



Universidad de Murcia

**Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.**

**LITERATURA Y MÚSICA
EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL.
Interrelaciones en el Teatro Lírico.**

Tesis doctoral realizada por:
M^a Belén Molina Jiménez

Bajo la dirección de los Doctores:
**D. Manuel Martínez Arnaldos, y D. Juan Miguel
González Martínez.**

Murcia, diciembre de 2005

PARTE II

ÍNDICE

Volumen I

INTRODUCCIÓN.....	6
-------------------	---

Parte I-. MARCO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS.

Capítulo 1-. MÚSICA Y LITERATURA.....	13
---------------------------------------	----

1.4. Música y literatura: encuentro en el libreto. Relación música-palabra: perspectiva histórica.....	13
1.5. Contexto histórico-social.....	36
1.5.1. Alcance y definición del término <i>Barroco</i>	36
1.5.2. Decadencia, crisis y cultura barroca.....	38
1.5.3. Situación política mundial.....	40
1.5.4. España en la crisis del XVII.....	49
1.5.5. Sociedad, política, religión y ciencia.....	55
1.6. Los dominios literario y musical en el siglo XVII.....	62
1.6.1. La Música.....	66
1.6.2. La Literatura.....	79

Capítulo 2-. MÚSICA Y TEATRO EN EL SIGLO DE ORO. TEORÍA Y PRAXIS..	93
--	----

2.4. La dramaturgia barroca. <i>El arte nuevo de hacer comedias</i>	93
2.5. La fiesta teatral. Entremeses, loas, jácaras, mojigangas.....	97
2.6. La concepción teatral barroca y su filiación musical.....	109

Capítulo 3-. LA DRAMATURGIA DE CALDERÓN DE LA BARCA.....	120
3.4. Calderón en el Barroco	120
3.5. El teatro de Calderón de la Barca. Valores y connotaciones musicales..	123
3.6. Las comedias musicales.....	129
Capítulo 4-. LENGUAJE TEATRAL Y LENGUAJE MUSICAL.....	133
4.3. El texto dramático. Principios teóricos.....	133
4.4. El texto musical. Accesos y fundamentos analíticos.....	146
4.2.3. Música y lenguaje: encuentro en la Semiótica.....	146
4.2.4. La Musicología.....	154
Capítulo 5-. INTERRELACIONES ARTÍSTICAS, ESTÉTICAS Y SEMIÓTICAS... 	164
5.2. La Semiótica.....	164
5.3.1. Perspectiva crítica: Saussure, Peirce, Morris.....	165
5.3.2. El formalismo y el objeto artístico.: Mukarovski.....	172
5.4. Retórica.....	176
5.5. Poética.....	205
Capítulo 6-. EL PROCESO DE SEMIOSIS EN MÚSICA: TENDENCIAS CRÍTICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	211
6.5. Recepción y significado en Música. Michel Imberty.....	213
6.6. La crisis como elemento significativo. L. B. Meyer y U. Eco.....	217
6.7. La Música: problema semiológico. Jean Jacques Nattiez.....	224
6.8. La heterogeneidad de la significación musical. Gino Stefani.....	230

Volumen II

Parte II -. ANÁLISIS COMPARATISTA

Capítulo 7-. MÉTODO Y ANÁLISIS TEXTUAL	239
7.4. Fundamentos de análisis textual: Presupuestos teóricos.....	239
7.5. Método.....	241
7.6. Análisis comparatista.....	245
7.6.1. Temática.....	245
7.6.1.1. La ficción.....	245
7.6.1.2. Tema, argumento, motivo. Tematología.....	248
7.6.1.3. Mitología y mito.....	262
7.6.1.4. Los argumentos de Calderón.....	269
7.6.1.5. Los temas, tópicos y motivos en las comedias calderonianas.....	280
7.6.2. Estructura dramática.....	325
7.6.3. Estructura textual del drama.....	344
7.6.3.1. Cotexto.....	345
7.6.3.2. Texto: diálogo dramático.....	384
7.6.4. Personajes.....	464
7.6.5. Tiempo y Espacio.....	506
7.6.5.1. Tiempo.....	506
7.6.5.2. Espacio.....	524
7.6.6. Elementos musicales.....	561
CONCLUSIONES	585
BIBLIOGRAFÍA	603

Parte II
ANÁLISIS COMPARATISTA

Capítulo 7-. MÉTODO Y ANÁLISIS TEXTUAL.

7.1. Fundamentos de análisis textual: presupuestos teóricos.

Tal como se ha ido observando a lo largo de nuestra investigación y previo al examen de las comedias de Calderón que nos disponemos a realizar, nos resulta tanto útil como indispensable presentar un método de análisis de textos lo más riguroso posible. Pretendemos que contenga las tendencias teóricas desde las que venimos abordando nuestro estudio: desde la Retórica al Estructuralismo, desde la Semiología a la Literatura Comparada, pasando por todas aquellas teorías que puedan ayudarnos a desentrañar los textos, permitiéndonos la consecución y expresión definitiva de nuestra tesis.

Este aparente eclecticismo, no debe entenderse de modo negativo. Pretende ser la herramienta para un acceso múltiple y versátil con que descubrir en las obras calderonianas, desde todos los puntos de vista elegidos, lo que en ellas buscamos.

Se trata de aprovechar cuanto nos ofrece la Teoría de la Literatura, apoyándonos en una selección cuidadísima de los distintos accesos y en las personalidades más reconocidas de cada uno de ellos.

Este apartado pues, no trata de una teoría analítica, sino de una práctica, que pretendemos que sirva, con precisión, a nuestro propósito. Tampoco procuramos con ello crear un método de análisis general o de amplio espectro. Nuestra propuesta se realiza desde una perspectiva muy concreta y para las necesidades específicas de la investigación que llevamos a cabo.

También hemos de recordar en este punto, que se trata de un acceso a los textos basado en los textos mismos. Además de procurar un análisis pormenorizado que

describa en profundidad las principales características de la dramaturgia calderoniana, busquemos virtualidades musicales que distingan los dramas seleccionados de otras comedias de Calderón que no estén pensadas para ser musicadas. Por tanto la música de las escasas partituras conservadas con que se completa el objeto estético final de las *fiestas musicales* queda como un dato más que permite a musicólogos y eruditos identificar nuevas características. Pero insistimos, una vez más, en que música y partituras no constituyen en nuestro análisis el foco mismo de la investigación.

7.2. Método.

Las comedias de Calderón que nos disponemos a cotejar y que están vinculadas de una forma especial al arte musical son: *La púrpura de la rosa*, *El laurel de Apolo*, *El golfo de las sirenas*, y *Celos aun del aire matan*.

Ampliamente tratadas con anterioridad en esta misma investigación, nos disponemos ahora a recordar brevemente la consideración que todas ellas tienen para la Historia tanto de la Literatura cuanto de la Música. Así, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez las sitúan, desde el punto de vista literario, en el grupo de las comedias mitológicas, aunque como *obras menores*, que además se definen como *fiestas cantadas*. Para ellos estas comedias son estupendos ejemplos de *libretos operísticos*, si bien destacan *La púrpura*. y *Celos*³¹⁴.

José López-Caló, por su parte, y desde una perspectiva más musical diferencia las óperas (*Celos* y *La púrpura*.) de las zarzuelas (*El laurel* y *El golfo*.)³¹⁵.

En cualquier caso destacan por una incidencia e intencionalidad musical mayor que en el resto de comedias, en las que, por descontado, la música también forma parte importante, como en casi todo espectáculo teatral barroco³¹⁶.

Esta investigación pretende la máxima claridad, tanto en la realización del método, como en la funcionalidad del mismo. Como medio de consecución de este objetivo, proponemos un examen basado en los siguientes apartados:

³¹⁴ Vid. Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española*, vol IV, Barroco. Teatro. Navarra, Cénit ediciones, 1981, pp. 468-469.

³¹⁵ Vid. José López-Caló, *Historia de la Música española*, vol.3, Siglo XVII, Madrid, Alianza Música, 1988², pp.174-194.

³¹⁶ Para recordar la división genérica de las comedias musicales calderonianas incluida ya en esta investigación, vid., apdo. 2.3.

a. Temática:

El análisis de la ficción dramática, así como el estudio comparatista de temas y motivos, constituyen la base introductoria de este apartado. También se incluye el estudio del mito como fuente literaria, por una parte, y del pasaje mitológico reproducido en cada una de las comedias, por otra, cuestiones fundamentales del análisis de los argumentos. Además se prevé el tratamiento de cuantos temas adyacentes encontremos y sus posibles relaciones con el resto de la obra calderoniana por una parte, y con el conjunto de la producción teatral barroca española por otra.

b. Estructura dramática:

La presentación del argumento en actos, cuadros y escenas constituye el punto de partida para el análisis de la estructura dramática y su relación con el libreto. Buscamos las huellas de las formas musicales que integran el género operístico. También pretendemos la identificación de los conceptos acción, situación y suceso.

c. Estructura textual del drama:

Tratamos los siguientes elementos textuales:

- i. Cotexto (texto no representable): Título, acotaciones escénicas, etc.
- ii. Texto (representable): Dicción dramática. El diálogo dramático. Este estudio contiene además diversas consideraciones sobre el lenguaje dramático en Calderón: Peculiaridades, análisis de las operaciones retóricas e influjo de esta disciplina sobre la elocución calderoniana, y la Poética como dominio; además estudiamos las funciones del lenguaje dramático.

d. Personajes. *Dramatis personae*.

El estudio de los personajes aunará los datos aportados de su análisis desde perspectivas diversas: Narratología, Semiótica, Estructuralismo, etc. La caracterización individual de los personajes, así como las relaciones que establecen entre sí, tanto sintagmáticas (dentro de cada comedia) como paradigmáticas (entre los tipos paralelos en las cuatro obras), constituirá el centro mismo de nuestro estudio. En última instancia buscamos su adecuación a los actantes operísticos: tenor, soprano, etc., y sus funciones en la trama: héroe, villano, dama, etc.

e. Tiempo y Espacio.

Para el examen de estos dos elementos tan sobresalientes, no podemos dejar a un lado la doble dimensión del espectáculo teatral: el texto dramático y su representación. Pero solo atenderemos a la voz del autor- o de sus personajes que son quienes transmiten su idea del drama-. Lo que obviaremos en nuestro análisis es la recepción y todo lo que se deriva de una puesta en escena concreta. En esta investigación nos movemos en virtualidades que pueden entenderse a partir de lo inferido en el texto, pero no pretendemos valorar ni el tiempo ni el espacio ideados por un director teatral en una puesta en escena determinada, pues a ninguna en concreto nos vamos a referir. La razón del tratamiento conjunto estriba en los paralelismos teóricos adoptados para su análisis, y en la complementariedad de ambos universos.

f. Elementos musicales.

Constituye uno de los principales objetivos de nuestro análisis.

Los elementos musicales nos darán la medida para aseverar, o negar, que en estas comedias la incidencia musical es superior a la que podemos encontrar en otros textos de Calderón, poniendo de manifiesto la intencionalidad del autor al escribir sus obras, orientándolas hacia estos elementos que dotan de una musicalidad especial al texto, para que el músico, en última instancia, lo ubique con la mayor facilidad entre la partitura.

7.3. Análisis comparatista:

7.3.1. Temática.

7.3.1.1. La ficción.

Uno de los rasgos distintivos que identificamos en lo dramático es la ficción teatral. Pero para comprender el concepto es necesario, en primer lugar dirimir la cuestión misma de la ficción literaria³¹⁷.

En el término latino *fingere* puede adoptar diversos matices significativos, que son los que hoy nos llevan a confundir la ficción con otros conceptos vecinos pero no equivalentes: fantasía³¹⁸, imaginación, incluso mentira. El punto de partida de nuestra identificación del concepto, nos lleva a la Retórica clásica, donde la operación de la *inventio* está relacionada con el de ficción. Sin embargo, tampoco es inequívoca la analogía, pues la *inventio* más bien considera las ideas que hay que tratar en una obra, es decir, el conjunto de su contenido racional. Estas ideas hay que entenderlas, no como creadas, sino como halladas en la memoria. En la *Rhetorica ad Herennium* se define así: “La invención es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa”³¹⁹.

³¹⁷ Lejos de pretender solventar la discutida cuestión de la ficción en literatura, nuestro propósito es construir un marco de referencia teórico de la producción teatral, en general, y de la creación de argumentos en particular. Para adentrarse en el concepto de ficción y otros aledaños, vid., entre otros, C. Segre, *Principios del texto literario* , cit. pp. 247-267; J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción* , Madrid, Síntesis, 1993; Tzvetan Todorov, *Literatura fantástica* , Barcelona, E.B.A, 1982; Susana Camps Perarnau, *La literatura fantástica y la fantasía* , Madrid, Questio, 1989.

³¹⁸ Consideramos la fantasía como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Cfr. T. Todorov, *Literatura fantástica* , cit. p. 34). Atañe pues, al contenido de la ficción, suponiendo una posibilidad de ésta que podría oponerse a un contenido realista.

³¹⁹ Vid. *Rhetorica ad Herennium* , 1, 3.

Este axioma nos acerca a uno de los conceptos fundamentales en la búsqueda del significado de la ficción en literatura: la verosimilitud. Muchos teóricos encuentran en esta noción la mejor explicación de la ficción literaria.

Desde la teoría clásica, la ficción se opone al concepto de imitación (*mimesis*), pero en torno a esta oposición se establece lo verosímil como la verdadera pauta para dirimir lo posible de lo imposible en literatura.

Pozuelo Yvancos, en este punto, plantea la correcta comprensión del concepto de la ficción a través de la superación de la antítesis literatura/realidad en base a lo verosímil: “La ficción literaria comenzará a ser comprendida cuando sospechemos de cualquier teoría que presente lo real (opuesto a lo ficticio o ficcional) en términos de sustancia, de primer grado. La Literatura [...] nos ha enseñado que los hechos más increíbles pueden resultar verosímiles, y los más ciertos, sin embargo, inverosímiles”³²⁰.

Las desviaciones de la verosimilitud pueden servir para una clasificación de los tipos literarios. La literatura pues, acepta la ficción sea mimética o fantástica, siempre que se inserte en el texto con cierta verosimilitud: “pero la admisibilidad de las mentiras no se mide [...] por la distancia de la realidad, sino por la manera de estar insertas en la narración [...] Más bien, el juicio de admisibilidad resulta superado por un juicio de validez, precisamente en relación con los nexos totales de la fabulación, en que los elementos mentirosos desempeñan el papel que les ha sido asignado”³²¹.

A lo largo de la historia de la Literatura, y en virtud de modelos que cada cultura crea en su seno, la mimesis y la mentira se disponen alternativamente. En los productos literarios resultantes encontramos ejemplos más o menos respetuosos con ambas posibilidades, pero siempre desde el punto de vista de la constitución de la obra la

³²⁰ Cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 15.

³²¹ Cfr. C. Segre, *Principios del texto literario*, cit. p. 252.

ficción como mentira es un punto de partida ineludible: “el escritor es un mentiroso autorizado, por lo que concierne a la oposición verdadero/falso.

También en la oposición posible/imposible, la parte de la mentira es preponderante, si consideramos posible aquello que se puede verificar con la experiencia cotidiana, lo que tiene, en esta experiencia, una discreta probabilidad estadística.

Con este criterio, en efecto, no habrá que considerar solamente imposibles todas las intervenciones de lo sobrenatural, y ni siquiera sólo las amplificaciones hiperbólicas, sino también los procedimientos y las tramas”³²². En definitiva, la clave parece estar en el reconocimiento convencido de la distinción verosímil/realista.

El Teatro participa de la ficcionalidad que también define al resto de la Literatura, pero en el caso del género que nos ocupa esta ficcionalidad adquiere unas peculiaridades que lo precisan y diferencian claramente de los otros géneros literarios. Si entramos en la representación teatral se abren otras posibilidades de ficción vedadas a los demás géneros. Entran en juego otros niveles de ficción que el espectador acepta por convención: actores que fingen ser otras personas, un espacio que no es más que un escenario que simula ser otros lugares, un tiempo que en el presente de la representación puede aparentar otras épocas o unas réplicas que no se refieren a la vida real.

Searle no acepta el lenguaje teatral, desde la perspectiva de las intenciones ilocutorias del autor, como normal.

Le otorga la categoría de lenguaje “no serio” pues no compromete a quien lo profiere como cualquier intervención en la vida cotidiana.

³²² Cfr. C. Segre, *Principios del texto literario*, cit pp. 254-255.

Todos los enunciadores del hecho dramático (autor, directores, actores, etc.) simulan emitir frases con estatuto de verdad, mientras esta verdad no se vincula a ningún criterio de verdad real³²³.

7.3.1.2. Tema, argumento, motivo. Tematología.

Aceptado el especial carácter ficticio del género teatral, recurrimos a continuación a la Literatura Comparada, y en concreto a uno de sus desarrollos principales: la Tematología³²⁴. La elección de este acceso teórico responde a la necesidad de determinar el concepto mismo de tema para aventurarse con ciertas garantías en un estudio temático de cualquier obra literaria.

Pero al llevar a cabo esta tarea nos encontramos con que son muchos los elementos y las nociones que coexisten en distintos niveles en el desarrollo de un tema que también conviene precisar. Es en esta opción teórica de la Tematología donde encontramos las aclaraciones conceptuales necesarias para nuestra investigación, pues como expone Susana Gil-Albarellos, “en Teoría de la Literatura, la cuestión de los temas ha pasado a un plano secundario, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, momento en que en cierto modo y debido al surgimiento de las escuelas formales de

³²³ Vid. J. R. Searle. “Metaphor”, en Ortony, A. (ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

³²⁴ “...entendida como la rama de la Literatura Comparada que se encarga del análisis de los temas y argumentos de los textos literarios y sus relaciones tanto internas como externas, es decir, su recurrencia en otras manifestaciones textuales o artísticas anteriores o posteriores” (Cfr. Susana Gil-Albarellos, “Literatura Comparada y Tematología”, en *Exemplaria*, 6, 2002, pp. 209-228, p.209). Vid. También, entre otros, sobre el estudio de los temas, Claude De Grève, *Éléments de littérature comparée, II. Themes et mythes*, Paris, Hachette, 1996, pp. 13-24; y Anna Trochi, “Temas y mitos” en A. Grisi (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 129-170.

comienzos del siglo, los contenidos han sido relegados en beneficio del estudio de las formas [...] La Literatura Comparada asume en la actualidad el estudio temático”³²⁵.

Pero la elección de este acceso no está exenta de dificultades. Aun partiendo de premisas comunes, los mismos términos son empleados por unos teóricos y por otros variando su alcance significativo en cada caso.

Nosotros, como punto de partida, nos circunscribimos a la propuesta de Miguel A. Márquez y a su esclarecedora definición conceptual.

Así, encontramos que para este teórico el concepto de *tema* debe ser el de significado más amplio, por encima de cualquier otro que se utilice. Para Márquez, tema constituye el término menos determinado, y designa “cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general”³²⁶.

El segundo concepto a considerar es el de *tópico*, que se define como “el uso actualizado y contextualizado por un escritor de una materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura”³²⁷.

De origen claramente musical, el *motivo* es la tercera noción básica en Tematología. Márquez lo explica con las siguientes palabras: “De acuerdo con su etimología, debemos considerar el motivo literario como materia que se repite o está presente en el desarrollo de una obra literaria. A este rasgo cuantitativo podemos añadir otro cualitativo: el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un corpus literario, resulta decisivo para su comprensión”³²⁸.

³²⁵ Cfr. S. Gil-Albarellos, “Literatura Comparada y Tematología” cit. p. 210.

³²⁶ Cfr. M. A. Márquez, “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, en *Exemplaria*, 6, 2002, pp. 225-256, p. 353.

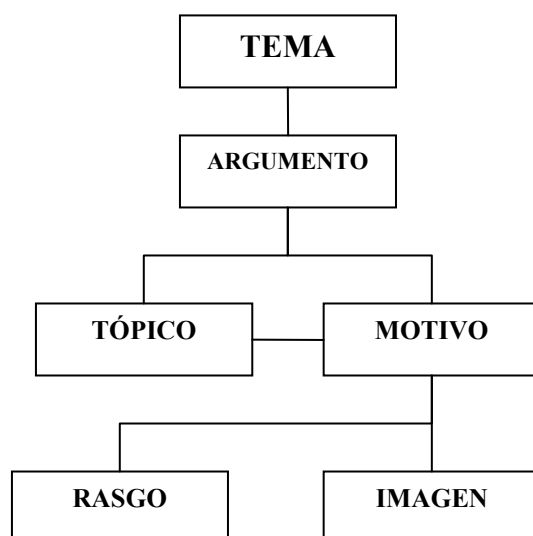
³²⁷ Ibid. p. 254.

³²⁸ Ibid. p. 255. El concepto de motivo implica una amplia problemática, en especial cuando atendemos a la teoría de la estructura narrativa. Sirva como ejemplo de la propuesta analítica de L. Doležel “De los motivemapa a los motivos”, en *Estudios de Poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia 1999, pp. 51-90.

Resulta interesante el modo en que este teórico relaciona motivo y tópico, pues los describe como conceptos imbricados.

Así el tópico, tema general y común, se convierte también en motivo cuando se repite en una obra cumpliendo una función integradora en ese corpus. A su vez, el motivo será también un tópico si es a su vez un tema común. Esta doble contingencia nos parece fundamental a la hora de identificar ambos conceptos en nuestro particular análisis de las comedias calderonianas.

Sin embargo y pese a este claro punto de partida, estos y otros conceptos son definidos y matizados por grandes teóricos comparatistas preocupados por el problema terminológico en la Tematología. De los análisis y definiciones que se realizan en distintos ámbitos, se puede deducir una organización sistemática de todos los términos – o al menos de los más recurrentes- tal como se expresa en el siguiente esquema:



El primero de los conceptos, el *tema*, recibe gran parte de la atención de los teóricos, pues de su definición se siguen todas las demás.

No está claro que tema constituya un término distinto de materia, argumento, contenido, historia o fábula, aunque los analistas pugnan por su determinación. Tomachevski lo define como “una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada”³²⁹.

A partir de esta generalidad infiere dos tipos de temas: aquellos con fábula (con un nexo causal-temporal que une el material temático) y aquellos sin fábula (los hechos son narrados como simultáneos o sucesivamente, sin hilo causal).

Así pues concibe la fábula, “como el paso de una situación a otra”³³⁰. En la teoría de Tomachevski encontramos el término *fábula* como elemento diferenciador del tema, y *trama* relacionado a la presentación de los temas. Pero no es esta la única acepción existente.

En la teoría de José Luis García Barrientos, encontramos tres nociones fundamentales, expuestas en la siguiente correlación terminológica:

Escenificación → Drama → Fábula

³²⁹ Cfr. Boris Tomachevski, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1982, p.182.

³³⁰ Resulta curioso -y a la vez evidencia las débiles fronteras entre los términos-, que este formalista defina con las mismas palabras, unas páginas más adelante (p.284) y sobre otras premisas otro concepto, la peripecia: “El exordio (movimiento de la acción inicial) determina, en general, todo el curso de la fábula, y la intriga se reduce a la variación de los motivos que determinan el contrato fundamental, introducido por el exordio. Estas variaciones reciben el nombre de peripecias (pasos de una situación a otra)” (Cfr. B. Tomachevski, *Teoría de la Literatura*, Madrid, cit. p. 183).

Fábula se define aquí como un término equiparable a historia o argumento, esto es el universo (ficticio) significado, considerado independientemente de su “disposición discursiva”. La escenificación se refiere a los elementos representables.

Y finalmente “el drama se define por la relación que contraen las otras dos categorías: es la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa. La fábula o argumento sería el universo (ficticio) significado, considerado independientemente de su disposición discursiva”³³¹.

Esta definición lleva implícita la identificación de fábula con argumento, y por tanto ya no aparece como diferenciador de éste –si es que entendemos argumento como sinónimo de tema-, sino al mismo nivel.

Pero que *argumento* sea un concepto con el mismo alcance significativo que tema no es una premisa aceptada por todos. Gil-Albarellos los diferencia al afirmar que “el tema de una obra literaria se puede expresar en pocos términos porque se trata de una concreción y resumen global del contenido, [mientras que] el argumento se encuentra principalmente en novela y teatro. En poesía, como por lo general no hay fábula, no podemos hablar de argumento, aunque –y de acuerdo a las definiciones dadas-, sí de temas. Concluye que el argumento remite a un contenido determinado, pero siempre aparece como una exposición breve de los acontecimientos”³³². Se deduce así la posición jerarquizada que tema y argumento presentan en el esquema anteriormente expuesto.

³³¹ Cfr. José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2001, p.30.

³³² Cfr. S. Gil-Albarellos, “Literatura Comparada y Tematología” cit. pp. 211-212.

La diferencia entre ambos conceptos sería la presentación del contenido en general, por parte del tema, y la concreción del mismo y la expresión tanto del asunto principal como de las acciones secundarias, en el argumento.

Y el argumento es precisamente uno de los principales conceptos que ocupan la teoría de Elizabeth Frenzel.

En el Prólogo a su *Diccionario de argumentos de la literatura universal* expone una elocuente definición del término: “por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino una como fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una “trama” que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria”³³³. Frenzel no habla de tema, pero por encima del argumento intuye la existencia de un elemento primigenio que la naturaleza ofrece a la literatura como fuente inspiradora –que se opondría a la forma-, frente al argumento, en el que esta materia prima ya estaría prefijada.

Esta autora en su definición señala tímidamente el concepto de trama, que sí es una de las nociones tratadas por Tomachevski. Para él, trama sería la presentación de los motivos sin una ligazón causal, tal como aparecen en la obra: “la distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra, se llama trama [...] es un concepto acumulativo, que unifica el material verbal de la obra.”³³⁴, lo cual parece acercarse a la indeterminada idea de Frenzel.

³³³ Cfr. Elizabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, p.VII.

³³⁴ Cfr. B. Tomachevski, *Teoría de la Literatura*, cit. p. 185.

Hasta este momento tema, trama, argumento y fábula son los términos en liza. Junto a ellos aparece el de *materia* o *fondo* en oposición a la *forma* o *estructura*. Estas dicotomías son presentadas por U. Weisstein quien citando a Goethe, recuerda que el fondo es una categoría psicológica proveniente de las vivencias del escritor, quedando por tanto al margen de cualquier juicio estético (que solo puede ser emitido únicamente sobre la forma)³³⁵.

Consciente Spang del marasmo terminológico, propone el uso de “historia” como concepto aglutinante de todos los que están llevando a la confusión o error a los teóricos: “A todos resultan familiares los tecnicismos: acción, fábula, asunto, argumento, trama, intriga; el inconveniente es que en cada estudio se utilizan con una definición total o parcialmente discrepante. Por esta razón la voz «historia» para designar el conjunto de las situaciones ficticias en las que se hallan involucradas unas figuras en un determinado tiempo y espacio resulta relativamente virgen en el ámbito hispánico y, por tanto, libre de connotaciones desconcertantes”³³⁶.

Como hemos podido observar hasta este momento, la concreción verbal en cuanto al significado referencial de la obra literaria, en general, y de la obra teatral, en particular, está rodeada de no pocas dificultades. Para terminar con el primer nivel de nuestro esquema introducimos la opinión de Cristina Naupert para quien el término tema abarca un abanico de significados muy amplio. En cuanto a su uso específico en el campo tematólogo destaca su relación con el término *stoff* mucho más antiguo, de origen germánico.

³³⁵ Vid. U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Ed. Planeta, 1975.

³³⁶ Cfr. K. Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. cit. p. 103.

Entendido así el tema, constituye la materia narrativa culturalmente compartida, es decir, en terminología de Claudio Guillén, que los temas deben proceder de tradiciones *supranacionales*³³⁷.

Sin embargo, Naupert incluye una segunda acepción del término, la que lo define “como hiperónimo que designa el conjunto de objetos de estudio de la Tematología”³³⁸. De ambas opciones opta por la segunda.

De las explicaciones sobre la identificación de tema con *stoff*, deducimos su idea de trama y fábula: “Hay que insistir en que la materia narrativa que se constituye en tema-soporte de la fábula y que después se convierte en estructura –trama- textualizada en el proceso de creación del discurso narrativo”³³⁹. Es decir, la fábula es la materia narrativa, y trama su disposición discursiva.

Como resumen de las principales aportaciones a la definición del primer nivel de nuestro esquema terminológico, asumimos y utilizamos la propuesta de Naupert para nuestro análisis temático de las comedias de Calderón de la Barca, identificando y aceptando además la noción de argumento, tal como es explicado en las teorías de Frenzel y Tomachevsky.

Las siguientes palabras de Claudio Guillén nos resultan muy útiles para una caracterización más concluyente de nuestro objeto de estudio, esto es, el tema: “La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro.

³³⁷ Cfr. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Crítica, 1985, p.13.

³³⁸ Cristina Naupert, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 97.

³³⁹ *Ibid.* p. 97.

Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice, advertíamos, sino aquello con lo que lo dice, sea cual sea su extensión”³⁴⁰.

El siguiente escalón de nuestra pirámide terminológica está constituido por los términos *tópico* y *motivo*. La disposición de ambos en un mismo nivel responde al hecho de que la mayoría de los teóricos los definen en términos de oposición, tal como hemos visto anteriormente en la teoría de Márquez³⁴¹, que reiteramos nuestra aceptación, aunque sin renunciar a cuanto consideremos útil de otras aportaciones.

Sin embargo, otros teóricos adoptan perspectivas definitorias bastante diversas. Elizabeth Frenzel, por ejemplo expone toda su teoría sobre el motivo. Relaciona, en términos de oposición, el motivo con el argumento –cuyo sentido hemos analizado con anterioridad-, considerando el primero como el elemento más pequeño de la narración: “el argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde”³⁴².

A nivel práctico, Frenzel nos ofrece una forma inequívoca de distinguir uno de otro: “El argumento va unido a nombres y acontecimientos fijos y deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama, aquellos enigmas o lagunas en materias susceptibles de desarrollo que constantemente atraen a nuevos autores para intentar soluciones, mientras que el motivo con sus personas y datos anónimos señala

³⁴⁰ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. cit. p. 254.

³⁴¹ Vid. M. A. Márquez, “Tema, motivo y tópico. Una propuestas terminológica”, cit.

³⁴² Cfr. E. Frenzel, “Prólogo” en *Diccionario de motivos de la literatura universal*, cit. pp. VII-XII, p. VII.

exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas”³⁴³.

Otro razonamiento utilizado para la definición de motivo es el que lo entiende como elemento indivisible dentro del campo temático. En la presente investigación aceptamos también esta acepción pues precisa y concreta el término, completando la definición basada en la recurrencia, representada por la propuesta de Márquez anteriormente analizada. Así lo entiende Boris Tomachevsky.

