

EL INGENIOSO DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA,  
DIRECTOR DE TEATRO, CREADOR  
DE ESPECTÁCULOS LÚDICOS

THE INGENIOUS DON PEDRO CALDERÓN  
DE LA BARCA, THEATER DIRECTOR, CREATOR  
OF LUDIC SPECTACLES

Vidmantas Silyunas

Instituto Estatal de Estudios de Arte  
Kamergersky pereulok, 5  
1003009 Moscú  
RUSIA  
esvalencia@mail.ru

**Resumen.** El trabajo analiza diversos aspectos del teatro calderoniano desde la perspectiva de su potencial puesta en escena, estudiando las obras de Calderón comentadas como pre-textos para la representación, y asimilando la figura del poeta a un director teatral que construye un espectáculo, centrándose especialmente en comedias lúdicas.

**Palabras clave.** Comedias cómicas; representación escénica; puesta en escena.

**Abstract.** This article analyzes some aspects of Calderon's theater from the perspective of its potential staging, studying the works of Calderón discussed as pre-texts for the representation, and assimilating the figure of the poet to a theater director who constructs a spectacle, focusing especially in playful, comic works.

**Keywords.** Comic plays; Stage performance; staging.

La figura de Calderón como «director» de teatro la abordaremos desde la perspectiva de los espectáculos lúdicos y sobre todo de las construcciones de comedias de entretenimiento. Semejante propósito requiere algunas explicaciones, ya que siguen existiendo investigadores que sostienen la dimensión seria de todo el teatro calderoniano.

En su artículo «La tentación de lo serio: a propósito de *El astrologo fingido*» (2017), Fernando Rodríguez Gallego refuta los argumentos de considerable cantidad de autores que declaran que Calderón es escritor totalmente grave. Ya en 1990 Ignacio Arellano se rebeló contra lecturas trágicas de las «comedias cómicas» del Siglo de Oro, recordando las observaciones de C. Jones, que señaló lo paradójico de las tentativas de apreciar las “comedias cómicas” porque no son cómicas, y el juicio de Marc Vitse, quien precisó que «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público» (cit. por Arellano, 1990, p. 7). Arellano subraya que muchas comedias tenían éxito divirtiendo al público coetáneo, y que respondían a las expectativas “cómicas” de los oyentes, aduciendo sólidos argumentos para semejantes afirmaciones y desarrollando una valiosa investigación sobre la comicidad escénica de Calderón.

En otro trabajo publicado (Arellano, 1986, pp. 47-92) el mismo estudioso había analizado la gran variedad de los medios cómicos en el teatro de Calderón, los recursos cómicos que cobran protagonismo durante el espectáculo, desde la «potencial puesta en escena» (1986, p. 49). Da a entender la importancia de factores como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, velocidad de recitado y otros distintos sistemas de signos (los gestos, las riñas, los golpes, la mímica ridícula del rostro, las huidas de graciosos, los divertidos encubrimientos, las parodias, las rupturas humorísticas de la ilusión escénica, etc.) que se materializan en la puesta en escena.

En el siglo XXI crece la cantidad de publicaciones que parten de la idea de que «Calderón sin duda dirige la escena a partir de su propio texto» (Walde Moheno, 2008, p. 335). Esta estudiosa desarrolla esta tesis mostrando cómo en el entremés *La Franchota* Calderón determina los movimientos escénicos, la disposición sobre el área de representación, la escenografía, la indumentaria, las entonaciones... Marcella Trambaioli, por su parte (2008), vislumbra los rasgos sobresalientes de la comicidad entremesil en el teatro palaciego de nuestro autor en la metamorfosis bestial del criado en *El mayor encanto, amor* y en la gestualidad, mímica y acciones disparatadas en diferentes obras. Fausta Antonucci (2021) está convencida que las comedias palatinas con situaciones amenazantes tienen un «tono francamente cómico» y que los enamorados logran felizmente burlar a los poderosos tiránicos. Lavinia Barone en su libro *El gracioso en los dramas de Calderón* (2012) trata

de ampliar el campo de hilaridad en el teatro aurisecular, revelando la expresividad de las figuras de donaire en las obras que no son cómicas y aún pueden ser tomadas por trágicas.

