

«VERDADEROS Y FINGIDOS PAPELES»
EN «FARSAS DE NOCHE». LOS MOMENTOS MÁS
CALDERONIANOS DE CALDERÓN¹

Wolfram Aichinger
Universität Wien
Campus AAKH, Garnisongasse 13/ Hof 8
1090 Wien, Austria
wolfram.aichinger@univie.ac.at

ACUMULACIÓN DE ENERGÍA

Henry W. Sullivan propuso la analogía entre la música de Bach y el teatro de Calderón². Me baso en su estudio, ya clásico, y sugiero como punto de partida que el lector recuerde la evolución del concierto de Brandemburgo número cinco, primer movimiento. Bach convoca a los instrumentos y sus voces —flautas, violines, clavicordio—, deja que entren en complejas relaciones: se llaman, interpelan, contestan, se cruzan, remedan, empujan y estimulan, creando una polifonía destinada a crecer, a generar energía, hasta alcanzar esos momentos de máxima condensación en los que parece que la música se vuelve autorreflexiva y pasa a una

¹ Este estudio es parte del proyecto de investigación *El Calderón cómico (Calderón als Komödiendichter). The Meaning of Pure Theatre. A Reevaluation of Forgotten Masterpieces*, subvencionado por el Austrian Science Fund (FWF): P 29115-G24. Doy las gracias por su ayuda a Fernando Rodríguez-Gallego, Germán Vega García-Luengos, Simon Kroll, María Ortega, Wolfram Nitsch, Antonio Sánchez Jiménez, Christian Standhartinger, Romina Palacios y Carina Müller.

² Sullivan, 1989.

especie de dimensión temporal distinta³. En el concierto mencionado, tales momentos se producen a los cuatro minutos, a los seis y a los diez, y mantienen al que escucha en un estado de suspensión que finalmente se resuelve con la vuelta a la tónica en los acordes finales. Parece lícito decir que se emplean todos los medios para producir esos grandes momentos en que la música barroca alcanza su apogeo, sus instantes de máxima expresión.

La comedia de Calderón parece seguir una dinámica parecida. Una y otra vez culmina en grandes momentos que comparten ciertos rasgos y reflejan las mismas obsesiones existenciales y dramáticas. Las escenas anteriores a esos momentos, sin dejar de ofrecer la gracia y el ingenio de Calderón, están pensadas para encauzar la trama y el desarrollo de los personajes hacia estos instantes. No ver la obra de arte en función de sus puntos culminantes sería, valga el símil, como hablar de estrategias futbolísticas sin hablar de goles.

«Nadie se parece tanto a Calderón como Calderón»⁴. Debemos la frase a Germán Vega. Yo daría un paso más, y resaltaría que hay instantes en Calderón que son aún más calderonianos que otros. Así pues, mi objetivo consiste en destacar algunos rasgos recurrentes en su obra cómica que nos permitan ver cuáles son esos momentos y en qué medida reflejan la visión calderoniana del Cielo y del mundo⁵. Por supuesto, los elementos que sugerimos no pretenden ser más que una propuesta con la que esperamos animar el debate.

1. LA CONTRIBUCIÓN DEL DIABLO

Habremos de ver primero cómo el Calderón en estado puro al que me refiero deriva del esquema de la comedia cómica heredado de la an-

³ Ver Boyd, 1993, pp. 86-91; Harnoncourt, 1984, pp. 213, 218-226; Lang-Becker, 1990, pp. 80-87; Voss, 2006, p. 82. Hará falta un estudio más largo para un microanálisis de los nexos entre Calderón y la música barroca, tanto del siglo XVII como del XVIII.

⁴ Vega García-Luengos, 2013, p. 136.

⁵ Recojo una idea de Karl Vossler (1947, pp. 334-335), quien a su vez remite a Franz Grillparzer. Ambos abogaron por un análisis de Lope de Vega en función de sus escenas más originales y no del esquema repetido de la comedia nueva. Para un análisis semejante de las obras de Lope de Vega ver también Benabu, 2015, p. 233.

