

## GRAMÁTICAS CALDERONIANAS: EN LA INTERSECCIÓN DEL LENGUAJE Y DEL ENREDO

David Hildner

Department of Spanish and Portuguese  
University of Wisconsin-Madison  
1220 Linden Dr, Madison, WI 53706  
USA  
dhildner@wisc.edu

El presente estudio enfoca un procedimiento lingüístico calderoniano, cuyo examen debería llevarnos a repensar nuestra visión de la intersección entre el lenguaje y el argumento en la obra del dramaturgo madrileño. En determinados momentos, los personajes, al iniciar una relación de sucesos pasados, al responder a un desafío, o al explicar su situación dramática, recurren, sin motivación evidente, a unas metáforas derivadas de la terminología gramatical, retórica o dialéctica<sup>1</sup>. Ante tal técnica lingüística, buen número de lectores o de espectadores actuales se preguntarían si se trata de un virtuosismo que no pasa más allá del adorno o de unas expresiones que intentan iluminar o profundizar nuestra comprensión del contexto dramático.

De hecho, en el estudio de estos parlamentos se enfrenta un problema que ha creado semejante perplejidad para los críticos de la *agudeza* barroca en general: ¿en qué medida constituye esta fraseología una novedad epistemológica o, por otro lado, una manera extravagante de

<sup>1</sup> Aunque en el presente estudio todos los ejemplos provienen de las comedias calderonianas, Lauer ha señalado fenómenos semejantes en el auto *El tesoro escondido* al mismo tiempo que recuerda su uso en las épocas pre-modernas, atestiguado por E. R. Curtius (ver Lauer, 2012, p. 206).

expresar unas ideas pre-determinadas? Limitándonos al caso de Gracián, vemos el rechazo de su valor cognoscitivo de parte de críticos como Menéndez Pelayo y Benedetto Croce. El segundo denomina el *concepto* gracianesco como «la forma letteraria considerata come ornamento ingegnoso e diletto, che si aggiunga alla nuda espressione del pensiero»<sup>2</sup>. Incluso Jorge Luis Borges, en el poema «Baltasar Gracián», llega a tacharlo de «helada y laboriosa nadería»<sup>3</sup>.

Sin embargo, es en la aplicación de la ingeniosidad desmesurada a la materia sacra donde se halla entre los críticos mayor extrañeza y a veces mayor repugnancia. Ignacio Arellano señala un fascinante ejemplo poético del mismo procedimiento que veremos en la dramaturgia calderoniana. Proviene de los *Conceptos espirituales* del «medianísimo» poeta Alonso de Ledesma, quien caracteriza de la siguiente manera la muerte inmerecida de Cristo (Hijo del ‘hacedor’ del universo):

Y no es gramática buena,  
pues de solecismo pasa,  
donde la persona que hace  
en acusativo se halla<sup>4</sup>.

La paradoja de que el Hijo de Dios, mediante el cual todo fue hecho, fuese acusado y ejecutado se convierte en un cambio de caso gramatical: *i. e.*, del nominativo al acusativo. Estas técnicas, esta vez en la poesía de Lope, las clasifica José Manuel Blecua dentro de «aquel conceptismo sacro... llen[o] de fríos e insulsos juegos de voces, de chistes pueriles»<sup>5</sup>. De forma paralela, Borja Gama de Cossío apunta las acusaciones de «bad taste» y de «Baroque excess» en la poesía inglesa de Richard Crashaw, escritor muy abierto a la influencia del Siglo de Oro español<sup>6</sup>.

Al examinar el mismo fenómeno, esta vez en la prosa de Gracián, Emilio Hidalgo-Serna hace una apasionada y razonada defensa de lo que califica como el «pensamiento ingenioso», atribuyéndoles a las sutilezas gracianescas nada menos que una nueva manera de enfocar el conocimiento, la cual permite penetrar no solo a conceptos universales, sino a objetos individuales: «Este lenguaje constituye el único medio ex-

<sup>2</sup> Citado en Hidalgo-Serna, 1989, p. 480.

<sup>3</sup> Citado en Hidalgo-Serna, 1989, p. 480.

<sup>4</sup> Citado en Arellano.

<sup>5</sup> Blecua, 1969, vol. 1, p. 297.

<sup>6</sup> Gama de Cossío, 2016, p. 44.

presivo de la respuesta ingeniosa requerida por la necesidad de significar las cosas singulares dentro del escenario local, temporal e histórico en el que aquellas se nos manifiestan»<sup>7</sup>.