Sin embargo, lo que Arellano ha llamado «dogma de la seriedad omnipresente» (1999, p. 24) sigue teniendo sorprendentes adeptos. Marc Vitse en «Burla y engaño en tres primeras comedias de capa y espada de Calderón» (2018 [2005]), advierte el «poder heurístico» de las burlas en obras tempranas, y afirma que con *La dama duende* en el arte del escritor termina de reinar «el sonriente optimismo», empieza «el posterior teatro doméstico serio» y queda «olvidada la intensiva comicidad» (2018 [2005], pp. 115, 127). Estoy completamente de acuerdo con el eminente especialista francés en que las tres primeras comedias de Calderón son joyas de la comicidad y no entiendo que no le parezcan tan divertidas las obras posteriores. ¿Por qué no reconoce «la intensiva comicidad» en *Dicha y desdicha del nombre?*, obra escrita muchos años después de las primeras comedias, donde en el principio la acotación ya indica: *Ruido dentro de máscaras, música e instrumentos* y se escucha la canción:

Vaya de baile,  
de música y fiesta;  
que todos son locos  
en Carnestolendas (OC, II, p. 1805)<sup>1</sup>.

Esta copla —la invitación o mejor decir exigencia de dejarse llevar por la locura común— se convierte en el estribillo característico de la primera jornada. Se señala que todo transcurre en un día de frenético ardor y la gente se engalana con las mejores prendas. El tablado queda invadido por la multitud disparatada: juegan y bailan con mascarillas, y la fiesta se celebra con alegría aún más intensa que en el «primer Calderón». Empieza la riña de los galanes y las máscaras intentan secuestrar a Serafina, pero Calderón se apresura a disminuir el grado del dramatismo: la criada comenta el duelo emprendido por don Félix:

¿De dónde nos vino este  
don Quijote de la Mancha? (OC, II, p. 1805).

<sup>1</sup> Las abreviaturas OC, I y OC, II remiten a los dos tomos de *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones.

y, viendo el intento del rapto de la dama, se queja:

¿No habrá alguien desesperado  
que a mí me robe también? (OC, II, p. 1809).

En la comedia *El encanto sin encanto* desde el principio se establece la atmósfera sumamente festiva, y se repite varias veces la canción:

En la tarde alegre  
del señor San Juan,  
toda es baile la tierra,  
músicas el mar (OC, II, p. 1575).

El público asiste a los bailes y diversiones:

¡Oh, cuántas mademuselas,  
con el airoso disfraz  
de las máscaras quedando  
hermosas en la mitad  
a coros danzan! (OC, II, p. 1575).

y comparte el entusiasmo del tropel pintoresco que se divierte sobre las tablas. Habrá complicaciones dramáticas, pero todo llevará al desenlace feliz con disfraces y máscaras.

Con el paso de los decenios no disminuye «la intensiva comicidad» y se multiplican los recursos cómicos. Calderón no deja de subrayar que los espectadores están viendo en el teatro la nueva creación artística, un juego escénico renovado e interminable que evoca otros lances de comedias anteriores. El gracioso en *Mañanas de abril y mayo*, exclama:

¡Vive Dios  
que tienen aquestos lances  
cosas de dama duende! (vv. 2136-2138).

y Roberto en la comedia *Agradecer y no amar* afirma:

Por Dios, que tiene esta dama  
cosas de Dama Duende (OC, II, p. 1198).

La espléndida comedia citada también se menciona en *Casa con dos puertas*, *El encanto sin encanto* y *El escondido y la tapada*, y cada vez el re-

curso de intertextualidad descubre el carácter lúdico del espectáculo. Lo mismo se revela cuando en el final de la primera jornada de la comedia *Mujer, llora y vencerás* Telón se niega a responder a otro gracioso con un guiño metadramático:

Que nada preguntes, digo,  
que no me toca, porque  
la jornada va a decirlo (*OC*, II, p. 1422).

En el principio de la segunda jornada los criados siguen haciendo chistes sobre lo mismo:

PATÍN           ¿En qué quedamos?  
  
TALÓN                           En que  
                          la jornada la dijese.  
  