tigüedad⁶ y perfeccionado por el arte nuevo de Lope de Vega⁷. Veamos, pues, cómo evoluciona una comedia calderoniana prototípica: la primera jornada se ha asociado con el demonio. Es él quien arma las intrigas y tramoyas; sus mejores aliados son las mañanas floridas de abril y mayo y la hermosura femenina vislumbrada a través de una celosía (*Cada uno para sí*), reflejada por una fuente (*Casa con dos puertas mala es de guardar*), espiada a través de la cerradura de una puerta (*Las manos blancas no ofenden*), en un baño (*Mejor está que estaba*) o en un río (*Fuego de Dios en el querer bien*). ¿Habrá poeta que haya expresado mejor el deslumbramiento que produce la visión de una dama que enamora y el poder absoluto que se arroga el dios ciego sobre los impulsos y proyectos de quien es herido por su flecha, ya sean damas o galanes, duquesas o secretarios?⁸ Abundan las exclamaciones de sus personajes arrastrados hacia las confusiones amorosas; sirva de ejemplo doña Clara en *El hombre pobre todo es trazas*:

No es amor elección, pues, si lo fuera,
nadie en el mundo aborrecido amara;
no es voluntad, que nadie la rindiera
donde con voluntad no se pagara;
no es razón, pues con ella se rigiera;
no es gusto, pues sin él no se entregara;
¿qué será donde falta, ¡cielo injusto!,
elección, voluntad, razón y gusto?
¿Qué será, pues, violencia semejante,
sino fuerza, rigor y tiranía
de amor?⁹

No parece fortuito que Calderón sacara tanto partido dramático de la tentación diabólica en forma femenina, motivo nada nuevo y omni-

⁶ Olson, 1975.

⁷ Arellano, 2011.

⁸ Podríamos elaborar algunas diferencias que marcan el tratamiento del amor en los grandes del Siglo de Oro: mientras que en Lope el amor es fuerza felizmente creadora, origen de poesía, ciencia y filosofía (*La dama boba*), mientras que Cervantes explora obsesiones extrañas y perturbadoras (*El curioso impertinente*), Calderón sería aquel que más celebra el desarreglo vital causado por Eros.

⁹ Calderón, *El hombre pobre todo es trazas*, p. 684. Ver también Ruano de la Haza, 1982, p. 106. Hay personajes calderonianos que tratan el amor con cinismo donjuanesco, prefigurando tal vez al Alidor de la comedia *La Place royale* de Pierre Corneille, pero suelen acabar rindiéndose a la máxima: *No hay burlas con el amor*.

presente en la hagiografía cristiana, así como en *El mágico prodigioso* de Calderón y en su entremés *La casa holgona*. Cuando en su comedia más emblemática convierte a la viuda doña Ángela en mujer tramoyera y al mismo tiempo hace que un gracioso supersticioso la equipare con el demonio, aprovecha el potencial burlesco de un tema muy barroco y hace explícito un rasgo latente en toda comedia áurea¹⁰.

Un momento calderoniano de primer grado sería entonces aquel que inicia el enredo por causa del deslumbramiento amoroso. Aunque la comedia urbana y palatina no se valga de cuevas o torres, el trastorno que sufren los protagonistas se asemeja al estupor de aquellos otros héroes de dramas históricos y mitológicos donde el impacto de la hermosura queda reforzado por el hecho de que los que lo sufren —o también lo producen— han sido educados lejos del mundo: Aquiles, Segismundo, Narciso, Rosarda, Semíramis¹¹.

2. INGENIO, TIEMPO, FORTUNA

Aunque sus arpones atinan siempre, amor no vuela con toda libertad, ya que hay hermanos celosos de su honra, padres «cruels» o madres sobreprotectoras que mantienen a sus hijos en un estado infantil y alejados de los peligros del mundo, como es el caso de *Las manos blancas no ofenden*.

Pero «Amor [...] tiene a sus pies / a cuantos han estudiado»¹². Bien lo sabe y aplica la inteligente viuda valenciana en Lope de Vega. Los amantes, en consecuencia, echan mano de todo lo que aporta su ingenio para mentir, para fingir y disimular, para poner en escena sus estrategias al servicio del proyecto amoroso: disfraces (*Amigo, amante y leal*, *Las manos blancas no ofenden*), cambios de nombre (*Dicha y desdicha del nombre*), trueque de objetos identificatorios (*Antes que todo es mi dama*), apariciones en forma de seres sobrenaturales (*La dama duende*, *El galán fantasma*, *El encanto sin encanto*), engaños y estafas (*El hombre pobre todo es trazas*). Entran, empero, en juego dos potencias terribles: el tiempo

¹⁰ Valbuena Briones, 1962, pp. xxx-xxxI; Aichinger, 2014, pp. 23-25.