En su obra *Teoría de la Literatura*, presenta en el entorno de su definición de fábula una explicación de motivo como parte no descomponible de la obra, como último grado en la descomposición temática, no divisible por ningún otro concepto: “...llegamos, por último, a las partes no descomponibles, a las divisiones más reducidas del material verbal [...] El tema de una parte indivisible de la obra se llama motivo. En resumen, cada frase tiene su motivo”³⁴⁴. Sin embargo este mismo autor reconoce el uso y significado del término en *Literatura Comparada* como contenido recurrente en una obra:

“En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras [...] Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra”³⁴⁵. Pero busca en esta definición también el criterio que él mismo utiliza, dándole su personal lectura: Por consiguiente, en lugar de motivos “indivisibles”, en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra.

³⁴³ Ibid. p. VII.

³⁴⁴ Cfr. B. Tomachevski, *Teoría de la Literatura*, cit. p. 185.

³⁴⁵ Ibid. p. 186.

En términos similares se expresa Susana Gil-Albarellos, apoyándose en el criterio de la indivisibilidad para configurar su definición de motivo: “Del verbo latino *movere*, los motivos son unidades temáticas menores que son indivisibles, que desvinculados de los personajes, inciden [...] en la esfera de los actos que realizan. [...] el motivo es la unidad mínima que mediante la agrupación con otros configura el tema”³⁴⁶.

Weisstein, por su parte, introduce un nuevo criterio definitorio: la amplitud. Insiste en la consideración de los tópicos como motivos ampliados: “...motivos y temas que no son sino *topoi* ampliados”³⁴⁷.

Pero además de las teorías expuestas, otros estudiosos aportan a la definición del término una dimensión antropológica. En esta corriente encontramos a Cristina Naupert, quien concluye que se puede llamar motivo a “constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana, formando lo que podríamos denominar las constantes antropológicas”³⁴⁸.

En el marco de su análisis de las acciones entendidas como acontecimiento narrado, Cesare Segre insiste en esta idea, y acude a los estudiosos del XIX para exponer su definición de motivo, que hace propia. Cita a Veselovski, quien expresa: “Por motivo entiendo la unidad narrativa más simple que responde figurativamente a las diversas exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana.

³⁴⁶ Cfr. S. Albarellos Pérez-Pedrero, “Literatura Comparada y Tematología” cit. p. 213.

³⁴⁷ Cfr. U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Ed. Planeta, 1975, p. 294.

³⁴⁸ Cfr. C. Naupert, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, cit. p.105.

A causa de la semejanza, o la identidad, de las condiciones de vida cotidianas y psicológicas en los primeros estadios del desarrollo humano, tales motivos podrían originarse autónomamente y, al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza”³⁴⁹.

Tomachevski, además de la definición de motivo, también nos aporta una tipología de los mismos³⁵⁰. Refiere, en primer lugar la heterogeneidad de los motivos.

Entre ellos encontramos unos indispensables, que no pueden omitirse “sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos”, estos se denominan *ligados*, los que pueden eliminarse sin ningún perjuicio son los *libres*. Cita los llamados motivos *introdutorios* como un tipo especial, cuya razón de ser se encuentra en la necesidad de su integración con otros motivos. Por último, los motivos también pueden clasificarse, según Tomachevski por “su objetivo contenido de acción”, es decir, por su capacidad de modificar la situación. Los que poseen dicha capacidad son *dinámicos*, mientras que los que no la modifican son motivos *estáticos*. Ambas tipologías se entremezclan arrojando provechosas relaciones: “los motivos libres suelen ser estáticos, pero no todos los motivos estáticos suelen ser libres [...] los motivos dinámicos son los motores principales de la fábula, mientras en la organización de la trama pueden, a veces, exaltarse los motivos estáticos”³⁵¹.

La variedad de los términos que venimos tratando obliga, como hemos podido observar, a los teóricos a promulgar definiciones que tienen su origen en las diferencias con otros términos.

³⁴⁹ Cfr. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, Barcelona, 1985, pp. 110-111. Apud. A. N. Veselovski, *Poética stórica*, prefacio de D.S. Roma, Avalle, Edizione e/o, 1981, p.290.

³⁵⁰ Cfr. B. Tomachevski, *Teoría de la Literatura*, cit. pp.186-188.

³⁵¹ Ibid. p. 188.

Ya lo hemos visto en el caso de tema y argumento, pero también encontramos definiciones de motivo en oposición a tema o incluso, en numerosas ocasiones, a tópico.

Dentro de la primera opción podemos circunscribir a Frenzel³⁵² cuya teoría ya hemos expuesto aquí. En cuanto a la distinción motivo *vs.* tópico también tenemos ya un ejemplo, el de Márquez³⁵³ que nos sirve de base.

El tópico aparece enmarcado en su ámbito de origen: la Retórica y así insiste en recordarlo Naupert: “es importante recordar que tratamos con tópicos retóricos reconvertidos en elementos propios de la literatura. En el proceso de desmembración del sistema genérico de la retórica clásica, los *topoi* pierden su función original en la elaboración de los discursos políticos y forenses y se convierten en clichés o fórmulas fijas y esquematizadas de la literatura”³⁵⁴.

Una perspectiva teórica sobre el concepto de tópico, obliga a la alineación de nombres tan representativos en los estudios comparatistas, como Beller, Jost, Dyserink y Claudio Guillén.

Pero en el tratamiento del concepto de tópico, la figura de Erns Robert Curtius adquiere especial relieve³⁵⁵. En torno a su teoría se producen reformulaciones que la matizan. Sin embargo, podemos señalar unas constantes que conforman el concepto:

a. los tópicos se sitúan entre las unidades formales más pequeñas, es decir, constituyen esquemas breves de pensamiento de carácter figurado y fijados en una fórmula lingüística.

³⁵² Vid. E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, cit. pp. VII-XII.

³⁵³ Vid. M. A. Márquez, “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, cit. pp. 251-256.

³⁵⁴ Cfr. C. Naupert, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. cit. p. 108.

³⁵⁵ Vid. Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (1), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.

b. se diferencian de los motivos en que el tópicos constituye una materia literaria reconocida como común por un círculo de cultura”³⁵⁶.

c. se distinguen dos tipos: formales y de contenido, siendo estos últimos los que conservan más vigor.

d. poseen enorme importancia histórico-literaria, por lo que suponen “tradiciones perdurables. Entonces el *topos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo: es decir, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una *longue durée*, con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario”³⁵⁷.

Y por fin tratamos el último peldaño del esquema propuesto sobre la terminología comparatista. Son numerosos los conceptos que aparecen en este nivel de análisis, pues son muchas las variedades que podemos encontrar en literatura. Sólo vamos a referirnos a dos, que consideramos más útiles y generalizadas, aunque no van a ser muy tenidos en cuenta en la práctica analítica: el *rasgo* y la *imagen*.

Para definir el primero recurrimos, una vez más, a la teoría de Elizabeth Frenzel. Recordemos que su definición de motivo viene dada en oposición a la de rasgo: “Pertenece a la esencia del motivo el estar fijado según dos aspectos, el formal y el interno del espíritu. [...] posee una tensión psíquico-espiritual, gracias a la cual mueve y provoca la acción. Esta elasticidad interna nos permite considerar aquellas innumerables partículas, antes mencionadas, que no participan de tal tensión y que el ramo especializado de la historia argumental y motivista [...] suele designar, en general como “rasgo”.

³⁵⁶ Cfr. M. A. Márquez, “Tema, motivo y tópicos. Una propuesta terminológica”, cit. p. 254.

³⁵⁷ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. cit. p. 276.

Un rasgo [...] no es un elemento constitutivo de la respectiva obra literaria y sustentador de la tensión interna, sino un elemento aditivo, que caracteriza, adorna y crea ambiente. [...] Un elemento temático puede funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental”³⁵⁸. Claudio Guillén, por su parte, define la imagen como “unidades visuales significativas”.

Pone como ejemplo el color, que en algunos casos puede ir dotado de una gran carga semántica, revelando así parte del significado de la obra literaria.

7.3.1.3. Mitología y mito.

Una vez fijados de manera básica los términos que, desde una perspectiva tematólogica, nos van a ser útiles para el análisis de las comedias de Calderón, procederemos a valorar las fuentes o instrumentos de inspiración para la mayoría de las comedias, cual es la Mitología clásica.

Que el tema principal en las cuatro comedias que centran nuestro estudio, sea mitológico no es una casualidad. No en vano la “elección de temas mitológicos como motivo para la composición de dramas en música, se tratara de fábulas, tonos humanos, comedias mitológicas provistas de secciones musicales o zarzuelas –es decir, dramas totalmente puestos en música o solo parcialmente cantados- resultaba habitual desde hacía casi un siglo en el contexto dramático español”³⁵⁹. Se trata de una práctica imitada de las primeras manifestaciones operísticas italianas –las realizadas en el entorno de la camerata Bardi, a manos de compositores como Jacopo Peri o Claudio Monteverdi-.

³⁵⁸ Cfr. E. Frenzel, “Prólogo” en *Diccionario de motivos de la literatura universal*, cit. p.VIII.

³⁵⁹ Cfr. Lucía Díaz Mallorquín, “La nieve arder. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*” en *Revista de Literatura*, tomo LXVI, nº 132, 2004, pp. 431-464, p.432.

Es en este ámbito donde, a partir de los profundos estudios sobre el teatro griego de Guirolamo Mei³⁶⁰, la mirada al mundo clásico se hace indispensable en un intento de reproducir tanto las formas como los contenidos y su expresión de los afectos.

Enrico Fubini encuentra en la propia elección del tema mitológico el vehículo propicio para la transmisión de las nuevas ideas estéticas de este entorno: “El mito del teatro griego, como modelo originario de un determinado nexo música-poesía, servía, por supuesto, para legitimar el nuevo lenguaje y las nuevas formas de espectáculo que éste adoptara”³⁶¹.

A estas razones se une el hecho de que los personajes mitológicos, con sus poderes sobrehumanos, resultaban bastante atractivos: “los temas de la mitología clásica, con su humanísima hondura, con su riquísima y siempre atractiva variedad, [...] con su inextricable mezcla de lo posible y lo imposible, [...] por si mismos, confieren al conjunto, en muchas de las óperas [...] pese a todas las frivolidades [...] de la sucesión de números inconexos [...] una elevación, una intensidad de sentimiento, un poder de catarsis, que hacen valiosas a muchas de ellas por todo lo que voy diciendo”³⁶². Y es que el carácter simbólico con que la tradición dota al mito permite expresar, a través de éste, cualquier idea moral o abstracta, ya sea positiva o negativa, de modo que quede

³⁶⁰ Su libro *De modis musicis antiquorum*, le convirtió en un autor muy influyente en el entorno de la camerata fiorentina. Girolamo Mei, entre otras cosas, dedujo que las tragedias y las comedias se cantaban en su totalidad, acompañadas simplemente por el aulos, y además defendió que los griegos sólo conocían la monodía, por lo que rechaza de lleno en uso de la polifonía. Residió G. Mei en Roma, así que mantuvo una abundante correspondencia epistolar con el músico florentino, Vincenzo Galilei. Sus misivas trataban cuestiones en torno a la naturaleza de la música griega, incluyendo discusiones sobre el presunto poder de la música para mover las emociones. A partir de estas ideas Galilei escribe *Dialogo della musica antiqua e della moderna*, donde recoge la idea fundamental de una sola línea melódica para la expresión de los afectos. Con esto y las opiniones de sus colegas de Florencia se llegó a una nueva estética musical, que culminó en la creación de la ópera.

³⁶¹ Cfr. Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit. p.170.

³⁶² Cfr. Antonio Ruiz de Elvira, *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia, 1999, p. 168.

evidente para el público, posibilidad nada desdeñable para los intereses de la dramaturgia de Calderón.

La gran mayoría de los teóricos introducen el mito formando parte de tipologías y sistematizaciones, bien temáticas, bien sobre los personajes³⁶³, evidenciando la vinculación existente entre el mito y la literatura.

Y es que el mito es una de las formas más antiguas de narración: La mitología, dice Platón, es una actividad que pertenece al campo de la poésis, que es un género de la poésis, y cuyo material lo constituyen relatos en torno a dioses, seres divinos, héroes y difuntos habitantes del más allá³⁶⁴; pero hoy el concepto es mucho más amplio y lleva implícito una carga filosófica o religiosa. Se identifica en el mito vínculos muy profundos con el ritual religioso y con las manifestaciones orales unidas a éste (poesía, representación dramática, etc.), por lo que se han multiplicado los estudios en torno al origen mítico de la literatura o la utilización de la literatura para la transmisión y reformulación de los mitos³⁶⁵.

Se suele situar el origen de la narrativa en el mismo punto en que se originan también los enigmas fundamentales del hombre, y a partir de aquí se tiende a inferir una evolución del mito a la literatura y de estos a la historia: “los orígenes genéricos de la Narrativa se remontan por tanto a los mismos orígenes de lo que podríamos llamar enigmas fundamentales del hombre: la búsqueda de la comprensión del universo impulsó a la mente colectiva a crear verbalmente, es decir, poetizando, una explicación

³⁶³ Cfr. C. Naupert, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. cit. pp. 124-126.

³⁶⁴ Vid. Platón, *República*, (traducción del griego y notas por Santiago González Escudero. Texto griego y *Apparatus Criticus* de Santiago González Escudero y J. M. Fernández Cepedal), *República* (Πλατόνως Πολιτείας), en Pedro Abelardo, Descartes, Kant, Marx, Platón, *Historia Calamitatum y otros textos filosóficos*, Oviedo, Pentalfa, 1993, pp. 159-239, 392 a.

³⁶⁵ Sobre el mito y su valor antropológico y cultural vid. entre otros, Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, México, Siglo XXI, 1976 y *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987.

de los fenómenos naturales que la rodeaban. El mito se fundó pues como una empresa poética colectiva que dotaba de profundidad ontológica al mundo y al hombre, y su inicio es, indudablemente, poético y creativo. [...] Y cómo no, con su particular Historia, pues si en el origen fue el Mito y la Literatura, en el devenir fue la Historia. Y las tres entidades conforman la memoria que es Cultura”³⁶⁶.

La consecuencia principal de esta concepción es la consideración del mito como origen de la literatura, pero y lo que parece más relevante, como origen de la Cultura que define cada civilización.

En realidad todas las formas narrativas proceden del mito: de la leyenda a la fábula, del cuento maravilloso al cuento literario, del romance al poema épico y de aquí, como criatura de la modernidad, a la novela.

El mito como origen de lo oral y lo escrito, de lo popular y lo culto, de la tradición y la originalidad, es la expresión de los ciclos de iniciación, según Propp, la base más antigua del cuento maravilloso³⁶⁷, pero también la base antropológica y cultural de las civilizaciones que formarán en un futuro un concepto de identidad. Historia y Literatura se modifican mutuamente ofreciendo temas (tópicos y mitos) que organizan todo el inconsciente colectivo que constituye una Cultura.

Pero Claudio Guillén da un paso más en su idea de que el mito no solo es origen, sino fuerza transformadora que humaniza nuestro medio: “La literatura y el mito no describen ni miden el entorno en que residimos sino lo absorben y modelan, convirtiéndolo en un espacio nuestro, más humano, más íntimo; y también más tolerable, a través de la distancia anímica que mantenemos ante las invenciones

³⁶⁶ Cfr. Sagrario Ruiz Baños, “Literatura, historia y mito: claves culturales”, en F. Carmona Fernández y J.M. García Cano (eds.), *Europa y sus mitos*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia, 2004, p. 160.

³⁶⁷ Vid. Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1984⁴.

poéticas”³⁶⁸. De tal manera que el mito da respuesta a las principales preocupaciones antropológicas: “La mente humana ha creado categorías que suplen los misterios que interfieren en la comprensión del universo, entendido éste desde la limitación de nuestras propias percepciones.

Así surgen los mitos. En su desarrollo alcanzan una complejidad incontenible, invaden todos los órdenes de la naturaleza, arraigan en las convicciones sociales y se convierten en manifestación del pensamiento colectivo”³⁶⁹.

García Templado, en su teoría, también relaciona el mito con la cultura pues las explicaciones míticas son una consecuencia del factor humano que actúa en los grupos sociales. Destaca que las convicciones arraiguen en los miembros del grupo hasta compartir un pensamiento colectivo. El mito fue la vía por la que pueblos enteros lograron colmar sus inquietudes. Así, podemos considerar que el pueblo o grupo social que genera el relato mítico controla su sistema cultural.

El mito nos interesa por ser núcleo y germen de la mitología clásica –es innecesario referir la existencia de otros mitos fuera ella-, pero no es el objeto de estudio que nos ocupa en esta ocasión, de ahí nuestro tímido acercamiento a las teorías que lo tratan. Sin embargo no queremos dejar, al menos, de referirnos a propuestas teóricas como las de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Northop Frye o Mircea Eliade.

Hasta aquí nuestro elemental acercamiento al concepto de mito, que responde a nuestro interés por su introducción en nuestro análisis.

³⁶⁸ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. cit. p. 301.

³⁶⁹ Cfr. José García Templado: *Ni es cielo, ni es azul. Estética de la recepción. Ensayos de semiótica escénica, narrativa y publicidad*, Madrid, Laberinto, 2004, pp.13-14.

En el comentario de las obras calderonianas estudiamos cada mito y su reformulación a partir de las fuentes, su disposición discursiva en los argumentos, los motivos y tópicos que aparecen, y cuantos datos, extraídos del estudio temático, nos resulten útiles a nuestro propósito, como a continuación comprobamos.

Los argumentos que sirven de base a las cuatro comedias objeto de nuestro análisis proceden, en su totalidad de la mitología clásica, como ya hemos referido anteriormente.

Las fuentes de las que se extraen los mitos, cuya historia se desarrolla en las comedias que vamos a analizar, son múltiples y variadas, tal como el uso recurrente que desde la antigua Grecia se hace de esta materia legendaria.

Para conocer el origen de los argumentos expuestos no podemos sino acudir a los autores antiguos que tratan, desde diversas perspectivas, las leyendas mitológicas.

La cita completa de todas las fuentes constituiría una desmedida tarea, carente de sentido en la investigación que nos ocupa. En cambio consideramos acertado incluir, como ejemplo de la importancia de la actividad de los escritores antiguos para la subsistencia del material literario que durante siglos ha servido como fuente de inspiración -no sólo para escritores sino para creadores de todos los ámbitos artísticos-, los principales autores que han contribuido a la conservación y transmisión de la Mitología. Así, las fuentes a las que nos referimos, se pueden organizar en tres grupos principales³⁷⁰:

- a. Populares, procedentes de la tradición oral. Son muy escasas. Destaca la *Descripción de Grecia*, de Pausanias, en la que encontramos algunas transcripciones directas. Como déficit presenta el ser muy limitada en las regiones que trata y el

³⁷⁰ Nos apoyamos en el estudio de las fuentes que realiza Pierre Grimal, "Introducción" en *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. XX-XV.

estar escrita en el siglo II d..C. por lo que las tradiciones que narra están ya bastante evolucionadas.

- b. Eruditas, procedentes de la labor de los historiadores. Comprende tratados técnicos dedicados íntegramente a la Mitología. Desde Mileto a San Agustín muchos son los documentos dedicados a esta temática, especialmente los creados en Grecia, aunque de la mayoría de los autores nos han llegado simples referencias o resúmenes de lo que se suponen fueron obras repletas de explicaciones sobre los mitos.

A pesar de esto, sí podemos destacar algunas obras de valor incalculable, que de un modo más o menos sesgado se han podido utilizar para reconstruir la Mitología tal como la conocemos hoy día. Una de las más determinantes es la *Biblioteca*, atribuida a Apolodoro.

Su valor radica en que sistematiza los mitos y además muestra cómo eran los cánones mitológicos a principios de la era romana. Destaca también, por su relevancia, Higino con sus *Fábulas*.

- c. Literarias. Parte del desarrollo de la Mitología se debe, sin duda, a su cercanía con la Literatura, así que no es de extrañar que nuestras fuentes principales sean obras épicas o poéticas. Sobra destacar la producción homérica, con dos obras indispensables, *La Iliada* y *La Odisea*. La poesía latina, por su parte, tiene en Ovidio y sus *Fastos* y *Metamorfosis*, el representante más destacado de los que frecuentan, manejan y refunden esta materia mitológica.

7.3.1.4. Los argumentos de Calderón.

La púrpura de la rosa, *Celos aún del aire matan*, *El laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas* forman, como venimos argumentando, parte del amplio grupo de comedias mitológicas calderonianas. Desarrollan diferentes mitos que encontramos en buena parte de las fuentes literarias descritas.

Las leyendas que se recogen en las tres primeras están perfectamente relatadas en la *Metamorfosis* de Ovidio; sobre la cuarta, El golfo de las sirenas, es Homero quien nos cuenta su desarrollo en la *Odisea*³⁷¹.

La púrpura de la rosa reproduce el mito griego de Adonis. La versión de Calderón comienza en el momento en el que Adonis socorre a Venus de un jabalí salvaje que la perseguía.

La diosa se enamora al instante de su salvador, pero a sus requerimientos Adonis no responde. Explica su origen e historia y cómo se encuentra destinado a morir por amor, motivo por el cual se encuentra lejos de la vida de la ciudad, viviendo en el monte alejado de cualquier posibilidad de enamoramiento.

Venus, desairada solicita la ayuda de Eros, que disparando una flecha al corazón de Adonis hace que caiga rendido de amor ante la bella diosa.

Marte, el amante de Venus durante este episodio mitológico, comienza a sospechar de su amada, y con la sospecha comienzan los celos.

³⁷¹ La historia de Adonis se recrea entre otros lugares en el cap.X, v. 345 y ss, de la *Metamorfosis*; el mito de Dafne y Apolo en el cap. I, v. 452 y ss. de la misma obra; también Ovidio es quien relata los amores de Céfalo y Procris en el cap. VII, c.661 y ss. Las peripecias de Ulises en el estrecho de Mesina, fragmento de la vida del héroe que se relata en *El golfo de las sirenas*, encuentran su principal descripción en la *Odisea* de Homero, cap. XII, v. 73 y ss.

En un pasaje alegórico, donde los sentimientos toman forma de personajes, se analiza la pasión de Marte, quien finalmente se encuentra con el desengaño amoroso, para desembocar en el deseo de venganza en la persona que le sustituye en los brazos de Venus. Así pues realiza un conjuro por el cual dota a un jabalí –el mismo del que Adonis libra a Venus al principio de la comedia-, de toda la furia y saña de su deseo de venganza.

Adonis es atacado por el jabalí cuando intentaba darle caza, provocándole la muerte. Venus, desmayada, cae y la sangre derramada torna de color púrpura las rosas que antes fueran blancas, justificando así el título de la obra.

La comedia acaba con el triunfo del amor después de la muerte ya que se nos informa de que Júpiter, conmovido por la fuerza de los sentimientos de estos amantes, convierte a Adonis en una flor púrpura y a Venus en una estrella, dándoles así eternidad a su historia.

La historia de Calderón no difiere demasiado de otras lecturas del mito, aún así conviene realizar un repaso por algunas de estas explicaciones de la historia de Adonis.

Un ligero acceso a algunos diccionarios de Mitología y otras fuentes nos permitirán en primer lugar demostrar esta afirmación, y en segundo lugar ampliar nuestra visión del mito con algunas variantes del mismo³⁷².

Así, nos encontramos la historia desde los acontecimientos que marcaron la vida de la madre de Adonis, Mirra, también descritos en la comedia por Calderón.

³⁷² Vid. entre otros, Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández- Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de Mitología Clásica*, 2 vols., Alianza, Madrid 1990 (7ª); y Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1998.

Las versiones cuando se trata de Mitología se suceden con múltiples variantes, y en este caso no estamos ante una excepción.

Parece que existe el acuerdo en torno a que fue Venus quién infundió a Mirra una pasión incestuosa por su padre- Tías para unos, Cíniras para otros-, por haberse jactado de ser más bella que la diosa, o bien por no haberle rendido culto.

Un día en que su padre había bebido se unió a él. Otra versión habla de doce noches incestuosas en las que fue ayudada por su nodriza, Hipólita, mediante un ardid para satisfacer su deseo, amparada por la oscuridad. En la última noche descubrió el rey con quien yacía. Entonces intentó matar a su hija, pero los dioses la salvaron convirtiéndola en el árbol de la mirra.

Otras versiones atribuyen esta metamorfosis a Venus, quien se habría apiadado de la joven, que tras ser descubierta, avergonzada por su acción intenta suicidarse.

A los diez meses, al cornear un jabalí - animal relacionado también con la muerte de Adonis- el árbol de la mirra, nació un niño, el que luego sería el apuesto Adonis.

De nuevo otras versiones atribuyen al padre la rotura de la corteza del árbol de la mirra, propiciando la salida del árbol del fruto del amor incestuoso. La primera versión parece ser la más extendida.

Afrodita lo confió a Perséfone, pero al reclamarlo, ésta se negó a devolverlo por haberse enamorado de él. Zeus (o Calíope en otra versión), decidió que permaneciese con cada una de ellas cuatro meses y los otros cuatro restantes solo, que Adonis prefirió pasar también con Afrodita.

Apasionado por la caza, murió corneado por un jabalí. La autoría última de esta muerte recae en distintos personajes míticos, según las versiones, que habrían lanzado al animal contra él. Algunos pretenden que era Ares, celoso de Adonis, o Apolo, que se

vengaba así de Afrodita por la muerte de Erimanto por haberla sorprendido mientras se bañaba, o Artemis, en venganza por la muerte de Hipólito.

Adonis simboliza el espíritu de la vegetación anual (la semilla que permanece oculta un tercio del año, con relación a los meses que debía pasar con unas u otras). También a Adonis están ligadas varias flores, además de la mirra.

Se dice que las anémonas proceden de su sangre, las rosas, en principio blancas, fueron teñidas de rojo por la sangre de Afrodita que se hirió al socorrer a su amante.

Celos aun del aire matan trata, como tema principal, los amores entre Céfalo y Procris. Calderón inicia su comedia con el castigo a la ninfa Aura, que consagrada a Diana, habría roto sus votos de castidad al mantener amores con Eróstrato. Pero, a los lamentos dolorosos de la nifa, aparece Céfalo con la firme intención de impedir su muerte.

Mientras, Aura invoca ayuda divina, y Venus la auxilia convirtiéndola en aire. Diana, contrariada, intenta dar rienda suelta a su ira y lanza su venablo contra Céfalo, pero el arma no llega a su destino, sino que cae al suelo como si una fuerza superior así lo dispusiese. Procris y Céfalo pugnan por él, lo cual supone el primer encuentro entre ambos, que prelude sus posteriores amores, ayudados por Aura, quien pretende así, vengar la traición de su amiga Procris por no defenderla ante Diana, y pagar el favor que Céfalo hiciera al intentar salvar su vida.

Eróstrato, por su parte, decide vengar la muerte de Aura e incendia el templo de Diana. Las voces desesperadas de las sacerdotisas atraen a Céfalo que salva a Procris, acción de la que se seguirá la boda de ambos, ya completamente enamorados bajo el influjo del conjuro de Aura.

Diana busca de nuevo venganza, y envía a las Furias para que dispongan a los personajes para un trágico desenlace. Eróstrato creará estar acosado y huye al monte a vivir como una fiera; Procris sentirá unos irrefrenables celos y a Céfalo le turbarán los sentidos para que se consume la venganza ideada por Diana.

Así, cuando Céfalo va a cazar, Aura, agradecida, le envuelve con su brisa tras el esfuerzo haciendo que el héroe se recupere de la fatiga y se sienta “en los cielos”.

Es esta sensación la que le lleva de caza diariamente, por lo que Procris empieza a sospechar que a su marido le aguardan algo más que fieras en el monte. En una ocasión que Céfalo persigue una fiera –que no es sino Eróstrato-, y Procris le sigue.

Al oírle llamar a Aura siente unos infectados celos, y agazapada decide observar a su marido, quien creyendo que los matorrales en los que ella se oculta podrían esconder su presa, dispara contra ellos dando muerte a su amada esposa.

Venus, finalmente, se apiada de los amantes y les da categoría sobrenatural, convirtiendo a uno en Céfiro y ascendiendo a otra al orbe de la luna.

Las versiones “oficiales” del pasaje mítico no se alejan de lo utilizado por Calderón en su comedia. Sin embargo, como ocurre en los demás casos, el autor barroco selecciona el pasaje que considera idóneo para sus fines. Así elimina parte de la historia entre Céfalo y Procris, concretamente la que alude a las dudas del marido, respecto a la fidelidad de su esposa.

En este pasaje, anterior al descrito, es Céfalo quien pone a prueba a Procris y se introduce disfrazado en su casa ofreciéndole regalos cada vez más valiosos si se le entrega. La ninfa se resiste largo tiempo, pero al final cede a la tentación, momento en el cual Céfalo se descubre y la mujer, avergonzada huye al monte, de donde la recoge el marido arrepentido de su prueba.

Calderón tampoco es completamente fiel al personaje de Aura. Realmente este personaje está relacionado con Dionisio, quien enamorado de ella intentó alcanzarla a la carrera sin conseguirlo. Finalmente Venus ayudó al dios haciendo enloquecer a Aura que acabó entregándose. De la unión nacieron dos niños que al nacer, en su locura, la madre arrojó al río Sangario. Zeus la transformó en fuente.

Quizá hubiera querido Calderón referirse a Aurora (Eos griega), gran amante, que se relaciona con Céfalo por haber sido raptado por esta y trasladado a Siria. Con él habría dado a luz a Faetonte, que generalmente pasa por ser hijo del sol.

Otra manifestación mitológica incluida en la comedia, es la referida a las Furias. Proceden de las griegas *Erinias*, también llamadas *Euménides* (las bondadosas), un sobrenombre destinado a soslayar su cólera.

Nacieron de la sangre con la que se manchó la tierra durante la mutilación de Urano. Son fuerzas primitivas que se rigen por sus propias leyes, que hasta los dioses están obligados a respetar. Generalmente se conocen tres: Alecto, Tisífone y Megera. Su función consiste principalmente vengar los crímenes.

Cuando se apoderan de una víctima la enloquecen y torturan. También hacen a los hombres olvidar su condición mortal y evitan que los adivinos libren totalmente de sus incertidumbres a los humanos para que no se asemejen demasiado a los dioses.

El antihéroe de la historia es, en este caso, “antiheroína”, papel que desempeña la diosa Diana.

Se observa, en primer lugar, que la nominación de la deidad es la romana, ya que esta es la identificación de la Ártemis griega, por lo que parece que Calderón asume los nombres griegos y romanos indistintamente. De la diosa de la caza sólo selecciona su parte más salvaje y su gusto por los sacrificios humanos.

La tercera comedia, *El laurel de Apolo*, reproduce el mito de Dafne, convertida en laurel. Pero viene aderezado con otras acciones, algunas de las cuales tienen también origen mitológico.