PATÍN           Pues dígalo la jornada,  
                          que el mismo paso se vuelve.

Y seguirán con el mismo motivo al terminar esta jornada:

TALÓN           [...] ¿qué falta a esta  
                          novela de nuestros amos?  
                          ¿Por qué no da fin?  
  
PATÍN                           Porque  
                          presumo, si no me engaño,  
                          que ha de ser otra jornada  
                          la que acabe de contarle (*OC*, II, p. 1434).

La mención del mismo paso incrementa la conciencia de que el público ve una representación teatral, esto es, un espectáculo artificioso.

Que todo lo que sucede sobre el tablado en este tipo de comedias es diversión, proclama Octavio en la comedia *Con quien vengo, vengo*:

Pues de la farsa que emprendo  
todos somos personajes,  
todos nuestra parte hacemos... (*OC*, II, p. 1133).

Todo abarca el gran teatro del mundo cómico.

Es interesante observar la concordancia entre la percepción del mundo como el teatro y la teatralidad jocosa de Calderón. Desde el año 1969, cuando se publicó el libro de Emilio Orozco Díaz *El teatro y la teatralidad del Barroco* se convirtió en axioma que el arte y la vida en siglo XVII tenían carácter teatral. Cumple revisar el vínculo entre el concepto general de la teatralidad y las peculiaridades del más grande de los autores barrocos. A esto se dedica el prefacio de Enrique Rull y Ana Suárez a la reciente edición de Ignacio Arellano de *El gran teatro del Mundo*, el más famoso de los autos calderonianos. Los investigadores apuntan que Calderón no solamente desarrolla la idea del carácter onírico de la existencia, sino inventa «los proyectos escénicos» y al escribir su auto sacramental manifiesta sus dotes del director y «diseña toda la arquitectura de la obra», que incluye el decorado, la luz, todas las imágenes visuales, cambio de los ritmos del espectáculo, la entonación y otros recursos auditivos...

Sí, Calderón era el director del espectáculo. Y directores del teatro eran los dramaturgos desde Esquilo hasta por lo menos finales del siglo XVII: todos ellos consideraban sus textos como los pre-textos de los espectáculos, como los minuciosamente elaborados planes de las puestas en escena. Tenían en la mayoría de los casos en cuenta la configuración de espacio de la representación y del auditorio, la manera imperante de la actuación y a menudo los nombres de los intérpretes, características de la recepción del público, etc.

Calderón como director del teatro se manifiesta muy obviamente en sus memorias de apariencias para los autos sacramentales. Quiere convertir las representaciones en suntuosos banquetes para la vista, con los palacios que se hunden o se queman, naves provistas de coloridos adornos, flámulas y gallardetes, con flores y estrellas, dentro de las cuales aparecen misteriosos personajes, con templos que se abren dejando ver los altares iluminados, con las hidras de siete cabezas y los ídolos que tienen que caer o postrarse, con carros triunfales y nubes pobladas por serafines, con fuentes y exóticas aves... En el prólogo al primer tomo de autos escribe:

Parecerán tibios algunos trozos respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, si ya no es que el que los lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado...

y escuchamos la voz no del escritor de literatura (lo sonoro de la música y lo aparatoso de las tramoyas no tienen nada que ver con el oficio del escritor), sino el comentario de un práctico del teatro. Se podría plantear si el genio barroco se tomaba a sí mismo como escritor en el sentido tradicional cuando componía las comedias. Se supone que en la época moderna el escritor escribe para ser publicado, pero Gaspar Agustín de Lara, en el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1684) afirma: «bien saben todos, que Don Pedro jamás dio ninguna comedia suya a la prensa; que las que se imprimieron fue contra su voluntad» (cit. por Baczyńska, 2016, p. 342). Y ciertamente Calderón no participó en la edición de sus comedias, que a menudo salieron defectuosas. Las consideraba como proyectos escénicos y se resignaba a someterlas —con alguna protesta— a las compañías, que a veces modificaban las obras reescribiendo los papeles. El gran poeta, brillante intelectual, entendía perfectamente que los geniales versos en las obras destinadas para el teatro son los semiproductos que se hacen aptos para el consumo en las representaciones después de añadir otros ingredientes, y él mismo intentaba proponerlos. Para definir el aspecto final del espectáculo de la fiesta cortesana, Calderón podía insistir en extensas acotaciones, indicando lo que debía ser visto en la escena de Coliseo. Por ejemplo:

