

FUNCIONES Y AVATARES DE LA CARTA EN LAS COMEDIAS DE CALDERÓN

Sebastian Neumeister
Freie Universität Berlin
Institut für Romanische Philologie
Habelschwerdter Allee, 45
14195 Berlin. ALEMANIA
seneu@zedat.fu-berlin.de

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 4, 2011, pp. 263-281]

1

La carta es el medio de comunicación privilegiado antes de la época del cable (teléfono, telegrama, fax) y de la comunicación electrónica inalámbrica (radio, *e-mail*, Internet). Reemplaza la comunicación oral y visual en todas sus formas y ofrece una ventaja enorme: la documentación de un mensaje. Vale la pena, por lo tanto, analizar un poco más de cerca el papel que juega la carta en el teatro áureo, medio audiovisual por antonomasia. Nos limitamos, sin embargo, a las comedias de Calderón, dado la abundancia de ocurrencias de la carta en el teatro del Siglo de Oro.

Los polos básicos de la comunicación son, según el modelo lingüístico propuesto por Roman Jakobson, el emisor, el mensaje y el re-

ceptor colocados en un contexto al que se refiere la comunicación¹. La comunicación debe disponer además de un código común al emisor y al receptor de un medio técnico de contacto. Las desventajas de la comunicación por escrito son evidentes: un texto escrito no dispone de medios de control inmediato de la comunicación intencionada como los ofrecen los medios paralingüísticos (gestos, mímica, entonación) y la interpretación correcta de un mensaje por parte del destinatario. El texto escrito permite, sin embargo, al menos un control retardado por la lectura y relectura atenta y la interpretación filológica del texto. Lo que importa en esta situación es que hay que distinguir dos fases de la interpretación de un mensaje diferenciando entre el contenido intencionado por el emisor y el contenido como lo entiende el destinatario, sea justo, sea erróneo. Tienen aquí su origen, entre otros, los avatares de la carta en la comedia.

La carta como medio comunicativo en la comedia debe competir ante todo con el diálogo, material básico de la comedia, y con dos formas monológicas, el propio monólogo reflexivo y el aparte. Dado, sin embargo, que estas dos formas al parecer monológicas se dirigen al público, son dos variantes más del diálogo teatral, acto de comunicación que se desarrolla entre el texto, el actor y el espectador-oyente. Y no olvidemos que existen, al lado de la comunicación verbal, otras formas semióticas: la música, gestos mudos, objetos, la luz, los bastidores, etc. La carta reemplaza y conserva en este conjunto la comunicación de un remitente que normalmente no está presente. Debe efectuarse en el caso de la carta en el teatro por fuerza de viva voz. El destinatario mismo, leyendo la carta, asume por eso el papel del mensajero para las personas presentes tanto en el tablado como en la sala. En el acto de la lectura de una carta la comunicación vuelve a su forma primitiva, el diálogo oral, sin perder por eso su carácter formalmente excepcional.

2

La carta es, como vemos, un caso especial de la comunicación teatral. Tenemos que abordar primero las condiciones materiales de la

¹ Ver Jakobson, 1963, y Umberto Eco, 1975.

La alacena, instrumento dramático constitutivo de *La dama duende*, ya anuncia —sea dicho entre paréntesis— el correo moderno, medio comunicativo eficaz y anónimo a la vez: «Alacena me fecit».

Al lado de las transmisiones logradas encontramos en las comedias de Calderón muchos casos de una transmisión malograda, aparentemente o realmente. Son interesantes psicológicamente ante todo los casos en los que la comunicación por carta se realiza al parecer contra la voluntad del destinatario, sea que éste desapruueba el contenido de la carta, sea que no quiere que se vea su deseo de conocerlo. Son reacciones que revelan el carácter sentimental o íntimo de la carta privada. La comedia *No hay que creer ni en la verdad*, por ejemplo, comienza por un acto de destrucción de una carta que muestra que su contenido ha afectado profundamente a su destinataria:

Salen Doña Beatriz, rasgando un papel, y Doña Clara con manto, como queriéndoselo estorbar.

