiones, podemos decir que el análisis realizado y los resultados obtenidos permiten verificar que en ambas obras hay pasajes sinónimos o redundantes (los que se recogen en los gráficos bajo la misma letra) que aparecen expresados en estilos diferentes y con intenciones variadas. La existencia de redun-

dancias no es específica de esta comedia, sino que es una condición de cualquier texto, pero no es universal el hecho de que la distribución de esas redundancias en segmentos correspondientes a registros diferentes se haya realizado de un modo tan sistemático como muestran las figuras correspondientes a *Auristela*.

Es cierto que la hipótesis se ve corroborada solo hasta cierto punto, en el sentido de que no encontramos *siempre* la condición prevista de una alternancia en pasajes contiguos, sea en el contenido o en el registro, sino que se dan ejemplos de pasajes contiguos que repiten contenido y registro (así, por ejemplo, en los fragmentos 18 y 19), y también encontramos pasajes sucesivos en el mismo registro cuyo contenido es diferente, como los fragmentos 31 y 32; pero también lo es que lo contrario es mucho más frecuente. La mayoría de los acontecimientos se expresa sucesivamente en varios registros: se alude a la muerte de Polidoro en 8 registros a lo largo de 29 ocasiones (Tablas 5 y 6), y a la ocultación de las armas en 6 registros a lo largo de 11 ocasiones (Tablas 9 y 10). Como era de esperar, en *El alcaide* los recursos son más modestos: 7 registros en 17 ocasiones aluden a la muerte de Pedro Esforcia (Tablas 7 y 8), y 3 registros en 5 ocasiones a la ocultación de las armas. Además, en esta comedia aparecen contenidos expresados en un único fragmento (como el 10, sobre la amistad de Roberto, el 13, sobre el amor de Elena, o el 14, sobre su hospedaje en Mirafior), mientras que en *Auristela* eso solo parece ocurrir en el caso del 13, sobre la identidad oculta de Lisidante (y aun esa información, que tendrá gran importancia en pasajes posteriores, redundará con el esbozo que necesariamente se nos muestra aunque no aparezca en la acotación). En conjunto, sobre todo en *Auristela*, el despliegue de los registros es tal y tiene lugar tan desde el inicio de la obra que no puede considerarse casual.

Obviamente, la naturaleza de cada unidad de contenido impone sus condiciones sobre los registros que pueden utilizarse para significarla: una muerte ocurrida antes del inicio de la acción no puede aparecer representada en escena, ni es probable que sea el contenido informativo de un enunciado en que el personaje expresa una decisión.

En todo caso, el efecto es que todos los contenidos importantes quedan suficientemente asegurados por esta recurrencia de los contenidos en pasajes sinónimos. Y en este sentido, la comparación con *El alcaide* es clarificadora: porque en la comedia temprana encontramos muchos menos registros y una utilización frecuentemente repetida de los mismos (especialmente, los enunciados directivos, pero lo mismo puede decirse de la larguísima narración de Elena), que el Calderón maduro seguramente habría preferido sustituir: en *Auristela* hay una sucesión compleja de intervenciones de múltiples personajes antes de llegar a una relación analéptica, la de Timantes, que es relativamente breve (31 versos) y presenta un estilo difícil y lleno de efusiones líricas, probablemente porque el autor considera que hemos ido comprendiendo gradualmente las pistas dispersas que nos ha dado, de manera que basta con dejar caer entre el entramado de adornos barrocos algunos sintagmas

clarificadores. En cambio, en *El alcaide*, solo dos personajes representan la huida y la ocultación de las armas en una breve escena, antes de que cambie el cronotopo y Elena se entretenga en un relato poco justificado (un criado pregunta por unos antecedentes que debería conocer ya), muy largo (182 versos) y en un estilo en general claro, aunque con algunos meandros descriptivos o comparativos en que se condensa toda la elaboración barroca: los vv. 235-243 describen los caballos; los vv. 245-255 las astillas en el aire; los vv. 263-287 las magníficas figuras de los dos contendientes. En resumen, la comedia tardía tiene una clara intención coral y polifónica (se recurre en el fragmento a todos los registros salvo las cartas y la música) para presentar una situación que es tan compleja y ramificada como ordenada y simétrica (Figura 1); en contraste, la temprana se limita a representar unos acontecimientos dramáticamente interesantes: cinco registros quedan sin explotar, los fragmentos no se distribuyen homogéneamente sino que algunos se agrupan y repiten mientras otros son infrecuentes, y son en general más largos.