La obra comienza con el repetido recurso de la huida porque una fiera acecha en el monte. Dafne pide auxilio y cae desmayada. Sus salvadores son dos personajes, Céfalo y Silvio, de carácter opuesto con los que se desarrolla una de las dialécticas, típicamente calderonianas, sobre razones y argumentos de amor: ¿a cuál de los dos debe amar Dafne?

La fiera de la que huyen no es sino el mago Fitón, adivino convertido en una especie de dragón por ser consultado y adquirir mayor fama que el mismísimo Oráculo. Dafne explica la historia de este personaje y cómo los dioses, encolerizados, hicieron que el río Peneo, padre de la ninfa, se desbordase cubriendo las tierras de los que los habían despreciado. Al retirarse las aguas, numerosas alimañas poblaron la región, y entre todas apareció una, la más fiera y monstruosa, en la que el pueblo creía ver el alma del mago.

A causa de las continuas peticiones de perdón a los dioses y los numerosos sacrificios, los moradores de Tesalia encuentran por fin la ayuda de Venus y de Apolo para acabar con esta bestia.

Venus envía a Cupido y Apolo desciende él mismo para matar al engendro. Es el dios sol quien logra acabar con la serpiente Fitón y además se burla de Cupido, quien viendo a la fiera salió huyendo.

El dios del amor pretende entonces vengarse de Apolo infundiendo en él una violenta pasión por Dafne, quien reiteradamente lo rechaza. Finalmente él decide forzarla y la ninfa pide ayuda a las deidades, que apiadadas la convierten en laurel.

Cupido reúne a los que antes le proferían humillantes burlas, los cuales se ven obligados a reconocer ahora su victoria definitiva, que también acepta Apolo. La comedia termina con un guiño político a Carlos II –en la versión que manejamos- entre canciones de loor y alabanza al triunfante Amor.

Calderón se permite algunas licencias literarias con la inclusión de pasajes que no encuentran su correlato en las versiones canónicas de la leyenda. Por ejemplo la metamorfosis de uno de los villanos, Rústico, en árbol espía.

Por otra parte, el argumento calderoniano respeta, en su mayoría las líneas principales de las historias de los mitos que reproduce.

Realmente los amores de Apolo por Dafne tienen su origen en la venganza de Eros (Cupido) por las mofas del bello dios por sus intentos de ejercitarse en el arco. Aunque además hay una historia paralela de la ninfa que el autor no utiliza. Es la que relaciona a nuestra protagonista con Leucipo, quien enamorado de la ninfa se disfraza de mujer para participar en los juegos de Dafne y sus compañeras. Obligado a bañarse es descubierto, y muerto por ello a manos de las mismas doncellas.

Además se incluye a Iris que apoya a Cupido y a Eco, que ayuda en sus fines a Apolo. Realmente se corresponden con personajes mitológicos. Iris simboliza la unión entre el cielo y la tierra. Su función principal es transmitir mensajes y consejos a los dioses que, a veces, requieren sus servicios.

Eco es el nombre de una ninfa de los bosques, en torno a la cual se han formado las leyendas que explican la existencia del eco. En todas tras su muerte se convierte en una voz que repite las últimas sílabas de las palabras que se pronuncian.

Por último, *El golfo de las sirenas* es la única comedia que aún siendo de carácter mitológico se desarrolla en una fuente literaria distinta a las demás: *La Odisea*.

Relata uno de los pasajes de los viajes del héroe de Ítaca, el que acontece durante su paso por el estrecho de Mesina. Allí, uno frente a otro, residen dos monstruos femeninos cuyo fin es quitar la vida a los hombres que sucumben a sus encantos.

En la versión de Calderón se sabe de su carácter peligroso, pero no son descritas como tales monstruos, sino como unas doncellas muy especiales. De un lado, Caribdis, poseedora de una espléndida voz con la que atrae a sus presas; de otro Escila, una dama que se sirve de su espléndida belleza para seducir a sus víctimas y una vez en su poder las despeña desde la roca en la que habita.

El núcleo argumental de esta comedia es muy sencillo: se trata de la narración de cómo Ulises, incapaz de tomar una decisión sobre cuál de las dos mujeres le gusta más, escapa sin apenas tener conciencia, de los peligros que ambas implican. De fondo se desarrollan dos cuestiones principales. La primera es la discusión sobre la importancia mayor de un sentido sobre otro (vista vs. oído). La segunda, que se deduce de esta, es la capacidad de superar los deleites de los sentidos.

Ulises se jacta de ello y finalmente se demuestra que no es capaz de hacerlo, así que para vencerlos tiene que ser atado a un mástil y vendado los ojos.

Escila provoca terremotos que hacen desprenderse rocas desde la isla contra el barco que huye con Ulises, y Caribdis pide ayuda a las sirenas. Pero todo es inútil y el héroe puede por fin huir.

Las dos doncellas despechadas optan por el suicidio y se despeñan ambas, tal cual una de las suertes que pudiera haber esperado al héroe. La comedia termina con un prodigio.

En el desarrollo de la aventura Ulises es ayudado por obligación, por Alfeo, un pescador villano que acaba siendo arrojado al mar y engullido por un gran pescado, que al final es sacado a la superficie por otro pescador, Sileno, y para gran asombro de los presentes, de su interior sale vivo el villano Alfeo.

La principal licencia literaria que se permite el dramaturgo áureo en este caso es la transformación de los dos monstruos del estrecho de Mesina en dos preciosas mujeres. En realidad Caribdis fue una hija de la Tierra y de Poseidón. En su vida humana había mostrado gran ferocidad. Por robar y devorar ganado a Heracles fue castigada por Zeus, precipitándola al mar donde se convirtió en un monstruo. Tres veces al día absorbe gran cantidad de agua, tragándose cuanto ésta le lleve, incluido los barcos que pasaban por la zona. Ulises en realidad se encontró con Caribdis en dos ocasiones.

En la primera –que presuntamente es la que relata Calderón- salió ileso, en la segunda tuvo que aferrarse a una higuera para no ser devorado por el monstruo. Escila, por su parte, es el nombre de dos heroínas distintas. La que nos afecta es la que se representa como un monstruo marino que tiene la parte superior de su cuerpo de mujer, y la parte inferior está formada por seis perros rabiosos que devoran cuanto pasa a su alcance. La responsabilidad de la muerte de este ser, se atribuye a Heracles y no a Ulises, como presenta la comedia.

De los argumentos expuestos, Elizabeth Frenzel reconoce tres en su *Diccionario*³⁷³.

³⁷³ Ya en su prólogo advierte que “Los artículos histórico-argumentales que se siguen comienzan en cada caso [...] en un punto en que ya se pisa terreno firme por la existencia de una versión concreta. Las historias previas y los significados de los personajes aislados, que pertenecen al ámbito de la mitología,

No incluye en su compendio la historia de Adonis, pero sí los mitos de Dafne, Céfalos y Procris, y Ulises. La historia argumental demuestra la recurrencia de esta materia literaria en las obras de autores de todos los tiempos, si bien, algunos destacan – acorde con el momento estético y social- la enseñanza moral que de ellos se desprende a modo de “ejemplos”, como ocurre desde la Edad Media con la historia de Céfalos y Procris y su ejemplaridad para el matrimonio.

Del argumento de Dafne, Frenzel destaca que “a partir de Petrarca aparece con frecuencia en alusiones de la lírica erótica, y que sobre todo ha sido utilizado con frecuencia por la escultura y la pintura, [pero] no es apto para su desarrollo ulterior a través de las ramas pragmáticas de la literatura, quedando limitado al momento de gran efecto de la metamorfosis”³⁷⁴.

El más sugestivo de todos los argumentos que utiliza Calderón –dentro, claro está, de nuestra selección de comedias-, es sin duda el relativo al héroe Ulises, tanto por la amplitud de pasajes que pueden ser reproducidos, cuanto por el carácter de estos, provistos de alicientes suficientemente atractivos para la Literatura: viajes, muestras de valor, amor, guerra, astucia etc.

Sin embargo, es precisamente la comedia que lo trata, *El golfo de las sirenas*, la que, en nuestra opinión, está menos guarnecida de material argumental y lances variados dotados de atractivo, si bien hay que tener en cuenta que es también la menos extensa de las cuatro que ocupan nuestro particular corpus.

no se hace más que rozarlos” Cfr. Elisabeth Frenzel, “Prólogo” en *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1976, p. XVI.

³⁷⁴ Cfr. E. Frenzel, *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, cit. p. 109.

7.3.1.5. Los temas, tópicos y motivos en las comedias calderonianas.

En cualquier caso, los argumentos analizados presentan un mismo núcleo, generador de todos los demás elementos temáticos, esto es, un mismo tema principal, origen y fin, causa y efecto, que genera cuantos acontecimientos se desarrollan: el *Amor*.

Así en *La púrpura de la rosa*, son los amores de Adonis y Venus el motor de la comedia; en *Celos aun del aire matan*, los de dos parejas: Áura y Eróstrato, de un lado, y Céfalo y Procris, de otro; en *El laurel de Apolo* es el amor violento del dios el origen de todos los acontecimientos; y, por último, *El golfo de las sirenas* presenta un Ulises enamorado de dos mujeres. Las constelaciones de personajes siempre están determinadas por las parejas que el tema amoroso establece, por lo que observamos cómo la estructura se ve también mediatizada por este macro-tema.

Sin embargo, no podemos argüir que el amor que Calderón presenta en sus comedias, sea de carácter plano. Nada más lejos, pues en los versos calderonianos se realiza un despliegue de sentimientos heterogéneos, procedentes y estrechamente relacionados con el amor, que provocan, por su carácter particular, la mayoría de las situaciones que se desarrollan. Por tanto podemos afirmar sin ninguna duda que el tema fundamental de las comedias es el amor, sobre el que el autor dibuja toda serie de matices dependiendo de los amantes y los objetos amados de que se trate.

Aun cuando no nos proponemos un estudio exhaustivo de la *tópica* en las comedias de Calderón, sí nos parece indispensable un breve recorrido por las posibilidades temáticas –tópicos y motivos- que se siguen de este tema³⁷⁵:

³⁷⁵ Nuestra intención en este apartado, lejos de ofrecer un listado de elementos temáticos, consiste principalmente en analizar los temas de las comedias objeto de nuestro estudio, para su ubicación en la producción dramática de Calderón, y para su estudio contrastado con los que se utilizan en la creación del

a. Cupido.

La determinación de la presencia, real o alusiva, de este dios como un tópico en los dramas de Calderón que analizamos, es imprescindible para determinar la existencia de un ser –normalmente éste- que dirige los destinos amorosos de los personajes. Como tal aparece en *La púrpura...* y en *El laurel...*, aunque se le cita o invoca en las otras dos. Este personaje es germen de buena parte de los asuntos amorosos³⁷⁶.

El carácter simbólico de sus acciones hace que de estas se desprenda una enseñanza moral relacionada con el amor, como se aprecia en este fragmento de *La púrpura de la rosa* en el que Cupido, llamado directamente Amor, intenta huir y es reconocido:

“Marte-. Tenedle, que es el Amor. 715

Belona-. ¿Cómo es posible sea él,
sin conocerle hasta ahora?

Marte-. No eso admiración te dé,
porque el amor de un celoso

no es fácil de conocer, 720

hasta que otras señas digan

si es amor o no lo es.

nuevo género operístico. También se pretende establecer, a partir de las propuestas teóricas apuntadas en la introducción de esta sección, los motivos y tópicos con el fin de identificar todos los detalles del desarrollo de los temas, en un caso, y todos los elementos recurrentes de este breve corpus de la obra calderoniana, en otro, para determinar su correspondencia con los que el genio barroco utiliza en el resto de su dramaturgia. Sin embargo, en el desarrollo analítico nos encontramos con autores que en la determinación de motivo vs. tópico difieren de nuestra designación. Nuestro análisis, aun partiendo de Frenzel y, sobre todo y para la *tópica*, de Curtius, basa la diferenciación de estos elementos, una vez definidos en el nivel de unidades mínimas tematólogicas, en la concreción textual, es decir, entendemos como motivo un germen temático desplegable de formas muy distintas, mientras el tópico presenta una estructura textual fija, cuyo desarrollo único es el que ésta determina. Además, en el caso de los tópicos, buscamos los propiamente calderonianos, los lugares comunes que Calderón frecuenta, tanto en estas comedias, como en el resto de su genial obra.

³⁷⁶ Acerca del mito de Eros Vid. la interpretación de E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit, p.181.

[...]

Belona-. ¡Ay de ti, si a Amor que huye
intentas seguir!”

La principal función del dios Eros –en su denominación griega-, está relacionada con uno de los motivos vinculados al amor en sus primeras fases: el enamoramiento. Cuando en la comedia está presente este personaje, el amor y el desamor surgen de la mágica acción de sus flechas:

“Cupido-. [...]

Mas ya cobrado el arco
y flecha que perdí,
verá el celeste coro

980

que al que venció, vencí.

Flecha de oro su pecho,
para amar, ha de herir,
cuando el de Dafne, a quien

tejer las flores ví,

985

flecha de plomo hiera;

porque los dos así

lleguen, aborreciendo

y amando a discurrir

que nos son brutos triunfos para mi.”

990

El pasaje referido del *Laurel...* describe la venganza de Cupido, quien castiga a Apolo a amar a Dafne y no ser correspondido por ella, al disparar flecha de oro y plomo respectivamente. En *La púrpura...* el hijo de Venus utiliza la flecha de oro para conseguir para su madre el amor de Adonis:

“Amor-. No

tienes que proseguir,
 puesto que para mi
 el delito le basta de dormir. 485
 Del favor y la ira
 el concepto entendí,
 y para que herir vea
 su pecho sin herir,
 este dorado arpón, 490
 pasando a serpentín,
 dese bruto diamante
 abrasado buril,
 verás qué áspid de fuego
 muerde su pecho, a fin 495
 de que los dos vengados
 con tiro tan feliz,
 apuremos así
 si es el amar matar y no morir.”

En *Celos aun del aire matan* es el personaje de Áura quien realiza la función del dios Amor, infundiendo aires amorosos sobre Céfalo:

“Aura-. [Para sí]
 aunque se aparten los dos,
 inspire suave el aura de amor.” 654

En cualquier caso, reiteramos la importancia para el estudio temático de este personaje³⁷⁷, tanto por la alegoría que supone su presencia -y con ella la inestimable

³⁷⁷ El estudio pormenorizado de Cupido es objeto del apartado dedicado al análisis de los personajes (7.3.4), sin embargo, su introducción en éste se debe, como ya ha quedado suficientemente justificado, a su vinculación con el tema principal de las comedias.

posibilidad para Calderón de la difusión de enseñanzas morales-, como por su relación con los motivos referentes al amor, como origen y fin de los mismos.

b. Enamoramiento y cortejo.

Ya hemos visto como, en la mayoría de los casos que estudiamos, el enamoramiento viene propiciado por la acción “mágica” de algún personaje, principalmente el dios amor, (como hemos podido comprobar con los ejemplos de Adonis y Apolo). Aunque no siempre es responsabilidad de Cupido.

En *El golfo de las sirenas* es el engaño de los sentidos quien consigue enamorar a Ulises, con lo que este tópico universal se relaciona directamente aquí con el sentimiento amoroso como fin del mismo: la vista y el oído confunden para conseguir el amor.

Pero también aparecen ardidés no mágicos que forman parte de las acciones de los enamorados para conseguir a sus respectivos objetos de deseo. Uno de los tópicos más recurrentes en este campo es el fingido desmayo femenino.

Lo encontramos en *El golfo...*, donde Escila, en su seductor acercamiento a Ulises, simula un desmayo que surte su efecto, pero es interpretado certeramente por su rival, Caribdis:

“Caribdis-. No en vano	260
cautelosa Escila intenta	
que el valor de la hermosura	
más con la lástima crezca;	
más no la valdrá, pues hay	
cautela contra cautela...”	265

Si bien es verdad que no siempre es fingido, sino producto de una gran conmoción o miedo. Así ocurre en *Celos*... donde es fruto del fuego real y del corazón que abrasan a Procris tras ser salvada por Céfalo:

“Procris-. ¿Quién?... Pero
ni el aliento ni la voz,
la vida ni el alma puedo
usar. ¿qué mucho si faltan
alma, vida, voz y aliento? 1430

Cae desmayada”

También lo encontramos en la *La púrpura*... donde una dolorida Venus por muerte de su amado cae sin sentido:

“Venus-. ¡Ay infelice de mi! 1395

[...]

Cae sin aliento

Todas-. Con la fuerza del dolor
cayó desmayada sobre
las rosas, y sus espinas
van violando sus colores.”

Claramente recurrente, este tópico aparece finalmente en *El laurel*... donde, en esta ocasión viene propiciado por el terror que infunde la bestia Fitón en Dafne:

“Dafne-. ¿No hay quien me socorra?

¿No hay quien me defienda?

Céfalo-. Sí mientras yo viva. 5

Silvio-. Sí mientras yo muera

*Salen Silvio y Céfalo, pastores galanes, trayendo entre los dos
desmayada a Dafne, vestida en traje de ninfa bizarra.”*

Este ejemplo lleva implícito un nuevo tópico, que, de un modo más tangencial, se relaciona con el enamoramiento.

Es normalmente la petición de auxilio de un personaje femenino lo que hace acudir al valiente héroe³⁷⁸, y que de paso provoca o cae en el amor –según el enamorado primero sea víctima o salvador-.

Hay numerosas muestras a lo largo de las cuatro comedias: En *Celos...* aparecen dos salvamentos de los que venimos explicando, aunque no tienen relación tan unívoca con el amor. Ambos son protagonizados por Céfalo como bienhechor, y por Áura, el primero, defendida de la furia de Diana, y por Procris, el segundo, salvada del fuego que devora el templo de la inclemente diosa. De *El laurel...* ya hemos introducido un ejemplo. La peculiaridad es que es doble, es decir, dos benefactores lo realizan, Silvio y Céfalo, y la heroína salvada es Dafne (“¿No hay quien me socorra?, ¿No hay quien me defienda?”). En último lugar, también en *La púrpura...* hallamos una asustada Venus, que expresa mejor que ninguna otra heroína la angustia y la necesidad de auxilio:

“(Dentro) Venus-. ¡Ay infelice! ¿No hay 21
quien me dé amparo y favor?
¿No hay quien me socorra, ¡cielos!
En tan fiero lance?”

Y un salvador que expresa, mejor que ningún otro galán, la valentía y nobleza que Adonis:

“Adonis-. Yo,
yo, que vivo imán del blando 25

³⁷⁸ Relacionado con este motivo, encontramos el tópico *animus facit nobilem*, a través del cual Curtius describe al perfecto caballero, dentro de cuyas características estaría esta nobleza y gallardía que lleva al héroe a realizar gentiles salvamentos de doncellas desvalidas. Vid. E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit. p. 259.

boreal norte de tu voz,
pude en tu amparo llegar
a tan felice ocasión...”

Como consecuencia principal, el enamoramiento conlleva un alma en desasosiego, que duda de sus sentimientos y no sabe bien qué le ha ocurrido, y una actividad encaminada a cortejar al ser amado³⁷⁹. Este sentimiento se observa en todos los enamorados calderonianos:

“Procris-. (Cantado)

¡Cielos! ¿Qué es lo que miro?

¿No es este el extranjero?

930

Céfalo-. (Id.)

Turbado al verla muero.

Procris-. (Id.)

Muerta al verle respiro.

Céfalo-. (Id.)

¡Oh si hablara sin voces el suspiro!”

Los ejemplos de turbación por el amor que empieza a sentirse, como éste de *Celos...*, son constantes en toda la dramaturgia de Calderón que analizamos.

³⁷⁹ E. Frenzel analiza algunas cuestiones relativas al cortejo en la voz “Prueba del pretendiente” en E. Frenzel, *Diccionario de motivos*, cit. p. 271

En *La púrpura de la rosa* Adonis la siente, e incluso se ve impelido irremediablemente a contrariar a su propia razón³⁸⁰:

“Adonis-. ¡Ay! Que no sé qué afecto... 605

[...] me hace no obedecer.”

Pero es en Apolo (*El laurel...*) donde se vislumbra una ruptura más clara por el efecto de las flechas del amor. Quien antes defiende el olvido es ahora un siervo enamorado de Dafne que se duele de su indiferencia, y así se pronuncia:

“Apolo-. ¿Qué fuera (¡ay de mi!), qué fuera,

que al exhalarse el ardiente

Etna de tu pecho, en mí

prendas sus iras crueles? 1325

Dafne-. ¿Cómo?

Apolo-. Como dividiendo

los contrarios accidentes

de nieve y fuego, ha partido

en mi el fuego, en ti la nieve...

Dafne-. ¿Qué causa? Dí.

Apolo-. Tu hermosura.” 1330

³⁸⁰ Estos efectos del amor se deducen del tópico clásico *furor amoris*. Expresa la concepción del amor como una locura, como una enfermedad que niega todo poder a la razón. Esta idea explica la causa de los padecimientos del enamorado: zozobra, insomnio, intranquilidad, etc.:

iactor, crucior, agitor,

stimulor, vorsor

in amori rota, miser exnimor,

feror, differor, distrahor, diripior,

ita nubilam mentem animi habeo.

Ubi sum, ibi non sum, ubi non sum, ibi est animus,

ita mi onmia sut ingenia...

Plauto, *Cistellaria*, 206-212

Aparecen formados por una sucesión de imágenes y metáforas con que se halaga a la mujer; piropos y requiebros presentes también en todas las comedias. Sin embargo, su relevancia nos obliga a destacar el que dedica Adonis a Venus, en *La púrpura...* En segundo lugar, el cortejo entendido como promesas y regalos, como por ejemplo, el inserto en la auto-caracterización de Apolo, dedicado a Dafne en *El laurel...*³⁸¹

c. Amor prohibido o trabado.

Este motivo temático se refiere a la situación que viven aquellos personajes que están obligados a rechazar cualquier posibilidad de amar³⁸². Entra, así, en juego un tópico muy común en la literatura barroca: el *fatum* o destino. El personaje en el que más claramente se desarrolla esta circunstancia es Adonis, quien al principio de *La púrpura...* recopila su historia, dando cuenta de la maldición que persigue a su existencia, en virtud de la cual se sabe destinado a morir por amor:

“Adonis-. [...]
maldecido de mis padres,
y con tan gran maldición 120
como que de un amor muera”

No supone tanto para la situación general, pero también en *Celos...* Céfalos alude al destino como responsable de sus acciones, y de forma bastante explícita describe su efecto:

³⁸¹ Estas bellas descripciones suponen los versos más conseguidos y cuidados formalmente, por cuanto emplazamos para un tratamiento más detallado de los mismos al apartado 7.3.2 que analiza la estructura textual del drama y las características lingüísticas y estéticas de estos pasajes.

³⁸² Estrechamente relacionado con la acción del destino, se vincula además a otros motivos como “el conflicto amoroso debido al origen” y “la relación secreta”, vid. E. Frenzel, *Diccionario de motivos*, cit. pp 49 y 224 respectivamente.

es un destino que induce,
es un hado que domina,
y es una estrella que influye.”

d. Amor correspondido.

Pero no siempre el amor es impedido o difícil. En las comedias también aparecen situaciones en las que los amantes disfrutan, aunque sea temporalmente, de un gratificante amor correspondido, tras los procesos de enamoramiento y cortejo ya vistos.

Venus y Adonis, y Céfalo y Procris, son las dos parejas que viven un tiempo esta situación amorosa. Pero nunca es estable o duradera, y además tiene un definitivo final trágico: en el primer caso, la ira de Marte provoca la muerte del amante, en el segundo es Diana la que venga su honor con la de Procris.

Esta situación, en *La púrpura...* se refleja en los jardines de Venus cantando sobre el amor. En *Celos...* se observa más detalladamente el proceso de enamoramiento, sin embargo, el amor constante solo se supone pues sabemos que Céfalo salva a Procris del incendio y la lleva consigo, y más tarde aparecen casados. En cualquier caso está presente y por ello lo hemos referido.

e. Desamor.

En el extremo antagónico del amor correspondido se encuentra el motivo temático del desamor. Ya hemos aludido a las flechas de plomo del dios del amor. Normalmente son las causantes de los amores no correspondidos (salvo en el caso de *El golfo de las sirenas*, donde es la propia voluntad de Ulises la que vence, aun con ardidés, la tentación seductora de las doncellas de Mesina).

Calderón intenta en sus comedias la descripción del proceso amoroso en su totalidad. En el caso que nos ocupa, tras el enamoramiento, además del ya aducido amor correspondido, existe también la posibilidad del rechazo, causa del desamor.

Este motivo amoroso presenta, como primer paso, un cortejo infructuoso; después el amante se siente herido por el despecho, y después surge el deseo de venganza contra los amantes. Se da la circunstancia en ocasiones que el amante despechado recurre a la violencia para conseguir sus fines. Con todo, en el proceso de desamor se reconocen los siguientes motivos:

- i. Cortejo frustrado. Despecho³⁸³.
- ii. Corazón herido de amor.
- iii. Venganza del rechazado contra los amantes.
- iv. Amor violento o forzado.

El desarrollo del proceso descrito no es responsabilidad de un único personaje, más bien cada uno presenta fases de mismo, según las circunstancias personales que rodean cada caso. Así, Venus en *La púrpura...* siente el despecho de Adonis y esgrime su venganza:

“Venus-. [...]
¿Daréle muerte? No 435
¿He de vengarme? Sí
¡Oh si hubiera un matar
que no fuera morir!”

³⁸³ Vid. El motivo de la mujer rechazada, interpretado por E. Frenzel, *Diccionario de motivos* cit., p. 224.

¡Qué mal sosiega un desdén!

Caribdis-. [Id.]

Sin duda, pues no está aquí,
ni en todo el monte se ve,
fue tras de Escila.

Escila-. [Id.] Sin duda, 805
pues ya no está aquí, que fue
tras Caribdis.

Caribdis-. [para sí]

Y no ya
lo siento por mi altivez,
tanto como por mi envidia.

Escila-. [Id.]

Y no ya tanto cruel 810
lo siento, como celosa.

Caribdis-. [Id.]

¡Oh, ira vil!

Escila-. [Id.]

¡Oh, afecto infiel!”

Los ejemplos de este tipo se suceden a lo largo de las comedias calderonianas.

Dos tópicos se relacionan estrechamente con este núcleo temático: morir por amor y la cárcel de amor, como consecuencias funestas de este sentimiento. También de ellos encontramos representación en los versos que componen nuestro objeto de análisis:

“Marte.- Dices bien, 765
pues nunca la planta, pues nunca la vista
pisó temerosa, previno confusa
tan lóbrega estancia, mansión tan horrible,
prisión tan funesta ni cárcel tan dura.”

de una hermosura discreta

Ulises envilecía

280

El antiguo honor de Grecia.”

Tanto estas intervenciones como el lamento del dios guerrero rememoran la obra homónima de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*³⁸⁷, en la que coincide solo en la nominación, porque la novela sentimental se basa principalmente en una pasión amorosa sin esperanzas de consumación, debido a los desdenes de la amada, y en el caso que nos ocupa Marte se encuentra en medio de un desengaño amoroso, en la pérdida de un amor previamente consumado.

f. Amor filial.

Podemos señalar otros ejemplos menores de motivos relacionados con el amor, como el que implica la existencia de Belona en *La púrpura...: el amor filial hacia Marte*. Este sentimiento la sitúa del lado del dios guerrero, por lo que se forma parte, sin ser pareja amorosa, de la constelación de personajes ubicados en torno a éste:

“Belona-. Yo
que al fin, como hermana tuya,
interesada en tu honor,
vengo, Marte, a persuadirte
que vuelvas por tu opinión.”

³⁸⁷ Diego de San Pedro fue quien, con sus obras, mejor desarrolló la llamada novela sentimental. *Cárcel de amor* fue el libro de moda de su tiempo. La novela está escrita en modo epistolar. El autor actúa de intermediario entre Leriano, el amador que sufre los tormentos amorosos en la alegórica cárcel de amor y Laureola, la dama desdeñosa. A través de las cartas se analiza la pasión amorosa. El modelo narrativo que sigue las obras de San Pedro es compartido también por otras novelas sentimentales: el elemento o nexo son las cartas amatorias, procedimiento totalmente nuevo y revolucionario en la literatura de la época.

g. Amor villanesco.

Como contrapunto al amor idealizado de las deidades y personajes nobles, y en consonancia con la existencia de las acciones paralelas llevadas a cabo por los villanos o criados, se introduce un tipo de amor que podríamos llamar villanesco. Reproduce los comportamientos, en clave de humor, de los personajes más bajos e incultos de la comedia. Algunos rasgos que caracterizan a este tipo de amor son:

i. Burlas.

Las encontramos en todas las comedias. Obsérvese el siguiente ejemplo de *El golfo de las sirenas*, en el que la mujer, Celfa, tras engañar a Ulises para que se lleve a su marido, se congratula de verse por fin libre de él:

“Alfeo-. ¡Que me destruyes, mujer! 772

Celfa-. (aparte)

Por eso lo digo yo.

Anteo-. De grado, villano, ven

o arrastrando irás [...]

Celfa-. Aquel adagio que dijo:

La ida del humo, y aquel

De allá vayas y no tornes,

nunca han venido más bien.” 800

ii. Insultos y actitudes despreciativas.

Los observamos en esta misma comedia:

“Celfa-. Señores, no le llevéis; 760

que es tonto y no sabe más...”

los intereses personales, que cuanto más básicos, mejor para conseguir el efecto humorístico. Como ejemplo indiscutible seleccionamos un diálogo entre villanos de *El laurel...* mantenido entre Bata y Rústico cuando ambos intentan huir de una fiera montaraz:

Bata-. ¡Ay de mi, triste!

Rústico-. De mi alegre si te agarra 610
primero que a mí.

Bata-. No hará,
que asida yo a tus espaldas,
primero ha de dar contigo.

Al huir él, se ase ella de sus espaldas

sin verla; él huye, y ella tras él.

Rústico-. ¡Ay señores!, Ya me agarra,
ya me trincha, ya me muerde, 615
ya me engulle, ya me masca.

Bata-. ¿Qué tiembras, que aun no es la fiera
mentecato, quien te traga?

Rústico-. Pues, ¿quién me tiene?

Bata-. Soy yo.

Rústico-. Aun peor está que estaba; 620
que fiera por fiera, no
la quedas a deber nada.”

h. Dialécticas amorosas.

Se trata del utilizadísimo motivo de las razones y argumentos de amor, realizadas por los pastores y zagalas, habitantes de la Arcadia, en la literatura de todos los tiempos. Las más importantes que se desarrollan en las comedias son: en *El laurel...*, la que enfrenta a Céfalo y Silvio, personajes paralelos pero opuestos, sobre si se debe amar

más a quien ama constante, o al que ve nacer de repente el amor; en *La púrpura...* la discusión se realiza en los jardines de Venus, y es esta diosa y Adonis los que se plantean la posibilidad de mejorar o no su suerte con más amor³⁸⁹; y la última que podemos señalar, se encuentra en *Celos...* y afecta a todos los personajes, que se polarizan en torno a los dos sentimientos que los poderes superiores infunden en el aire: el amor o el olvido.