DOÑA CLARA No has de rasgarle.
 DOÑA BEATRIZ Por ti
 lo hiciera, a no estarlo ya.
 DOÑA CLARA Pues, ¿quién disgusto te da?
 DOÑA BEATRIZ Nadie.
 DOÑA CLARA ¿Fue de amante?
 DOÑA BEATRIZ Sí.
 DOÑA CLARA ¿Y eso haces con un papel?
 Pues él, ¿en qué te ofendió?
 DOÑA BEATRIZ Y de que le rompa yo,
 ¿tendrá sentimiento él?
 DOÑA CLARA No, pero es lance severo.
 DOÑA BEATRIZ Pues eso en mí no te espante.
 DOÑA CLARA ¿Leístele?
 DOÑA BEATRIZ Lo bastante
 para responder si quiero.
 DOÑA CLARA Yo juzgo que te he estorbado.
 DOÑA BEATRIZ No, amiga, antes has venido
 a tiempo que has suspendido
 las licencias de un cuidado,
 DOÑA CLARA ¿Cuidado en ti se atrevió

- a tomar licencia más
de aquella que tú le das?
- DOÑA BEATRIZ Atreverse, ¿por qué no?
- DOÑA CLARA ¿Logró su efecto?
- DOÑA BEATRIZ No sé.
- DOÑA CLARA No es mala señal de amar
el empezarlo a dudar.
- DOÑA BEATRIZ Por no hacerlo le rasgué.
- DOÑA CLARA ¿Que siempre esa condición
ha de ser firme?
- DOÑA BEATRIZ Sí, amiga⁴.

La recepción del contenido del mensaje es mínima («lo bastante») pero suficiente para abrir un diálogo si Doña Beatriz lo quisiera. Con todo eso el dramaturgo plantea por este arranque los elementos básicos de la acción dramática que sigue: ya nos hace ver el amor que siente Beatriz por Don Manuel.

La intensidad de los sentimientos de la protagonista se puede deducir también de la manera en la que Doña Leonor en *A secreto agravio, secreta venganza* recibe una carta de su galán. En el diálogo con su criada Sirena se niega, al parecer, a recibirla y leerla, pero al mismo tiempo da fuertes señales de interés:

- DOÑA LEONOR ¡Cuánto tu ausencia me cuesta!
¿hablástele?
- SIRENA Y la respuesta
en este papel te envía
y de palabra me dijo
que si él una vez te hablara,
él se fuera y te dejara.
- DOÑA LEONOR Con mayor causa me aflijo.
¿para qué el papel tomaste?
- SIRENA Para traerte el papel.
- DOÑA LEONOR ¡Ay, pensamiento cruel,
qué facil entrada hallaste en mi pecho!

⁴ Calderón, *No hay que creer ni en la verdad*, p. 37.

Al lado de la transmisión lograda de un mensaje por carta tenemos varios ejemplos de comunicación impedida, sea que la carta no alcanza su destinatario, sea que este es equivocado. En *No hay burlas con el amor* salen dos hermanas que se disputan una carta:

DOÑA BEATRIZ ¿Qué misivo nema es ése
que ajado ocultas?

DOÑA LEONOR ¿Yo?

DOÑA BEATRIZ Sí.

DOÑA LEONOR No entiendo lo que me quieres
decir.

DOÑA BEATRIZ Con vulgar disculpa
me has obstinado dos veces;
ese manchado papel
en quien cifró líneas breves
cálamo ansarino, dando
cornerino vaso débil
el etíope licor,
ver tengo.

DOÑA LEONOR En vano pretendes
ver el papel [...] ⁷.

Doña Leonor es la destinataria de la carta, pero todavía no había tenido tiempo de leerla impedida por su hermana. La carta sin leer bloquea de tal modo el progreso de la acción dramática, situación que invita a Doña Beatriz a pasar de la discusión a la acción física:

DOÑA BEATRIZ Mi fraternidad no atiende
a tu lengua, sí a tu acción,
porque aquélla mentir puede
y ésta ha de decir verdad;
y así, en la ocasión urgente,
si oír lo que quieres no quiero,
saber sí lo que no quieres.

⁷ Calderón, *No hay burlas con el amor*, ed. Arellano, vv. 35-46.

DOÑA LEONOR ¿De qué suerte, si no quiero,
lo has de saber?

DOÑA BEATRIZ Desta suerte.
*Ásela del papel y porfían las dos*⁸.

La disputa desemboca, sin embargo, en la destrucción del objeto en cuestión sin que puedan enterarse de lo que contiene ni las protagonistas ni los espectadores de la comedia. Aún peor, la carta llega a manos de un destinatario equivocado, en este caso el menos deseable posible: el padre de las dos hermanas. Doña Leonor trata de salvarse como destinataria prevista de la carta mintiendo, pero es evidente que ya no controla la acción:

DOÑA LEONOR (Quiera amor que no confiese
el papel lo que yo niego).