*Aparece Aura en el aire en un carro tirado por dos cameleones, y con lo que canta baja al tablado, y atraviesa por él por delante de todos y vuelve a subir por la otra parte... (Celos, aun del aire matan, en OC, I, p. 1797).*

*Vanse, y descúbrese el retrete de Diana, vestida de dama, y cuatro damas con elle y una dueña; Dentro música, y empieza a llover oro; Baja un águila y en ella Júpiter, vestido de Cupido (Fortunas de Andrómeda y Perseo, en OC, I, p. 1654).*

Algo parecido sucedía en los autos sacramentales; Calderón es «capaz de atar todos los cabos, con el concurso de escenógrafos, músicos y actores, una modalidad nueva, una obra de arte total» (Condor, 2021, p. 78) que no es otra cosa que espectáculo. El arte total, que «digiere» la literatura y se nutre de ella para producir una criatura muy diferente. En el teatro religioso y cortesano esto se manifiesta en modo más obvio. En las comedias escritas para las representaciones de los corrales

muchas acotaciones son sencillísimas; en los teatros sin telón de boca, de bastidores, del complicado sistema de la iluminación no era posible construir la elaborada escenografía de palacio. Cuando, por ejemplo, aparecía la necesidad de mostrar un interior, lo más sencillo era acudir al hueco central del tablado; pero la necesaria imagen se complementaba en la imaginación del auditorio gracias a otros medios. Calderón se apoderaba de la fantasía del público y la dirigía. En muchos casos la visión de un determinado lugar se sugería en la conciencia de los espectadores por las descripciones de los personajes. Así en *El acaso y el error*, Diana y Laura evocan un jardín:

En esta verde esfera,  
donde hermosa tejió la primavera,  
con elección de flores,  
alfombras matizadas de colores... (OC, II, p. 719).

O solo se menciona un ámbito: «Tú seas muy bienvenida / a esta tu casa», dice Laura a su amiga en *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (OC, II, p. 284).

Calderón no se conforma con la apelación al oído, lo que era de esperar en alguien que daba tanta importancia a la vista, amigo de pintores, aficionado a pintura, y que vivía rodeado por obras de artes plásticas. Su testamento, firmado el 20 de mayo de 1681, revela que tenía en su casa 20 pinturas, 59 láminas de piedra que representaban la historia de Nuestra Señora, la prisión de San Pedro, etc., varios crucificados de marfil, un relicario guarnecido de flores y otros objetos artísticos (Sliwa, 2008, p. 273). La visualidad es fundamental en la creación de situaciones típicas en el teatro barroco y particularmente calderoniano. En su tesis doctoral *El tema del encierro y las prisiones en el teatro barroco español* (2012) Paloma García Abad indica que los personajes calderonianos quedan encerrados no solamente en la prisión propiamente dicha, sino también en algún alcázar, en la torre o en el castillo, que un asilo puede convertirse en la propia casa... Es conocida la torre-cárcel en *La vida es sueño*; pero esto ocurre igualmente en las comedias cómicas. En *El escondido y la tapada* Calderón espera el momento para imponer en la conciencia del público una visión de encierro. Por la conversación de César y Mosquito al aire libre en las afueras de Madrid los espectadores se enteran de que el caballero, que ha matado en el duelo a un adversario, ha regresado a la corte para alo-