También hemos de señalar la presencia de otras dialécticas, señal inequívoca de la estética calderoniana -y en general barroca- de los opuestos.

Una de ellas está expuesta en *El golfo...* Ajena a los asuntos del amor, en esta discusión, que llevan a cabo Caribdis y Escila, se discute sobre la prominencia de un sentido sobre otro, de entre los dos que ambas representan: vista vs. oído. Podemos señalar una segunda, en la que Apolo y Cupido discuten sobre la posibilidad del amor de entrar en lances distintos a los suyos propios, como, en este caso matar a Fitón:

“Apolo-. Porque no sé que se hiciesen
para los montes tus armas. (Canta) 670
No desdores, Cupido,
tu arco y tus flechas;
que es desaire de hermosas
que maten fieras
Cupido-. (Canta) Antes quiero que vean, 675
sagrado Apolo,
que del Amor las armas
lo rinden todo”

³⁸⁹ El análisis de las razones de amor, por ser éstas canciones, se circunscribe al apartado que estudia cuantos elementos musicales encontremos en las comedias calderonianas. (Vid. apdo. 7.6.)

En esta misma comedia sucede otra metamorfosis. No responde a la existencia real de un mito, es más bien un recurso de Calderón para desarrollar su historia e introducir además el humor con las consecuencias que del cambio se deducen.

Nos referimos a la transformación de Rústico, el villano más tosco, en árbol-espía a manos de Apolo, quien quiere así conocer los sentimientos de Dafne:

“Apolo-. Yo haré que en ti reparar
nadie pueda.

Rústico-. ¿De qué suerte?

Apolo-. Haciendo que transformado
en árbol, ninguno a verte

llegue, que por tronco no
te tenga. 1550

Rústico-. ¡El diablo me lleve...”

Otra metamorfosis convierte, en *El golfo...*, a Caribdis y Escila en escollos marinos tras su suicidio. El mito explica así la realidad del peligro que en el estrecho de Mesina, enfrentan los navíos.

En definitiva, las metamorfosis descritas justifican la importancia que hemos otorgado a este motivo para el desarrollo de los argumentos.

Que la temática está estrechamente relacionada con la estructura del drama es un hecho que no ofrece ninguna duda. Otra prueba de ello la encontramos en uno de los temas, que relacionado con el amor, constituye otro núcleo imprescindible para la comprensión de las obras calderonianas: nos referimos a los *Celos*. Son generadores de una importante actividad posterior, erigiéndose en un tema principal en algunos casos.

En general, lo padecen los antihéroes de nuestras historias -Marte, Apolo, etc.-, aunque también lo sufren los protagonistas a instancias de alguna deidad inclemente, como en el caso de Procris:

“Diana-. [...]
Tu, Alecto, pues que Procris 1480
con Céfalo me injuria,
pues apóstata mía,
con él de amor en las delicias triunfa,
en su rendido pecho
harás que se introduzca 1485
de los celos el áspid.”

Sin embargo, no siempre se vincula al sentimiento amoroso. En *El laurel...* Cupido siente celos de las alabanzas que los habitantes de la Arcadia dedican al dios Apolo³⁹⁰:

“Apolo-. (aparte)
Mira en mi aplauso, Amor,
qué caso hacen de ti. 930
Cupido-. (Id.)
Pues que de celos muero
nunca más Amor fui:
pero de mi venganza
presto llegará el fin.”

Los celos aparecen en *El golfo...* relacionados con un motivo fundamental en esta comedia, la rivalidad entre dos mujeres³⁹¹.

³⁹⁰ Los celos aparecen aquí estrechamente relacionados con el motivo de la rivalidad. Vid. E. Frenzel, *Diccionario de motivos*, cit. p. 306.

³⁹¹ Bajo la nominación de “hombre entre dos mujeres”, Frenzel explica y analiza este motivo. Vid. E. Frenzel, *Diccionario de motivos*, cit. p. 158.

Aunque ya se encuentra sobradamente probado, que el tema de los celos es central en las comedias cuyo estudio nos ocupa es finalmente demostrado por el hecho de que incluso forma parte del título de una de ellas: *Celos aun del aire matan*.

Como venimos observando, todos los elementos temáticos –temas, tópicos y motivos- aparecen imbricados en una tupida red de relaciones que conforman, finalmente, los argumentos descritos.

De este modo se presenta otro tema de las comedias, la *Venganza*. Ya hemos visto una de sus manifestaciones, la que se deduce del tema anterior. Los celos y el despecho inducen a los amantes a fraguar la venganza en la figura de los amantes, tanto en el caso de los nobles y dioses –Marte y Apolo-, como en el de los villanos.

Pero existen otras expresiones del mismo. En *El golfo de las sirenas*, Escila y Caribdis se sienten afrentadas ante la huída de Ulises, y las que antes fueran rivales, se unen ahora para vengar los agravios sufridos:

“Caribdis- Bella Escila, 850
ya que igual el rencor es,
pase nuestra competencia
a venganza...”

También Cupido, afectado por el triunfo de Apolo ante la fiera Fitón, y dolorido por las continuas burlas del dios Sol, urde contra él su venganza en *El Laurel...*, como ya hemos ejemplificado a propósito del tratamiento de los celos en este personaje.

Vinculado a la venganza se encuentra el motivo del castigo. En este ámbito Diana, la heroína negativa de *Celos...* se erige como la gran vengadora.

Por dos veces intenta castigar a las ninfas, que rompiendo sus votos de castidad, se entregan al amor traicionando los servicios de la diosa³⁹². Áura es ayudada por los dioses y convertida en aire, pero Procris sufrirá toda la furia descarnada de la venganza divina, con un plan urdido, que afecta a varios personajes, de modo que la malograda ninfa muera a manos de su propio amante. Además también aparece la venganza de los dioses motivada por no rendirles el suficiente culto, como se explica en la historia del mago Fitón.

Así pues, a propósito de los temas tratados reconocemos varios motivos puestos en relación: el castigo divino, la traición –que reconocemos como las que sienten los celosos, y también la que entiende Diana respecto a sus sacerdotisas-, ruptura del voto de castidad, y el enfrentamiento entre las fuerzas de varias deidades.

Este último motivo se da con bastante frecuencia. A la acción de Diana se oponen los dioses que acaban salvando a Áura, y después es Áura convertida en aire, la que planta resistencia a los mandatos de la implacable diosa:

“Diana-. A todos miro, y en nadie
el alma penetro. ¿Qué 1035
poder soberano hay
que se oponga a mi poder?”

Pero no es Diana la única deidad que sufre este ultraje: a la acción de Marte se enfrenta, con sus ardidés propios, la diosa Venus, y a la de Apolo pone trabas la de Cupido. De este enfrentamiento entre las fuerzas divinas suele salir victorioso el sentimiento amoroso, y de ahí que los ofendidos dioses profieran su venganza³⁹³.

³⁹² Para una comprensión detallada del motivo del voto de castidad, vid. E. Frenzel, *Diccionario de motivos*, cit. p. 403.

³⁹³ Para un desarrollo más completo del motivo de la venganza, y su estrecha relación con el de la traición vid. E. Frenzel, *Diccionario de motivos*, cit. pp. 368 y 360 respectivamente.

La *Muerte* se configura como otro de los temas esenciales del corpus calderoniano, que junto al amor y a los celos, completa el círculo temático básico de *Celos...*, *El laurel...* y *La púrpura...* (amor→celos→muerte) -y a estas comedias en concreto, aplicamos el análisis que sigue-.

Aunque la muerte sea finalmente enmendada por la acción divina en la restitución de los amantes como seres superiores, la realidad es que supone el fin de la existencia de los protagonistas principales. Varios motivos diferentes conforman la estructura y el desarrollo de este tema, íntimamente relacionados entre sí.

En principio destacamos uno de los tópicos que ya hemos citado anteriormente: morir de amor.

La muerte aparece en realidad como el final de las relaciones amorosas, aunque el tópico no se dirige al sentido literal de estas palabras, sino que describe el estado anímico del enamorado, tal como comprobamos en las palabras ya referidas de Cupido (“si es el amar matar y no morir”). Evidentemente, si entendemos el tópico en sentido literal también encontramos su manifestación en las tres comedias a las que nos referimos, pues en las tres la muerte de Dafne, Adonis, y Procris tienen su origen en las circunstancias que se derivan del amor que ellos u otros personajes sienten (aunque debiéramos decir “sufren”).

Si observamos detalladamente lo apuntado hasta ahora, apreciaremos claramente la influencia que tiene la acción de los dioses en el devenir de los argumentos. Esto nos lleva a reconocer que estas deidades manejan a los personajes como si de marionetas se tratase, propiciando el amor o la muerte a su capricho.

Así pues, el determinismo a que se ven sometidos los mortales afecta tanto a lo negativo, como la muerte, los celos o la venganza, cuanto a lo positivo, como el amor. Son también los dioses los responsables de la restitución, normalmente por piedad, de los amantes. En algunos casos, como el que reproducimos de *La púrpura...*, es responsabilidad del gran dios por excelencia, Zeus, de quien normalmente Calderón escoge la denominación latina (Júpiter):

“Amor-. [...]
Júpiter, pues conmovido
o indignado de que goce 1420
sin los imperios de un alma
los de una vida tu nombre,
desa derramada sangre
quiere que una flor se forme,
y de aquella se vistan 1425
roja púrpura las flores,
para que en tierra y en cielo
estrella y flor se coloquen”

En torno a las deidades se desarrollan otros motivos, que acentúan la importancia con que están dotados en las comedias. Además de los ya apuntados castigo y venganza, los motivos divinos que podemos señalar son:

- a El conjuro o hechizo. Ya hemos aludido al que realiza Cupido con sus flechas de oro y plomo. Además, hay que señalar todas las intervenciones de las deidades encaminadas a la transformación de los personajes, como ya hemos tratado a propósito del estudio del motivo de la metamorfosis. Por último, y estrechamente relacionado a la presencia de deidades “menores” que ayudan a

los propios dioses³⁹⁴, hemos de señalar todas las acciones que estos ayudantes divinos realizan sobre los mortales, que como siempre, son receptores pasivos de los habitantes del Olimpo. Este motivo aparece en varias comedias.

- b Petición de ayuda a otros dioses menores. En *Celos...*, es Diana quien, como hemos podido referir, solicita la ayuda de las Furias; en *El golfo...* Caribdis pide a las Sirenas que aborten la huida de Ulises con su canto; y Apolo y Cupido son ayudados, en *El laurel...* por deidades menores, que, junto a los protagonistas, realizan parte de los hechizos:

Eco-. ¿Qué quieres?

Cupido-. Fiar de ti

a mi honor la venganza.

Eco-. ¿De qué suerte?

Cupido-. Oye.

Eco-. Di.

Cupido-. En todos tus espacios

voz no has de repetir 1000

que no sea *Amor. Amor*

tu coro ha de decir,;

que yo haré que ninguno

sus ecos llegue a oír,

que no muera al encanto

de amar y de sentir.

[...]

Iris-. ¿Qué me quieres?

³⁹⁴ Los dioses clásicos participan de muchas de las características de los mortales, y como tales sufren amores y despechos, miedo y venganza. Por tanto necesitan también la ayuda de otras fuerzas para superar sus obstáculos. Así normalmente las deidades encuentran apoyo en otros personajes míticos, que les ayudan bien a conseguir sus fines bien a enfrentarse a otros dioses. El estudio de estas alianzas se desarrolla a propósito del análisis de los personajes. Vid. para conocer estas ayudas a los dioses apdo. 7.4.).

Apolo-. Que pues tormentas reduces, 1060
 y a la merced de mis luces
 deidad de las nubes eres,
 remontando a ellas las aves,
 de cuya música he sido
 maestro, solamente *olvido* 1065
 digan tus coros suaves;
 para que de mí vencido
 Amor, temple su furor,
 dando a venenos de amor
 contravenenos de olvido.” 1070

- c Las ofrendas a los dioses. Se realizan en coloridas peregrinaciones al templo del dios honrado. La más dinámica la hallamos en *Celos...*:

“Todos-. Venid, moradores de Lidia, venid:
 venid, que hoy de marzo la luna se cumple, 880
 en que partidos el día y la noche,
 iguala Diana las sombras y las luces.
 Coro 1º-. Venid, y trayendo de rosas y flores,
 de fieras y aves los dones comunes,
 tras unas sus rizos coronen guirnaldas, 885
 las otras sus aras adornen perfumes.”

- d El culto y los rituales. En realidad, siempre en torno a las deidades se sitúan los siervos. Normalmente son estos sacerdotes y sacerdotisas, según se trate de un dios masculino o femenino, y también es usual que deban respetar un estricto voto de castidad, cuya ruptura es castigada –como en el caso de Áura y Procris– con una violenta muerte, descrita a través de un ritual muy definido:

“Diana-. [...]”

A ese tronco la atad
las manos atrás vueltas,
y pues es de mis ritos
establecida pena,
quien flechas del amor 65
indignamente sienta,
sienta no indignamente
de mi rencor las flechas,
examine las vuestras,
y al impulso que vive, al mismo muera.” 70

e La existencia de objetos mágicos. No es muy común, pero encontramos un ejemplo muy evidente en el venablo de Diana, con el que nunca un cazador que lo utilice, como le ocurre a Céfalo, equivoca el tiro.

La muerte se anuncia normalmente antes de producirse³⁹⁵. En unas ocasiones es el protagonista quien refiere la maldición que pesa sobre su destino, erigiéndose este motivo como causa del trágico final, como ocurre en la historia de Adonis.

Otras veces es a través del motivo de la premonición o sueño como se da a conocer, en forma de vaticinio, el funesto desenlace, como en *El laurel...* le ocurre a Dafne:

“Dafne-. No sé más de que al ir
a coronar tus sienes
con mi guirnalda,vi

³⁹⁵ Frenzel distingue el motivo del sueño, relacionándolo con los del oráculo y el presagio. Esto es identificado, sin embargo, como tópico por Curtius, pues Frenzel sólo distingue los motivos de los argumentos, sin entrar en consideraciones sobre los lugares comunes literarios. Para conocer ambas interpretaciones vid, E. Frenzel, *Diccionario de motivos*, cit. p. 246; E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit. p. 154.

que otra de verdes hojas
flechaba contra mi 890
ardientes rayos, cuyo
pavor me hace afligir
tanto, que sin fatigas
del cincel y el buril,
parece que, animado 895
tronco, el hado de mí
va labrando una estatua.”

En este triste parlamento también Dafne relaciona su premonición con el destino, al responsabilizar directamente al hado de su conversión en laurel. La muerte y el destino se relacionan de manera tal que ambos se confabulan para producir otro de los motivos relacionados: la muerte por error. Es la que ocurre en *Celos...*, en donde Céfalo confunde a su amada con la fiera a la que quiere dar caza:

“Dispara el venablo hacia Pocris.

Céfalo-. “Logré la empresa más alta;
pero, ¿cuándo ha errado tiro 2270
el venablo de Diana?
[...]
Ahora, pues ya la fiera 2280
cayó herida, a rematarla
de aqueste puñal el filo
acuda.

Pocris, herida, cayendo sobre un peñasco

Pocris-. “¡El cielo me valga!
Céfalo-. Pero ¿qué miro?, ¡ay de mi!”

En realidad la confusión no parte de la falta de capacidades del personaje, sino de la acción, una vez más, de deidades vengativas:

“Diana-. [...]

 Tú, Tesífone, a él

 los sentidos perturba

 para que mi venablo, 1490

 de quien ahora tan ufano usa,

 le haga yo instrumento

 de sus tragedias, cuya

 lástima sea baldón

 de deidad que a ser llama nació espuma.” 1495

Un motivo relacionado con la muerte, atípico en nuestra selección de comedias calderonianas, es el suicidio. Acontece en *El golfo de las sirenas*, que no en vano es, en muchos aspectos, una comedia distinta a las tres restantes. En este caso, las mujeres despechadas, no pudiendo evitar la huida de Ulises se arrojan al mar para tener, al menos, la misma suerte que guardaban para su amante y víctima:

“Caribdis-. Pues si no bastan mis ecos...

 Escila-. Si mi hermosura no basta...

 Caribdis-. ...contra quien vencerlos quiera... 1130

 Escila-. ...contra quien quiera postrarla...

 Caribdis-. ...dando rienda suelta a la ira...

 Escila-. ...soltando el freno a la rabia...

 Caribdis-. ...caiga despeñada al mar...

 Escila-. ...al mar despeñada caiga... 1135

 Las dos-. ...muriendo como él había

 de morir, en cuya saña

 las funerales exequias

 montes y piélagos hagan.

*Arrójanse al mar, suena ruido de
 tempestad, y escóndense las Sirenas”*

Esta comedia presenta además, como tema principal, uno distinto al amor. Todo el argumento desarrolla, por una parte, el tema de la capacidad de vencer los deleites de los sentidos, y por otro, la supremacía de un sentido sobre otro, ya aludida a propósito de las dialécticas calderonianas. Además, se encuentra ambientada en un marco totalmente distinto de la bucólica pastoril que sirve de marco a las otras tres comedias. Aquí es el mar el paisaje de fondo y suscita la presencia de motivos relacionados con él: la marinería, el viaje, el naufragio, incluso se reproduce el tópico de Jonás, pero de forma un tanto irrisoria pues es en la figura del villano que, como corresponde a la ambientación general, es un pescador:

Alfeo-. ¡Gracias a Dios que he llegado

a la orilla! ¡Para , para

coche pez, que me has traído

en ti como en una caja!

Todos estamos acá, 1180

amigos.

Todos-. ¡Qué fiera tan extraña!

Astrea-. ¡Qué salvaje tan cruel!

Alfeo-. Tú eres la fiera y tu alma,

y tu la salvaja, puesto

que aquí no hay otra salvaja 1185

ni otra fiera...”

Para finalizar nuestro estudio temático, aun hemos de señalar otros motivos que, no siendo fundamentales, dibujan con exactitud la ambientación general de la dramaturgia de Calderón.

Así, cabe destacar la petición de auxilio –que hemos citado anteriormente a propósito del motivo del salvamento–, que se nos presenta de diferentes formas:

- a De los mortales a los dioses.
- b De los dioses a otros dioses.³⁹⁶
- c De mortales y dioses a los elementos de la naturaleza, como observamos en esta

intervención de Áura:

“Áura-. Soberanas esferas,

poderosas deidades,

cielo, sol, luna, estrellas,

fuentes, arroyos, mares,

montañas, cumbres, peñas,

90

árboles, flores, plantas,

aves, peces y fieras,

compadeceos de mi,

tened de mi clemencia,

no permitáis que digan

95

aire, agua, fuego y tierra,

¡Ay infeliz de aquella

que hizo verdad haber quien de amor muera!?”

También, aunque exclusivamente en las comedias de ambiente pastoril, cabe destacar el motivo vegetal³⁹⁷, que se relaciona con el de las metamorfosis.

³⁹⁶ Tratado anteriormente a propósito del análisis de la influencia en los argumentos de la acción de los dioses. En relación a este motivo, Curtius identifica una serie de seres sobrenaturales que, sin ser dioses propiamente dicho, participan de sus poderes y con sus acciones están capacitados para variar el curso natural de los acontecimientos: “El espacio que separa a los hombres de los dioses está poblado de seres sobrenaturales”, Cfr. E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit. p. 154.

³⁹⁷ La inclusión de la Naturaleza en las comedias de Calderón es constante. Se realiza desde distintos puntos de vista, según hemos podido ver. Sabemos de continuas invocaciones a elementos naturales a los que parece dotarse de cierto carácter religioso; además, tenemos numerosos ejemplos de metamorfosis a

Realmente, varias de ellas convierten a los personajes en árbol o flor, como ocurre con Adonis, y Dafne. A este respecto conviene recordar que no son los únicos mitos que se relacionan con un motivo vegetal. Encontramos muchos otros ejemplos que demuestran que el motivo elegido por Calderón no es, en absoluto, baladí:

- a Narciso: da nombre a una flor.
- b Clitia: para perseguir a su amante se convirtió en heliotropo, la flor que siempre busca al sol.
- c Mirra: también convertida en árbol.
- d Hera: diosa de la fecundidad, hizo nacer el lirio de su leche derramada mientras amamantaba a uno de sus hijos.
- e Perséfone: Representa la semilla que penetra en las capas subterráneas hasta que germina y brota. También se representa con un ramo de narcisos.
- f Flora: representa el eterno renacer de la vegetación en primavera, y, en este sentido, presidía la floración.
- g Hespérides: custodias el jardín que lleva su nombre, lleno de fuentes de ambrosía, consagrado a Hera³⁹⁸.

En este ambiente se desarrollan además otros motivos relacionados con el monte.

Uno de los más curiosos, típicamente calderoniano, es el de la huída colectiva del monte por la presencia de una peligrosa fiera³⁹⁹.

elementos propios del reino vegetal. A todas estas manifestaciones da Curtius respuesta con un detallado tratamiento de la Naturaleza como elemento temático generador, durante siglos, de tópicos, como el *mater generationis* (en clara oposición al caos), *natura plagens*, o *non parens sed moverca*. Vid. E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit. pp. 160-188.

³⁹⁸ Vid. Estin, Colette y Laporte, Helene, *Le livre de la Mythologie Grecque et Romaine*, Ed. Gallimard, 2004.

³⁹⁹ Relacionado estrechamente con el tópico de la fuga compañera del pavor. Vid. E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit. p. 193.

Se da en las tres comedias campestres, y supone una imagen que expresa movilidad y dinamismo en la escena. En algunos casos, como en *El laurel...* supone el inicio mismo de la comedia:

“(Dentro) Villanos-. ¡Huid, pastores, huid 1
que anda en el monte la fiera!”⁴⁰⁰

Además, este motivo se encuentra relacionado con otra invocación que los personajes realizan de forma muy frecuente en las comedias calderonianas.

En nuestro caso extraemos de *La púrpura...* nuestro ejemplo, cargado de idéntica intención dinámica:

“Flora-. Al bosque, al bosque, monteros, 1
[...]
Cintia-. Ventores, al valle, al valle, 5
[...]
Cloro-. Al monte, al monte, sabuesos...”

La huída lleva implícita una de las situaciones que motivan el encuentro entre los personajes femeninos y masculinos, que ya hemos tratado con anterioridad: el salvamento de la doncella en peligro.

De forma inseparable, se encuentra el motivo de la caza, aparentemente circunstancial pero determina partes importantísimas de los argumentos, como la muerte de Adonis, en *La púrpura...* o la de Procris en *Celos...*

Otro tópico fundamental es el del hombre que se esconde en las montañas – normalmente de su propio destino- y después no sólo no es reconocido por los demás

personajes, sino que además es confundido por una fiera. Adonis cumple la primera parte del tópico, mientras que en Eróstrato se da completo:

“Eróstrato-. ¿Que aún no
me has conocido?
Rústico-. En quién es,
A caer no me atrevo.
Eróstrato-. Pues 1845
¿no soy Eróstrato yo?
Rústico-. Ahora lo conocí,
Y ya no me admira el traje;
Que no es mucho vea salvaje
Al que enamorado ví.” 1850

En definitiva, podemos corroborar que los argumentos de las comedias cuyo análisis nos ocupa, están compuestos por una sucesión de tópicos y motivos que se relacionan estrechamente, tal como anunciamos al principio de nuestro estudio temático.

La determinación de cada uno de ellos se realiza en función de las características que hemos mencionado, y en concreto, para la identificación de los tópicos frente a los motivos hemos seguido las indicaciones explicitadas en el apunte teórico que inicia este apartado, teniendo en cuenta varios criterios, como su indivisibilidad o su recurrencia, además del que presenta al motivo como un núcleo argumental que puede presentar muchas versiones, mientras el tópico se identifica por ofrecer un aspecto más condicionado y fijo en su apariencia textual.

Por todo lo dicho podemos ofrecer una síntesis que dispone tópicos y motivos del modo en que se reproduce en las siguientes tablas, las cuales se nominan por el tema cuyos motivos y tópicos recogen. Las tres primeras presentan los temas del amor, celos y muerte; la cuarta sistematiza los motivos relacionados con las acciones de los dioses, pues no en vano, interesa la condición mitológica de los argumentos y sus componentes tematólogicos; la quinta versa sobre los temas y motivos de *El golfo de las sirenas*, por ser esta una comedia atípica en el corpus que hemos seleccionado; finalmente la sexta tabla se organiza en torno a otros motivos y tópicos, que si bien son fundamentales para la comprensión de las obras, no se vinculan como en el resto de casos a los temas principales.

Por otro lado las tablas sistematizan los tópicos y motivos que hemos determinado en el análisis y reproducen su aparición en las cuatro comedias –que vienen marcadas por una inicial identificativa, (C: Celos; P: Púrpura; L: Laurel; G: Golfo).

Por último, se incluyen algunos tópicos y motivos relacionados con los determinados en nuestra investigación, que han sido tratados en su mayoría por Frenzel o Curtius, junto a la formulación con que estos investigadores describen los fenómenos que hemos señalado. La inclusión de los símbolos μ y τ se corresponden a la presencia del motivo o el tópico descrito respectivamente:

<i>AMOR</i>							
MOTIVOS	COMEDIAS				TÓPICOS	FRENZEL	CURTIUS
	<i>C</i>	<i>P</i>	<i>L</i>	<i>G</i>			
Enamoramiento	μ	$\mu \tau$	$\mu \tau$	μ	Presencia de Cupido		<i>Eros- sexo vs. Natura- procreación</i>

Zozobra ante el amor	τ	μ	μ					
Cortejo	μ	μ			τ	Desmayo femenino	Como ardid	<i>Prueba al pretendiente</i>
	τ	τ	τ				Conmoción	
Pasión	μ τ		μ τ				Corazón como Etna	
Amor impedido	τ	μ τ	τ				<i>Fatum</i>	<i>Por el origen. Relación amorosa secreta</i>
Amor correspondido	μ	μ						
Determinismo	μ	μ	μ					
Desamor	Cortejo frustrado		μ τ	μ	μ τ			<i>Mujer rechazada</i>
	Corazón herido	μ	τ	μ	τ		Morir de Amor	<i>Honor conyugal herido</i>
				τ		τ	Cárcel de Amor	
	Venganza del rechazado		μ	μ	μ			
Amor violento o forzado			μ				<i>Coacción, rapto o violación.</i>	
Auxilio y salvamento	μ	μ	μ					<i>Animus facit nobilem</i>
Amor filial		μ						
Amor villanesco	μ	μ	μ	μ				
Razones y argumentos de amor	μ	μ	μ					
Restitución de los amantes	μ	μ						
Metamorfosis	μ	μ	μ	τ		Engaño de los sentidos		

MUERTE							
MOTIVOS	COMEDIAS				TÓPICOS	FRENZEL	CURTIUS
	<i>C</i>	<i>P</i>	<i>L</i>	<i>G</i>			
Destino	μ τ	μ τ	μ τ		<i>Fatum</i>		
Vaticinio		μ τ	μ τ		Sueño o premonición	<i>Presagio</i>	<i>Sueño</i>
Muerte por amor	μ τ	μ τ			Morir de amor		
Suicidio				μ			

CELOS							
MOTIVOS	COMEDIAS				TÓPICOS	FRENZEL	CURTIUS
	<i>C</i>	<i>P</i>	<i>L</i>	<i>G</i>			
Rivalidad femenina				μ τ	Un hombre entre dos mujeres	<i>Hombre entre dos mujeres</i>	
Celos de la gloria ajena			μ τ		La vida de la fama	<i>Rivalidad</i>	
Ruptura de los votos de castidad			μ			<i>Voto de castidad</i>	
Castigo	μ	μ					
Deidad contra deidad	μ	μ	μ				
Venganza	μ	μ	μ	μ		<i>Traición y venganza</i>	

EN TORNO A LOS DIOSES							
MOTIVOS	COMEDIAS				TÓPICOS	FRENZEL	CURTIUS
	<i>C</i>	<i>P</i>	<i>L</i>	<i>G</i>			
Ayudas de otros dioses		μ	μ				<i>Seres sobrenaturales</i>
Capacidad de otorgar premio o castigo	μ	μ	μ				
Exigencia de culto y servicios rituales			μ				
Hechizos y conjuros	μ	μ	μ	μ			
Ofrendas	μ		μ				
Venganza	μ	μ	μ	μ			
Deidad contra deidad	μ	μ	μ				

ENGAÑO DE LOS SENTIDOS				
MOTIVOS	EL GOLFO DE LAS SIRENAS	TÓPICOS	FRENZEL	CURTIUS
Lucha contra el engaño de los sentidos	μ τ	<i>Militia amoris</i>		
Vista vs oído	μ τ	<i>Mujeres diabólicas</i>	<i>Femme fatale</i>	
La navegación	μ			
El naufragio	μ			

Viajes	μ			
El pez que devuelve un hombre vivo	μ τ	Jonás bíblico		

<i>Otros motivos y tópicos</i>							
MOTIVOS	COMEDIAS				TÓPICOS	FRENZEL	CURTIUS
	<i>C</i>	<i>P</i>	<i>L</i>	<i>G</i>			
Presencia de lo vegetal	μ τ	μ τ	μ τ	τ	Invocación a la naturaleza		<i>Mater generationis</i> <i>Locus amoenus</i> <i>Invocación</i> <i>Árboles</i>
Huída colectiva de una fiera	μ τ	μ τ	μ τ		<i>Huid, pastores, huid.</i> <i>Al llano, al bosque, al monte.</i>		<i>Fuga</i> <i>compañera del pavor</i>
La caza/la fiera	μ τ	μ τ	μ		El falso salvaje	<i>El buen salvaje</i>	
Petición de auxilio	μ τ	μ τ	μ τ	μ			
El pez que devuelve un hombre vivo				μ τ	Jonás bíblico		

7.3.2. Estructura dramática.

Tratamos de especificar la distribución y división que los argumentos adoptan en la obra teatral. A diferencia de lo que ocurre en la Tematología, los conceptos que utilizamos para explicar la estructura dramática son ampliamente reconocidos y compartidos por los teóricos. Sin embargo, resulta necesaria la definición de los parámetros analíticos en los que nos basamos en nuestro estudio.

Toda la estructura dramática parte de la identificación inicial de lo que llamamos *acciones dramáticas*. Surge, pues, la necesidad de revelar el alcance del término a partir del cual adquieren sentido, para nosotros, todos los demás. La acción dramática aparece, en principio, como un concepto ambiguo, con demasiadas posibilidades significativas, que conviene concretar. Un primer acercamiento a este concepto evidencia la polisemia de la voz “acción”, ya que puede describir tanto las actividades del actor en el escenario, como la totalidad del drama, incluso una parte de él. Frente a estas acepciones, se impone un uso restrictivo del término que se obtiene de la explicación de otras dos categorías: situación y suceso.