La carta como medio de adelantar la acción dramática mantiene su poder dejando al público impaciente por saber cómo será resuelto el conflicto tramado así.

El caso quizás más célebre de una carta fragmentaria leída por un destinatario equivocado es sin duda la carta que Doña Mencía escribe a Don Enrique en *El médico de su honra*, con la intención de ocultar su relación con él, relación que se hiciera pública si saliese de Sevilla. El marido de Doña Mencía entiende mal, como se sabe, la frase fatal «Vuestra Alteza, señor, no se ausente» y decide, para salvar su honra, matar a su mujer. Le comunica su intención en el mismo papel traidor que Doña Mencía quiere romper después de volver en sí:

El amor te adora; el honor te aborrece, y así el uno te mata y el otro te avisa. Dos horas tienes de vida; cristiana eres: salva el alma, que la vida es imposible⁹.

He aquí la concentración más intensa, más trágica de la función dramática que pueda tener una carta en las comedias del Siglo de Oro. Calderón utiliza la carta para hacer visible las consecuencias más duras

⁸ Calderón, *No hay burlas con el amor*, ed. Arellano, vv. 156-158.

⁹ Calderón, *Comedias*, II, p. 463.

del código de honor sin confrontar en persona el verdugo y su propia víctima.

El caso técnicamente más dramático lo encontramos en *El mayor monstruo del mundo*. Calderón coloca, alrededor de la lectura repetida de una carta, todos los elementos de la trama de la comedia. Aún más, pone en escena la importancia primordial de la carta en cuestión de tal manera que podemos ver sus efectos paso a paso. La acción fatal se desarrolla en cuatro fases.

Primera fase: llega un mensajero que trae un mensaje sin que se sepa su contenido. La puesta en escena de esta llegada en forma de diálogo ya indica, sin embargo, que se tratará de un mensaje fatal:

FILIPO	<i>Dentro.</i> ¡Tolomeo!
TOLOMEO	¡Cielos! ¿Llamáronme?
FILIPO	Sí.
TOLOMEO	¿Quién? <i>Sale Filipo con banda al rostro.</i>
FILIPO	Un hombre que ha llegado en un bajel que ha volado desde el mar de Egipto aquí y tiene a solas que hablaros.
TOLOMEO	Pues bien solo me tenéis. ¿Quién sois?
FILIPO	Después lo sabréis.
TOLOMEO	¿Quién vio sucesos más raros?
FILIPO	Seguidme donde ninguno me vea hablando con vos.
TOLOMEO	Solos estamos los dos y el sitio es tan oportuno que es apartado lugar.
FILIPO	Pues leed este papel, que, en viendo lo que hay en él, tenemos mucho que hablar.
TOLOMEO	Cada punto, cada instante añadís al corazón otra nueva confusión.
FILIPO	Pues más quedan adelante. Leed, que más daño os espera.

TOLOMEO Por piadoso o por cruel
del Tetrarca es el papel¹⁰.

Lo que Tolomeo no puede saber es que el mensajero es Filipo, que pone a prueba Tolomeo, como observa en un aparte:

FILIPO (Oculto desta manera
descubriré su intención.
Lo que hay en él he de ver
por ver lo que yo he de hacer)¹¹.

Segunda fase: Tolomeo lee el papel del Tetrarca en voz alta y se asusta de lo que dice:

A mi servicio conviene,
a mi honor y a mi respeto,
que, muerto yo, son secreto,
deis la muerte a Mariene¹².

Filipo que se descubre ahora comienza a explicarle a Tolomeo las razones de la carta pero ya pasamos a la tercera fase: salen Libia, la criada de Mariene, y poco después Mariene misma:

TOLOMEO ¡Ay de mí!

LIBIA Mas di, ¿qué papel es ese
que con tanta turbación
de mi ocultarle pretendes?

TOLOMEO No es nada, Libia.

LIBIA Con eso
me das más gana de verle.

TOLOMEO Tú ofendes así mi amor.

LIBIA Y tú un papel me defiendes,
cuando yo de mi albedrío
las llaves te doy dos veces.

¹⁰ Calderón, *Comedias*, II, p. 612.

¹¹ Calderón, *Comedias*, II, p. 613.

¹² Calderón, *Comedias*, II, p. 613.

TOLOMEO No es de amores, vive Dios.
 LIBIA Ello dirá.
 TOLOMEO No has de leerle.
 LIBIA ¡Tú conmigo tan cruel!
 TOLOMEO ¡Tú conmigo tan alevé!
 LIBIA ¡Suelta el papel! *Sale Mariene*¹³.