¹¹ Es un rasgo que aparece en muchas obras de Calderón, con independencia del género, y, si bien lo implacable del enamoramiento no cambia mucho en el trasvase genérico, al espectador se le daban claves que le permitían percibir esos motivos tan parecidos como orientados hacia un final feliz o trágico.

¹² Lope de Vega, *La viuda valenciana*, p. 158.

—«imán de los siglos»¹³— y la fortuna, tantas veces evocada en todos los géneros que cultiva Calderón¹⁴. El tiempo, siempre imprevisible, procura coincidencias que no entraban en los cálculos humanos, de modo que Fortuna puede entrar en el baile y, ora favorecer al amor y sus locos atrevimientos (palabra clave en esas obras), ora ponerlo en graves aprietos. En eso se observa un incremento de peligro y un cambio de efectos de la primera jornada, con Fortuna como jugadora benigna, a la segunda y la tercera, donde suelen complicarse mucho las cosas para la pareja de jóvenes destinada a casarse: Flérida, la duquesa de Parma enamorada de su secretario en *El secreto a voces*, tiene noticia de un clandestino encuentro nocturno entre dicho secretario y una dama. Encarga entonces al secretario llevar una carta a Mantua en misión nocturna porque así cree poder desbaratar la cita amorosa. Pero da la casualidad de que el duque de Mantua está en el palacio, de incógnito. Federico, el secretario, puede despachar la carta y recoger la respuesta sin moverse de su casa¹⁵. Más extraño es, y más reñido con una idea moderna de verosimilitud está el inicio del enredo amoroso en *Las manos blancas no ofenden*: Federico Ursino arde en llamas amorosas por su prima Serafina, duquesa de Ursino, y acude a las fiestas de mayoría de edad de esta. Es justo en esa ocasión cuando se declara un incendio en el palacio ducal, y el enamorado puede prestar sus brazos a la doncella desmayada, la propia Serafina, para ponerla a salvo y de quedarse con una joya suya como prueba de su hazaña y prenda de amor¹⁶.

En el empleo de sus símbolos más queridos —el fuego, la gruta, el caballo desbocado, el río impetuoso que vuelca un barco— son palpables las correspondencias entre el Calderón cómico y el Calderón serio. El motivo de la dama socorrida en un incendio vuelve en *No hay cosa como callar* y *El pintor de su deshonra*. Son obras que, en su tono general, difieren de las comedias propiamente cómicas; sin embargo, esos elementos no quedan despojados de su fuerza expresiva en el escenario y, lo mismo que en las obras serias, establecen un nexo simbólico entre la trama y la evolución afectiva de los personajes dando plausibilidad psicológica al acaso y llevando al espectador a un estado anímico que le

¹³ Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 792.

¹⁴ Ver por ejemplo Calderón, *El secreto a voces*, vv. 63-65: «el severo arpón [...] flechado / de la fortuna y del tiempo».

¹⁵ Calderón, *El secreto a voces*, vv. 738-893.

¹⁶ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 149-601.

predispone a creerse lo muy improbable del encadenamiento de sucesos¹⁷. Estoy convencido de que un estudio detallado podría comprobar que no hay acaso calderoniano que no revele algún aspecto significativo, sea de las pulsiones interiores ¿de sus damas, duquesas y secretarios?, sea en cuanto a la relación afectiva o conflictiva entre los personajes en juego.

La comedia *Primero soy yo* proporciona un ejemplo significativo: un padre lleva a su hija a casa de un amigo para alejarla de la suya propia, amenazada por la presencia insolente de un galán en la calle y delante de las ventanas. No sabe que ese amigo es rival del enamorado, así que, en vez de protegida, la hija queda expuesta a un acoso más peligroso todavía, puesto que ya ni siquiera hay puertas ni paredes que separen a la dama del galán¹⁸. La escena transcurre en el interior, y la casa queda convertida en un espacio donde convergen fuerzas de atracción y repulsión que conllevan enormes cargas de energía social. El desarrollo de la acción siempre comporta un análisis, una exploración, casi disección de los valores que rigen la vida social y sus vínculos de amistad, lealtad, amor y parentesco¹⁹. El tiempo y el espacio están como sometidos a alta presión²⁰. Veo ahí la plena significación de la famosa cita de Bances Candamo:

Estas [comedias] de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances pueden ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y solo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos²¹.