La *situación dramática* es el “conjunto de datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo.”⁴⁰¹. A este principio se une la noción de la situación como la estructura o la constelación de fuerzas, que se establece en torno a los personajes en un momento determinado –corte sincrónico- del desarrollo de la fábula.

⁴⁰¹ Cfr. C. Pavis, *Diccionario de teatro*, cit. p. 425

De Etienne Souriau procede esta idea de *situación* como estructuras en un “sistema de fuerzas”⁴⁰². Souriau entiende, además, que sólo las situaciones dinámicas, que poseen cierto potencial de modificabilidad de la situación, son el único posible inicio de una acción dramática. La acción, según este uso restrictivo, se define por una estructura tripartita:

situación inicial→modificación intencionada por un personaje→situación final

La acción es, pues, la modificación libre e intencional de una situación, pues para que haya modificación debe haber intencionalidad, y para que ésta exista debe haber libertad. Para la acción así definida son irremediamente necesarios el personaje, el espacio y el tiempo. Sin embargo pueden darse éstos sin que haya acción en lo que llamamos *suceso*, es decir, cuando no existe intencionalidad de modificar una determinada situación, existiendo, sin embargo, los tres componentes de la historia. Por tanto, un suceso comporta las actuaciones que no modifican la situación en la que se producen por falta de intención, de capacidad o de posibilidad de hacerlo.

Así vista, la acción dramática aparece caracterizada por varios rasgos. En primer lugar, cabe reconocer en ella dos categorías a las que ya Aristóteles se refiere: *unidad* e *integridad*, es decir, una sola acción y que ésta esté acabada⁴⁰³.

Estas características implican una estructura tripartita de la acción dramática, observando en ella la *prótesis*, como primera fase de ambientación e introducción en el conflicto, la *epítasis*, como fase del clímax en el desarrollo de ese conflicto y la *catástrofe*, su resolución definitiva, ya sea feliz o trágica, o lo que es lo mismo:

⁴⁰² Vid. Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, pp. 55-56.

⁴⁰³ Vid. Aristóteles, *El arte Poética*, Madrid, Espasa Calpe, 1970⁴.

introducción, nudo y desenlace, tal como apunta el esquema retórico de la *dispositio*⁴⁰⁴. Sin embargo, la generalidad se ve traicionada con las variantes que pueden aparecer en el profuso género teatral. Así, en cuanto a la *unidad de acción*, surge la posibilidad de aparición de diferentes acciones simultáneas, que bien pueden estar jerarquizadas siendo una la principal y secundarias las demás.

Es en el ámbito de la Narratología donde se ha puesto énfasis en estas cuestiones. Así, se establecen los criterios que distinguen la acción principal. Es necesario, en primer lugar, que la acción tenga desarrollo, complicaciones o nudo y desenlace final; en segundo lugar hay que establecer la intervención en el número de escenas para ver quién es el héroe o protagonista; el interés del lector o espectador.

También la otra circunstancia principal de la acción dramática, la *integridad*, puede verse cuestionada por la forma de construcción de la misma. Se mantendrá fiel a los supuestos aristotélicos si se trata de una forma cerrada. En este tipo de construcción deben darse las siguientes condiciones: que la acción principal influya y determine las secundarias, que todas se inicien al principio y se desarrollen paralelas a la principal en la que finalmente desembocan, o que toda acción secundaria se rija por la causalidad.

La forma abierta huye de cualquier constricción, definiéndose la por la reacción en contra de la dramaturgia establecida⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Para el estudio detallado de la *dispositio* y de las demás operaciones retóricas, véase en esta misma investigación el apartado dedicado a la Retórica, tanto en su vertiente literaria como en su aplicación a la música (capítulo 5, apdo. 5.2., pp. 123-150).

⁴⁰⁵ Para Pavis, esta oposición no tiene nada de absoluto puesto que los dos tipos de drama no existen en estado puro. Para este autor “se trata más bien de un medio cómodo para comparar tendencias formales de la construcción de la obra y de su modo de representación” (Cfr. P. Pavis, *Diccionario de teatro*, cit. p. 210.) Por otra parte Umberto Eco refiere la obra abierta desde otra perspectiva bien distinta. La apertura de Eco se refiere a la multiplicidad de sentidos, y por ello de significados, que pueden coexistir en una

Para finalizar este esbozo teórico sobre la estructura dramática acudimos a unas categorías muy relevantes para el análisis teatral en cuanto a la división del nivel más profundo del drama, la historia: acto, cuadro y escena. La Teoría de la Literatura las define tradicionalmente como las principales formas de estructuras dramáticas. Por acto entendemos la “división de una obra o representación teatral, normalmente conexas a una distribución de la trama en amplias unidades temáticas autónomas (episodios o macrosecuencias)”⁴⁰⁶. Cada acto viene subrayado, desde el siglo XVIII por el telón. Se expresa según autores y épocas con diferentes marcadores. En el Siglo de Oro español la nomenclatura usual era “jornada”.

Reconocemos como *cuadro* cada unidad espacio-temporal desarrollada en el drama. Sin embargo, puede ocurrir que la parquedad en las referencias bien espaciales, bien temporales, nos haga, en la práctica analítica, basarnos en uno solo de estos aspectos para dirimir esta categoría.

Finalmente, respecto a la unidad de la escena, existe más dificultad designativa. En principio, se explica como “la parte de un texto, especialmente teatral, cerrada en sí misma y delimitada de forma que constituya una secuencia bien caracterizada de la trama”⁴⁰⁷. Los criterios para llevar a cabo dicha delimitación constituyen el aspecto más discutido del concepto. En los análisis que llevamos a cabo, distinguimos la escena por la presencia de los mismos personajes. Esto trae consigo que, en principio, la entrada o salida de cualquiera de ellos supone un cambio de escena. También en la práctica se nos plantea la posibilidad de que este criterio no sea del todo válido.

misma obra. Tiene lugar en el plano de la interpretación y de la práctica significante. Vid. Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

⁴⁰⁶ Cfr. A. Marchesse y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit. p. 15.

⁴⁰⁷ *Ibid*, p. 138.

A veces los personajes que aparecen son muy secundarios o anecdóticos -grupos, etc.- por lo que la continuidad de una situación iniciada nos puede llevar a considerar el fragmento como una sola escena.

Un recurso útil para el análisis de las escenas es el estudio de las configuraciones de las mismas, es decir, el conocimiento del grupo de figuras dramáticas presente en el escenario en determinado momento del drama, más idóneo para la descripción de los personajes. En nuestra práctica analítica, la identificación de los actos, cuadros y escenas constituye el primer nivel en nuestro conocimiento de la estructura dramática. Estudiamos además la integridad y unidad de la acción dramática, en base a su cumplimiento o no en relación a las reglas aristotélicas. Finalmente acudimos a la Retórica para mostrar la peculiar *dispositio* de cada obra.

La especificación de los actos viene señalada, en las cuatro comedias que analizamos, por el término *jornada*. La división en jornadas es diversa. Así, *La púrpura de la rosa* y *El golfo de las sirenas* se presentan con un único acto, mientras que *El laurel de Apolo* se divide en dos, y *Celos aun del aire matan* en tres⁴⁰⁸.

También nos encontramos lejos de señalar una pauta en la división por cuadros, que constituyen el modo de estructuración textual inmediatamente inferior al acto, en la sistematización de las estructuras dramáticas que seguimos.

Su número es igualmente variado, aunque cabe matizar que, en nuestro particular corpus calderoniano, reconocemos como cuadro cada unidad espacial desarrollada en el drama, dejando al margen el aspecto temporal con el que conjuntamente se define, pues la parquedad de este tipo de referencias hace imposible que este aspecto se conciba con alguna entidad estructural.

⁴⁰⁸ El posterior análisis de las referencias temporales en las comedias nos aportará datos más concretos sobre la distribución de estas jornadas y su posible correspondencia con espacios de tiempo precisos.

Así pues, podemos identificar los distintitos cuadros en su correspondencia, como hemos argumentado, con los espacios en los que se desarrolla la acción, y con los actos en los que aparecen en las siguientes tablas:

a. *Celos aun del aire matan.*

Es la comedia con mayor número de cuadros, también es la más extensa de cuantas analizamos, con 2439 versos, repartidos en 36 escenas. A continuación podemos apreciar la distribución de los cuadros en los tres actos en que se divide:

CUADROS	ACTOS		
	<i>Jornada I</i>	<i>Jornada II</i>	<i>Jornada III</i>
I	<i>Jardín del templo de Diana</i>		
II	<i>Soto que linda con el jardín</i>		
III		<i>Huerta vecina del templo</i>	
IV		<i>Templo de Diana</i>	
V		<i>Campo inmediato al templo</i>	
VI		<i>Vista exterior del templo incendiado</i>	
VII			<i>Bosque/Peñasco</i>

VIII			<i>Palacio</i>
IX			<i>Monte</i>

b. La púrpura de la rosa.

Presenta, como ya hemos dicho, un solo acto, compuesto a su vez por seis cuadros determinados por referencias al espacio en que se desarrolla el argumento. La obra consta de 1470 versos, distribuidos en 25 escenas.

ACTOS	CUADROS					
	I	II	III	IV	V	VI
<i>Jornada I</i>	<i>Bosque</i>	<i>Jardín</i>	<i>Gruta</i>	<i>Jardín</i>	<i>Monte</i>	<i>Monte + Cielo</i>

c. El laurel de Apolo.

Esta comedia, está compuesta por 2032 versos y 21 escenas que abarcan los dos actos en que se divide. Sin embargo, presenta una peculiaridad estructural a la hora de identificar los cuadros. En realidad no existen indicaciones temporales que nos hagan pensar en divisiones en torno a esta unidad, y sólo encontramos una concreción espacial, la cual nos lleva a identificar un solo cuadro:

Campos y bosques a la orilla del Peneo

No existe otra indicación, por cuanto encontramos un pulcro respeto a las unidades de espacio y lugar aristotélicas.

d. El golfo de las sirenas.

Es la más breve de todas las comedias, con 1195 versos distribuidos en un solo acto compuesto por 15 escenas.

La concreción del primer cuadro –en torno, como los demás, a las referencias espaciales-, implica un breve comentario:

Marina. Un monte. Una torre

En realidad incluye todos los elementos espaciales en los que se desarrolla el resto de la comedia. Por ello podemos especificar qué parte de este espacio se desarrolla en las escenas, pero este uso parcial no constituye en sí mismo la presencia de otro cuadro. Por cuanto observamos, al igual que en el caso de *El laurel...*, la obediencia a las unidades de lugar y tiempo. La referencia a la marina implica todos los espacios y todas las acciones que concurren en el mar de Mesina: naufragio, huída en barco, el acoso de las sirenas, etc.; el monte hace referencia directa a la tierra, y a lo que en ella acontece; y la torre, espacio importante por el final de las mujeres-monstruo, también alberga parte de las acciones reproducidas. En la breve sistematización que sigue, comprobamos la existencia de espacios simultáneos, por lo cual concluimos que efectivamente se trata de un único cuadro escénico formado por las tres partes fundamentales descritas, desde las que se desarrollan las acciones que determina el argumento:

CUADRO	ESCENAS														
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
<i>Mar</i>	X	X								X		X	X		X
<i>Tierra</i>			X	X	X	X	X	X	X					X	X
<i>Torre</i>		X							X		X		X		

No aparecen marcadores de las escenas en ninguna de las cuatro comedias de nuestra colección. Éstas se suceden con la mera separación que suponen las acotaciones escénicas. Pero si atendemos al criterio en virtud del cual cada escena se define como la secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la entrada o salida de cualquiera de ellos supone un cambio de escena, podemos determinar su número sin demasiada dificultad.

Sin embargo, no hemos seguido con absoluta fidelidad esta regla general. A veces la poca entidad de los personajes que aparecen o desaparecen –secundarios, grupos, etc.- o la continuidad de una situación iniciada y que consideramos incompleta sin incluir a los personajes que siguen, nos ha hecho, en determinadas ocasiones, considerar el fragmento como una sola escena. Encontramos numerosos ejemplos en los que hemos llevado a cabo esta especial estructuración. Un paradigma claro de este tipo de actuación se localiza en el final de *La púrpura...*, en concreto en la que hemos señalado como escena XXIV.

En ella aparece, precedida por la acotación correspondiente, una desesperada Venus, atormentada por el miedo ante la muerte de su amado Adonis. Después y también con una acotación que marca cada entrada, se suceden los distintos personajes que asistirán al fatal hallazgo del cadáver del amante. La aparición de Belona, las ninfas y Marte, contribuyen a crear expectación en torno a la trágica muerte, y además propician un agrupamiento de los personajes, que se completa con la salida del Amor en la escena final, en la que todos acaban sobre el escenario para asistir al desenlace e incrementar la tensión ante el desdichado descubrimiento de Venus:

*“Sale Venus, suelto el cabello, medio
desnuda, ensangrentadas las manos*

Venus-. Pastores,
decidme (¡ay de mi!), decidme
si dijeron unas voces 1320
“¡Piedad cielos!”
[...]

Sale Belona

Belona-. No oses 1330
pues yo aun compadecida
troqué a lástimas rencores
[...]

Salen Libia y las Ninfas

Libia.- No veas
que yo al temer que en horrores
o su gemido me aflija 1345
o su queja me congoje,
vengo huyendo con el miedo
[...]

Sale Marte

Marte- Como 1375

la paz me dio más blasones
en un pastoril albergue
que la guerra entre unos robles...

[...]

*Descúbrese a Adonis,
muerto entre unas flores*

Venus-. ¡Ay infelice de mí!” 1395

Por todo lo apuntado hasta ahora, parece que estamos ante obras con una estructura sencilla, que responde al esquema clásico de planteamiento (*prótesis*), nudo (*epítasis*) y desenlace (*catástrofe*)⁴⁰⁹. Sin embargo, es preciso señalar una peculiaridad: en las obras calderonianas no existe un único clímax, principalmente porque nos encontramos ante comedias que, como hemos visto, tienen un cierto respeto por las unidades de tiempo y lugar, pero no lo presentan en absoluto hacia la unidad de acción.

Así, parece indispensable un estudio de las distintas acciones y las relaciones, jerárquicas o no, que se establecen entre ellas para describir, a continuación y de forma más concreta, la especial *dispositio* de las comedias de Calderón.

Desde este punto de vista, la obra más compleja es *Celos...*, por lo que iniciamos con ella nuestro análisis.

⁴⁰⁹ En el ámbito de la Neorretórica se produce una revalorización de los presupuestos de la antigua disciplina retórica. Para su conocimiento detallado remitimos al capítulo quinto, apartado 5.2, de esta misma investigación, donde se explica el origen y funcionamiento de la Retórica. A lo largo de nuestra práctica de análisis tendremos numerosas oportunidades, como la que nos ocupa a propósito de la *dispositio*, para poner en funcionamiento los principios retóricos, y dejar manifiesta su absoluta vigencia.

Presenta como acción principal la que desarrolla los amores de Céfalos y Procris, pero los demás personajes que se desenvuelven en torno a éstos realizan también sus propias acciones, que o bien son independientes de esta o bien la completan o determinan. Las acciones que hallamos son:

a. Acciones de la diosa Diana.

Es un personaje bastante dinámico. Actúa durante toda la comedia y toda su actividad determina de un modo u otro, el devenir de la acción principal. Por ello, y siguiendo los criterios expuestos al principio de este apartado, consideramos estas acciones divinas como secundarias: se inician al principio de la obra, avanza de forma paralela a ésta y su supresión haría incomprendible la acción principal.

Sin embargo, podemos señalar un rasgo diferente: no son determinadas, sino determinantes respecto a la principal.

- i. Castigo de Áura: determina la conversión de la ninfa en aire.
- ii. Enfrentamiento con Céfalos: supone el inicio de sus desavenencias con este personaje. Determina el primer encuentro de éste con Procris, y la consecución del venablo de Diana, arma decisiva en la trama.
- iii. Ofrendas a Diana, y posterior ira de ésta: es el origen de su deseo de venganza.
- iv. Venganza de Diana, con ayuda de las Furias: determina el desenlace de la comedia.

b. Acciones de Procris.

Hasta llegar a formar parte de la acción principal, este personaje realiza alguna acción que también determina la actuación posterior de otros personajes:

- i. Acusación sobre Áura: hará que después, convertida en aire, se vengue de la ninfa.
- ii. Lucha contra Céfalo por el venablo de Diana: provocará la herida en Procris que después aparecerá durante los requiebros amorosos que le dedica Céfalo.

c. Acciones de Céfalo.

También Céfalo realiza acciones previas a su conversión en protagonista principal:

- i. Intento de salvamento de Áura: lo posiciona frente a Diana, y provoca el acercamiento a Procris. Además de caracterizar a este personaje por su nobleza, la que le llevará después a salvar a Procris.

d. Acciones de Eróstrato.

Toda su actividad puede dividirse en dos fases: la primera se desarrolla en torno a su venganza contra Diana, y la segunda responde a su huída al monte, tras el incendio.

- i. Venganza contra Diana: se trata de una acción secundaria que determina el devenir de la trama, con la producción del incendio, y el posterior salvamento de Procris.
- ii. Huída: transformado en un salvaje, por su vida en las montañas, es confundido por Céfalo con una fiera y en su intento de captura mata por error a su esposa.

e. Acciones de las Furias.

Son secundarias –o complementarias- respecto a las de Diana.

f. Acciones de los villanos.

Estas sí pueden ser consideradas absolutamente como secundarias respecto a la principal, pues se desarrollan independientemente de ésta, y con otros fines. A veces interactúan con los dioses, entonces forman parte de las acciones de las deidades. También podemos señalar acciones paralelas, encaminadas a provocar el humor. Ocurre, por ejemplo, en el pasaje en el que Céfalos corteja a Procris, en el cual también Clarín corteja a Floreta. La función es doble: destacar la gallardía del noble a la vez que ridiculizar la zafiedad del villano.

No sólo la variedad de acciones descritas, sino además la intensidad de las mismas, hace que, en el caso de *Celos...* la estructura se conciba como una sucesión de acciones secundarias que caminan parejas a la principal –desarrollada por los amantes Céfalos y Procris– determinándola. Así mismo, observamos cómo cada una de estas acciones, que hemos descrito como secundarias pero determinantes, posee su particular *dispositio*, identificando en ella los momentos de clímax, junto a los conflictos que los motivan y las resoluciones de los mismos. Sirvan como ejemplo dos de estos procesos, los considerados más cargados de tensión:

	CONFLICTO	CLÍMAX	RESOLUCIÓN
	<i>Escenas</i>		
<i>Venganza de Diana</i>	XIII y XIX-XIII	XIV	XXVI, XXVII, XXIII
<i>Venganza de Eróstrato</i>	I y V	XIX-XX	XXI-XXII

Sobre estas microestructuras se sitúa la macroestructura general del drama, que también reproduce, sin grandes peculiaridades pero con la riqueza estructural que supone la existencia de múltiples acciones secundarias, el esquema retórico de introducción, nudo y desenlace. Así, la introducción abarcaría los planteamientos de todos los conflictos presentes: el conflicto de Áura, que se desenvuelve en la misma escena, la traición contra Diana, la venganza de Eróstrato, y sobre todo, los amores prohibidos de Céfalo y Procris. Abarcaría todo el primer acto y buena parte del segundo (hasta la escena XXVII en la cual queda hecha la traición a Diana). La multiplicidad de acciones, y la existencia de las propias de los villanos explicarían tan extensa fase introductoria del conflicto. En cuanto al nudo, esto es, el desenvolvimiento de las distintas acciones, se correspondería con el resto del segundo acto y hasta la escena XXXII, en el tercero. Las últimas cinco escenas se corresponderían con el desenlace ya al final de la obra.

Aún podemos precisar una peculiaridad estructural más. Hemos referido que la acción principal de la comedia *Celos aun del aire matan* es la que desarrolla los amores de Céfalo y Procris. Cabe decir al respecto que en su desarrollo identificamos dos fases, que se encuentran divididas también estructuralmente tal como podemos comprobar en la siguiente síntesis:

		CONFLICTO	CLÍMAX	RESOLUCIÓN
		<i>Escenas</i>		
<i>I</i> Fase:	<i>Desde el primer encuentro hasta la consumación del amor</i>	IV	IX	XXIII
<i>II</i> Fase:	<i>Desde el inicio de los celos hasta la muerte y restitución de Procris y Céfalo (estrella y viento)</i>	XXV	XXXII- XXXIV	XXXVI

Lo apuntado sobre la estructura, a propósito de *Celos...* sirve, en líneas generales, para las tres comedias restantes. Establecemos como principales características de la estructura de las comedias de nuestro corpus calderoniano las siguientes:

- a. El relativo respeto, dependiendo de los casos, a las unidades de tiempo y lugar.
- b. El incumplimiento absoluto de la unidad de acción.
- c. Existencia, por tanto, de multiplicidad de acciones, que se estructuran en varias formulaciones:
 - i. Una acción principal que desarrolla el tema cumbre de la obra.
 - ii. Unas acciones secundarias que se disponen en torno a la principal, pero que no son determinadas por ella, sino que son estas acciones las que determinan a la principal en su desarrollo.
 - iii. Unas acciones secundarias propias de personajes que ayudan o actúan en torno a uno principal.
 - iv. Unas acciones secundarias propias de personajes villanos, que, en ocasiones, se convierten en paralelas para, con el contraste que suponen, cumplir una fundamental función caracterizadora.
- d. El respeto por el *ordo naturalis*⁴¹⁰, es decir, la disposición lineal temporal que respeta el esquema retórico de introducción, nudo y desenlace.
- e. La existencia, sin embargo, de varios momentos de clímax en la obra, debido a la cantidad de acciones y a la intensidad de las mismas.
- f. Estructura cerrada.

⁴¹⁰ Vid. Capítulo 5, apdo. 5.2 de esta misma investigación.

Podemos observar estas características desde un punto de vista más amplio en el tratamiento de una comedia completa, en este caso *La púrpura de la rosa*.

En esta comedia no existe un clímax único. La explicación de las distintas situaciones que acontecen nos permite distinguir varias acciones centrales, donde la tensión constituye un hito. A continuación nos disponemos a esbozar la estructura mencionada, con el desglose de las situaciones que componen cada acción de la trama.

a. Planteamiento:

- i. Escena I: planteamiento de una situación conflictiva (conflicto 1: persecución del jabalí).
- ii. Escena II: acto heroico de Adonis, que resuelve el primer conflicto (resolución 1), y el rechazo a Venus por parte de Adonis. Creación, por tanto de la segunda problemática (conflicto 2).
- iii. Escena III: aparición de Marte como antihéroe, que también supone un obstáculo para la realización de los deseos de Venus. (conflicto 3).

b. Nudo:

- i. Escenas IV-V: caracterización de Marte, y presentación de Belona, hermana y coadyuvante del antihéroe.
- ii. Escena VI: presentación de los villanos e inicio de la acción secundaria. Parece que Celfa, casada con Chato –ambos criados de Venus-, le engaña con Dragón, soldado a las órdenes de Marte (conflicto 4).
- iii. Escenas VII-XI: dedicadas a Venus y Adonis. Sueño premonitorio de este último. Venganza de Venus quien a través de la acción de las flechas de Cupido (clímax 1), consigue vencer la resistencia de Venus consiguiendo así su amor (resolución 2).

- iv. Escenas XII-XIV: Marte duda y teme. El amor le confunde. (desarrollo de conflicto 3).
- v. Escenas XV-XVI: desengaño de Marte (clímax 2) Desarrollo de conflicto 3.
- vi. Escenas XVII-XX: disfrute de los amantes. Encuentro con Marte. Enfrentamiento Marte-Venus (clímax 3). Marte decide vengarse de Venus en la figura de su amante.
- vii. Escenas XXI-XXII: Marte busca al amante para resolución de conflicto pendiente.
- viii. Escena XXIII: continuación de la acción secundaria de los villanos (resolución 4). La resolución constituye un pasaje de humor, rayano en lo absurdo.

c. Desenlace:

- i. Escena XXIV-XXV: muerte de Adonis. (resolución 3 y clímax 4). Aparición progresiva de todos los personajes. La resolución del conflicto no acaba con esta muerte, sino, que en realidad, termina con un premio a los amantes: la inmortalidad en forma de flor y de estrella.

Para una mayor comprensión de la estructura con relación a los momentos de clímax y las situaciones de conflicto y sus resoluciones, proponemos el siguiente esquema:

	CONFLICTOS				CLÍMAX				RESOLUCIONES			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
<i>ESCENAS</i>	I	II	III	VI	X	XV	XX	XXIV	II	X	XXIV	XXIII

Los conflictos se corresponden en el número que le hemos adjudicado, con las resoluciones de los mismos, pero no ocurre así con los momentos de clímax. El primero está relacionado con el conflicto 2, que enfrenta a una Venus rechazada y a Adonis. Sin embargo, los tres restantes están relacionados con la tercera situación conflictiva señalada, la pugna entre Marte y Venus, a nuestro parecer eje central de la obra, una vez superado el conflicto 2.

También podríamos señalar que el conflicto 4 se desarrolla en tres escenas: la primera supone el planteamiento de la situación problemática descrita anteriormente; la segunda está inserta en una escena en la que Marte descubre su desengaño, lo que supone una nota de humor dentro de un momento trágico para el antagonista, y la tercera la que constituye el desenlace, también descrita arriba. Son por tanto solamente tres escenas para desarrollar una acción, lo cual manifiesta la importancia que el propio Calderón le concede. Sin embargo estos fragmentos cumplen unas determinadas funciones que analizaremos más adelante.

Por lo que acabamos de apuntar estamos en disposición de señalar, en este caso, la existencia de una acción principal, protagonizada por el trío Adonis-Venus-Marte que ocupa la mayor parte de la obra; y junto a ésta, coexiste una pequeña acción secundaria desarrollada por los personajes también secundarios: criados y subalternos de los protagonistas, cuyas características principales quedarán reflejadas en el desarrollo del análisis de los personajes.

El final de la comedia es producto de la forma en que Calderón construye su obra. Se trata, como en los tres restantes, de un drama de estructura cerrada en el marco de las reglas aristotélicas que rigen la construcción dramática. La conclusión de la acción principal no da ninguna oportunidad a posibles derivaciones.

Es un término absoluto, tanto como pueda entenderse la muerte y el destino eterno, en forma de seres inmortales o sobrenaturales. En este caso, los amantes son restituidos en forma de flor y estrella, respectivamente. Dafne, en *El laurel...* es convertida por su padre en laurel para librarla de la deshonra. Céfalo y Procris son viento y estrella respectivamente al final de *Celos...* Y Caribdis y Escila mueren por suicidio mientras el héroe Ulises huye victorioso en la aventura narrada en *El golfo....* Todos son, como vemos, finales absolutos, formas cerradas.

7.3.3. *Estructura textual del drama.*

Ya hemos visto cómo la acción dramática constituye la unidad principal del drama, y cómo en ella interactúan los cuatro elementos dramáticos básicos –espacio, tiempo, personajes y público-. También recordamos la dualidad intrínseca al género teatral: la literaria y la espectacular, siendo común a ambas manifestaciones del drama la ficción dramática, es decir, el mundo representado.

Si en el capítulo anterior exponíamos los modelos teóricos de análisis de la estructura del drama, o lo que es lo mismo, de las formas de presentación y división en partes de la ficción dramática, ahora es el turno del vehículo de expresión de la misma, esto es, el texto. Su estudio supone uno de los principales hitos analíticos de cualquier obra teatral –y más en nuestro caso, al circunscribir nuestro análisis a éste, soslayando, por el objetivo de esta tesis, la representación-.

La doble naturaleza del género teatral, referida ya anteriormente, –texto y puesta en escena-, se expresa también en la escritura dramática.

Por tanto el texto literario aparece configurado en dos niveles textuales, que nos permiten la distinción entre *texto*, con posibilidad y vocación de representación –como el diálogo- que podemos identificar con la dicción dramática, y *cotexto*, únicamente escrito y que por su función no tiene ninguna posibilidad de ser representado verbalmente –como las acotaciones escénicas-.

7.3.3.1.Cotexto.

El término *didascalias*, que ya en 1982 retomara de la teoría clásica Usbersfeld⁴¹¹, se refiere a las indicaciones de tipo informativo que el autor da en un texto, al margen del argumento de la obra dramática, y que suelen estar colocadas al comienzo de la misma: *dramatis personae*, partes del prólogo en que el autor comunica algo ajeno a la trama, etc.⁴¹² Sin embargo otros autores, como Spang, no aceptan la expresión, pues en su opinión “en la comedia romana las *didascalia* constituyen sólo una parte del cotexto referida a las circunstancias personales y espacio-temporales del estreno del drama.

“La ampliación del significado sorprende”⁴¹³. Compartida con Spang esta opinión, en nuestra investigación optamos por el término *cotexto*, con el que nos referiremos a todos los elementos textuales que no sean intervenciones de figuras, es decir, lo que designamos como preliminares, interliminares y postliminares.

Entre los preliminares se incluyen título, prólogo y *dramatis personae*. Los postliminares son muy poco frecuentes, quizá aparece algún epílogo en boca del autor, aunque esta función en las comedias de Calderón la veremos representada por los

⁴¹¹ Vid. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989, pp 16-17.

⁴¹² Sobre la relación texto-cotexto en el ámbito estrictamente narrativo, son interesantes las aportaciones de G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989; y *Soglie. I dintorni del testo*, Turin, Einaudi, 1989.

⁴¹³ Cfr. K. Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral* cit. p. 51.

propios personajes, quienes al término de la obra se dirigen al público expresando alguna enseñanza moral u otra indicación para el auditorio.

Y por último, los interliminares, que designan los fenómenos cotextuales que se intercalan en el texto propiamente dicho. Todo lo que esté incluido entre el encabezamiento de los actos, jornadas, etc. hasta el final de la historia representada, y que no sea presentado verbalmente por los actores, constituirá un elemento interliminar, incluyendo entre ellos los mismos nombres de los personajes que preceden sus parlamentos.

Estos fenómenos cotextuales adquieren en el texto dramático, mayor importancia que en otros géneros literarios (en principio porque son más abundantes, y además el género teatral cuenta con el especial discurso de las acotaciones) pues ayudan a la comprensión general del drama.

En realidad sólo están a disposición del lector del texto escrito, que tiene que interpretarlos e insertarlos en su idea personal de representación –ésta es la operación realizada por el director y de ella depende su particular visión y puesta en escena del drama-.

En nuestro análisis de los preliminares tratamos la especial disposición del inventario de los personajes –ampliada en el estudio de los mismos- y la posible aparición del prólogo.