También aquí dos protagonistas de una comedia se disputan una carta, pero a diferencia de las dos hermanas en *No hay burlas con el amor* aquí uno de los dos ya sabe lo que contiene la carta y precisamente por esta razón intenta impedir su lectura. Otra vez también riñen y rompen el papel suscitando así aún más la curiosidad de Mariene que se apodera de la carta partida en dos. Tolomeo en vano previene a Mariene contra la reconstitución del texto:

TOLOMEO Que es una víbora advierte,
 que, dividida en mitades,
 con la lengua y cola hiera.
 No le juntes, no le juntes,
 que será el daño más fuerte.
 [...]
 Porque ese papel
 tal veneno en sí contiene
 que matará a quien le mire.
 Tu vida está en que no llegues
 a leerle; y es verdad,
 porque en él está tu muerte¹⁴.

La carta es portadora del destino. Calderón explota —cuarta fase— la tensión dramática de modo extremo desplegando los detalles ponzoñosos paso a paso.

Primero: Mariene reconoce la letra del remitente:

MARIENE Letra es del Tetrarca. Ya
 que viva o muera he de verle¹⁵.

¹³ Calderón, *Comedias*, II, p. 615.

¹⁴ Calderón, *Comedias*, II, p. 616.

¹⁵ Calderón, *Comedias*, II, p. 617.

Segundo: vislumbra el contenido por sus palabras claves:

MARIENE Dice a partes desta suerte:
 «muerte» es la primer palabra
 que he topado; «honor» contiene
 ésta; «Mariene» aquí
 se escribe ... ¡Cielos, valedme!
 que dicen mucho en tres voces
 Mariene, honor y muerte¹⁶.

Tercero: recibe el choque del mensaje mortal con toda fuerza:

MARIENE Mas, ¿qué dudo? Ya me advierten
 los dobles del papel
 adónde están los dobles,
 llamándose unos a otros.
 «A mi servicio —¡mal fuerte!—
 conviene —¡extraño temor!—
 a mi honor —¡hados crueles!—
 y a mi —¡tiranos asombros!—
 respeto —¡infelice suerte!—
 que muerto —¡infeliz mujer!—
 yo —¡tiranías alevés!—
 con —¡riguroso precepto!—
 secreto —¡estrella inclemente!—
 deis —¡todo el cielo me valga!—
 deis la muerte a Mariene¹⁷.

El texto mudo de la carta alcanza en estos versos potenciales dramáticos enormes. Texto y recepción, el mensaje y su transmisión se entrechocan directamente. La comunicación intentada fracasa doblemente, como en *El médico de su honra*: Mariene no es el destinatario del mensaje y a falta de contexto entiende mal lo que dice. El contenido de la carta cambia así de sentido a pesar de que no se haya cambiado ninguna letra del texto. Con todo y precisamente mediante estos malentendidos Calderón pone la carta y su recepción en el centro de la construcción dramática que sigue.

¹⁶ Calderón, *Comedias*, II, p. 617.

¹⁷ Calderón, *Comedias*, II, p. 617.

3

Los casos estudiados hasta ahora demuestran algunas de las posibilidades que ofrece la carta como elemento eficaz de la puesta en escena teatral. Los riesgos de la carta como texto fijo son obvios: destinada a un número limitado y hasta único de destinatarios está expuesta a interpretaciones erróneas sin posibilidad de corrección inmediata, e incluso invita a abusos. La situación que Calderón explota en *El medico de su honra*, por ejemplo, adquiere una calidad diferente, sin embargo, cuando se expone en la escena. Aquí los riesgos como elementos incitativos de la acción dramática se transforman en ventaja. El autor puede hacer ver por medio de la carta las intenciones y motivaciones más íntimas que mueven a los protagonistas. La carta colocada a media distancia del diálogo teatral y del monólogo aparte, se abre de manera visible y audible hacia el público. La carta no es por lo tanto un medio extraño al teatro, como se pretende a veces¹⁸, es una técnica adicional de información y de intensificación dramática. Calderón la utiliza, por ejemplo, al principio de la comedia *Peor está que estaba* haciendo iniciar el drama por la lectura de una carta:

Sale el gobernador de Gaeta leyendo una carta y Félix, criado, de camino.