¹⁷ Ver De Armas, 1988 y 1993. En este punto discrepo del bando de la crítica que —sin aducir demasiada documentación— ve en el espectador barroco una suerte de predecesor del público que buscaba Brecht con su teatro épico y su distanciamiento crítico (ver Ruano de la Haza, 1982, p. 129). Los nobles, criados, dueñas y duquesas del siglo XVII, envueltos en un mundo de santos, místicos, milagros, apariciones, reliquias, almas en pena y relaciones de sucesos fabulosos (ver Zamora Vicente, 1961, pp. 235-245) probablemente se parecían más al niño que hoy en día va a los títeres o a las primeras generaciones de consumidores de televisión. Abandonaron su escepticismo a la entrada y se dejaron arrastrar por el espectáculo con mucha facilidad por mucho que una parte de su mente siguiera consciente de que, a fin de cuentas, todo era juego y teatro.

¹⁸ Calderón, *Primero soy yo*, pp. 369-371.

¹⁹ Ver Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 35-39, 78-97.

²⁰ Ver Pedraza, 2000, pp. 84-86.

²¹ Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, p. 33.

¿Y qué sería el teatro del maestro sin los efectos que producen los acasos que inventa y que llenan el escenario de equívocos, confusiones y subtextos irónicos?

Tales acasos dan igualmente pie a lo que llamaría momento calderoniano de segundo grado. Veamos su obra cómica más conocida y el modo en que concluye la segunda jornada. Doña Ángela visita el cuarto de don Manuel, haciendo uso de la alacena secreta que le da acceso a ese lugar prohibidísimo —en la vida extrateatral y hasta donde alcancen las apariencias y el ¿qué dirán?— a una dama celosa de su honra. Quiere dejar un mensaje que saque adelante su plan de conquista amorosa. Pero es cogida en el acto y a partir de ese momento Calderón desarrolla un romance a tres voces con las intervenciones alternadas del galán, asombrado por la belleza del «duende» —«No vi más rara hermosura»—, el criado Cosme, obstinado en su idea de que «es mujer diablo», y doña Ángela, muy consciente de que su secreto está al borde de la perdición. Por lo tanto, la dama vacila entre la confesión de su amor, ¡qué remedio!, y las ansias de escapar a la primera ocasión que se le ofrezca. Muy en línea con el tema, la tirada termina con su palabra matriz en posición de rima asonante, *mujer*, y la penúltima en consecuencia es *demonio*, ambas contrapunto con el final sonoro del verso 2090: «Generoso don Manuel»²². El juego de luces y sombras incrementa el misterio y la *admiratio* amorosa: Calderón sabe exactamente cuándo conviene encender o apagar velas para subrayar el simbolismo de una escena y crear un cuadro que hace pensar en la mejor pintura de Georges de La Tour. Al final doña Ángela logra huir, asistida por su criada Isabel. Don Manuel permanece en escena estupefacto, en un intento «desesperado» de descifrar lo que le han suministrado sus sentidos²³. Cosme triunfa porque ve corroborada su creencia en espíritus:

²² Calderón, *La dama duende*, vv. 2029–2242. Las palabras rima apoyan el tono y el mensaje: se ofrecen todas las variaciones de *ver* para lo nunca visto: *ver, ves, ve, veré, ven*, junto a *fe, pie, creer, gozaré, ¿Qué haré?* y *Lucifer*. La voz *mujer* se halla nada menos que seis veces en la posición privilegiada del final de un verso. Las asonancias agudas en estos casos sirven para las partes de la comedia en las que la acción está en su punto de máximo suspense, o sea, al final de la primera y segunda jornada. Un reparto métrico parecido se da en *Las manos blancas no ofenden*. Sin embargo, *La banda y la flor* queda rematada en la tercera jornada por una asonancia en é aguda y *Cada uno para sí* acaba en una tirada en í; parece ser, entonces, que el poeta no se presta a esquemas simples y rígidos.

²³ Sobre la *suspensión del juicio* o *epoké* en el drama calderoniano, ver Regalado, 2000, vol. I, p. 98.

- DON MANUEL Como sombra se mostró,
fantástica su luz fue,
pero como cosa humana
se dejó tocar y ver.
Como mortal me temió,
receló como mujer,
como ilusión se deshizo,
como fantasma se fue;
si doy la rienda al discurso
no sé, ¡vive Dios!, no sé
ni qué tengo de dudar
ni qué tengo de creer.
- COSME Yo sí.
- DON MANUEL ¿Qué?
- COSME Que es mujer diablo,
pues que novedad no es
—pues la mujer es demonio
todo el año— que una vez,
por desquitarse de tantas,
sea el demonio mujer²⁴.