Pero lo que realmente destacamos es el tratamiento del título. El título de las obras dramáticas –y de cualquier obra artística- supone un primer acercamiento y una presentación de lo que depara al futuro espectador y que va a ser representado. Los títulos pueden referirse a tres aspectos diferentes: a las figuras del drama, a las circunstancias espacio-temporales o al tema o conflicto de la obra.

La elección de una de las tres opciones encauzará de diferentes formas, las expectativas del receptor. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurre con la novela o la poesía, el título de la obra dramática no está en manos del receptor –a menos que disponga de la obra escrita, como hemos apuntado anteriormente-, sino que aparece en otros medios escritos, como los carteles anunciadores o la prensa.

El análisis de los títulos de las comedias puede sorprendernos por sus resultados. Nosotros seguimos la propuesta de Manuel Martínez Araldos quien en un ejercicio teórico-práctico analiza los títulos desde su configuración morfosintáctica, a partir de la cual establece unas relaciones semióticas, pragmáticas, ideológicas y socioculturales con las que configura una descripción general del título⁴¹⁴. En cuanto al primer tipo de relaciones, las semióticas, destaca el valor sígnico de título, y “como tal signo establece una relación referencial en su dualidad de significante/significado. Semióticamente, pues, funciona como elemento que anuncia un contenido y a la vez establece una amplia dependencia con otros títulos y participa en un proceso cultural”⁴¹⁵.

En cuanto a las relaciones pragmáticas, el título se estudia en virtud a su consideración como proceso comunicativo específico desde las tres categorías que conforman el acto de habla: locución, elocución y perlocución⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Vid. Manuel Martínez Araldos, *Los títulos literarios*, Ed. Nostrum, Murcia, 2003.

⁴¹⁵ Cfr. M. Martínez Araldos, *Los títulos literarios*, cit. p.42.

⁴¹⁶ “Como acto de habla se sitúa en un contexto comunicativo específico, en el que como hecho locucionario tiene un valor afirmativo y una función informativa, en tanto que como ilocucionario su valor es designativo y declarativo y su función es apelativa respecto al co-texto, con un carácter preformativo, ya que el título presupone la veracidad de la información propuesta; mientras que como valor perlocucionario el título ejerce un poder de convicción o incitación y una función persuasiva” (Cfr. M. Martínez Araldos, *Los títulos literarios*, cit. p.42.).

Finalmente las relaciones socio-comunicativas posibilitan una variedad de lecturas: psicológicas, sociológicas, comunicativas, publicitarias e ideológicas, que tendremos en cuenta en nuestro ejercicio analítico.

Pero de todas las unidades que forman el cotexto, son las acotaciones –dentro de los interliminares- las más destacadas, tanto por su capacidad significativa dentro de la obra, como por su mayor presencia respecto a otros tipos de textos secundarios.

Podemos definir las como todo texto (casi siempre escrito por el dramaturgo) que no es pronunciado por los actores y cuyo objetivo es esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra dramática.

Además existe un tipo especial de acotación, la que no se traduce en indicaciones sobre la escena y que tiene un marcado valor literario. Sin embargo este tipo es inusual en el teatro áureo.

Junto a las acotaciones que podríamos llamar explícitas, por su referencia a elementos escénicos y su posición fuera de los discursos de los personajes, se encuentran además otras implícitas, las que se localizan en el texto principal mismo ya que son parte de una réplica y no se distinguen desde el punto de vista tipográfico. Éstas también pueden referirse a todos los aspectos del drama y su posible puesta en escena. En nuestro análisis serán estudiadas en el marco de los diálogos calderonianos a los que pertenecen.

Alonso de Santos enriquece esta visión de la acotación escénica al hablar de su variedad, a quien se dirigen y su función principal: “Amplias o escuetas, psicológicas o informativas, poéticas o elementales, las acotaciones son siempre sumamente importantes para comprender una obra dramática [...] No llegan directamente a los espectadores, pero sí a los creadores del espectáculo.

No han de ser representadas “literalmente” en el momento de ensayar, pero sí tenidas en cuenta dentro del sentido general de la obra”⁴¹⁷.

Todas las acotaciones, efectivamente, tienen un marcado carácter funcional: su intención a veces es marcar un estilo, un ritmo determinado, un ambiente, etc. Otras veces suponen la introducción del diálogo que viene después, aclarando su intención o describiendo un determinado carácter, o indicando el movimiento escénico.

Así pues podemos concluir que las acotaciones recogen la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales de la representación, en principio virtual, de un drama. Se sitúan en el texto dramático, y frente al diálogo -cuyas características definen, por oposición, también las de la acotación-.

Así, si el diálogo enfrenta, como mínimo a dos interlocutores, con entidades personales, las acotaciones se caracterizan por un marcado carácter impersonal, donde se excluyen, por principio, las primeras y segundas personas, con lo que de objetividad lleva consigo el uso de la tercera. Consecuencias de estos principios serán la ausencia de formas personales y también de deícticos, siempre que no se refieran a realidades escénicas.

Aclarado definitivamente el concepto, precisamos de una tipología válida para el estudio de las acotaciones de las cuatro comedias calderonianas de nuestro corpus. El principal criterio diferenciador de este elemento cotextual es, en principio, la referencialidad. Pero previamente a su clasificación, tenemos en cuenta otros, como el lugar de aparición o el nivel textual al que se dirigen.

En principio, conviene hacer una primera distinción. Las acotaciones se presentan de dos modos: por una parte, encontramos aquellas que utilizamos para señalar el cambio de escena, que se caracterizan por situarse fuera de los parlamentos de los

⁴¹⁷ Cfr. José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*, cit. p. 321.

personajes, las llamamos, por tanto, *extra-discursivas*; por otro, también determinamos la presencia de otro tipo de acotaciones que se sitúan entre los diálogos, modificándolos en su devenir –pero no forman parte de ellos, sino que siguen siendo textos no representados-, y recibirán el nombre de *intra-discursivas*. La localización de unas y otras difiere notablemente: las primeras se reproducen al principio de algunas intervenciones de los personajes, siendo las que presentan, en la mayoría de los casos, más carga semántica; las segundas aparecen ya iniciado el discurso, y aunque en determinadas ocasiones sí aparezcan cargadas de contenidos, en la mayoría de casos indican la salida o entrada de un personaje o aconsejan la representación de una determinada actitud.

En segundo lugar, hemos de diferenciar, teniendo en cuenta los conceptos de fábula, drama y escenificación⁴¹⁸, el ámbito del género teatral al que se refieren. Según lo indicado, distinguimos entre:

- a. Acotaciones *dramáticas*: referidas exclusivamente al drama.
- b. Acotaciones *extradramáticas*: las diegéticas, sobre el argumento, y escénicas, sobre aspectos técnicos de la puesta en escena.
- c. Acotaciones *metadramáticas*: relativas a alguna cuestión propia del género teatral.

Fundamentada sobre los dos criterios expuestos, nuestra tipología se establece atendiendo al elemento extra- o para-verbal de referencia. Así, distinguimos⁴¹⁹:

⁴¹⁸ Los conceptos de fábula, es decir, el mundo representado, drama, realidad representante, y escenificación, operación representativa, ya han sido tratados en esta misma investigación a propósito de la estructura dramática. Vid. apdo. 7.3.2.

⁴¹⁹ Algunos autores difieren de nuestra opinión, como García Barrientos quien identifica como acotación “todo lo que en el texto no es diálogo”: título, especificaciones propias del género, sobre la estructura, temática o de estilo, el reparto, detalles sobre la localización de espacio y tiempo, advertencias,

a. *Personales.*

- i. *Nominativas.*
- ii. *Paraverbales:* para indicar distintas actitudes frente al discurso tales como la entonación o la intención
- iii. *Corporales:* de apariencia y de expresión
- iv. *Psicológicas:* para la expresión el mundo interior de los personajes.
- v. *Operativas:* para indicar todo lo relativo a la acción.

b. *Espaciales.*

Referidas al decorado, iluminación, accesorios, proponemos una posible ampliación de este tipo, para incluir, como espaciales, todas aquellas referencias a la posición, además de los objetos, también de los personajes en el marco escénico. Por tanto, se encontrarían dentro de esta categoría todas las acotaciones que indiquen no sólo la posición, sino la salida y entrada de los personajes en la escena.

Las acotaciones espaciales nos dan a menudo referencias sobre el modo de ser de lo dramático de la época en que la obra se produjo. A lo largo de nuestro análisis vamos a tener oportunidad sobrada de demostrar este hecho.

También podemos comprobar la relación directa de los espacios con los personajes, asunto que será ampliado en el tratamiento del espacio, como objeto de investigación, pero que tendrá necesariamente que partir de la información espacial que suministran este tipo de acotaciones.

indicaciones de principio y fin, los nombres que preceden a cada participación verbal de los personajes, etc, Sin embargo, en nuestra investigación seguimos manteniendo la distinción texto-cotexto, lo cual no es óbice para apoyarnos en parte de las tipologías que este autor establece, poniendo sumo cuidado para evitar la confrontación con nuestro marco teórico. (Cfr. J. L. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* cit. pp. 45-51).

c. Temporales.

Junto a las localizaciones de tiempo, estas acotaciones recogen también referencias sobre el ritmo, pausas y movimiento de las escenas.

d. Sonoras.

Su estudio versa en torno a dos tipos principales: las musicales –de vital importancia en nuestra tesis-, y las sonoras en sentido general. Por tanto, como primer objetivo, queremos poner de manifiesto la importancia de las alusiones musicales en estas obras dramáticas. Pero junto a ellas, también aparecen otras que, simplemente, indican la aparición de sonidos y ruidos que acompañan y completan la puesta en escena de la fábula, que también suponen una información valiosa.

En general y tras la puesta en conocimiento de nuestros fundamentos teóricos, debemos concluir que las acotaciones que vamos a encontrarnos en Calderón –como, aventuramos, las de cualquier otra obra dramática-, no encajan como un puzzle perfecto en ninguna de estas clases. Más bien, por ser lenguaje, emanan riqueza expresiva que se traduce en distintas categorías dentro de una misma tipología. Por tanto podemos afirmar, sin ningún tipo de reserva, que las categorías resultantes no son excluyentes entre sí, antes bien, las acotaciones participan de unas y de otras sin menoscabo de su naturaleza. Aún así, estas tipologías nos resultan útiles e idóneas para el análisis que proponemos –entre otras cosas por su sistematicidad y su capacidad informativa.

Nuestro estudio de las acotaciones se completa con otros aspectos tales como las características textuales de las mismas -las diferentes formas de presentar verbalmente una misma acotación-, la información transmitida, los contenidos musicales que

comportan, o la capacidad de anticipar la trama que muchas de ellas presentan, cuestiones todas ampliamente ejemplificadas en el análisis de las comedias calderonianas.

El primer elemento de análisis, según lo expuesto en nuestra introducción metodológica, es el título. La visión sobre la Titulogía calderoniana será, evidentemente, bastante restringida, por circunscribir nuestro estudio a las cuatro comedias calderonianas.

Los títulos objeto de nuestro estudio son:

- a. *Celos aun del aire matan.*
- b. *La púrpura de la rosa.*
- c. *El laurel de Apolo.*
- d. *El golfo de las sirenas.*

Tres de los cuatro títulos constituyen, sintácticamente, un sintagma nominal con la estructura:

ARTÍCULO DETERMINADO	SUSTANTIVO	COMPLEMENTO NOMINAL
<i>La</i>	<i>Púrpura</i>	<i>de la rosa</i>
<i>El</i>	<i>Laurel</i>	<i>de Apolo</i>
<i>El</i>	<i>Golfo</i>	<i>de las sirenas</i>

Mientras que el cuarto constituye una oración cuyo sujeto es *Celos* y el predicado viene expresado por el núcleo verbal *matan*.

Incluye una oración subordinada concesiva de gerundio con el verbo *siendo* elidido, y con un atributo, *del aire*. *Aunque* es el nexos concesivo.

Los cuatro títulos, en cuanto a su referencialidad, aluden a los aspectos propios de este componente del cotexto, sin suponer ninguno de ellos una excepción a la norma incluida en nuestra introducción.

Así, *Celos aun del aire matan*, es el que más información transmite, por cuanto avanza el final trágico (*matan*), así como la causa (*celos*), además de la alusión a un personaje (*del aire*). Aunque aquí no se precisa, tras el conocimiento de la trama se sabe que “el aire” se refiere, en una relación metafórica, al personaje de Áura, transformada en este elemento por Venus. Así pues, las expectativas del público virtual no responden a lo que después conoce. Esta circunstancia se da en todos los títulos de nuestro grupo de comedias, por lo cual, y a partir de todo lo apuntado, podemos deducir la primera característica propia de la titología calderoniana: para la comprensión absoluta de la referencialidad del título es preciso conocer el desarrollo de la comedia –en su representación o a través de algún otro tipo de acceso, como la lectura-.

Podemos observarlo también en *La púrpura de la rosa*. Lo que el título en principio ofrece es la descripción de una rosa roja. En este caso no es una metáfora sino una sinécdoque la figura que describe la relación entre núcleo sintagmático y su complemento⁴²⁰, esto es, en su relación de inclusión –en realidad la púrpura forma parte de la rosa-. Además se formula a partir de una elipsis que obliga al cambio de género del artículo:

La púrpura → El color púrpura.

⁴²⁰ Para una definición concreta y tratamiento de metáfora, sinécdoque y metonimia en su devenir teórico, vid. T. Kouzan, *El signo y el teatro*, cit. pp. 173-200.

Sin embargo el conocimiento completo de la obra revela que el título recoge uno de los elementos de clímax más importantes y conclusivos del argumento: Venus se hiere con las rosas sobre las que se desmaya y su sangre va tiñendo de rojo las flores (rosas) que antes fueran blancas. Se trata del final de la obra y lleva implícita de forma sintética, todo el transcurso de la historia de los amores de Venus y Adonis.

El laurel de Apolo hace referencia a diferentes aspectos de la trama. En principio el título denota propiedad, si bien no responsabilidad. Se alude a dos personajes, Apolo, explícitamente, y a Dafne, ya convertida en laurel. El conocimiento extendido en nuestra cultura de este mito hace que el título sea más fácilmente comprensible en su totalidad, por cuanto pertenece al acervo cultural mayoritario. Pero para quien no conozca la leyenda, el título induce a una idea errónea -Apolo posee un laurel-, entre otras cosas porque lo que narra el mito es cómo precisamente la imposibilidad de posesión del dios Apolo constituye uno de los elementos generadores de la metamorfosis de Dafne.

El golfo de las sirenas alude principalmente al ámbito geográfico en el que se desarrolla la obra, el golfo de Mesina. La alusión a las sirenas induce al público a una nueva expectativa equívoca. Realmente estos personajes –que ni siquiera disponen de entidad individual, sino que se presentan como un grupo homogéneo- tienen una corta aparición en la comedia y no es en absoluto trascendental, sino complementaria de otras acciones principales. Sin embargo, la cita de estos seres mitológicos, transporta al virtual espectador a un mundo marino, plagado de seres fantásticos y a una aventura posiblemente náutica, lo cual no constituye una intuición del todo descaminada.

Así pues, cada uno de los títulos de las obras de nuestro corpus responde a una referencialidad distinta. Baste mirar el sustantivo nuclear de cada uno de ellos para comprobarlo:

- a. *Celos*- alusión al tema principal.
- b. *Púrpura*- descripción, alusión a una circunstancia de la trama.
- c. *Laurel*-. Resolución del conflicto.
- d. *Golfo*-. Indicación espacial.

En conclusión, observamos como la Titulogía en Calderón, no conlleva inequívocamente al conocimiento del argumento, respetando y no desvelando como corresponde al género, los motivos principales del desarrollo de la fábula. Sin embargo, el hecho de que se trate de comedias mitológicas, hace que el factor sorpresa que supone el conocimiento real de la trama se diluya según el conocimiento individual y colectivo que se tenga de los mitos en cuestión.

Como curiosidad, podemos destacar que los títulos de las cuatro obras de nuestro análisis aparecen con idéntica formulación textual entre las réplicas de los personajes. Nuestra opinión al respecto considera el título anterior a su inclusión en los diálogos, por lo que ésta sería totalmente intencional, buscando precisamente, como ha pasado en nuestro caso, su reconocimiento por parte del espectador.

Tras los títulos, en la edición que manejamos (Aguilar 1959), aparece un pie de página que indica la fuente original de la que el editor toma el texto, y conviene transcribirlo aquí. *La púrpura...* y *El laurel...* proceden de la *Tercera Parte de Comedias de Calderón* (Madrid, 1664); *El Golfo...* de la *Cuarta Parte de Comedias Nuevas de Calderón* (Madrid, 1672); y para *Celos...* se toma como fuente la *Parte*

cuarenta y una de Famosas Comedias de diversos autores (Pamplona, no se especifica el año)⁴²¹.

Previo al análisis de las acotaciones, repasamos brevemente las características de los otros elementos cotextuales referidos. Siguiendo el análisis de los preliminares, entre los que se encuentra el título ya tratado, podemos explicitar la existencia del listado de personajes que intervienen inmediatamente después del título en las cuatro comedias. Este listado se organiza según la importancia que Calderón otorga a los personajes.

En general encabezan el orden de aparición los protagonistas (normalmente el primero es el masculino); le siguen los personajes sobrenaturales que aparecen, después los villanos individualizados y finalmente los grupos de figuras que no tienen intervenciones individuales. Encontramos, sin embargo, dos peculiaridades que conviene referir. La primera responde a la inclusión en *El laurel...* de un personaje que después en el desarrollo del argumento no interviene: Anteo. La segunda muestra otro ejemplo del mismo fenómeno. En *La púrpura...* se incluye un personaje simbólico, el Rencor, que tampoco existe en la comedia⁴²².

En cuanto a los interliminares, cabe destacar que los actos vienen indicados por el marcador textual “jornada”.

⁴²¹ Nuestro análisis se circunscribe a los elementos cotextuales que aparecen en la edición de las comedias que manejamos. Lejos de agotar los asuntos tratados, en posteriores investigaciones parece interesante el tratamiento de las comedias calderonianas sobre los textos originales y otras ediciones de las mismas, y su cotejo con lo apuntado aquí. Aunque no aparece en la edición que manejamos, junto a la comedia *La púrpura de la rosa* sabemos que aparece una Loa preliminar. Nos interesa, sobre todo a nivel musical, como ya hemos visto en el apartado 2.3. que describe los géneros músico-teatrales que aparecen en el Siglo de Oro español, y de los que las loas introductorias dan información indispensable.

⁴²² Las características que se desprenden del estudio pormenorizado de los listados de personajes son tratadas a propósito del análisis de los mismos, por cuanto de ayuda puedan servir para la caracterización de los diferentes actantes.

En el caso de un solo acto el marcador es “jornada única”.

No hay, como ya hemos visto a propósito de la estructura dramática, indicadores de los cambios de escenas.

Finalmente, podemos apuntar el uso de abreviaturas para referir el personaje cuyo parlamento se reproduce. A veces, en cambio, sí se utiliza el nombre completo. A propósito de estos elementos interliminares, destacamos el personaje de Procris, al que Calderón denomina *Pocris*, forma que no hemos encontrado en ninguna de nuestras fuentes sobre mitología.

Iniciamos el tratamiento de las acotaciones escénicas, principal elemento cotextual, con una idea apuntada ya en la introducción teórica que precede a este examen. Pese a nuestra intención de aplicar una tipología clasificatoria a las acotaciones, la que hemos considerado útil para nuestros fines analíticos, podemos argumentar que éstas no presentan correspondencia unívoca con los tipos en que pretendemos encuadrarlas, más bien, por ser lenguaje, presentan una amplia y diversa gama dentro de una misma tipología.

Así que podemos establecer una primera conclusión: las categorías resultantes no son excluyentes entre sí. Para una completa descripción de las acotaciones tendremos en cuenta la posibilidad, nada remota, de encontrar caracterizada en virtud a distintas clases, una misma acotación.

Previo al seguimiento íntegro de nuestro método clasificatorio, nos parece interesante realizar la relación de lo curioso y específico de las acotaciones de las

comedias musicales de Calderón, con el fin de poner de manifiesto todas las características que las definan, por ociosas que en un primer momento nos parezcan.

Así, nos encontramos con diferentes formas de presentar gráficamente una misma acotación⁴²³.

Los corchetes, paréntesis o la ausencia de ambos aparecen indistintamente para revelar pequeñas indicaciones como: Dentro; (Dentro); [Dentro], o Aparte.

Además de aparecer también abreviadas algunas que en otras ocasiones aparecen completas (Ap.). En principio la abreviatura se coloca para no repetir la indicación anterior, pero la realidad es que en muchas ocasiones se incluye sin ninguna razón aparente: Id., Ap.

Una visión, en cierto modo estructuralista, de las acotaciones escénicas de nuestro corpus dramático revela no pocas propiedades⁴²⁴:

⁴²³ No excluimos la posibilidad de que la presentación de estos aspectos sea responsabilidad del editor, aunque en nuestra investigación las suponemos calderonianas, por lo cual introducimos su análisis.

⁴²⁴ La tabla que insertamos reproduce las estadísticas sobre las acotaciones en virtud a unos criterios muy concretos. El primero se refiere al número total de acotaciones en su contraste con las que tienen más de cuatro palabras, para conocer realmente cuáles transmiten una cierta carga informativa; después distinguimos las que encabezan las escenas de las que se incluyen entre las intervenciones de los personajes –extradiscursivas vs. intradiscursivas–; el tercer criterio pone de manifiesto la cantidad de acotaciones que indican entrada o salida de los actores; a continuación incluimos la contabilidad de señalizaciones muy breves y muy recurrentes en las comedias; el quinto criterio sirve para indicar la cantidad de formas verbales que en sí mismas constituyen acotaciones; finalmente nos detenemos en el análisis de las acotaciones de contenido musical.

COMEDIAS	<i>Celos...</i>	<i>La púrpura...</i>	<i>El laurel...</i>	<i>El golfo...</i>
Total	233	125	168	121
Más de 4 palabras	40	22	22	15
Extradiscursivas	52	29	37	31
Intradiscursivas	181	96	131	90
Entrada/salida	38	26	22	15
<i>Aparte</i>	37	11	7	14
<i>Ap.</i>	2	1	Ø	2
<i>Dentro</i>	27	17	42+1 <i>Dentro ruido</i>	22
<i>Id.</i>	38	14	15	21
<i>Alto</i>	5	Ø	Ø	5 + 2 <i>En alta voz</i>
<i>Vase</i>	26+1 <i>yéndose</i>	15	18+ 1 <i>yéndose</i>	8
Formas verbales	12	8	7	5
<i>Contenido musical</i>	5	6	27	9
Marcador: <i>Canta</i>	Ø	Ø	20	7

En primer lugar deducimos que de la cantidad aparentemente numerosa de acotaciones, muy pocas de ellas contienen una información realmente cuantiosa.

Además observamos cómo muchas de las indicaciones se refieren a la entrada o salida de personajes, a veces, acompañados de algún atributo o con una especial actitud:

“Sale Caribdis con un velo en el rostro”

(El golfo, 8)

Esta acotación introduce un nuevo motivo literario, circunscrito al ámbito de estos elementos cotextuales: el velo⁴²⁵. Desde un punto de vista historicista este motivo sitúa su origen en Cornelio Tácito⁴²⁶ cuando se refiere a Sabina Popea, una de las esposas de Nerón, célebre por su belleza y por el cuidado de su cuerpo para mantenerla. De aquí procede una larga tradición que pasa tanto por la literatura (*Roma abrasada y crueldades de Nerón*, de Lope de Vega, o *Quo vadis?*, de Henryk Sienkiewicz, 1895), como por la música (*L'incoronazione di Poppea*, ópera de Claudio Monteverdi, libreto de Gian Francesco Busenello (1642) por poner un ejemplo). Sin embargo, la responsabilidad principal en la transmisión de este motivo es otra: “Pero, posiblemente, el que más contribuyó a mantener la fama de Popea como belleza, y a través suyo se mantuvo en la literatura medieval para llegar desde ella hasta la actualidad, como se advierte en la novela de Philipp Vandenberg, fue Giovanni Boccaccio al tratar la figura de la esposa de Nerón en su obra *De claris mulieribus* (1361-1362). De esta obra, extractan, copian o traducen y pasan, junto con las noticias de su vida, el retrato de Popea a diferentes lenguas vernáculas de la Europa de entonces”⁴²⁷: citamos una anónima en castellano de Zaragoza, 1497, uno de cuyos fragmentos, en el que se describe a Popea, reproducimos:

“Sabina Poppea, romana, fue illustre mujer, fija de Tellio, [...] Tuvo
por costumbre continuo y plática de mostrarse muy honesta en lo

⁴²⁵ Vid. el interesante desarrollo de este motivo que José Luis Molina Martínez desarrolla a propósito de un soneto de Musso Valiente: José Luis Molina Martínez, “Del velo de Sabina Popea a la mantilla de Concepción Fontes: el «motivo» del *velo* en un soneto de José Musso Valiente” [en línea] dirección URL. <http://www.liceus.com>. [consultado: 15 de agosto 2005].

⁴²⁶ Vid. Cornelio Tácito, *Anales*, Madrid, Gredos, 2002, libro 13, párrafo 45.

⁴²⁷ Cfr. J. L. Molina Martínez, “Del velo de Sabina Popea a la mantilla de Concepción Fontes: el «motivo» del *velo* en un soneto de José Musso Valiente” cit.

público; en secreto muy disoluta, que es un común vicio de todas las mujeres. Y como ella saliese ralas vezes en público, no le fallecieron empero artes y astucias. Ca sabiendo que el pueblo todo y los más principales se deleytavan y folgavan en ver el rostro y faz, siempre salió con la cara cubierta, no porque quisiese asconder lo que desseava ser visto, mas porque mostrándose muy liberalmente no fartasse luego los ojos de los miradores y de toda la gente, y porque les quedasse aquel desseo de ver lo que estava encubier[t]o con el velo, y porque en el rostro no le consciessen sus costumbres y sus inclinaciones, que jamás perdonó a su fama”⁴²⁸.

Pero, en las obras calderonianas, el velo no presenta esta función seductora. En *Celos...* aparece en dos ocasiones bien distintas.

En la primera, encontramos a Áura, denunciada a Diana por la ruptura de sus votos de castidad, con el rostro cubierto por sus compañeras para evidenciar su culpa. Diana, la expone a todos para forzar en ella la vergüenza:

“Diana-. ¡Descubridla la cara,
que quiero que me vea,
porque antes que mi ira
la mate su vergüenza.”

45

⁴²⁸ Vid. Johan Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Horus, Alemán de Constancia, 1494, José Luis Canet (ed.). Vid., <http://uv.es/~lemir/Textos/Mujeres/Boc/Sabina.html>. [Consultado 15 de mayo de 2005].

En la segunda vez que aparece es la propia Diana quien lo lleva, junto a las Furias que van a ayudarla en su venganza. En este caso el velo ayuda a caracterizar al personaje, otorgándole dignidad:

*“...vestidas de velillo negro; el de DIANA con estrellas
de oro, y el de las tres con algunas llamas de oro”*

La otra comedia en que aparece este motivo es en *El golfo...* con distintas funciones de las apuntadas hasta ahora. Primero Caribdis aparece en escena “con un velo en el rostro”.

En este caso, además de la seducción, lo que Caribdis intenta es poner el énfasis en las cualidades de su canto, y por tanto, el velo tiene una función anuladora de lo visible:

“Caribdis-. Por ver si consigo así 432
probar que es pasión más fuerte
el oír que el ver.”

Por último, es Ulises quien se cubre el rostro con una venda:

“Átanle y ponente una venda en los ojos”

La utilidad en este caso, es parecida a la que le da Caribdis, pero para ambos sentidos: vista y oído. Ulises, incapaz de abandonar los placeres de los sentidos, es impedido con este ardid para poder vencerlos.

Así pues, aunque los significados y las funciones sean totalmente diferentes, nos parece oportuna la introducción del motivo del velo, tanto para poner de manifiesto su

utilización por parte de Calderón, como para evidenciar la riqueza expresiva que el autor áureo otorga a este recurso literario.

Pero siguiendo con la síntesis de las acotaciones, se evidencia una mayor cantidad de acotaciones intradiscursivas, por cuanto podemos deducir que Calderón se muestra más interesado en la evolución de los personajes y la ambientación en su desarrollo que de determinar, con exceso de detalles, el inicio de cada escena. También lo hace, pero en contadas ocasiones. A menudo, basta el uso de una forma verbal para sugerir su propuesta; por ello encontramos en las cuatro comedias varios casos de esta utilización de verbos.

No estamos, pues, ante unas obras dramáticas que destaquen por la presencia y magnitud de sus acotaciones, más bien se limitan a un marcado carácter funcional, lejos de una búsqueda de lirismo o un efecto semejante en ellas. Pero tampoco nos debemos dejar llevar por la ingenuidad de pensar que prácticamente carecen de valor. Un estudio exhaustivo de las acotaciones calderonianas puede albergar algunas sorpresas.

En principio, podemos analizar los referentes a los que aluden las acotaciones que hemos señalado como más complejas o cargadas de contenido. Desde esta perspectiva se nos empieza a dar pistas de que se trata de obras que Calderón sabe musicales, por las numerosas referencias sonoras que nos salen al paso. La primera de éstas no puede ser más evidente:

“El teatro será de bosque, y van saliendo FLORA, CINTIA, CLORI y LIBIA, cada una de por sí, cantando en estilo recitativo, mirando al vestuario, y huyendo como con asombro y admiración”

(La púrpura, 1)

La alusión no sólo es sonora, sino que cita además el estilo operístico que destaca durante el primer barroco y que supone el inicio de la ópera: el recitativo. El *stile recitativo*, como se le denominó en el ámbito de sus creadores a principios del siglo XVII, consiste en un modo de composición en el que la música se convierte en un mero vehículo del texto que se canta. Por tanto la función de la música consiste en imitar y destacar las inflexiones, ritmos y la sintaxis del habla natural. En clara oposición a la polifonía renacentista precedente, en la que el mensaje de los textos se encontraba a menudo oscurecido por las numerosas voces que lo reproducían. Compositores como Peri, Caccini, Cavalieri o Monteverdi, buscaron con el recitativo la absoluta claridad del texto, para lo cual se sirvieron de una textura más liviana, de una voz que presentaba clara y rápidamente una gran cantidad de texto, y de un acompañamiento armónico, de ritmo lento que poco o nada interfería en la transmisión del mensaje lingüístico.

Este estilo fue rápidamente admitido en el resto de Europa, valorando sobre todo su capacidad expresiva y su carácter novedoso. A lo largo de los siglos fue adoptando características peculiares, dependiendo de los estilos musicales y artísticos que se sucedieron. Pero es el recitativo de este primer barroco el que Calderón conoce, cita y que será reproducido por Juan Hidalgo en la música.