GOBERNADOR *Lee.*

Solo a vos, amigo y señor mío, me atreviera a decir desnudamente mis desdichas, como a persona que, si no fuere parte a remediarlas, será todo a sentirlas. Desta ciudad, por causa de una muerte, se ausenta un caballero, de cuyas señas y nombre os informará ese criado. Lleva consigo una hija mía, que, como cómplice en el primer delito, ha añadido el segundo. Hanme dicho que pasa a España. Si fuere ese puerto el que tomaren por sagrado, detenedos en él, aviniéndoos como con mis hijos, por que, ya que ellos anden errados en mi honor, yo de todo punto no le pierda¹⁹.

Como en *No hay creer ni en la verdad* la carta sirve aquí de arranque al drama que sigue y ofrece, ya desde las primeras palabras, los ele-

¹⁸ Ver Klotz, 1972.

¹⁹ Calderón, *Comedias*, I, p. 863.

mentos básicos de la exposición. Ya vimos que la carta puede desencadenar el enredo, como en *El mayor monstruo del mundo*, y aún la confusión. A fines de la segunda jornada de la comedia *El encanto sin encanto*, por ejemplo, Calderón juega con dos cartas de contenido contrario:

- ENRIQUE ¿Al pie, si bien lo reparas,
no hay de cada candelero
un papel?
- FRANCHIPÁN Yo no veo nada.
Más ciego estoy con la luz
que sin ella. *Toma los papeles Enrique y lee.*
- ENRIQUE Espera, aguarda.
«Señor don Enrique, aún hay
quien defienda, hay quien agravia.
Poneos bien con Dios, porque
habéis de morir mañana».
- FRANCHIPÁN Santo es el consejo, pero
la resolución no es santa.
- ENRIQUE Ven acá. ¿Tú al postillón
dijiste que me llamaba
Enrique?
- FRANCHIPÁN ¿Cómo pudiera,
si sé que Félix te llamas
en esta ausencia, trayendo
el nombre mudado, a causa
de que por él no te sigan?
- ENRIQUE ¿Anoche cuando entré en casa
de aquella rara hermosura
que piadosamente ingrata
a quien ampara de noche
de día le desampara,
dije mi nombre?
- FRANCHIPÁN No sé
que tal dijeses, que nada
oí más que: «un forastero
español». Si no es que hayas
dícholo esta noche a Fabio.

- ENRIQUE No le hablé en eso palabra.
Veamos estotro papel.
- FRANCHIPÁN Mírale tú y tu alma.
- ENRIQUE *Lee.* «Alentad, señor don Félix,
y vivid con esperanzas,
que aunque hay quien os ofenda,
hay también quien os ampara».
Félix me llama también.
- FRANCHIPÁN O todo mi juicio falta,
o estas mujeres han hecho,
al ver que una ni otra halla
camino de que parezcas,
un mismo hechizo en que tratan
matarte una, ampararte otra.
Y el familiar que se halla
de ambas invocado, viendo
que es peor servir a dos damas
que servir a dos señores,
cuando Enrique te maltrata
y Félix te favorece,
está obedeciendo a entrambas²⁰.

Es una situación de comedia típica que se repite en la tercera jornada:

- ENRIQUE Un papel hay aquí y dentro *Ábrele y hay otro dentro.*
de él otro. Aunque mal distingo
a tan poca luz la letra,
dice... Llega, llega a oírlo. *Lee.*
«El tosco buriel, señor
don Enrique, hábito indigno
es a tan gran caballero.
Y así tratad de vestiros
en noble traje por que
no os vea el pueblo deslucido
cuando esta tarde salgáis
a morir en el suplicio».

²⁰ Calderón, *Comedias*, IV, p. 403.

FRANCHIPÁN Linda piedad de cristiana.
 ENRIQUE Veamos el que dentro vino. *Lee.*
 «Señor don Félix, por que
 salgáis más desconocido
 de esa prisión, esta noche
 en nuestro traje vestíos,
 conque, pues sabéis la lengua,
 podéis más seguro iros»²¹.

Los equívocos de la comedia se concretizan en dos cartas paralelas o, en el segundo pasaje, en una puesta dentro de la otra. Mejor que el disfraz o el nombre fingido de los protagonistas la sucesión inmediata de mensajes opuestos, acompañada por los comentarios del gracioso, hace reír al público y lo incita a preguntarse cómo se resolverá el conflicto cómico.