Basta contrastar un par de ejemplos para ilustrar el carácter bifronte, *i. e.* profundo y ridículo, del conceptismo en manos de Gracián:

1) En *El héroe*, se cuenta la visita que hizo el rey Alfonso X al gran guerrero de la Reconquista, Diego Pérez de Vargas, a quien descubrió el rey podando vides en su retiro campestre. En palabras de Gracián, «descubriéronle desde lejos, que con una hoz en la mano iba descabezando *vides* con más dificultad que en otro tiempo *vidas*»<sup>8</sup>. Se pretende reforzar o realzar la comparación (o el contraste) entre el acto de cortar la parte superior de las plantas y el de quitarle la cabeza a un enemigo con la semejanza fonética entre *vides* y *vidas*. Por un lado, se logra una imagen impactante al sobreponer al Diego Pérez pacífico el Pérez campeón de las batallas, pero por otro lado, se emplea un parecido inmotivado, esto es, sin justificación etimológica, entre dos vocablos como soporte de la comparación.

2) En su *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián admira sin reservas el siguiente juego conceptual entre la negación de Cristo que comete el apóstol Pedro ante las autoridades de la sinagoga y el canto del gallo al amanecer. En el relato bíblico, la coincidencia de los dos sucesos cumple la profecía de Cristo de que Pedro lo negaría tres veces antes de que cantara el gallo. Pero el escritor valenciano Alfonso Girón de Rebolledo los vincula de la siguiente forma: «¿No había de cantar el gallo / viendo tan grande gallina?»<sup>9</sup>. El llamar a Pedro «gallina» (=cobarde) arroja una luz satírica y despectiva sobre su acción, sobre todo visto que el mismo apóstol había jurado que nunca abandonaría a su maestro. Sin embargo, la relación entre esta ‘gallina’ humana y el gallo del texto bíblico es tan tenue que trivializa el episodio.

El fenómeno que acabamos de esbozar, al que Arellano denomina como «manierismo peculiar», puede enfocarse bajo las mismas dos luces en la dramaturgia calderoniana: o como adorno ingenioso pero ofuscante o bien como portador de intuiciones profundas sobre la situación dramática. El tropo suele manifestarse de las siguientes formas:

<sup>7</sup> Hidalgo-Serna, 1989, p. 481.

<sup>8</sup> Gracián, 1993, p. 19. *Cursiva mía.*

<sup>9</sup> Citado en Gracián, 1969, vol. 1, p. 61.

1) Cierta personaje observa la congruencia o incongruencia del tema que quiere tratar con respecto a lo dicho anteriormente por su interlocutor, trayendo a cuentas la noción gramático-retórica del 'caso', el cual se supone que debe ser igual entre pregunta y respuesta, entre objeción y resolución, etc. Por ejemplo, en *El postrer duelo de España*, don Jerónimo, habiendo oído la relación de la pretensión exitosa de su amigo don Pedro en la corte de Carlos V, vacila en contar sus propias penas de amor, pretextando «que es contrario estilo / a retóricos preceptos, / hablándome en gozos vos, / responder yo en sentimientos [*i. e.*, penas]»<sup>10</sup>. Por un lado, como amigo fiel, parece querer respetar la dicha de su amigo, sin 'aguarle' el contenido; por otro, parece recurrir a un 'arte' formal (la retórica), aparentemente ajeno a la comunicación íntima y confidencial.

En *Peor está que estaba*, vemos el caso opuesto: dos amigos, al encontrarse fortuitamente en una ciudad extranjera, se apresuran a contarse sendas historias de amor: uno acaba de conocer a su futura esposa y al otro le ha tocado encontrarse con una tapada misteriosa. Lo irónico es que, sin saberlo, los dos se refieren a la misma mujer. El segundo de los interlocutores, don César, inicia su discurso con las siguientes palabras: «supuesto que un caso quieren / la pregunta y la respuesta, / y en amor habláis, conviene / responderos en amor»<sup>11</sup>. Como cada uno tiene muy presente su propia situación amorosa y se muere por relatarla, no se trata de una tarea realmente ardua, pero don César se expresa como si acatará rigurosamente una disciplina formal al emparejar su temática con la de su amigo.