Tres perspectivas se abren sobre la escena. Es como si Calderón trasladara a la acción teatral la visión de esas láminas que muestran figuras diferentes según la luz bajo la cual se miran²⁵:

Una dama desdoblada o disociada que ofrece dos imágenes contradictorias al cosmos social que le rodea²⁶; un protagonista masculino que no sabe a qué datos atenerse y cómo distinguir entre realidad e ilusión; son esas arenas movedizas semióticas que suelen dejar concluida, o falsamente concluida por el juego de metáforas del gracioso, la segunda jornada. La tensión se mantiene y se ha creado una enorme expectativa con respecto a lo que traerá la tercera parte de la comedia. Momentos calderonianos de segundo grado.

²⁴ Calderón, *La dama duende*, vv. 2225-2242.

²⁵ Calderón conoce estas imágenes anamórficas y alude a ellas en la misma obra (Calderón, *La dama duende*, vv. 2383-2386).

²⁶ La misma lógica del personaje escindido entre dos identidades se observa al final de primera jornada de *Las manos blancas no ofenden* y *El hombre pobre todo es trazas*.

3. LA JORNADA DE DIOS: EL MOMENTO MÁS CALDERONIANO

Cuando la comedia *El secreto a voces* se acerca a su resolución final, se produce la siguiente escena en el jardín nocturno: ahí está la duquesa Flérída, quien, de tan enamorada y celosa, no puede conciliar el sueño. Ahí está su dama Laura, quien espera al galán y secretario Federico para huir con él. Se ven, se asombran cada una por la presencia de la otra, y Laura se justifica: ella ha bajado al jardín para desempeñar el papel de guarda que ya le había encomendado su patrona en otra ocasión, para ver si —¡desvergüenza nunca vista!— entraba alguna dama desconocida para encontrarse con el secretario mujeriego. Nosotros, el público, ya sabemos que Laura, en tanto que amante secreta, es la menos indicada para vigilar el decoro nocturno en Parma. Se precipitan los acontecimientos: toca Federico en el postigo de la ventana de la pared del jardín. Flérída ordena a Laura que conteste para que el intruso, a su vez, se dé a conocer. Ella: que no puede, que en la voz la han de conocer. Flérída: que disimule la voz. Es en ese instante cuando Laura, en aparte, profiere unos versos memorables:

LAURA (¿Habrà precepto
 más riguroso? ¡Que haga
 yo el verdadero y fingido
 papel hoy de aquesta farsa
 de noche, donde aun la seña
 de la cifra no me valga!)²⁷

Observemos el modo en que Calderón guía su su personaje central: quedó disociado en la Laura oficial, dama leal de su duquesa, y la Laura secreta, amante nocturna del secretario. Esa disociación le permitió hacer de guarda del jardín y de amante nocturna al mismo tiempo. Ahora, en el instante clave de la tercera jornada, y merced al arte incomparable de Calderón en el modo de tejer y entretejer los hilos de la acción, imagen y realidad, papel y verdadero ser, vuelven a fundirse, y en ese momento que comenta Laura en el aparte citado, ambos roles encajan perfectamente en la situación y en los marcos interpretativos que aplican los implicados en el juego desde sus perspectivas subjetivas y a base de las informaciones que manejan; de manera que aplaza la reve-

²⁷ Calderón, *El secreto a voces*, vv. 3270-3275.

lación inevitable y final²⁸. El tiempo de nuevo queda como suspendido; Calderón lo sabe y lo subraya mediante una sabia acotación: «todo esto se representa a un tiempo, Federico dentro y ellas en el tablado»²⁹. Notemos además que los eventos que llevan al descubrimiento del secreto y al desenlace final son efectos del acaso contra cuyo poder poco pueden los proyectos humanos, pero el acaso al mismo tiempo se pone al servicio del desenlace final que restablece y afirma el orden deseado: «Estudio es de los cielos el acaso»³⁰.