jarse en la vivienda de Celia. La zona de la futura acción está marcada como área peligrosa: el galán se encontrará en la ciudad, donde los parientes del fallecido quieren vengarse de él. No obstante, parece que tiene asilo seguro, pero distintos sucesos impulsan a don Félix, el hermano de la dama a abandonar la casa, de modo que el asilo de César se convierte en una prisión en la que queda encerrado. La impresión de que el amo y el criado han caído en el cepo surge gracias a lo oído y a lo visto: los criados sacan de la vivienda todo, dejando las paredes en blanco, César y Mosquito salen del escondite y testifican que están atrapados en el espacio desvalijado: «Cerradas todas las puertas», las ventanas «todas son rejas», «Ni una silla, ni un bufete, / ni un cuadro, ni un cascabel, / ni un baúl, ni un escritorio, / ni una cama, ni un cordel, / ni un jergón, ni una cortina, / ni una Celia, ni una Inés» (OC, II, p. 683). Las ventanas enrejadas sirven muy bien como signos de la amenazante reclusión. Y en la misma comedia en el principio de la segunda jornada Calderón recrea la atmósfera de la imagen crucial del espacio: «no hay puerta, ni ventana, / guarda, patio ni agujero / por donde sale Mosquito»; «en efecto / no haber por dónde salir...» (OC, II, p. 684). Lo mismo ocurre en el comienzo de la tercera jornada. A esto se añade la información, que en las puertas de la casa hay gente con mil prevenciones y armas... El dramatismo se intensifica: se escucha el disparo, y los perseguidores de César irrumpen en su escondite:

DIEGO           ¿Tú diste muerte a mi hijo?

FÉLIX            ¿Tú me robaste a mi hermana?

JUAN             ¿Tú en casa estás de mi prima? (OC, II, p 707).

Pero se produce un giro espectacular: César se justifica en los tres casos mencionados por tres adversarios y triunfa, casándose con Celia —prima de don Juan, hermana de don Félix e hija de don Diego. El pensamiento del español del Siglo de Oro era teleológico: no había dudas que todo se desarrolla según un plan divino. Y el escritor-demiurgo terrestre crea su partitura audiovisual de orquesta escénica, teniendo en cuenta qué emoción va a provocar el último vaivén de la batuta, batuta que se convierte en la varita mágica, que engendra el contento.

Los espectadores analfabetos o semianalfabetos en los corrales, a diferencia de los catedráticos, que en los cómodos despachos sondan las sombrías honduras de una u otra comedia, gastaban sus reales no

para penetrar en los misteriosos conceptos, sino para, estando de pie en el patio apretado, obtener un placer, una diversión. Y lo obtenían con creces gracias a la maestría artística de Calderón.

En una obra como *El escondido y la tapada*, la impresión de los cambios —el tránsito del cautiverio agobiante a la dicha anhelada— la consigue el autor-director manejando también la actuación de los comediantes: los papeles se construyen de tal modo que obligan a revelar las medidas de agrado o desagrado de los personajes. César y Mosquito tienen que dar a entender que crece su frustración y desaliento, cuando descubren que no queda ningún medio de abandonar la casa; el galán se lamenta («eslabonan mis desdichas», el «daño me ha muerto») pero no pierde la esperanza:

[...] no se ha de rendir  
 hoy el valor de mi pecho  
 a fáciles imposibles (*OC*, II, p. 687).

La dirección de los estados anímicos de los personajes e intérpretes se conjuga con la variedad de los ritmos de los eventos y de las réplicas:

Acomode los versos con prudencia  
 a los sujetos de que va tratando.  
 Las décimas son buenas para quejas;  
 el soneto está bien en los que aguardan;  
 las relaciones piden los romances

escribía Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

El modo en que Calderón acomoda los versos al sujeto que está tratando se ve claramente en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*: al comienzo un diálogo rápido en la calle se hace en quintillas; la conversación de amigos, cuando don Félix cuenta la larga historia dramática de amor, en romance; romance también se utiliza en el principio de la segunda jornada de *La dama duende* para expresar un ritmo agitado, pero, cuando el ritmo se hace más apacible, los interlocutores hablan en décimas... Esta «partitura» del espectáculo incluye no solamente los sonidos (además de las palabras, se escuchan golpes de espadas, música, pasos de personas invisibles, chirridos de llaves, etc.), sino también el silencio. Por ejemplo, en *La dama duende*, cuando a don Manuel le mandan: que no haga ruido el caballero promete: «Un mármol seré» y queda callado. En *También hay duelo en las damas* don Félix

muchas veces debe quedar callado... Es un lance habitual. Pero hay otro elemento importante que merecería mayores investigaciones, el papel de las pausas. El libro de Marie-Françoise Déodat-Kessedjian *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca* (1999) está dedicado más bien a los problemas temáticos y «filosóficos» que a las funciones escénicas. Efectos del silencio se tratan más atentamente en las publicaciones, dedicadas a los secretos en el teatro calderoniano. En las comedias cómicas, escribe Vara López, son sintomáticas las alternaciones de la ocultación y revelación del secreto de amor y las reiteradas tensiones entre el hablar y el callar. El espectáculo calderoniano, según la investigadora, se convierte en un cruce entre la elocuencia de palabras y la «retórica muda» (2014, p. 74).