Las acotaciones de contenido musical deben ser tenidas en cuenta a pesar de que, como podemos ver en nuestra síntesis, no son muy numerosas, ya que nos dan información muy útil para el tratamiento de la música en las comedias.

En *El golfo de las sirenas* las acotaciones musicales aparecen vinculadas a los personajes que utilizan, por su naturaleza, la música. En realidad, el mito que reproduce la fábula posee un componente musical indisoluble de los propios personajes: Caribdis atrae con su canto a sus víctimas, al igual que hacen las sirenas. Las acotaciones indican, simplemente, los momentos en los que estos seres fantásticos utilizan su canto.

Un poco más complejas se configuran en *El laurel de Apolo*. Poseen una mayor carga designativa. En la acotación que da paso a la escena III se describen los cantos populares de los villanos que, como corresponde al género, se acompañan de los instrumentos propios de la música festiva de los personajes rústicos. Otra característica de este tipo musical, aunque no exclusiva, es la existencia de coros de zagalas y zagales que acompañan a los personajes que realizan las coplas, dejando para el coro la realización de los estribillos.

*“Salen por un lado FLORA, BATA y otras zagalas;
y por otro salen LAURO, RÚSTICO y otros zagales,
todos con instrumentos, cantando y bailando.”*

(El laurel, 4)

En esta comedia además, los coros son constantes, pues la dialéctica que enmarca toda la obra (amor/olvido) implica la agrupación de los personajes en torno a los dos conceptos opuestos, y los coros defienden una u otra postura.⁴²⁹

También se incluye, no sólo la música villana, sino la que realizan los personajes nobles. En la escena V se da paso con la siguiente acotación a la intervención musical de las dos deidades que participan de la trama:

⁴²⁹ Ampliaremos el análisis de la especial disposición de los coros según las dialécticas desarrolladas en las comedias a propósito del estudio de los personajes.

*“Desásese della, y al entrarse cada uno por su lado, sale
por el de BATO, CUPIDO vestido de pastor, y APOLO
de cazador, por el otro, cantando todo lo que representan”*

(El laurel, 7)

La clara alusión a un pasaje musical (“cantando todo lo que representan”) evidencia la concepción de esta comedia como una zarzuela desde la propia idea de lo que constituye el libreto. La alternancia entre partes cantadas y habladas se encuentra, además de en diálogos concretos como el que acabamos de referir, también dentro de una misma intervención. Así, en la escena XV Apolo realiza una descripción de sus responsabilidades en el paso de las estaciones anuales en un fragmento en el que intercala partes habladas y cantadas.⁴³⁰

A veces, es sólo música lo que se oye, y así lo refiere el autor:

*“Salen como oyendo la música SILVIO por
la parte del Olvido, y CÉFALO por la del Amor”*

(El laurel, 25)

Un aspecto que debe aclararse es la ausencia de referencias al canto en *Celos...* y *La púrpura...* En principio, parece que las obras con mayor entidad musical debieran tener más referencias musicales. Sin embargo ocurre al revés: es precisamente porque se trata de óperas –cantadas en su totalidad- por lo cual no es necesario establecer los momentos musicales frente a los dialogados, entre otras cosas porque no existen los diálogos hablados. Así que las acotaciones señalan la entrada de personajes y músicos en actitud festiva y musical, pero con carácter descriptivo, y no como indicación imperativa. En el siguiente ejemplo se indica además la composición del coro:

⁴³⁰ Pasaje descrito a propósito de la caracterización del dios Apolo.

*“Dentro, grita de Pastores, y salen cantando los Músicos
[compuestos de Pastores y Pastoras], y detrás de ellos
CÉFALO, ERÓSTRATO y CLARÍN, de villanos, con
dones en las manos, excepto CLARÍN, que no le trae”*

(Celos, 22)

En este sentido se encuentran acotaciones que se refieren a distintas realidades musicales. En *La púrpura...* encontramos numerosas alusiones a instrumentos concretos que deben escucharse en escena:

*“tocan cajas y trompetas, y habiendo dicho dentro los primeros
versos, salen MARTE, BELONA, DRAGÓN y soldados”*

(La púrpura, 9)

A los instrumentos citados en la acotación anterior se les añaden también los clarines, siendo estos los únicos instrumentos que aparecen:

“Dentro cajas y clarines.”

(La púrpura, 23)

De los tres el más citado es la caja –tambor militar-, lo que guarda estrecha relación con la función que estas apariciones instrumentales desempeñan. En realidad las citas de instrumentos no son muy numerosas, no pasan de cuatro, pero siempre coinciden con la aparición en escena de Marte o Belona, personajes que representan la guerra, por tanto es lógico que los instrumentos que preludien su entrada sean los propios del ámbito militar. En *Celos...* no existen citas de los instrumentos que deben aparecer en escena.

También encontramos descripciones detalladas de lo que ocurre en la escena, señalando como un elemento más la presencia del canto:

*“Aparece AURA en el aire en un carro tirado de dos camaleones,
y cantando baja al tablado, atravesándose por delante de todos sin
que la vean, y vuelve a subir por la otra parte, con el último verso”*

(Celos, 30)

Además Calderón orienta hacia actitudes concretas que evidencian una presencia musical:

*“Múdase el teatro en el de jardín, y por las puertas salen,
cantando y bailando, las Ninfas, CELFA y CHATO.”*

(La púrpura, 8)

Observamos que, como en el caso de la introducción de instrumentos de uso militar, los momentos en los que se canta o se baila se relacionan también con determinados personajes susceptibles de poseer estas actitudes, con lo que la música se erige como un importante elemento caracterizador. Las indicaciones musicales se relacionan además con otros aspectos del drama, como el espacio. En el ejemplo anterior las ninfas aparecen encuadradas en un espacio determinado, el jardín.

Y este será el mismo espacio que después se repetirá en escenas en las que se vuelvan a reproducir canciones o bailes.

Las acotaciones de contenido musical, lo son también porque aluden a tonos que Calderón exige al músico, haciendo depender su actividad a la del autor teatral, es decir determinando la música al texto, como no podía ser de otro modo en la época del *stile recitativo*, anteriormente aludido, y la melodía acompañada.

“MÚSICA en tono triste [Dentro]”

(La púrpura, 13)

También aparece la música con función meramente estructural, por ejemplo para cambiar un decorado:

*“Vase con sus ninfas, y con esta música
se muda el teatro en monte...”*

(La púrpura, 22)

Incluso podemos encontrar referencias musicales aplicadas a la representación misma. La siguiente acotación además de indicaciones musicales, contiene normas para la puesta en escena y orientaciones sobre la actitud de los personajes, convirtiéndose así, en una de las más ricas de *Celos*...:

*“ALECTO le canta bajo, al oído, y ella
repite con despecho lo mismo, de modo
que para la Música son dos y para la
representación uno, porque lo uno ha
de ser repetición de lo otro.”*

(Celos, 57)

Además de estas referencias puramente musicales, encontramos otras que aluden a efectos sonoros y que estudiaremos más avanzado nuestro análisis, encuadrándolos dentro de una de las categorías específicas. Sin embargo resulta imprescindible para el objetivo de nuestra investigación, destacar –como hemos hecho-, de entre todas las acotaciones sonoras, las que tratan contenidos musicales.

Otro grupo, aunque no numeroso, de acotaciones interesantes por su referente es el integrado por aquellas cuyo contenido supone un elemento anticipador de la trama. Se trata de acotaciones mínimas, aparentemente vacías de contenido o intencionalidad, pero que por el lugar en el que aparecen nos hacen pensar que, no siendo esenciales, sí poseen una función más profunda de lo que en principio pudiera parecernos. Por ejemplo la indicación [*Soñando*] (*La púrpura*, 7) informa al espectador de que lo que a continuación escucha el personaje forma parte de un sueño, que a su vez, resulta ser un presagio determinante en lo que después sobreviene el argumento. O este otro caso, quizá más claro, en el que la acotación [*Échase en el suelo*] (*La púrpura*, 24) sitúa a Adonis justo sobre un lecho de flores, que es donde encontrará después la muerte. Si bien hay que añadir que no son las acotaciones en sí mismas, sino su relación con el desarrollo de la fábula, lo que nos induce esta apreciación.

Otras temáticas que ocupan el resto de las acotaciones son: descripciones del decorado, salidas y entradas de personajes, precisas indicaciones sobre la elocución de los parlamentos, o distintos usos verbales con sus significados inherentes, todas ellas clasificables según nuestra tipología.

a. *Personales*.

Así nos encontramos numerosas acotaciones de las llamadas *personales*, referidas al actor o incluso al público. Indicamos algunos ejemplos de las subcategorías que incluye este tipo:

- *Nominativas*: son numerosas las ocasiones en las que se nombran a los personajes:

“Dentro CÉFALO y CLARÍN. Dichas”

(Celos, 4)

A nivel textual resulta curioso que en las acotaciones los nombres propios que se incluyen aparecen siempre escritos en mayúscula en su totalidad, y así los reproducimos.

- *Paraverbales*: también es usual que, desde la acotación, se indiquen distintos modos de realización del discurso, como la entonación y el volumen:

“En alta voz. Dentro”

(El golfo, 6)

O actitud:

“Hablan los dos en secreto, y sale el AMOR,

disfrazado como recelándose”

(La púrpura, 50)

Incluso la intención de los personajes:

“Quiere seguirle VENUS, y sale MARTE al encuentro”

(La púrpura, 5)

- *Corporales*: Se distinguen dos grupos. De un lado, las corporales de *apariencia*, relativas a cuestiones de vestuario, maquillaje, etc:

“Salen seis Ninfas vestidas de escamas y tocadas de coral

y perlas, y DAFNE, y por otra parte RÚSTICO”

(El laurel, 11)

Podemos incluir un segundo ejemplo, el cual constituye una de las acotaciones que mejor describen a los personajes en cuanto a vestuario, además de ser vinculados a un objeto que, a su vez, caracteriza sus acciones.

“Va saliendo cada figura con su verso: EL TEMOR, con un hacha; la SOSPECHA, con un antejo de larga vista; la ENVIDIA, con un áspid; la IRA, con un puñal, todas con mascarillas y vestidas de negro.”

(La púrpura, 75)

De otro lado, las de *expresión*, que tratan sobre gestos o movimientos:

“Al entrarse ALFEO se encuentra con ESCILA, y se vuelve, huyendo.”

(El golfo, 5)

- *Operativas*: también muy numerosas, su función es indicar todo lo relativo a la acción. Lo más frecuente es que las acotaciones operativas indiquen entrada o salida de personajes, porque la mayor parte de la acción transcurre en los diálogos:

“Entra AMOR por un lado y sale por otro, en cuyo espacio se ve el teatro de la gruta, y él no hace más que atravesar por ella, y salen MARTE y DRAGON”

(La púrpura, 67)

Añadimos otro ejemplo de este tipo de acotaciones, bastante rico en indicaciones sobre el desarrollo de la acción:

“Aparece Áura en el aire en un carro tirado de dos camaleones, y cantando baja al tablado, atravesándole por delante de todos sin que la vean, y vuelve a subir por la otra parte, con el último verso”

(*Celos*, 30)

Se incluye una última subcategoría, las *psicológicas*, que tratan el mundo interior de los personajes. Aunque puede decirse que Calderón lo roza en el desarrollo de la trama, en las acotaciones no llega a ese detalle, al menos en nuestro particular corpus.

b. Espaciales.

La segunda clase de esta tipología tras las acotaciones personales, la forman las acotaciones *espaciales*, referidas a la situación de los accesorios, decorado, etc., en el escenario. Al principio de nuestro análisis nos referimos a la inclusión, dentro de este tipo, de todas aquellas referencias a la posición, además de los objetos, también de los personajes en el marco escénico. Por tanto, se encontrarán dentro de esta categoría todas las acotaciones que indiquen no sólo la posición, sino la salida y entrada de los personajes en la escena. Este hecho creemos que no entra en contradicción con la decisión de contar entre las operativas, con este tipo de indicaciones, como acabamos de ejemplificar más arriba. Muestra de acotaciones espaciales, con referencia tanto a objetos como a personajes lo constituye el que sigue, que supone también un testimonio de la existencia de una máquina teatral bastante arrolladora:

“La parte superior del teatro será de cielo: vese un sol que se va poniendo, y al mismo tiempo sale una estrella; el AMOR está en lo alto, y VENUS y ADONIS van subiendo, cada uno a su lado”

(*La púrpura*, 123)

El espacio indicado en las acotaciones, a veces está relacionado con unos personajes y una temática concretos.

Ocurre claramente, en *La púrpura...* Los jardines se relacionan con Venus y Adonis, acompañados por las ninfas, y con el amor que se profesan:

“Cúbrese la gruta y vense los jardines, y en ellos VENUS sentada,

ADONIS en sus faldas, y las Ninfas; CHATO y CELFA”

(La púrpura, 79)

Las flores será un lugar relacionado con Adonis y donde al final encontrará la muerte:

“Descúbrese a ADONIS, muerto entre unas flores”

(La púrpura, 121)

El bosque se vinculará a la caza; el arco-iris a Belona, etc. Esto, que ya ocurre en las acotaciones, se desarrolla con mayor fuerza en el diálogo.⁴³¹

c. Temporales.

Las acotaciones *temporales*, son otro grupo que distinguimos en nuestra tipología. Hacemos referencia con este tipo a las indicaciones de ritmo, pausas o movimiento de las escenas. Parece que visto desde estos conceptos, resulta complicado encontrar esta clase de referencias. Los ejemplos con que podemos argumentar su existencia no son singularmente temporales, sino que participan en mayor medida de otras propiedades.

⁴³¹ Circunscribimos el estudio detallado de esta relación entre los personajes y los lugares donde desarrollan su actividad, al apartado en que analizamos el espacio y sus peculiaridades en las obras calderonianas de nuestro grupo.

Además, *La púrpura...* y *El golfo...* que poseen un solo acto y desarrollan la acción en una jornada única, presentan menos posibilidades de acotaciones temporales que las otras dos comedias.

Quizá la acotación que sigue, además de nominativa, paraverbal y sonora, pudiera ser ejemplo de temporal, por cuanto indica al actor cuándo comenzar su parlamento, y cómo llevarlo a cabo:

“tocan cajas y trompetas, y habiendo dicho dentro los primeros versos, salen MARTE, BELONA, DRAGÓN y soldados”

(La púrpura, 9)

Además, podemos argumentar que las cuestiones de ritmo y pausas se desarrollan en el diálogo de una forma más clara. La inclusión de escenas pausadas comportan un número reducido de acotaciones, mientras que las más cargadas de acciones se caracterizan por la existencia de un mayor número de acotaciones que van a ir modificando rápidamente elementos de la puesta en escena: actitudes, movimientos, etc., a la vez que conllevan mayor velocidad que otro tipo de escenas más descriptivas. A pesar de lo expuesto, podemos encontrar alguna acotación que implique la inquietud de la propia escena en la que se inserta. La que sigue especifica con claridad las indicaciones de movimiento sobre el escenario, describiendo la persecución de Apolo a Dafne:

“Vase huyendo y él tras ella, y vuelven por otra parte, sin cesar la representación”

(El laurel, 41)

Respecto a las indicaciones de tiempo ya hemos aludido su parquedad en las comedias objeto de nuestro análisis, principalmente en *La Púrpura...* y *El golfo...* por el hecho de que la obra transcurra en “*Jornada única*”, tal como se especifica en el

texto. Algo más presentes están las referencias temporales en las otras dos comedias, aunque tampoco encontramos ninguna en las acotaciones, desarrollándose la ambientación temporal exclusivamente en los diálogos.

La siguiente acotación supone uno de los pocos ejemplos de esta categoría:

“La parte superior del teatro será de cielo: vese un sol que se va poniendo, y al mismo tiempo sale una estrella; el AMOR está en lo alto, y VENUS y ADONIS van subiendo, cada uno a su lado”

(La púrpura, 123)

Coincidiendo con el final de la obra, supone una indicación para el lector-espectador de que el día también finaliza.

d. Sonoras.

El último tipo acotaciones ya ha sido tratado en este análisis: *las sonoras*. Anteriormente, hemos querido poner de manifiesto la importancia de las alusiones musicales en esta obra dramática. Pero junto a ellas, también aparecen otras que simplemente indican la aparición de sonidos y ruidos que acompañan y completan la puesta en escena de la fábula:

“Dentro, grita de Pastores, y salen cantando los Músicos...”

(Celos, 22)

Como hemos podido observar, en las cuatro comedias de Calderón que analizamos podemos encontrar ejemplos de casi todos los tipos de acotaciones. Sin embargo, nuestro ejercicio analítico pone de manifiesto la variedad, pero no la cantidad: realmente la riqueza referencial de estas aparentemente sencillas acotaciones es manifiesta.

La realidad demuestra, como ya hemos visto en algunos casos, que la mayoría de acotaciones comparten lugar en varias de las categorías anteriormente ejemplificadas.

Baste comprobarlo en el primer ejemplo expuesto:

“El teatro será de bosque, y van saliendo FLORA, CINTIA, CLORI y LIBIA, cada una de por sí, cantando en estilo recitativo, mirando al vestuario, y huyendo como con asombro y admiración”

(La púrpura, 1)

Además de servirnos para tratar las acotaciones sonoras, y dentro de éstas, las de referencias musicales, también es una buena muestra de acotación espacial, nominativa y corporal de actitud.

O el siguiente caso:

“Dividese el peñasco en cuatro partes, desapareciéndose las cuatro personas, y descúbrese a este tiempo el salón regio, con los fondos de retretes y jardines, y salen CÉFALO con el venablo, y POCRIS deteniéndole, y CLARÍN y FLORETA.”

(Celos, 55)

En principio, estamos ante una de las acotaciones más detallistas de las cuatro comedias. Podríamos describirla en relación con la mayoría de los tipos descritos: paraverbal de actitud, personal nominativa, corporal, y espacial. Así podríamos definir la mayoría de las acotaciones de esta comedia, haciéndolas partícipes de varias categorías, complementando su sentido y desplegando todas sus funciones que, aunque aparentemente sencillas, desempeñan con acierto.

Otro aspecto que podemos refrendar es el relativo a los tiempos verbales que se usan en las acotaciones. La mayoría están escritas en presente de indicativo, y muchas presentan la forma arcaica de unir al núcleo verbal el pronombre “se”: *vase, vese, échase, quédase, cúbrese, cáesele, iguálanse, divídese, descúbrese*.

Sólo aparecen dos formas en futuro, ambas en *La púrpura...*, representados por una misma forma: *será*, utilizados en ambos casos para describir el escenario:

“El teatro será de bosque...”

(La púrpura, 1)

“La parte superior del teatro será de cielo...”

(La púrpura, 123)

También cabe destacar las numerosas perífrasis verbales: *salen huyendo, van saliendo, no hacer más que atravesar, habiendo dicho, etc.*

En cuanto a las formas no personales, destacamos el uso de los gerundios, con el significado temporal que aportan, para describir la situación de los distintos elementos de la escena: *estando, atravesando, apareciendo cantando, bailando, huyendo, soñando, subiendo, etc.* También aparecen algunos participios en su función adjetiva: *ensangrentadas, queda, despierta, vestido, disfrazado*, pero son mucho menos numerosos.

En general, los verbos son una de las categorías gramaticales que más aparecen en las acotaciones. Aunque también podemos señalar alguna elipsis:

“La voz de Venus. Dichos”

(Celos, 7)

En lugar de: “se oye la voz de Venus...”

En relación a la presentación textual conviene resaltar la especial configuración de ciertas acotaciones, que aparecen como dos distintas aunque se sitúan una tras otra. La división responde a una diferente tipología:

“[Templo de Diana]

*Descúbrese el templo; salen por una puerta los Hombres
y por otra las Mujeres, y DIANA en el trono, y salen otra
vez CLARÍN y RÚSTICO, ERÓSTRATO y CÉFALO.”*

(Celos, 26 y 27)

Siempre que encontramos este fenómeno la primera acotación que encontramos es de índole espacial, y la segunda desarrolla otros aspectos escénicos relacionados, generalmente, con los personajes cuya intervención preceden. Además, la parte dedicada a la descripción del espacio aparece siempre algo separada del resto y entre corchetes.

Para concluir nuestro estudio, resulta muy apropiado el análisis de las acotaciones con que finalizan las comedias. Cada obra termina de un modo diferente. *La púrpura...* concluye con una indicación que nos lleva a citar un tipo nada usual en las comedias calderonianas: las *metadramáticas*, referidas al drama en sí mismo, es decir, a cualquier indicación sobre el texto que se está representado:

*“Iguálanse con el AMOR, escóndense los tres
y el sol, queda la estrella, y dase fin.”*

(La púrpura, 125)

Se informa efectivamente de un aspecto textual: el final de la comedia; a la vez, se realiza una última indicación sobre el decorado y el movimiento de los personajes. Esta acotación final supone la realización de lo que en el texto se prescribe a través del diálogo.

Sin la realización de lo que Calderón dispone en la última acotación lo parlamentado no podría demostrarse al espectador, a saber, la situación última de los amantes, el premio final para su amor, esto es el desenlace feliz, dentro de la tragedia, de la obra teatral.

Algo parecido ocurre con otra acotación, esta vez de *El golfo...* En realidad es a través de la acotación como se asegura el suicidio de Caribdis y Escila, pues en el diálogo anterior se refiere, pero no se consuma:

*“Arrójanse al mar, suena ruido de tempestad,
y escóndense las Sirenas”*

(El golfo, 30)

El propio final de *El golfo...* es un tanto atípico. La última acotación que aparece hace referencia a una acción secundaria, la realizada en torno al villano Alfeo, que es devuelto a tierra por el pez que se lo había tragado:

*“Vuelve a verse el pez en las ondas, y sale por
la boca de él ALFEO, vestido de salvaje”*

(El golfo, 33)

La función de esta acotación no es otra que introducir el desenlace de la acción secundaria, para desarrollar el humor que viene siendo encarnado por este personaje y concluir así la última situación argumental de la comedia, que aun quedaba inconclusa.

Celos... termina según el canon: con la restitución de los amantes. La acotación describe este desenlace:

“Van subiendo CÉFALO y POCRIS, hasta juntarse con ÁURA, y suben todos tres.”

(Celos, 82)

Destaca, como podemos observar, el uso del verbo *subir*, que gráficamente expresa el ascenso de los personajes al orbe al que pasan a pertenecer. Ocurre de esta misma forma en la penúltima acotación de *La púrpura...*

“La parte superior del teatro será de cielo: vese un sol que se va poniendo, y al mismo tiempo sale una estrellas; el AMOR está en lo alto, y VENUS y ADONIS van subiendo, cada uno a su lado”

(La púrpura, 25)

Se supone que este ascenso se realiza físicamente en el escenario, por lo que, una vez más, destacamos la existencia de una potente máquina teatral. Son numerosas las acotaciones que apoyan esta idea de un gran despliegue de medios en la escenificación de las comedias calderonianas que estamos estudiando. Realmente se trata de representaciones puntuales debidas a algún evento, por lo que la máquina se supone imponente. Además de la que acabamos de observar, otras acotaciones apoyan nuestra opinión. La que sigue es un buen ejemplo de ello:

*“Aparece ÁURA en el aire en un carro tirado
de dos camaleones, y cantando baja al tablado,
atravesándole por delante de todos sin que la
vean, y vuelve a subir por la otra parte, con el
último verso”*

(Celos, 30)

En definitiva, creemos demostrada la categoría de este tipo de discurso teatral, dejando manifiesta su importancia en el avance dramático, como al principio de este estudio intuimos.

De todas las características que hemos indicado destacamos como fundamental para nuestras pretensiones, la familiaridad con el hecho musical que se vislumbra ya desde las acotaciones escénicas, lo cual nos permite continuar nuestro estudio esperanzados en buscar algún tipo de virtualidades musicales en los textos que el mismo Calderón pudo concebir como libretos operísticos.

No existen postliminares en tres de las comedias objeto de nuestro análisis, la función epilodal se inserta, en estas ocasiones, en el parlamento de alguno de los personajes.

Sí aparece en *El laurel...*, donde se inserta un breve epílogo dotado de información sobre la composición de la obra y otras cuestiones históricas, de gran valor para los teóricos:

“Repitióse esta fiesta en el día del nombre del rey nuestro señor Don Carlos II, en cuya ocasión corrigió don Pedro los errores con que corría impresa la primera jornada y escribió la segunda, con la novedad que se advierte en esta edición”⁴³².

7.3.3.2. Texto.

La presentación de la historia dramática se hace posible a través de la comunicación verbal entre los personajes en la representación. Por tanto es el diálogo dramático el componente esencial de lo que aquí identificamos como texto.

Variadas son las perspectivas que los distintos teóricos adoptan para el esclarecimiento de este elemento principal. En primer lugar impera la determinación de las características que definen este tipo de texto. Así descubrimos cómo a través del diálogo se transmite todo lo susceptible de constituir intervenciones de los personajes, y con ello también se incluye la mayor parte de la ficción, formando un elemento constitutivo de la esencia teatral.

El diálogo dramático se explica también por la inmediatez representativa que define todo drama, es decir, que se diferencia de los diálogos inmersos en la narración, principalmente porque estos vienen enmarcados en la voz de un narrador, mientras que en el drama nos lo encontramos libre de cualquier voz narrativa; es el universo imaginario el que se presenta ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna.

Precisamente esta inmediatez trae consigo, para Bobes Naves, otra de las características que describen y concretan el término: la autosuficiencia.

⁴³² Desconocemos la novedad a la cual se refiere, pero presumimos que se trata, dada la información que se deduce de este epílogo referente a la onomástica del rey Carlos II -que no parece ser responsabilidad directa de Calderón sino del editor-, de la dedicatoria a este monarca incluida al final de la obra en un parlamento de Apolo, que será analizado en mayor profundidad a propósito del estudio del diálogo.

Se refiere a que el diálogo dramático, precisamente porque no puede ser completado por ningún otro tipo de discurso, debe ser autosuficiente desde el punto de vista comunicativo. Todo lo que el autor de la obra escrita quiera transmitir al público, debe ser a través de este vehículo. No por ello olvida la información que la puesta en escena trasmite al espectador, y nos habla de la importancia de la visualización: “Hay que recordar que el diálogo no constituye sólo el texto literario sino que también forma parte del texto espectacular y se realiza en la escena apoyado en la escenografía y en los actores vivos. [...] el diálogo está en el texto escrito y también en el texto representado como parte sustancial de la representación que además arrastra gesto, movimiento, tono, etc., es decir «acciones» del actor”⁴³³.

En la representación se actualizan todos y cada uno de los elementos que componen el drama. Esta actualización viene dada principalmente porque es el diálogo dramático quien da a conocer al espectador, como hemos argumentado anteriormente, la mayor parte de la información que aporta el espectáculo teatral. Por tanto, podríamos concluir que el diálogo dramático es el diálogo puro: no sólo en estilo directo, también libre de todo régimen y libre de cualquier mediación. Determinamos pues que el uso del diálogo no sólo es consecuencia del género teatral sino también condición indiscutible de su existencia, por cuanto de actualización del drama representa, de inmediatez, en definitiva.

La representación implica así mismo la existencia de un elemento añadido: el público, receptor de la obra teatral, que asiste a los diálogos, constituyendo el fin último de los mismos⁴³⁴.

⁴³³ Cfr. María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos, Madrid, 1992, p. 251.

⁴³⁴ Ha sido, sobre todo, la Sociología de la Literatura, con conceptos como horizonte de expectativas, y teóricos como Mannheim o Weinrich, la que ha puesto en primer plano la importancia del público tanto

Con respecto a él, cabe destacar la convención en virtud de la cual el teatro se desarrolla simulando no advertir la presencia de ese receptor que incluso puede llegar a conocer más de la escena que el propio personaje que participa en el diálogo, buscando la verosimilitud de lo que acontece. El diálogo, por tanto, aparece caracterizado por una particular espontaneidad que obliga al actor a realizar su discurso como si lo estuviera improvisando, con la verosimilitud anteriormente citada.

Los rasgos lingüísticos que se derivan de esta característica son el uso más frecuente de lo normal, de elipsis, exclamaciones, muletillas y también de anáforas intratextuales y contextuales. Pero esta espontaneidad es sólo aparente, en realidad se desarrolla sobre unas pautas prefijadas desde el texto dramático, por lo que al actor sólo le resta simular. Si es aparente, ¿cuál es su sentido?: “La espontaneidad aparente está en una razón continuamente dialéctica, con la necesidad del diálogo dramático de vincularse a la situación escenográfica y de conseguir el espacio lúdico adecuado”⁴³⁵.

Sobre la cuestión de la expresión de significado referencial en el género dramático, partimos de la convención teatral de que la historia real es más amplia que el discurso, por tanto el discurso debe proporcionar los datos necesarios para que el público conozca lo que no sabe. Responde a lo que más adelante llamaremos función narrativa del lenguaje dramático. Las astucias de que se vale son variadas:

- a. Introducción de un personaje al que hay que explicarle la historia.
- b. Zonas de acecho: un personaje que no debería estar escuchando, oye lo que otros cuentan.
- c. Aparte: información que se dirige únicamente al público.

en el momento de la recepción del mensaje como en el de la creación misma de las obras, en su fase de proyecto.

⁴³⁵ Cfr. M^a C. Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, cit. p. 260.

En relación al sentido en la obra dramática, podemos señalar una nueva característica: la intencionalidad del diálogo dramático. Es decir, las palabras no tienen en el discurso de un personaje significación propia, sino que la adquieren en función del contexto en que se dicen, siendo origen de nuevas situaciones que deben resolverse.

Esta afirmación nos lleva a distinguir cuatro niveles en el lenguaje dramático⁴³⁶:

- a. Lo que las palabras dicen.
- b. Lo que el personaje hablante quiere decir con ellas.
- c. Lo que el personaje receptor entiende con ellas.
- d. Lo que el público capta de ese proceso comunicativo-espectacular.

Por tanto, existe en cuanto al sentido del texto una gran dependencia del contexto, de la situación, y de los códigos comunicativos implícitos entre los personajes. Desde esta perspectiva, no solo importa lo que se dice sino además dónde, a quién, y, sobre todo, para qué se dice, es decir, su finalidad. Esta es una de las razones por la cual la técnica del diálogo exige, pues, gran habilidad y destreza en el autor, ya que a través del mismo da a conocer los caracteres de los hablantes y, sobre todo, los deseos y las intenciones que tienen en el devenir de la trama.

Esta idea de contexto, pero en un sentido más restringido o individualista, es utilizada también para demostrar el carácter funcional del diálogo dramático. Esto quiere decir que es el responsable de la construcción de una unidad de sentido -lo que en el ámbito de la narración realiza el propio narrador-. El diálogo dramático está obligado a seguir el sentido único de la fábula, para que la recepción también pueda realizarse bajo esa unidad.

⁴³⁶ Vid. J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1999, p. 322.