4

Una palabra, para terminar, sobre la forma de las cartas utilizadas en la comedia. La carta como parte integrante de la comedia ya se distingue por su forma lingüística del diálogo dramático. En la mayoría de los casos está en prosa, pero como vimos, hay también cartas cuyo texto está integrado en la forma rimada del drama. La prosa es el medio de información más directo, sin los artificios de la poesía. El dramaturgo pretende de este modo que los sucesos del drama salgan sin deformación de la realidad y sean auténticos. Pero hay también ejemplos contrarios que atestiguan una voluntad estilística del autor de la carta que quiere dejar atrás las condiciones banales de la comunicación cien por cien. La carta que Doña Leonor quiere leer en *A secreto agravio, secreta venganza*, por ejemplo, es una carta de amor y por eso pide una forma más exquisita, en este caso el soneto:

Leonor, si yo pudiera obedecerte
 y pudiera olvidar, vivir pudiera;
 fuera contigo liberal, si fuera

²¹ Calderón, *Comedias*, IV, p. 418.

bastante yo conmigo a no quererte.
 Mi muerte injusta tu rigor me advierte,
 si mi vida en amarte persevera;
 pluguiera a Dios que de una vez muriera
 quien de tantas no acierta con su muerte.
 ¿Que te olvide pretendes? ¿Cómo puedo
 despreciado olvidar y aborrecido?
 ¿No ha de quejarse del dolor el labio?
 Quiéreme tú, que, si obligado quedo,
 yo olvidaré después, favorecido,
 que el bien puede olvidarse, no el agravio²².

Aún más atrevida se presenta la carta que recibe Doña Ángela en la segunda jornada de *La dama duende*:

ÁNGELA Digo pues,
 que tan cortés y galante
 estilo no vi jamás,
 mezclando entre lo admirable
 del suceso lo gracioso,
 imitando los andantes caballeros, a quien pasan
 aventuras semejantes.
 El papel, Beatriz, es este.
 Holgareme que te agrade. *Lee Ángela.*

«Fermosa dueña, cualquier que vos seáis la condolida deste afanado caballero, y assaz piadosa minoráis sus cuitas, ruégovos me queráis facer sabidor del follón mezquino o pagano malandrín que en este encanto vos amancilla, para que segunda vegada en vueso nombre, sano ya de las pasadas feridas, entre en descomunal batalla, maguer que finque en ella, que non es la vida de más pro que la muerte, tenuto a su deber un caballero. El dador de la luz vos mampare e a mí non olvide. El Caballero de la Dame Duende»²³.

El estilo épico ridiculizado de esta carta, típico del lenguaje de los libros de caballerías, es tan elevado —y por eso para el público de los corrales tan idóneo para hacer reír— que Calderón hace comentarlo no por Doña Ángela, sino por su criada Beatriz:

²² Calderón, *Comedias*, II, p. 776.

²³ Calderón, *Comedias*, I, p. 795. Ver Antonio Salvador Plans, 1992.

BEATRIZ ¡Buen estilo, por mi vida,
y a propósito el lenguaje
del encanto y la aventura!²⁴

Ángela, por su parte, reacciona con un poco menos entusiasmo hablando en vez de «graves admiraciones» de «desenfado»:

ÁNGELA Cuando esperé que con graves
admiraciones viniera
el papel, vi semejante
desenfado, cuyo estilo
quise llevar adelante
[...]²⁵.

El dramaturgo utiliza la carta de amor y su retórica exagerada para sus propios fines, ironizando lo que debería ser serio y haciendo reír al público por el contraste. Otra vez la carta se muestra útil para «la vil quimera» de la comedia, como la llamó Lope de Vega. Le inspira, por sus efectos, una vida más intensa y multiforme que sigue dándonos placer. La crítica debería dedicarse con más frecuencia a la carta como medio dramático en la comedia del Siglo de Oro²⁶.

²⁴ Calderón, *Comedias* IV, p. 796.

²⁵ Calderón, *Comedias* IV, p. 796.

²⁶ Ver, por ejemplo, el panorama de la carta en el teatro inglés que presenta Peters, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Comedias*, I, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Comedias*, II, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias*, IV, ed. S. Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *No hay que creer ni en la verdad*, ed. V. Cerny, Madrid, CSIC, 1968.
- *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.
- ECO, U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, de Minuit, 1963.
- KLOTZ, V., *Bühnen-Briefe*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1972.
- PETERS, S., *Briefe im Theater. Erscheinungsformen und Funktionswandel schriftlicher Kommunikation im englischen Drama von der Shakespeare-Zeit bis zur Gegenwart*, Heidelberg, Winter, 2003.
- SALVADOR PLANS, A., *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.