En consonancia con esto, otros aspectos del drama muestran que *Auristela* presenta una gran conciencia de los medios que se ponen en funcionamiento: desde el inicio encontramos personajes en conflicto y las tensiones se enredan unas con otras de manera que no se deja tranquilo al espectador, y todos los personajes tienen una identidad y unos objetivos definidos. No vemos lo mismo en *El alcaide*, donde aparecen varios personajes poco caracterizados y sin intereses definidos (como los dos criados de Elena), y donde encontramos un larguísimo monólogo narrativo desarrollado en una escena fundamentalmente estática. No se trata aquí de comparar la calidad de las dos comedias, ni de suponer automáticamente la superioridad de las obras tardías, pero sí parece que el autor de *Auristela* tiene resueltas algunas exigencias del drama que para el de *El alcaide* todavía son problemáticas.

Por otro lado, ha quedado probada la utilización sistemática de un extenso aunque limitado abanico de registros que pueden ser clasificados en una tipología y que se asocian a distintas intenciones de los personajes en sus situaciones. Indudablemente, esa tipología puede discutirse y podrá mejorarse a la luz del análisis de obras íntegras, pero la recurrencia a un conjunto limitado de maneras de significar queda fuera de duda.

Dentro de ese abanico de posibilidades, señalábamos que es posible encontrar distintos niveles de dificultad: se corrobora que en las dos comedias hay un esfuerzo evidente por decir de manera clara y sencilla los contenidos más importantes para la comprensión de la trama, mientras que el autor se permite recurrir a una ornamentación de bastante dificultad interpretativa en algunos momentos estratégicamente situados. Es posible que los niveles más oscuros se asocien prioritariamente a algunos de los registros (como los expresivos o las descripciones incluidas en los relatos analépticos y ticoscopias), pero en *Auristela* la claridad puede romperse casi en cualquier momento y registro. También en esto hay diferencias entre las dos comedias: en *Auristela* el entreverado es muy sutil, y en

una misma frase podemos encontrar la claridad necesaria en el sujeto y verbo junto con complementos de gran complejidad; por el contrario, en *El alcaide* los dos niveles están más claramente delimitados y aglutinados, ocupando tiradas de versos mucho mayores. Es muy probable que el procedimiento de alternar los pasajes fáciles y los crípticos estuviera claro para el autor en fechas tempranas, pero que se fuera sofisticando con los años hasta que logró una textura compleja pero homogénea que daba cabida a los dos niveles. El espectador puede sumirse en el juego verbal del barroco y sin embargo seguir la acción sin dificultad.

CONCLUSIONES

Sin duda, Calderón se propuso ampliar los recursos dramáticos para hacer de sus obras un reflejo de la Naturaleza, incluyendo en ellas toda la variedad posible dentro de la proporción. Eso le conduce a desarrollar un abanico de registros estilísticos alternativos cada uno de los cuales incluye recursos más o menos diferenciados a los que recurrir para la expresión de un contenido. Podemos considerarlo un paradigma de registros que se oponen entre sí y son intercambiables (lo cual permite la “proporción” y la “correlación”). Por otro lado, la combinación en el texto de pasajes que corresponden a registros diferenciados está guiada siempre por esos dos mismos principios de variedad y proporción: es posible pero poco probable que el mismo recurso se repita sucesivamente para contar dos acontecimientos distintos.