De forma paralela, en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Lisardo, hospedado en Ocaña en casa de su amigo don Félix, encuentra un día despierto muy de mañana a su anfitrión. Al preguntarle la causa, recibe la siguiente respuesta: «Un cuidado, que me trae / desvelado, no permite / que sosiegue ni descanse». Al preguntar Félix por su lado la causa del madrugar de Lisardo, éste responde cortésmente:

Si bien  
me acuerdo, regla es del arte  
que la pregunta y respuesta  
siempre un mismo caso guarden;

<sup>10</sup> Calderón, 1977, p. 87.

<sup>11</sup> Calderón, 2000, p. 426.

y puesto que a mi pregunta  
 fue la respuesta más fácil  
 un cuidado, de la vuestra  
 otro cuidado me saque,  
 que es quien a Ocaña me vuelve<sup>12</sup>.

Naturalmente, Félix siente cierta curiosidad acerca de dicho ‘cuidado’ que ha surgido en su huésped tras tan pocos días de estancia en Ocaña, de manera que, para sacarle la historia, se adelanta con la de sus propias cuitas amorosas. Nótese el lenguaje de favores y obligaciones que pone en práctica: «Pues por obligaros, antes / que me obliguéis a decirle, / éste es el [cuidado] mío: escuchadme»<sup>13</sup>. Nuevamente, los hondos cuidados de Lisardo y Félix existían antes de la entrevista, pero aquél finge que el suyo sea respuesta intencionadamente adaptada a la pregunta de su amigo. Los criados graciosos de los respectivos hidalgos, sabiendo que sus amos están a punto de «pegarse dos grandísimos romances», se retiran a almorzar. Nótese que estos, además de su deseo de satisfacer su hambre, quieren rehuir, no la conducta de sus amos, sino sus discursos largos, convertidos en este caso en una especie de agresión aburrida en forma de palabras.

2) En una segunda subcategoría del fenómeno, el personaje adapta, a veces mecánicamente, su narración o su argumento a un patrón establecido por otros, sean amigos o rivales. Tal vez el ejemplo más artificioso (algunos dirían ‘rebuscado’) es el de Coriolano en *Las armas de la hermosura*. Con una presuposición totalmente anti-histórica, Calderón finge que sean los sabinos, enemigos de los romanos de la temprana República, los que hayan inventado el mote con las iniciales *S. P. Q. R.* y que Coriolano lo adopte posteriormente para las banderas romanas. De manera igualmente ilógica en términos históricos, el dramaturgo les atribuye palabras castellanas, no latinas, a las iniciales que hasta hoy en día se pueden ver en las calles de Roma como símbolo de *Senatus populusque romanus*. En el texto de *Las armas*, sin embargo, se encuentra el siguiente juego:

CORIOLANO            S, P, Q, y R son  
                               cuatro letras que interpretan:

<sup>12</sup> Calderón, 1984, p. 79.

<sup>13</sup> Calderón, 1984, p. 80.

«¿Al **S**abino **P**ueblo **Q**ién  
**R**esistirá?» Y con las mismas  
a su arrogante pregunta  
han de responder las nuestras,  
para que conozca el mundo  
cuán en un caso concuerdan  
gramáticas militares,  
la pregunta y la respuesta:  
pues si **S**, **P**, **Q** y **R**  
«¿Quién piensa hacer resistencia  
al sabino pueblo?» dicen,  
también dirán a quien lea  
en nuestro favor el mote  
de sus mismas cuatro letras:  
«**S**enado y **P**ueblo **R**omano  
es **Q**uien resistirle piensa»<sup>14</sup>.

En términos político-militares, es evidente que Roma, para sobrevivir, tiene que responder al desafío cifrado en las banderas sabinas, pero Coriolano siente, además, la necesidad de hacer concordar la forma externa de su respuesta. La resolución y la ferocidad militares que requiere la victoria se adornan aquí con un bonito toque de ingenio, algo disonante, a nuestro ver, del arrojo guerrero que caracteriza la escena.

Pero no podemos dejar de mencionar otra motivación del juego: una de las claves del argumento consiste en que caiga Astrea, hermana del rey de Sabinia, en manos de los romanos y que Coriolano le muestre una atención finamente cortesana. Para provocar el episodio, Calderón echa mano de las iniciales idénticas en las banderas, haciendo que Astrea se separe de la hueste sabina y que vea a cierta distancia un estandarte con las letras *S. P. Q. R.* Creyendo que ha vuelto a hallar a sus compatriotas, corre adonde ve la seña, hasta que, aterrada, se da cuenta de que está entre romanos.