Alguien se ve en la situación de desempeñar un *verdadero y fingido papel* en una *farsa de noche*. Sería este el momento calderoniano de tercer grado, o Calderón en su máxima expresión, según nuestra propuesta provisional y si nuestras observaciones pueden prestarse a una generalización. Veamos dos ejemplos más: las comedias *Las manos blancas no ofenden* y *La selva confusa*. En *El secreto a voces* el paso que se acaba de tratar se comenta en metáforas teatrales, cosa habitual en Calderón y ampliamente comentada por los estudiosos³¹. Pero en *Las manos blancas no ofenden*, compuesta también en los primeros años de la década de 1640, el poeta pasa de la metáfora a la representación «real», si de realidad se puede hablar en un escenario de teatro; es decir, pasa al motivo de la comedia dentro de la comedia. O, para ser más exactos, todo estaría preparado para que se dé comienzo al juego, si no fuera por un incidente que se produce en el público palaciego. Muy en consonancia con el título —*Las manos blancas no ofenden*—, el alboroto se debe a una bofetada despachada por mano femenina. Pero los actores ya están vestidos y preparados y sale de entre bastidores un tal César, actor en segundo grado (y precursor del Cherubino de Da Ponte y Mozart) porque es un varón que vive en el palacio bajo el nombre de Celia y para la comedia aceptó hacer el papel de galán. Este César disfrazado de Celia disfrazada de galán extiende su identidad escénica hacia el mundo extrateatral (desde la perspectiva del mundo ficcional del palacio de Ursino, claro

²⁸ El juego muchas veces funciona a base de lo que Simon Kroll llama *referencias polivalentes* (ver Kroll, 2017, en este volumen). Fernando Rodríguez-Gallego, en su edición de *El astrólogo fingido* (p. 319, nota a vv. 2546–2632), recuerda antecedentes del equívoco cómico en el teatro clásico, por ejemplo en la *Aulularia* de Plauto.

²⁹ Calderón, *El secreto a voces*, p. 392, acot. v. 3294.

³⁰ Ver Ruiz Ramón, 1998, pp. 21–25.

³¹ Ver la aportación de Germán Vega García-Luengos para este volumen; Pailler, 1980.

está) y se lanza a defender el honor ofendido por la mano blanca³². Los otros, que observan sus evoluciones, no saben que, desempeñando un papel, no está sino cumpliendo con el destino que le está asignado como futuro esposo de Serafina, duquesa de Ursino. Algunos de los presentes creen entonces que el actor se ha vuelto loco y confunde el mundo teatral con la realidad (representada sobre las tablas)³³. Sin embargo, el teatro dentro del teatro no desvirtúa la ficción teatral. Al contrario, se emplea en el momento en que lo ejemplar de la situación humana y de su resolución sobre las tablas necesita ser ensalzado y reforzado mediante un doble marco ficcional.

CÉSAR [...] que no en vano
me halló ceñida la espada
el empeño; y aunque fuese
adorno para la farsa,
en más noble acción sabré
en tu servicio emplearla;³⁴

Podemos discernir una estrategia argumental muy parecida en la comedia *La selva confusa*: el hijo ilegítimo de un duque finge ser un pobre pescador pues así lo piden las circunstancias. A continuación, un cambio de esas circunstancias le obliga a fingirse hijo de ese mismo duque, es decir, a representarse a sí mismo. Pero la información se reparte de manera desigual, se confunden los marcos en que valdrían los diferentes roles de tal modo que la verdad y la ficción producen significados aceptables. Tanto es así que Fadrique incluso despierta sospechas de haber perdido el juicio por exceso de fingimiento. En ese momento de paroxismo el mismo protagonista ya no sabe quién finge o no finge, quién está loco o cuerdo³⁵. Calderón compuso la obra en los primeros años de la tercera década del siglo y de su vida. Todo indica, por tanto, que desde sus primerísimos momentos como creador teatral dio con la

³² Ver sobre esta comedia y sus motivos centrales Fernández Mosquera 2012.

³³ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 4143-4145.

³⁴ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 3562-3567. El mismo movimiento, la misma evolución del personaje principal se observa en la comedia de santa El *José de las mujeres*. El culto al «retrato» de la convertida Eugenia primero es idolatría pagana para luego quedar transformado en ortodoxa veneración cristiana. El «retrato», la mentira, ficción, el teatro, entonces, incuban y prefiguran la verdad (ver Calderón, *El José de las mujeres*, pp. 245 y ss.).

³⁵ Calderón, *La selva confusa*, vv. 2727-2796.

fórmula que iba a variar y desarrollar durante toda su carrera³⁶. La deuda que el dramaturgo en eso había contraído con Miguel de Cervantes, a quien repetidas veces rinde homenaje por boca de sus figuras teatrales, parece evidente³⁷. Don Quijote pone en escena una identidad nueva y, no lo olvidemos, su impacto en el mundo que le rodea es tal que en el segundo tomo se le facilitan escenarios para sus locuras sobre los cuales se difumina la línea entre ficción y realidad.