Por supuesto que en las comedias cómicas Calderón desarrollaba y enriquecía gran cantidad de las ideas esenciales del Barroco, y la lista de las investigaciones interesantes sobre estas ideas ocuparía muchas páginas. Claro está que los ritmos, las composiciones plásticas, las entonaciones... debían de ayudar a expresar muchos conceptos, pero hablando sobre la dirección de las representaciones haremos hincapié en otro aspecto. Cualquier espectáculo se desarrolla en el espacio y en el tiempo: el teatro es el arte temporal; y su esencia, como ha indicado Aristóteles, es la acción. Si alguien habla y no hace nada, eso no es teatro. El auditorio puede conocer el argumento, pero solo percibirá la dimensión teatral si siente que realmente ocurren acciones, que cada palabra toma parte activa en el desarrollo de la trama, que las acciones y las reacciones nacen y transcurren sobre las tablas. El texto más sofisticado, premeditado, calculado y pulido, la frase, que podía costar al escritor más horas de trabajo, debe sonar en los labios del actor como hallazgo instantáneo. El público, incluyendo su sector más culto, se entusiasma solamente cuando cree que a este joven precisamente en este momento le han venido a la mente las palabras:

¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción  
y el mejor bien es pequeño:  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

Calderón crea numerosas situaciones que producen la impresión de que los personajes resultan sorprendidos por los eventos inesperados,

sienten la confusión y deben encontrar la manera de salir triunfantes, inventando las palabras adecuadas. En *No siempre lo peor es cierto* el efecto cómico surge cuando al gracioso Ginés, a quien la criada Inés manda saltar del balcón, la palabra se le atasca en la garganta: «¿Bal... qué?» (OC, II, p. 1462). Algo parecido ocurría en el famoso *lazzo* de la *commedia dell'arte*: Arlequino golpea con la cabeza el vientre del taratamudo, para que la palabra salga de su garganta.

Es importante remarcar la semejanza entre el teatro español y la *commedia al improvviso* italiana; es decir, la afinidad con el teatro lúdico *par excellence*. Con el teatro sin obras dramáticas, sin «literatura», con los espectáculos, basados en breves argumentos. Pero en este teatro, según indica Nancy L. D'Antuono, «de los más de seiscientos *scenari* existentes [...] casi cien derivan de comedias españolas, entre ellos diecinueve del teatro de Calderón» (1996, p. 14). Está claro, que los cómicos italianos sentían la doble naturaleza de los textos españoles: siendo excelentes creaciones poéticas, eran a la vez eficientes proyectos de acciones escénicas, indicaciones que apuntaban lo que hay que representar y cómo hay que representar sobre las tablas. Había acentos propios, desde luego: en la versión italiana de *La dama duende* el gracioso Cosme se convierte en Pulcinella, y los carbones que deja el duende son substituidos por algo más dinámico: un gato, lo cual le permite a Pulcinella una escena de terror muy exagerada (D'Antuono, 1996, p. 143). Pero en la comedia calderoniana la reacción del criado a la misteriosa desaparición de las monedas parece un *lazzo*. En una especie de *lazzo* se convierte el aparentemente angustioso episodio de *Cada uno para sí*, cuando don Juan abandona a Laura tras romper sus cartas y la desesperada dama levanta los trozos de papel para leer unas cuentas domésticas: «Más en aquesta posada / cuatro reales a las mozas [...] Más de paja y de cebada» (cit. por D'Antuono, 1996, p. 146).