La conformación de los actos nobles a un precepto gramatical o retórico, procedimiento repetido en numerosas comedias calderonianas, no extraña tanto en estos discursos públicos como en la comunicación particular, ya que la retórica es un arte eminentemente público. Recordemos, por ejemplo, el orden cuidadoso que sigue el rey Basilio en *La vida es sueño* al explicarle a su corte sus motivos en traer al palacio

<sup>14</sup> Calderón, 1966, vol. 1, pp. 945-946. Subrayado mío.

a su hijo Segismundo. Tras haber expuesto su duda tripartita sobre los terribles vaticinios del horóscopo, sobre el posible pecado de quitarle a su hijo el derecho de reinar, y sobre la validez de la astrología judiciaria, propone el remedio de instalar a Segismundo en el trono, con tres justificaciones que introduce con lo siguiente: «pues con aquesto consigo / tres cosas, con que respondo / a las otras tres que he dicho»<sup>15</sup>. Como se trata de convencer a un auditorio cívico, es fácil comprender por qué recurre Basilio a las ‘reglas del arte’, es decir, a la guía más segura que proponían los humanistas para hablar bien.

3) Finalmente, se da una subcategoría en la que un personaje explica sus actos o sus sufrimientos en términos de la lógica o de la gramática, empleando en forma especial la distinción entre los verbos activos y los pasivos. De hecho, más de un personaje, al experimentar lo opuesto de lo que esperaba, se queja de Cupido o de la Fortuna por ser malos ‘gramáticos’. No son los personajes humanos los únicos que acatan o desacatan estas ‘reglas del arte’, sino que Amor y el universo mismo pueden acertar o pecar en el mismo sentido. Son varios los interlocutores calderonianos que transforman un encuentro o una casualidad dichosa o desdichada en ‘barbarismo’, término definido por el *Diccionario de Autoridades* como «figura viciosa, que consiste en el uso de alguna dición pronunciada o escrita contra las reglas y leyes del puro lenguaje en que se habla»<sup>16</sup>. Julia, primera dama de *El galán fantasma*, se queja de la Fortuna que, saliendo ella a pasear y a observar a la muchedumbre, dispuso que el lujurioso duque de Sajonia la viera y la llegara a desear. Formula su mala suerte en los siguientes términos:

barbarismo de amor grande,  
salir a ver, y ser vista;  
pues mal gramático, sabe  
persona hacer que padece  
de la persona que hace<sup>17</sup>.

Las expresiones «persona que padece» y «persona que hace» las reconocería cualquier alumno colegial del siglo XVII como definiciones tradicionales del sujeto gramatical de los verbos pasivos y activos respec-

<sup>15</sup> Calderón, 1994, p. 158.

<sup>16</sup> *Aut.*, artículo «barbarismo».

<sup>17</sup> Calderón, 1984, pp. 210-211.

tivamente, de manera que el desastre provocado por Cupido se convierta aquí en mera expresión lingüísticamente errónea.

En una situación más grave, el Clotaldo de *La vida es sueño* trata de justificar su inacción frente al agravio de su hija Rosaura, dada la necesidad de obedecer a su rey y de no atentar contra la vida de Astolfo, presunto heredero del trono. Concluye su razonamiento de la siguiente forma: «Y así, en la acción que se ofrece, / nada a mi amor satisface, / porque soy persona que hace / y persona que padece»<sup>18</sup>. Una vez más, un terrible dilema personal y político se expresa en términos de unas modalidades gramaticales del verbo.

Se da incluso el caso de un gracioso que emplea semejantes términos para indicar su temor al castigo. En *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, Chocolate se cuele en el salón de las damas, porque, según las costumbres elegantes del xvii, el chocolate siempre está bienvenido en tales lugares. Sin embargo, abrevia su visita por el siguiente motivo:

no venga el Conde y me halle,  
que en gramáticas de amor  
los sirvientes más leales  
son personas que padecen,  
sin ser personas que hacen<sup>19</sup>.

En este momento de realismo social, el gracioso insinúa que los criados casi nunca son sujetos activos de los verbos de su existencia, sino que en cualquier momento se les puede condenar a ser objetos pasivos del enojo o del capricho del amo, sobre todo del amo enamorado o celoso.