Adoptando modelos interpretativos de la psicología moderna podríamos proponer que Calderón escribe historias sobre personajes que pasan por un proceso de maduración, de iniciación y búsqueda de identidad. Este proceso implica el pasar por ficciones y mascaradas. Cuando se acaban los juegos y fingimientos, los protagonistas se dan cuenta, asombrados, de que pasando por mentiras han encontrado la verdad sobre el papel que les toca jugar en su comunidad. *El alcaide de sí mismo*—título de comedia—, secretario de mí mismo³⁸, sombra de mi misma sombra³⁹, enemiga de mí misma⁴⁰: abundan en su obra esos sintagmas que Calderón hereda de Lope de Vega, de Mira de Amescua y de Tirso de Molina pero que sabe llevar a su plena significación. En las comedias cómicas y en dramas al estilo de *La vida es sueño* el proceso se resuelve con un final feliz: «fue mi maestro un sueño»⁴¹; en las obras trágicas se distorsiona y malogra; lo mismo fracasan los fingimientos de los galanes descaradamente embusteros y no destinados a casarse con la bella: don Diego en *El astrólogo fingido*, otro don Diego en *El hombre pobre todo es trazas*. Con independencia del tratamiento genérico que se dé al asunto, en el centro del teatro calderoniano está el problema de los papeles que se deben adoptar en la vida y de la relación entre esos papeles y el verdadero ser y destino del hombre.

Otra vez, las correspondencias con las obras serias son evidentes. Tomemos *Los cabellos de Absalón* y la gran escena, acomodada en el primer acto, en que Amón pide a su media hermana que se meta en el papel de una dama que él ama, cuyo nombre no puede confesar y que

³⁶ Don W. Cruickshank apunta hacia esa esencia del teatro calderoniano como apogeo del teatro barroco y su visión del mundo (ver Cruickshank, 2009, pp. 334-336).

³⁷ Ver Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 3365-3369 y tantas otras (ver Arellano 1999).

³⁸ Calderón, *El secreto a voces*, v. 95.

³⁹ Calderón, *Auto sacramental alegórico intitulado La vida es sueño*, p. 451.

⁴⁰ Calderón, *El purgatorio de San Patricio*, p. 319.

⁴¹ Calderón, *La vida es sueño*, v. 3306.

le causa tanta pena que ya solo la extraña puesta en escena podría aliviarla⁴². El público sabe que Tamar no hace otra cosa que representarse a sí misma y que la escena —llena de versos «equivocadamente sabios»⁴³— será preludio de violencia e incesto, por mucho que Tamar intente escapar de su destino con esos versos tan calderonianos que rematan el juego: «Ame tu pecho a quien ama / que Tamar no ha de hacer dama / que no hable como Tamar»⁴⁴.

Tirso de Molina, junto a Lope, Mira de Amescua y Cervantes, es el modelo que sigue Calderón. Prefigura las tramas típicamente calderonianas, por ejemplo en *El vergonzoso en palacio*, donde Mireno se comporta como un noble, e incluso se finge serlo, antes de saber que es realmente de sangre portuguesa nobilísima. También le brinda el modelo para la escena entre Tamar y Amón; sin embargo, el que sabe encuadrarlo perfectamente en el diseño global de la trama y dotarlo de un movimiento inexorable hacia el momento del clímax es Calderón⁴⁵.

CONCLUSIÓN

La comedia es teatro puro, ¿quién lo dudaría? Pero, ¿no debemos esas comedias tan ligeras, tan irónicas y llenas de guiños metateatrales al mismo poeta que desarrolló una metáfora de gran profundidad existencial para la vida humana, para el orbe entero: *El gran teatro del mundo*? Las debemos a un dramaturgo que se pasó la vida componiendo, escribiendo y reescribiendo, ensayando y poniendo en escena obras teatrales, que vivió en permanente contacto con el mundo de los actores, que posiblemente cortejó y amó a actrices, es decir, a mujeres, cuyo pensamiento, lenguaje y comportamiento estuvo impregnado por lo teatral; en una palabra: alguien para quien realmente la vida fue teatro⁴⁶.

El rey y la reina no pierden autoridad si son parte de juegos metapictóricos, si son reflejo de un espejo dentro de un cuadro que es modelo de otro cuadro que no se ve, tal como lo dispone Velázquez en su obra

⁴² Calderón, *Los cabellos de Absalón*, vv. 331-560.

⁴³ Calderón, *Los cabellos de Absalón*, v. 518.

⁴⁴ Calderón, *Los cabellos de Absalón*, vv. 559-560.