Los actores en las obras de Calderón salen al tablado para encarnar los diferentes personajes y a la vez para jugar. Cuando según la trama quedan atrapados en algún lugar, estando en el espacio abierto del corral deben manifestar que se sienten oprimidos por la estrechez; y actuando en la luminosa tarde temprana en los episodios nocturnos simular que no ven lo que hay a dos pasos de ellos. Esto es una de las fuentes de regocijo del público. Los partidarios de la interpretación trágica de las comedias cómicas pueden escribir cuanto quieran sobre el horroroso destino que obliga a los personajes de Calderón a ocultar su identidad y esconderse, pero los espectadores, disfrutando del dra-

matismo, no dejarán de considerar semejantes situaciones, como con acierto ha dicho Eduardo Forastieri-Braschi (1983, p. 438), como el juego de escondite.

A pesar de que los enamorados calderonianos pueden tomar muy en serio sus pasiones, su representación en las tablas tiene un tono divertido. El amor en las comedias es auténtico y es lúdico.

Calderón obliga a los intérpretes a jugar a los enamorados, y los actores obedecen al autor-director. Los directores modernos señalan reiteradamente que en la organización del juego reside la esencia de la dirección. Nikolai Evreinov no se contentaba con esto y demostraba que el teatro satisface la necesidad de juego, tan orgánica como el instinto sexual de todos los seres vivos, y que existe el teatro de las plantas y de los animales. Los descubrimientos científicos también indican que la conexión entre juego y risa propia de los hombres, no es ajena a los primates y otros animales. Pero «los juegos» de Evreinov, cuando montaba los espectáculos, parecían a veces menos atractivos que en sus teorías. Lo verdadero en lo fingido lo manejaban con gran éxito Meyerjold, Tairov, Vajtangov, Brecht, Brook, que también eran ludópatas: grandes maestros del juego escénico. Y el ingenioso don Pedro Calderón creaba el teatro, si utilizáramos sus palabras, pronunciadas el 8 de julio de 1677 en la *Deposición hecha a favor de los profesores de pintura*, «traviesamente jugando».

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Modalidades de la comedia palatina en la dramaturgia de Calderón: unas calas», *Anuario Calderoniano*, 14, 2021, pp. 89-108, <https://hdl.handle.net/10171/64454>.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 47-92.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- ARELLANO, Ignacio, «Cervantes y Calderón», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 9-36.
- BACZYŃSKA, Beata, *Pedro Calderón de la Barca: dramaturgo en el gran teatro de la historia*, trad. Justyna C. Nowicka y Beata Baczyńska, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
- BARONE, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2012.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del Mundo*, ed. Ignacio Arellano, estudio preliminar Enrique Rull y Ana Suárez, Kassel, Edition Reichenberger, 2021.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los empeños de un acaso*, ed. Manuel Galofaro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mañanas de abril y mayo*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, I, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, II, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956.
- CONDOR, María, *La grandeza. Teatro, poesía y política en la España del Siglo de Oro*, Madrid, ICNTC, 2021.
- D'ANTUONO, Nancy L., «El repertorio calderoniano de la *commedia dell'arte*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Toulouse/Pamplona, GRISO / LEMSO, 1996, vol. II, pp. 141-150.
- DÉODAT-KESSEJIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo, «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapados en *Casa de dos puertas*», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 433-449.
- GARCÍA ABAD, Paloma, *El tema del encierro y las prisiones en el teatro barroco español*, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2012, <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:Filologia-Pgarcia/Documento.pdf>.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- RODRÍGUEZ GALLEGO, Fernando, «La tentación de lo serio: a propósito de *El astrólogo fingido*», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 219-236.
- SLIWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escritos de Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1.º seminario internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alina Editrice, 1998, pp. 287-303.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «El juego en cárceles de nieve: del sentido amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.1, 2014, pp. 73-85.

- VEGA, Lope de, *Arte nuevo hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- VITSE, Marc, «Burla y engaño en las tres primeras comedias de Calderón», en «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. Benoît Pellistrandi y Christophe Couderc, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 345-356. Reprod. en *El primer Calderón*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 115-127.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, «El entremés *La Franchota* como texto espectacular», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 333-349, <https://hdl.handle.net/10171/23827>.