Sin embargo, en boca de otros graciosos calderonianos, los errores o discordancias, esta vez fonemáticos, sí acarrearán consecuencias notables:

1) En *La vida es sueño*, el gracioso Clarín señala con desenfado su repugnancia hacia la reverencia que exhibe su ama Rosaura para con Clotaldo. Dado que no puede negarse rotundamente a besarle los pies, oculta su breve rebeldía social bajo un ligero cambio ortográfico, trocando el verbo «beso» por «viso» (sinónimo de *ver/mirar* en este contexto):

<sup>18</sup> Calderón, 1994, p. 279.

<sup>19</sup> Calderón, 1974, p. 187.



ROSAURA                      Tus pies *beso*  
    mil veces.

CLARÍN                         Y yo los *viso*,  
    que una letra más o menos  
    no reparan los amigos<sup>20</sup>.

2) Otro gracioso, mediante una técnica metateatral en *Darlo todo y no dar nada*, expresa su desilusión al recibir de mano del conquistador Alejandro Magno una sortija de zafiro, aunque deseaba una de diamante, quejándose de la asonancia del romance que empleó el dramaturgo en *i-o*, cuando con la de *a-e* supone que podría haber sacado una dádiva mucho más valiosa (diamante):

ALEJANDRO                  Supla de los pies la falta  
    de esta sortija el zafiro.

CHICHÓN                     ¡Oh mal haya el asonante,  
    que ser *diamante* no quiso!<sup>21</sup>

A pesar de su insulso humor, estos dos trozos ilustran nuevamente el vínculo entre los ‘meros’ medios de expresión (fonemas y rimas) y la eficacia de la conducta.

Además de los parlamentos donde se metaforiza explícitamente la terminología retórico-gramatical para intentar resolver o, por lo menos, expresar las crisis, se dan otros momentos donde se pone en práctica el paralelismo entre actos, afectos y discurso. En estos parece exhibirse un puro juego de ideas y de palabras, pero este se vincula, a veces involuntariamente, con las preocupaciones más urgentes. Me refiero a las ‘mini-academias’ que organizan varios príncipes y títulos calderonianos como entretenimientos cortesanos.

Tal vez la más reveladora para nuestro propósito sea la de la comedia palaciega *El secreto a voces*, ordenada por Flérida, duquesa de Parma, para entretener a su noble huésped, el embajador del duque de Mantua. El consejero anciano de la duquesa escoge al azar el siguiente tema para una cuestión o mini-debate de amor: «¿Cuál es mayor pena amando»? A cada participante le toca señalar la respuesta que desea defender, hasta que la última en escoger, Laura, anuncia la postura más difícil de sus-

<sup>20</sup> Calderón, 1994, p. 163. Cursiva mía.

<sup>21</sup> Calderón, 1971, p. 239. Cursiva mía.

tentar: se propone probar que el que sufre mayor pena en el amor es el/la amante correspondido/a. Con razón observa Flérída: «Argumento será nuevo / defender que es pena, Laura, / amar siendo amado»<sup>22</sup>. Lo que no sabe la duquesa es que su dama sufre precisamente de aquella misma situación que le toca defender: comparte un amor mutuo pero clandestino con el cortesano Federico. De manera que su respuesta cuadra perfectamente, por un lado, con las expectativas de la cuestión académica, pero por otro lado constituye una expresión desgarrada de su dilema vital. Nuevamente, los formalismos, aunque en la superficie nos alejen de lo visceral, pueden vehicular la expresión sofisticada de los matices emocionales. De hecho, mientras que los otros participantes se limitan al espacio de una décima, el parlamento de Laura ocupa cuarenta versos, signo inconfundible de su inquietud anímica. Entre sus raciocinios, conviene distinguir el siguiente, referente a los sufrimientos del amante correspondido (designado aquí convencionalmente con el género masculino):

Si desesperado está,  
sus dichas lo dicen bien:  
¿qué tendrá que esperar quien  
no tiene que esperar ya?  
El callar pena le da,  
porque en su gloria se halla  
razones con que explicalla:  
luego al querido le altera  
el dolor de quien espera  
y la pena de quien calla<sup>23</sup>.

Con un alto grado de virtuosismo, Laura pretende que el correspondido, aunque se halle libre de los obstáculos que sufren otros amantes (los celos, la ausencia, la esperanza frustrada, y el rechazo), experimenta igual dolor que éstos. Por ejemplo, el hecho de que se le haya cumplido la esperanza lo ‘des-espera’, porque ya no tiene más que esperar. A diferencia de los desdichados que no hallan palabras con que expresar su pena, el amante correspondido sufre porque, poseyendo mil motivos de anunciar al mundo su ‘gloria’, tiene que callarlos. Para una actriz encargada del papel de Laura, sería difícil unir la voluntad de obedecer a su

<sup>22</sup> Calderón, 2015, p. 271.