⁴⁵ Ver Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, vv. 669-820; ver Nitsch, 2000 y Ortega Máñez en este volumen. En la comparación con sus precursores inmediatos queda patente la grandeza singular de las construcciones dramáticas de Calderón.

⁴⁶ Ver Cruickshank, 2009, pp. 215-217.

maestra. La esencia de Calderón no se pierde en los juegos de espejos de sus comedias más risueñas e ingeniosas; al contrario, es allí donde con plena libertad sabe valerse de la simbología del teatro arrogándose, por unas horas, el poder de ese otro «dramaturgo» que creó el escenario en que actúa el hombre: «Gran autor debe de ser / el que con eterna palma / a cada cuerpo da un alma / y una vida a cada ser»⁴⁷. Es como si —a modo de *mise en abîme* y a escala menor— se replicara la relación cielo-tierra en la de mundo-teatro. El teatro cómico de Calderón es teatro en estado puro, artificio, enredo, tramoya. Pero, en el mundo encantado del barroco⁴⁸, que no difiere tanto del mundo encantado de consumidores de telenovelas y telediaros, ¿no equivale eso a decir: en los momentos en que el teatro más se parece al teatro, y el sueño más se parece al sueño, es cuando más es vida?

⁴⁷ Son palabras del personaje calderoniano Aquiles (Calderón, *La dama y galán Aquiles*, vv. 742-745).

⁴⁸ Ver Bennassar, 1983.

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, «San Antón und die Visionen des barocken Theaters», *Antoniiter-Forum*, 22, 2014, pp. 19-37.
- AICHINGER, Wolfram, Simon KROLL y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, «Introducción a *El secreto a voces*. Trama, artificio, momento histórico», en Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 1-146.
- ARELLANO, Ignacio, «Cervantes en Calderón», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 9-35.
- ARELLANO, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- ARMAS, Frederick de, «El desplazamiento de los astros en *Antes que todo es mi dama*», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 161-169.
- ARMAS, Frederick de, «Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende*», *Lenguaje y textos*, 3, 1993, pp. 57-72.
- BANCES Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- BENABU, Isaac, «La construcción del personaje teatral: el duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas: homenaje a Francisco Ruíz Ramón: actas selectas del Congreso del TC/12 Olmedo, 2013*, coord. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 233-242.
- BENASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- BOYD, Malcolm, *Bach. The Brandenburg Concertos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Auto sacramental intitulado La vida es sueño*, en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, ed. Eduardo González Pedroso, Madrid, Rivadeneyra, 1865.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El hombre pobre todo es trazas*, en *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 651-735.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El José de las mujeres*, en *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 157-252.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, en *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 749-845.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden (dos textos de una comedia)*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Primero soy yo*, en *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 347-440.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El purgatorio de San Patricio*, en *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, pp. 267-362.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La selva confusa*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- CRUICKSHANK, Don, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*», en *Travestir au Siècle d'Or et aux XX^e-XXI^e siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Salzburg, Residenz, 1984.
- KROLL, Simon, «Los ambiguos juegos del acaso en *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 109-122.
- LANG-BECKER, Elke, *Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte*, München, Wilhelm Fink, 1990.
- MOLINA, Tirso de, *La venganza de Tamar*, ed. Alan K. G. Paterson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- NITSCH, Wolfram, *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen, Gunter Narr, 2000.
- OLSON, Elder, *The Theory of Comedy*, Bloomington / London, Indiana University Press, 1975.
- ORTEGA MÁÑEZ, María J., «En torno a la idea de juego a partir de dos escenas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 119-218.

- PAILLER, Claire, «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “auto-burla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 33-50.
- PEDRAZA, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- REGALADO, Antonio, «Sobre puesta en escena, verosimilitud y admiratio», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 97-113.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, ed. José M.^a Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982, pp. 1-141.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 9-50.
- SULLIVAN, Henry W., «The Art of Fugue: Inevitability and Surprise in the Works of Calderon and J. S. Bach», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, ed. Francisco Mundi Pedret, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 121-128.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Prólogo», en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende / No hay cosa como callar*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa Calpe, 1962, pp. VII-XCII.
- VEGA, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, ed. Alain Bègue y Emma Hernán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 111-142.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «“Yo seré de romance, y diré ‘escucha’”. Comentarios metateatrales sobre las “Relaciones” en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 273-293.
- VOSS, Egon, *Bachs Konzerte. Ein musikalischer Werkführer*, München, C.H. Beck, 2006.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.