Este modelo permite que no sea necesario entender todos los pasajes de una comedia, siempre que se alcance a seguir el esquema argumental. Los pasajes variados dan una equilibrada riqueza de matices que refuerza la trama y el ritmo de su presentación, y tienen la magia de aquello que no llegamos a comprender del todo.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta (2014): “*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón”, *e-Spania*, 18, <<https://doi.org/10.4000/e-spania.23577>>.
- Arellano, Ignacio (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- Aszyk, Urszula (2007): “La técnica de la reescritura e intertextualidad en el auto *El jardín de Falerina* de Calderón”, en Urszula Aszyk (ed.), *Reescritura e intertextualidad: literatura-cultural-historia*, Varsovia, Instituto de Estudios ibéricos e iberoamericanos, pp. 31-52.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987): *Obras completas, II*, ed. por Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.
- Calderón de la Barca, Pedro (2012): *Auristela y Lisidante*, ed. por Rocío Arana, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Casariago, Paula, (2015): “Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*”, *Anuario calderoniano*, 8, pp. 53-70, <<https://doi.org/10.31819/9783954872008-004>>.
- Coenen, Erik (2015): “El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas”, *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 71-92, <<https://doi.org/10.31819/9783954872008-005>>.

- Cruikshank, Don W. (2011): *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos.
- Duarte, J. Enrique (2015): “De las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón a Dionisio Areopagita: reescritura e intertextualidad”, *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 113-130, <<https://doi.org/10.31819/9783954872008-007>>.
- Egido, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- Egido, Aurora (2000a): “La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón, II*, Madrid, Istmo, pp. 11-134.
- Egido, Aurora (2000b): “*La fiera, el rayo y la piedra*. Su puesta en escena según la edición de 1664”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón, II*, Madrid, Istmo, pp. 693-724.
- Flasche, Hans (1977): “La lengua de Calderón”, en Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Pérez y Noël Salomon (ed.): *Actas V Congreso AIH*, Bordeaux, Université de Bordeaux, pp. 19-48.
- Folger, Robert (2015): “Los *parerga* del manuscrito autógrafo: el ejemplo de *Basta callar*, de Calderón (BNE, RES. 19)”, *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 131-152, <<https://doi.org/10.31819/9783954872008-008>>.
- Kroll, Simon (2017): *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Lapesa, Rafael (1983): “Lenguaje y estilo de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro” (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, volumen 1, Madrid, CSIC, pp. 51-101.
- Martín Echarrí, Miguel (2014): “Hacia un repertorio de figuras en el teatro de Calderón”, *Revista de Filología Española*, XCIV, 1, pp. 151-174, <<https://doi.org/10.3989/rfe.2014.07>>.
- Martín Echarrí, Miguel (2017): “La disposición de los conflictos en el tiempo de la recepción en dos comedias de Calderón”, *Revista de Filología Española*, XCVII, 2, pp. 339-365, <<https://doi.org/10.3989/rfe.2017.12>>.
- Neumeister, Sebastian (2011): “Funciones avatares de la carta en las comedias de Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 4, pp. 263-281, <<https://doi.org/10.31819/9783954879915-014>>.
- Pedraza, Felipe B. (2001): “Notas sobre la técnica dramática calderoniana”, en José María Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero y Ramos, pp. 293-319.
- Pinillos Salvador, María Carmen (2001): “Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca”, en Ignacio Arellano Ayuso y Germán Vega García-Luengos (ed.), *Calderón, innovación y legado*, New York, Peter Lang, pp. 309-323.
- Rich Greer, Margaret (2000): “El poder en juego: *El mayor encanto, amor*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón (II)*, Madrid, Istmo, pp. 649-692.
- Rico, Francisco (2000): “El teatro es sueño”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón (II)*, Madrid, Istmo, pp. 440-473.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (2002): *Calderón*, Madrid, Síntesis.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2011): “Estudio textual” en Pedro Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Sáez, Adrián J. (2013): “Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*”, *Criticón*, 117, pp. 159-176, <<https://doi.org/10.4000/criticon.237>>.
- Slooman, Albert E. (1958): *The Dramatic Craftmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book Co.
- Vitse, Marc (2018): *El primer Calderón*, Olmedo/Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid.

Fecha de recepción: 19 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 19 de julio de 2020