<sup>23</sup> Calderón, 2015, p. 272.

señora, desempeñándose ingeniosamente en el debate, con la necesidad de aliviar la congoja interna. La señora Flérida se levanta con todas sus damas, o porque considera terminado el debate o porque las razones de Laura se han acercado de forma peligrosa a las vulnerabilidades de Flérida misma. Sus palabras dirigidas a la súbdita son tajantes: «Esas son sofisterías / con que ha querido tu ingenio, / Laura, ostentarse; que no / razones de fundamento»<sup>24</sup>, pero aquellas mismas sofisterías parecen haberle llegado al alma.

No pocos lectores de tales parlamentos sucumbirán a la tentación de tacharlos de ‘palabrería’ que poco aporta a la acción visible en el escenario. De hecho, dado que los nobles en las comedias calderonianas, tanto en las leves como en las serias, aseveran una y otra vez la unicidad y la tremenda gravedad de sus dilemas, extraña que reduzcan la ventilación de sus aprietos a la condición de ejercicios gramático-retóricos. Algunos se verán tentados a recurrir al dicho clásico, *operibus credite et non verbis*, algo así como ‘creed las obras, no las palabras’, adagio basado en la venerable distinción entre *decir* y *hacer*, aunque, en realidad, para comprender a fondo el fenómeno estudiado aquí, se debería plantear una triple distinción entre *decir*, *hacer* y *sentir*. Los trozos examinados más arriba coinciden en sustituir una serie de móviles psicológicos y sociales, algunos de alcance amplísimo para el destino del personaje, por unas reglas altamente convencionales y, en el caso de la gramática, arbitrarias. ¿Quién no distingue entre el meollo de un enunciado o de un acto y, por otro lado, los términos en los que se expresa, distinción codificada desde la antigüedad greco-romana en los términos *res* y *verba* (o, en la versión francesa del título de Michel Foucault, *Les mots et les choses*)? A fin de cuentas, la técnica calderoniana parece prestarles cierto grado de frivolidad a las situaciones dramáticas.

Sin embargo, tal descripción del fenómeno peca por simplista, si se toman en cuenta otros dos hechos que nos incumbe señalar: 1) el hecho de que la *sutileza* que se ejerce aquí muestra dos filos, el del super-refinamiento y el de la penetración aguda; 2) el que, en el mundo dramático calderoniano, los discursos altamente convencionales y formalistas pueden acabar vehiculando, sin proponérselo, los actos y los sentimientos más trascendentes.

Para ilustrar el primer reparo, se podría echar mano de una expresión latina usada por Quintiliano en su *Institutio oratoria*: en el libro 1 (cap.

<sup>24</sup> Calderón, 2015, p. 272.

5), recomienda que, para evitar los solecismos, los barbarismos, y otros ‘pecados’ gramaticales, se ejerza un «tenue discrimen», o sea, un ‘criterio delicado’, ya que los errores propenden a deslizarse al discurso más pulido<sup>25</sup>. El adjetivo latino *tenue* en el presente contexto sugiere, por un lado, lo deleznable, la mera forma del discurso cívico, el cual, según Quintiliano, debe ser ante todo de contenido robusto. Por otro lado, implica una finura mental, capaz de distinguir, no sin dificultad, entre las excelencias del lenguaje figurado y sus deformidades. De hecho, el escritor romano reconoce la poca distancia que suele separar los vicios lingüísticos de las virtudes. Como a aquellos les aplica el término *foeditates*, aplicable en el latín clásico a lo más abominable en el terreno físico o moral, sacamos la impresión de que la gramática y la corrección en la expresión se exponen en este primer libro del tratado por un motivo no siempre aparente: estas virtudes de estilo son una especie de ‘antesala’ preparatoria al verdadero meollo del arte de discurrir (*i. e.*, los argumentos y su ordenamiento), pero quien falle en estas menudencias lingüísticas tiene pocas posibilidades de salir airoso en lo central de la retórica. En cierto sentido, los pecados lingüísticos siguen siendo pecados, cuya gravedad no hay que subestimar.

El gracioso Cosme en *La dama duende* advierte, en son de burla, el mismo peligro, esta vez en el cálculo del tiempo, visto que una pequeña falla en la puntualidad puede acarrear consecuencias graves:

Por una hora que tardara  
 Tarquino, hallara a Lucrecia  
 recogida, con lo cual  
 los autores no anduvieran,  
 sin ser vicarios, llevando  
 a salas de competencias  
 la causa, sobre saber  
 si hizo fuerza o no hizo fuerza<sup>26</sup>.

Con referencia a la leyenda grave de la matrona romana Lucrecia, Cosme insinúa que todo el desenlace doloroso podría haberse evitado si la cronología de los sucesos se hubiera alterado levemente. Por lo tanto, la aplicación de unos pormenores, como son los preceptos gramaticales,

<sup>25</sup> Quintilianus, 1861, vol. 1, p. 23.

<sup>26</sup> Calderón, 1999, p. 4.

a las interacciones serias entre personajes o a los actos de Cupido o de la Fortuna *no* implicaría necesariamente, para los herederos del humanismo renacentista, un caso de frivolidad.

Sin embargo, no habría que descartar el fenómeno inverso, es decir, el de la gravedad latente en los términos y parlamentos más lúdicos. A más de un lector de la *Carta atenagórica* de Sor Juana Inés, por ejemplo, le habrá sorprendido el término que la autora adopta del padre António Vieira en su polémica contra un sermón del jesuita. La cuestión versa sobre el meollo del sacrificio que hizo de sí Jesucristo, pero tanto Vieira en su portugués original como Sor Juana en su *Carta* hablan de «la mayor fineza» de Cristo. Este término, tan frecuente en la literatura barroca, vacila entre dos polos: el de la abnegación más heroica y el de los actos más conscientemente refinados y mundanos. En la novela *Las harpías en Madrid* de Castillo Solórzano incluso llega a designar el soborno que provee un galán cortesano a unas damas poco menos que prostitutas: «Llegó la *fineza* del amor a tanto, que de dos coches que tenía [don Fernando], el menos conocido (con el tiro de cuatro caballos) le tenían como por suyo, pues todos los días paseaban por Madrid en él»<sup>27</sup>.

La capacidad o la incapacidad de apreciar lo ‘fino’ de la ‘fineza’ corren parejas muchas veces con las divisiones estamentales en el teatro áureo. Valga por todos el ejemplo de *Darlo todo y no dar nada*, Jornada III, donde el pintor Apeles y su amada Campaspe enfrentan la posibilidad de que Alejandro Magno ejerza su poder para hacer de ésta concubina suya. El diálogo entre los dos, caracterizado por una mezcla de reticencias y razonamientos supersutiles, exhibe a la vez mucho sufrimiento y mucho ingenio. Tanto es así que, al final de la secuencia, el criado Chichón exclama:

Hecho un bobo  
estoy oyéndolos. ¿Que haya  
habiendo amor de obra gruesa,  
quien gasta el de filigrana?  
¿Todo retruécanos, todo  
tiqui[s]miquis<sup>28</sup>?

<sup>27</sup> Castillo Solórzano, 2007, p. 11.

<sup>28</sup> Calderón, 1971, p. 306.

De lo que no se da cuenta Chichón es que la vida aristócrata, con sus múltiples deberes y ambiciones conflictivas, ha menester aquella «fí-ligrana» para abrirse camino entre las exigencias del laberinto mental y situacional. De manera que la clase de amor y, por lo general, la clase de trato humano que prefiere este gracioso, el de «obra gruesa», aunque represente para él lo sólido y lo sensato, para el sector aristócrata del público habría implicado lo burdo y lo falto de inteligencia.

La última palabra del parlamento («*tiqui[s]miquis*») tiene una etimología curiosa que respalda las nociones que venimos desarrollando: según el *DRAE* y Corominas, se deriva de una frase latina deformada *tichi michi* ('para ti, para mí'). Aparentemente, con esta palabra se intentaba imitar y hacer burla de lo minucioso de las disputas teológicas y conventuales en la España pre-ilustrada. La expresión capta perfectamente la frontera indeterminada que intentamos describir entre la finura y la trivialidad.

De hecho, la literatura dramática barroca está repleta de secuencias que contrastan ciertas reglas aparentemente inmotivadas o, por lo menos, ajenas a la situación concreta de los protagonistas, como serían las formas gramaticales de un idioma, con los motivos más inmediatos del amor, la ambición o el honor. Tirso de Molina escenifica magistralmente el fenómeno en *Ventura te dé Dios, hijo*, cuando el joven caballero Otón intenta en vano, con el tomo de la gramática latina de Antonio de Nebrija en la mano, 'decorar', *i. e.* aprenderse de memoria, la conjugación del verbo *esse* en tiempo presente, mientras que su imaginación está obsesa con la hermosa Rosela. Las formas *sum, es, est* no le entran a la memoria, tal vez porque no hay relación lógica o causal entre los fonemas y el significado. Exclama: «como el singular decore, / mañana sabré el plural. / ¡Que deprenda yo tan mal, / y que tan bien me enamore! / Cierro el *Arte*, y decorar / quiero. ¡Qué mal me acomodo!»<sup>29</sup>. Aunque en teoría, según Otón «nunca se contradicen / saber bien y querer bien»<sup>30</sup>, el joven ve como inconciliables la seca disciplina que le impone su padre y los impulsos guerreros y amorosos que arden en su pecho.

Por lo tanto, en el discurso de la comedia calderoniana no hay división tajante entre el formalismo en la expresión y los actos humanos, sobrehumanos o sub-humanos. Se ha visto en lo antecedente que la unión de estos elementos dispares se puede dar de múltiples formas:

<sup>29</sup> Tirso de Molina, 1994, tomo 5, p. 569.

<sup>30</sup> Tirso de Molina, 1994, tomo 5, p. 568.

o se intenta reducir a medida y regla las fuerzas humanas y cósmicas mediante la retórica y la gramática, o se deslizan dichas fuerzas dentro de los ejercicios más aparentemente formales, como son los juegos intelectuales cortesanos. De todas maneras, tales procedimientos logran borrar, en cierta medida, las fronteras entre el decir, el hacer y el sentir, (decir = hacer; hacer = decir). La teoría enormemente influyente de los actos de habla (*speech acts*) nos ha acostumbrado desde hace décadas a la idea de que un enunciado puede constituir un acto que produce efectos en el mundo extra-discursivo. De hecho, tales actos abundan en la dramaturgia áurea, pero la técnica calderoniana analizada aquí nos invita a pensar en sentido opuesto: es decir, que los actos y los sucesos, sean voluntarios sean fortuitos, ‘dicen’ algo, que son, de algún modo, enunciados con contenido semántico. Tal manera de ver la experiencia no es de extrañar en un mundo dramático, y en un mundo cultural habsburgo, en el que el cielo mismo es una especie de ‘libro’ en el que los seres humanos pueden leer.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Metáforas gramaticales: el ingenio entre paréntesis», disponible en <<http://jardindelosclasicos.blogspot.com/2013/03/metaforas-gramaticales-el-ingenio-entre.html>>.
- BLECUA, José Manuel, «Prefacio» a las *Rimas sacras*, en *Obras poéticas de Lope de Vega*, Barcelona, Planeta, 1969, tomo 1, pp. 295-298.
- CALDERÓN DE BARCA, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *El galán fantasma*, ed. José Romera Castillo, Esplugues de Llobregat, Plaza y Janés, 1984.
- *Darlo todo y no dar nada*, ed. John J. Portera, tesis doctoral, University of Southern California, 1971.
- *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- *El postrer duelo de España*, ed. Guy Rossetti, London, Tamesis, 1977.
- *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, ed. Claudio Y. Silva, Madrid, Playor, 1974.
- *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.
- *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
- *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966.
- *Peor está que estaba*, en *Obras maestras*, ed. José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 2000, pp. 409-440.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Sevilla, Editora Doble J, 2007.

- GAMA DE COSSÍO, Borja, «Richard Crashaw's "The Weeper": A Spanish Baroque Composition in English», *Calliope*, 21, 2016, pp. 35-56.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- *El héroe*, en *Obras completas*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, tomo 2, pp. 3-44.
- HIDALGO-SERNA, Emilio, «Origen y causas de la "agudeza": necesaria revisión del "conceptismo" español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1989, vol. I, pp. 477-486.
- LAUER, A. Robert, «Aspectos retóricos en el auto sacramental de *El tesoro escondido* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 197-204.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius, *Institutionis Oratoriae Libro Duodecim*, ed. Eduard Bonnell, Leipzig, Teubner, 1861.
- TIRSO DE MOLINA, *Ventura te dé Dios, hijo*, en *Obras completas*, ed. María del Pilar Palomo y Teresa Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994-2007, tomo 5, pp. 563-678.