La responsabilidad de esta unidad corresponde, en último término, al autor, pero, en realidad, no tiene un apoyo textual como sí lo encontramos en los textos narrativos. En el drama cada personaje posee su propio contexto y es a través del desarrollo de esos contextos como se consigue esta unidad, al ir incorporándose con cada intervención a una línea única de sentido: “de este modo el diálogo dramático, a pesar de la multiplicidad de hablantes, está obligado a seguir el sentido único de la fábula. [...] Cada contexto de un personaje tiende a absorber a todos los demás procurando esa unidad de sentido, y esto resultaría imposible si cada uno de los interlocutores desarrolla su discurso in tener en cuenta los de los otros”⁴³⁷.

Es la tensión entre los contextos y los discursos la que prolongada y modificada por ellos, crea una historia, una fábula.

Otra de las propiedades que otorgamos al diálogo dramático es su valor factitivo. A través de su discurso los personajes hacen variar la actitud de otros, cuando menos influyen en los demás. Cada protagonista se dirige a un tú al que pretende convencer, dirigir, aconsejar, etc., siendo el resultado de su intervención inmediato.

Pero además podemos identificar otras funciones en el diálogo dramático, con las que podemos completar nuestra descripción de este tipo de discurso. Partiendo de las teorías de Ingarden sobre las realidades de la escena⁴³⁸, identificamos con él tres funciones del lenguaje aplicadas al diálogo dramático:

⁴³⁷ Cfr. M^a C. Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, cit. pp. 260-261.

⁴³⁸ Identifica Ingarden tres tipos de realidades objetivas de la escena:

a) que se muestran al espectador de forma directa, mediante la percepción visual y/o acústica; b) que se perciben por doble canal: el visual que acabamos de citar y por los signos lingüísticos; c) que se perciben únicamente a través del lenguaje. (Cfr. R. Ingarden “Les fonction du langage au théâtre” en *Poétique II*, 1971, pp.531-538).

a. Función representativa.

Viene dada por los sustantivos y enunciados cuya referencia son realidades concretas. De alguna forma el diálogo teatral reproduce la realidad, si bien puede hacerlo directamente o de forma velada como en el caso de las metáforas, etc. Se trata de las realidades expresables de forma directa, aprehendidas desde la visión y la audición.

b. Función expresiva.

Interactúan en ella dos tipos de percepciones; por una parte el actor comunica a través del lenguaje, pero por otra el actor se sirve de elementos kinésicos, proxémicos y paralingüísticos para expresar estados de ánimo u otras circunstancias que el lenguaje dejaría en la ambigüedad.

c. Función comunicativa.

Abarca aquella información percibida sólo a través del lenguaje. El problema reside en el hecho de que no existe una intencionalidad comunicativa expresa por parte de los sujetos hablantes, pero no es necesaria dicha intencionalidad porque los signos tienen la capacidad de organizarse en concurrencia con otros signos hacia un sentido global, y pueden ser interpretados por los espectadores. El diálogo teatral cumple todas las funciones de su tipo de discurso dentro de la interacción verbal entre los distintos personajes y a la vez satisface todos los postulados comunicativos como obra literaria. Este segundo proceso se denomina dialogismo⁴³⁹.

⁴³⁹ El dialogismo “es la relación que el receptor establece, por el hecho de serlo, con el emisor, a partir de la idea que el mismo emisor se forma de él y que se proyecta sobre el discurso para presentarlo del modo más adecuado al ser y al entender del receptor”. (Cfr. M^a C. Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, cit. p. 76-77) Sobre diálogo y dialogismo Bobes Naves concluye que el diálogo es, pues, una forma de discurso y una actividad sémica que se encuadra entre los procesos de interacción. El dialogismo, por el contrario, es un rasgo característico de todos los discursos de todos los discursos realizados con signos de valor social. Vid., además, el capítulo completo: “Los procesos

Si las funciones del diálogo teatral hasta ahora expuestas nos permiten teorizar sobre la relación entre los mensajes que emanan de la obra y los procesos de expresión y recepción de los mismos, las que siguen versan sobre la utilidad comunicativa de todos los pasajes.

Describimos seis funciones, que quedan ampliamente ejemplificadas en nuestro examen de las comedias

La primera de estas funciones es la llamada función dramática, definida por las acciones que se llevan a cabo a través del diálogo, esto es, por cuanto de acción implican los discursos. En realidad los diálogos implican la forma de acción a través de las palabras entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etc. “Cuando en un diálogo predomina claramente esta función se rebasa la esfera del mero decir para entrar en la del hacer”⁴⁴⁰.

Otra de las funciones teatrales que se desempeña en el diálogo es la caracterización de los personajes a través de sus propios discursos o de los de otros personajes. Es la llamada función caracterizadora. En teatro, además de lo que se nos dice a través de las acotaciones escénicas, constituye el principal vehículo para el conocimiento de las personalidades que aparecen en escena.

La tercera de las funciones teatrales que reconocemos es la diegética o narrativa. Se trata de una función por la que se transmite una información de fuera de escena.

La función ideológica también encuentra representación en los diálogos teatrales. Se trata de aquellos pasajes donde se transmite una ideología, enseñanza o mensaje moral.

interactivos: El Diálogo y El Dialogismo” en M^a C. Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. cit. pp. 62-84).

⁴⁴⁰ Cfr. J. L. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, cit. p. 59.

La función poética se define por la supremacía de la forma frente al resto de elementos teatrales.

Por último cabe citar la función metadramática, en virtud de la cual el diálogo se refiere a la propia obra que se representa. No existen muchas referencias al drama en estas comedias, pero daremos cuenta de cuantas aparezcan.

Las funciones del diálogo que acabamos de especificar no se corresponden unívocamente con las que Bühler y Jakobson⁴⁴¹ identificaran, entre otras cosas porque están referidas al lenguaje, y no al diálogo como las establecidas más arriba.

Pero el diálogo dramático también es susceptible de análisis desde esta perspectiva, no buscando su cumplimiento -que se presupone-, sino lo que de peculiar presente en el lenguaje teatral. Así la función referencial es predominante en todos los pasajes descriptivos y aclaratorios, -y se corresponde con la que hemos denominado narrativa; la función expresiva se encuentra en la relación actores-público pues explica la transmisión de los estados anímicos de los personajes, aunque no es el único vehículo; la función apelativa o conativa se da cuando un interlocutor pretende influir sobre otro - el valor factitivo del diálogo dramático antes referido-; la función fática se establece en una doble dimensión: entre los actores-personaje y entre actores y público; la función metalingüística no es muy usual en el teatro, cuando se da ocurre desde la confrontación entre los códigos enfrentados de dos personajes; finalmente la función *poética* -tratada desde diferentes perspectivas por todos los teóricos-, que tiene más relevancia para el espectador, pues los distintos personajes no reflexionan sobre ella, sino que centran su atención exclusivamente en el valor informativo del discurso.

⁴⁴¹ Jakobson amplía el modelo de Bühler con la introducción de nuevas funciones: metalingüística, fática y poética. (Vid. Brigitte Shilieben-Lange, *Pragmática Lingüística*, Madrid, Gredos, 1975).

De momento, nos parece suficiente con este somero acercamiento a las funciones lingüísticas jakobsonianas y su cotejo con las establecidas con otros teóricos a propósito del diálogo dramático.

Pero con esta cuestión no se cierra el acceso gramatical de nuestro análisis. Consideramos también necesario el estudio de la sintaxis para la completa descripción del diálogo.

Sin embargo, estamos obligados previamente a establecer una diferenciación inicial: a partir de la distinción realizada entre cotexto y texto, podemos identificar el lenguaje *auctorial* y el *figural*.

El primero comprende todos los elementos del drama, pues todos son responsabilidad del autor, pero de forma especial nos referimos a los cotextuales, que no se declaman o que no son puestos en boca de figuras. Es la voz del autor en directo; mientras que el segundo recoge todas las intervenciones de los personajes. Las discrepancias lingüísticas, en cuanto al estilo y la funcionalidad, entre ambos lenguajes son evidentes.

Pero en el análisis del diálogo que venimos haciendo, el lenguaje que hemos llamado *figural*, resulta mucho más rico y variado que el *auctorial* -en el segundo sentido restringido que le hemos otorgado-. Esta riqueza se manifiesta también en los procesos sintácticos: la naturaleza de las oraciones (afirmación, interrogación, imperativa, final, relativa, etc., etc.), y otros aspectos semántico-sintácticos, como la relación de las oraciones en una misma intervención, la relación entre varias (o todas las) intervenciones de una figura, y la relación de las intervenciones de una figura con las de las demás. Estas relaciones semántico-sintácticas nos dirigen al estudio de la orientación semántica de la réplica, es decir, a quién se dirige.

De este examen se desprende la existencia de oraciones reflexivas, bidireccionales, coherentes, etc., criterios que esgrimimos y desglosamos en el análisis de las comedias calderonianas.

El último acceso analítico que nos parece indispensable para la caracterización completa del diálogo dramático, antes de la explicación de la tipología del lenguaje figural, es el retórico⁴⁴².

Las relaciones entre retórica y literatura, que también se dan en el drama, ya han sido puestas de manifiesto en este trabajo, a propósito de la presentación del argumento de las obras⁴⁴³. En el aspecto que nos ocupa, la retórica supone un enfoque teórico útil y fecundo que nos permitirá el estudio del lenguaje dramático basado en tres aspectos principales: las estrategias persuasivas, la estructuración en partes, y la elaboración verbal. Respecto al primer elemento en el drama destaca el uso del *docere, delectare, y movere*, que se presentan bien simultáneamente bien dependiendo de la intención parcial del autor, destacando uno u otro. Sobre la estructuración en partes se trata de incidir en los recursos de la *dispositio* y de la *argumentatio*. Finalmente, el estudio de la *elocutio* completa lo referido a la elaboración verbal.

Queda un aspecto importante en el estudio del diálogo dramático, que lo es aún más por ser nuestro objeto de análisis cuatro comedias del siglo áureo español: el verso en el drama. Estamos ante otra de las convenciones aceptadas por el receptor-público, cuando se trata de obras teatrales del Siglo de Oro.

⁴⁴² Vid. Cap. 5, apdo. 5.2. de esta misma investigación, donde desarrollamos la importancia de la Retórica, y los principios retóricos de análisis de los cuales nos servimos en nuestro estudio de las comedias.

⁴⁴³ En la concreción terminológica sobre tema, argumento, motivo, etc., insistimos en la presentación de la historia según los principios retóricos de la *dispositio*, y para la elección del tema también aludimos a la *inventio* como proceso inicial.

Como forma de expresión literaria, el verso precede a la prosa, y resulta evidente su íntima conexión con la oralidad y con la memoria. Además de su estrecha relación con el teatro, el verso produce también un extrañamiento, una distancia entre actor y público, que sin embargo es aceptado por el receptor-público sin ningún tipo de reparo. Cumple, además, otras funciones como ubicar al personaje en su época o caracterizarlo enaltecándolo a través de su expresión. Y los personajes actúan ignorando esa convención, mostrándose conscientemente inconscientes del verso, que es en definitiva, sólo para el público.

En cualquier caso, e independientemente de la idea que nos suscite el uso del verso, en nuestro análisis resulta obligado, al menos, un sucinto apunte sobre la métrica, indagando en el hecho fundamental de la polimetría en virtud a hipotéticas funciones según el metro utilizado⁴⁴⁴.

Una vez desentrañada la naturaleza del diálogo y establecidas las múltiples y substanciales funciones que desempeña dentro de la obra teatral sólo nos resta identificar las formas que adoptan los diálogos dramáticos.

El *coloquio* es la más usual, por serlo también del género teatral. Sin embargo, dentro de esta naturalidad encontramos algunos aspectos que le son propios y que por ello conviene exponer. Se podrían distinguir tantos tipos de coloquio en el teatro como los que pueden darse en la realidad (conversación, careo, discusión, entrevista, debate, tertulia, perorata, etc.).

⁴⁴⁴ Nos encontramos ante un nuevo aspecto cuyo estudio detallado sobrepasa el alcance de esta tesis. Nos proponemos describir las generalidades en cuanto al lenguaje figural en las obras calderonianas, con el fin de descubrir o discernir aquellas características que nos acerquen al hecho musical en que dichas comedias desembocan.

Nos proponemos diferenciar los que aparezcan en las comedias cuyo estudio realizamos, aunque nuestras pretensiones están más cerca de lo extraño que de lo convencional y evidente.

El *soliloquio* también es una de las formas utilizadas en el género teatral. Los protagonistas reflexionan en voz alta y sin ningún otro interlocutor frente a él, por lo que el receptor real de esos pensamientos es únicamente el público, a quien se dirige la información proferida mediante este artificioso y genérico discurso. No debemos confundir soliloquio con *monólogo*, la fórmula para evitarlo no puede ser más sencilla: “en el monólogo habla sólo un personaje; en el soliloquio un personaje habla solo”⁴⁴⁵. El soliloquio es pues, siempre un monólogo, pero no ocurre lo mismo a la inversa.

Estos fragmentos son cardinales en la obra por cuanto de verdad arrojan; opuestos a la máscara y las falacias que suponen las relaciones entre los personajes, los soliloquios aportan sus sentimientos sinceros y libres de cualquier desviación a causa del grupo.

Los *apartes* –de los que ya hemos hablado–, son fragmentos en los que un personaje es capaz de emitir frases que no son oídas por otros personajes, pero que son perfectamente audibles para el público, son bastante usuales en las comedias áureas. Buscan informar, expresar sentimientos o, de alguna manera, ganar el favor del público.

Además, señalamos las *apelaciones*, es decir, los discursos dirigidos directamente al público, receptor real de la obra.

Y por último podemos distinguir, según el número de personajes que intervengan en el coloquio las variantes de duólogo, trílogo, tetrólogo, etc.

⁴⁴⁵ Cfr. J. L. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*. cit. p. 65.

Según lo apuntado hasta ahora reconocemos unas propiedades específicas y definatorias de los diálogos dramáticos, frente a otras manifestaciones dentro del mismo drama y frente a los diálogos de otros géneros literarios como la narrativa o la poesía. Estas propiedades se materializan, en el nivel textual en los siguientes rasgos:

- a. Afluencia de usos interlocutivos del lenguaje: deícticos, pronombres personales, etc.
- b. Riguroso estilo directo.
- c. Lejanía de características propias de la narración y de la descripción.
- d. Diálogos autosuficientes desde el punto de vista comunicativo.
- e. Verosimilitud.
- f. Construcción, a través de los diálogos, de la unidad de sentido de la fábula.

En el plano lingüístico el diálogo dramático presenta unas determinadas características, tanto gramaticales, como sintácticas y estilísticas, presididas por el uso de elementos interlocutivos: deícticos, formas personales, etc. Se aleja también, como condición *sine qua non* para su conformación, de la descripción y de la narración.

Sin embargo, no siempre es así. La mayoría de estas propiedades textuales y discursivas no necesitan ejemplificación, por cuanto son intrínsecas a su propio género, además de que alguna de ellas encuentra su razón de ser en la representación teatral, que en este momento no es el objeto de nuestro estudio. Sí nos interesa, en cambio, evidenciar lo que de trasgresión encontremos en las comedias propuestas a análisis, por ser, en realidad, lo que nos permitirá distinguir el teatro que analizamos de otras manifestaciones.

Así, y relativo a la vinculación con otros géneros, podemos reconocer en las comedias los rasgos que definen la narración, según la expone Pozuelo Yvancos al analizar la estructura del texto narrativo: nos referimos a pasajes donde el fin principal es la narración de hechos, bien porque el destinatario final de la información sea el público, bien porque otro personaje necesita la información, bien porque se trate de sueños, visiones, profecías, etc.⁴⁴⁶.

La existencia de estos pasajes, no supone en cambio, ningún tipo de estridencia, pues, como hemos podido comprobar, todos desempeñan una función dentro de las comedias: la transmisión de información necesaria para el devenir de la fábula en unas ocasiones y para la perfecta recepción de la misma por parte del público en otras.

Pero no sólo nos acercamos a lo narrativo en nuestro análisis.

También encontramos elementos descriptivos, que en principio debieran estar alejados del género teatral, pero que, como ocurre con los elementos narrativos, encuentran su lugar sin suponer obstáculo para el desarrollo de la trama, coadyuvando así a la formación de la unidad de sentido de la fábula. En el ejercicio de análisis de las comedias calderonianas se ejemplifican, ampliamente, las situaciones de las que venimos hablando.

Comenzamos, pues, por la determinación y descripción de aquellos pasajes que consideramos, a pesar del verso en que están compuestos, bastante cercanos a lo que entendemos por narrativo. Se encuentran en todas las comedias de nuestro corpus y siempre aparecen con la misma función: contar lo que el espectador necesita saber para entender el desarrollo de la fábula. Generalmente suceden por el encuentro entre personajes, uno de los cuales narra su historia o la de alguna otra figura de la obra.

⁴⁴⁶ Vid. José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.

La manifestación narrativa más extensa que hemos determinado, se encuentra en *El laurel de Apolo*. En realidad, se trata de una comedia muy dinámica, con escenas cortas y rápidas, cargadas de acción. Sin embargo, su inicio no puede estar más suspendido. La escena II está compuesta por 428 versos, que se distribuyen prácticamente –salvo 23 de conversación inicial entre los personajes-, entre tres parlamentos de carácter narrativo: el primero de Céfalo (40 versos) en el que narra sus características, origen y problemática; el segundo de Silvio (50), con idéntico contenido; y el tercero (315 versos) en el que Dafne narra la historia del mago Fitón, imprescindible para entender la fábula.

Pero, como hemos referido, son muchos los fragmentos que poseen dicho carácter narrativo. Para su estudio detenido hemos seleccionado otro pasaje que, siendo más breve, ejemplifica satisfactoriamente todas las características cuya existencia pretendemos demostrar.

Pertenece a *La púrpura de la rosa*. Adonis descubre la identidad de Venus tras haberla salvado. Pero lejos de sentirse más atraído por la deidad, la rechaza completamente, como también ocurre con su hijo Cupido, a quien profesa un odio feroz. La trama necesita que el protagonista explique a la bella diosa la causa de sus rechazos:

“Adonis.- Quien aborrecido hijo	101
tan desde luego nació	
de sus padres, que aun en ellos	
no supo qué era afición.	
Mirra, mi madre, lo diga,	105
pues apenas me engendró,	
cuando en odio del concepto,	
hurto de amante traición,	
su mismo padre mi vida	

y su vida abandonó, 110
tanto, que la dio la muerte:
cuya mísera aflicción
en sus últimos alientos
los dioses compadeció,
convirtiéndola en un árbol, 115
de cuyo llorado humor,
guardando el nombre de mirra
nací bastardo embrión,
maldecido de mis padres,
y con tan gran maldición, 120
como que de un amor muera.
Considera tu atención,
si en mi horóscopo primero
aborto de un tronco soy;
si después llevo tras mí 125
el heredado temor
de que de amor muera, puedo
no aborrecer al Amor.
A cuya causa, dejando
la comercial población 130
de los hombres, de las fieras
vivo una y otra mansión,
tan huésped de las montañas,
que muchas veces dudó
su mismo vulgo, si era 135
la caza o el cazador.
Y así, a mis hados, no a mí,
culpa, cuando ves que voy
huyendo de ti, en alcance

del bruto que de mí huyó;

140

que he de rematarle, ya

que es rudo mi valor,

que huyo de las hermosuras

y de las fierezas no.”

Que se trata de un fragmento donde destacan, por encima de los teatrales, los caracteres narrativos es una afirmación que no presenta demasiada discusión.

A pesar del verso en que está escrito, podemos reconocer en él los rasgos que definen la narración⁴⁴⁷.

El parlamento que nos ocupa puede ser tratado desde otros puntos de vista, por considerarlo uno de los fragmentos básicos de esta comedia calderoniana, y así lo haremos en nuestra práctica analítica. Sin embargo, en este momento sólo vamos a analizar de él lo que de narrativo encontremos.

Identificamos en el texto, en primer lugar, un argumento que lo dota de independencia frente al resto de la comedia. En realidad, supone el punto de partida de la misma, por cuanto explica los antecedentes del conflicto. Sin embargo, desgajado del resto de la obra, completa toda una historia: en resumen, Adonis cuenta ser hijo de unos padres que le repudian desde su concepción; cuenta la historia de Mirra, su madre, quien convertida en árbol, dio a luz a Adonis, desde cuya cuna está destinado a morir por un amor. Esto le obliga a vivir alejado del mundo civilizado, haciendo del monte su morada perenne. Por todas estas cuestiones aborrece el amor –personificado en el hijo de Venus, a quien cuenta la historia-

⁴⁴⁷ Para el análisis de estos fragmentos, tenemos en cuenta la propuesta de Pozuelo Yvancos sobre la estructura y características de los textos narrativos. (Vid. José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit.).

Pero la existencia de un argumento no determina, en sí mismo, que se trate de un discurso narrativo. La historia acontece con un orden cronológico concreto, con una sucesión de hechos en el tiempo, con una especial *dispositio*. Esta presentación puede hacerse desde diferentes focalizaciones o perspectivas, dar lugar a mayores o menores descripciones, diálogos, etc. “Este argumento es lo que el lector recibe, el lector se entera de lo sucedido sujeto a una modalidad, aspectualidad, voz y tiempo discursivo, etc.”⁴⁴⁸.

Avanzando, pues, sobre los elementos que conjuntamente conforman el carácter narrativo con que definimos este fragmento, ponemos de manifiesto la importancia del narrador como elemento definitorio e indispensable en todo relato.

En el fragmento que venimos analizando, Adonis es quien narra la historia, es el que dispone los acontecimientos y los da a conocer no sólo al lector-público, sino también al personaje que dialoga con él, en este caso Venus. Temporalmente se trata de una *retrospectiva*: el personaje cuenta acontecimientos de su pasado que sólo él conoce, en el momento del discurso, adoptando una *focalización externa*. Es un personaje en la totalidad de la obra, pero en el fragmento actúa como narrador permaneciendo fuera de los hechos narrados, aunque además fuese en el pasado protagonista de los mismos. Como sujeto de la enunciación, Adonis cuenta su historia en primera persona, construyendo un relato *homodiegético*, sin embargo no se opone al uso de la *heterodiégesis*, en cuanto a que su historia, en primer lugar, lleva implícita la de su madre, y por tanto también habla de ella con el consiguiente uso de la tercera persona gramatical; y en segundo lugar, el hecho de que se trate de una intervención teatral hace que se incluya también la segunda persona, cuando por dos ocasiones se dirige a su

⁴⁴⁸ Cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit. p. 229.

interlocutora, dando por finalizado el carácter narrativo del fragmento. Ejemplificamos con el segundo de estos usos del “tú”:

“Y así, a mis hados, no a mí,
culpa, cuando ves que voy
huyendo de ti, en alcance
del bruto que de mí huyó...”

En cuanto a la relación tiempo-voz narrativa se trataría de una *narración ulterior*, por contar en el presente, una acción pasada; pero más avanzado el fragmento, cuando el personaje narrador habla sobre su situación actual, cambia esta relación dando lugar a una *narración simultánea*, donde se realiza un relato en presente simultáneo a la acción.

Por otra parte, se cuenta una historia del pasado sin indicar la fecha exacta, sólo se manifiesta que se trata del momento del nacimiento de Adonis, pero no se conocen más datos. También existe una referencia futura, en forma de predicción, porque el protagonista nos informa de que está en su horóscopo, esto es, su destino, morir por amor. Finalmente encontramos el tiempo presente al indicar sus condiciones de vida actuales.

Estos elementos propios de la Narratología nos demuestran los aspectos narrativos de este fragmento. Ya hemos citado que el hecho de que esté escrito en verso no supone problema alguno, en parte por la convención teatral que así lo permite, en parte porque también conocemos otros géneros que comparten ambas facetas: narración y verso, como el romance.

En todas las comedias encontramos fragmentos que podían participar de las características que hemos evidenciado en éste.

Existen por la necesidad de dar a conocer una información, bien al público, bien a personajes que no han presenciado alguna escena y deben ser informados de lo que allí ha ocurrido. Nos detenemos en algunos de estos pasajes que ejemplifican cada una de las variantes narrativas que encontramos en los versos de Calderón.

Siguiendo con *La púrpura...* destacamos el primero de ellos. Se encuentra casi al principio de la obra y supone la entrada a escena de Adonis. Acaba de salvar a Venus (fuera de escena) y cuenta a la diosa lo que ha ocurrido, pues ella había sufrido un desmayo. Una vez asegurada la verosimilitud del pasaje, por el oportuno desfallecimiento, cabe señalar que los últimos destinatarios del relato son los espectadores, quienes necesitan más que nadie la información referida:

“Adonis.- [...]”

Que acometido sin culto

lo hermosos de lo feroz, 30

solicitaba apagar

su mejor estrella al sol.

Y adelantando a la planta

la saeta (que debió

de haber quitado la pluma 35

a una ala del corazón),

tremolada en su cerviz,

pues añadida se vio,

como en sagrado castigo

de tan sacrílego error: 40

con cuyo acertado impulso

el bandido bruto atroz

dejó de seguirte, a tiempo

que de tu fuga el pavor

tropezó en tu ligereza, 45

para que llegando yo,
te recibiese en mis brazos:
con que no queda deudor
tu riesgo a mi beneficio,
pues tan presto le pagó, 50
que ha dejado la fineza
ajada del galardón.”

Si en el anterior ejemplo el destinatario final de la información es el público, en el que sigue, de la misma comedia, la información es para otro personaje, pues el público la conoce. Libia cuenta a Marte la causa de la turbación de Venus:

“Libia.- Suspende, Marte, la acción;
que en efecto soy criada, 225
aunque de deidad lo soy.
Venus siguió un jabalí...
Y como en fin, no es razón
que acierte con ningún puerco
ningún amoroso arpón, 230
erró el tiro: con que él
tan grosero la embistió,
que peligrara, sin un bello
airoso galán garzón
no la socorriera.” 235

Lo mismo hace Rústico cuando cuenta a Eróstrato en *Celos...* lo ocurrido con su amada Áura. Sin embargo, la información contenida en el parlamento es útil tanto para el público, que desconoce buena parte de ella –aunque asiste a otra parte de lo referido–, como a Eróstrato, personaje que precisa para el desarrollo de sus acciones, de esta información:

“Rústico-. Escucha.
 Persiguiendo las fieras,
 dicen que un día 385
 con un coro encontraste
 de hermosas ninfas.
 Viste entre ellas a Aura,
 y el que te incline
 la razón, pues la estrella 390
 ni da ni pide.
 De explicarte buscamos
 medios, y fuimos
 si ella la parninja,
 yo el paraninfo. 395
 Dejo aparte billetes,
 jardines, noches,
 ingredientes comunes
 de otros amores...”

Hasta aquí la parte que conoce el personaje pero es nueva para el público. A continuación, el resto de la intervención, que ya conoce el espectador pero es nueva para el personaje.

“Y voy solo a que todas 400
 sus compañeras
 la acusaron, quejosas
 de no ser ellas.
 Viéronte: con que fueron
 razones tales, 405
 si siempre muy civiles,
 hoy criminales,
 porque a Aura acusaron,

de cuyo enojo
resultó que doña Ana 410
la atase a un tronco.
Procris, su más amiga,
fue la primera
que la diera la muerte,
si no viniera 415
no sé quién a ampararla;
mas sin efecto,
porque sólo quien pudo,
diz que fue Venus,
que (mostrando que aquestas 420
son cosas graves
en doña Ana, y en ella
son cosas de aire)
en aire convertida
se llevó a Aura, 425
adonde...”

En otro momento de *La púrpura...*, Adonis, al despertarse sobresaltado, narra un sueño. Es necesario que lo haga pues es de carácter premonitorio, y tanto el público como el resto de personajes deben conocer su contenido:

“Adonis.- No sé, 510
que a sombra me dormí
de estos troncos, y como
se suelen repetir
en fantasmas del sueño
de aquello que antes ví 515

las especies, soñé
que el fiero jabalí
que a ti te daba muerte,
volviendo contra mi
las aceradas corvas, 520
navajas de marfil,
con mi sangre manchaba
las rosas, que hasta aquí
de nieve fueron, para
que fuesen de carmín...“ 525

También Belona, en la misma comedia, narra acontecimientos que no conocen ni los personajes ni el público.

Ocurren en Delfos y con ellos la hermana de Marte le persuade para que regrese a los asuntos de la guerra, que son los propiamente suyos y abandone los del amor:

“Belona.- Yo,
que al fin, como hermana, tuya,
interesada en tu honor, 250
vengo, Marte, a persuadirte
que vuelvas por tu opinión;
pues los de Delfos, sabiendo
que te ausenta tu pasión,
porque el Sol se lo ha contado, 255
(que no calla nada el sol),
los ejércitos de Gnido
asaltan, y tu favor
aclaman cuantos en él

te dan sacra adoración: 260
a cuya causa, mi ira,
siempre tuya, le pidió
a Juno el arco de Iris,
para que vuelvas veloz
a auxiliar tus gentes, que 265
dicen en marcial clamor...”

Un tipo especial de narración lo encontramos en *Celos...* Podríamos definirla como narración colectiva, pues la refiere Procris con el apoyo de un coro de ninfas. Entre todas refieren la información necesaria, que consiste en poner en antecedentes a la diosa Diana del delito del que acusan a Áura:

“Procris-. Anoche, cuando en sombras
la luz del sol envuelta, 30
dejó la de la luna
bañada en nubes densas
(porque también tuviese
Prometeo su esfera,
que sus rayos robase), 35
entre sus flores bellas
hurtos de amor lograba.
Coro-. Y como a él no puedan
seguirle nuestras plantas,
prendimos solo a ella.” 40

Hasta ahora sólo hemos indicado pasajes que, de una forma u otra comparten con el primer fragmento expuesto algunos elementos que los acercan a la narración.

La existencia de estos pasajes no supone ningún tipo de estridencia pues, como hemos podido comprobar, todos desempeñan una función dentro de esta comedia: la transmisión de información necesaria para el devenir de la fábula en unas ocasiones, y para la perfecta recepción de la misma por parte del público en otras.

Pero en las comedias calderonianas también encontramos elementos descriptivos, que en principio debieran estar alejados del género teatral, pero que, como ocurre con los elementos narrativos, encuentran su lugar sin suponer obstáculo para el desarrollo de la trama, coadyuvando así a la formación de la unidad de sentido de la fábula. Sin embargo, la mayoría aparentan ser redundantes, es decir, describen lo que se supone que debe estar viendo también el público. En realidad, describir el escenario pudiera parecer en primera instancia innecesario. Podríamos pensar que se trata de una ruptura con las convenciones más básicas del género teatral.

Sin embargo, con anterioridad nos hemos referido a la importancia de la visualización en el género teatral, por la información que desde el escenario se trasmite a los espectadores.

Si atendemos a las funciones que reconocemos en la descripción, deberíamos concluir que sí tienen su razón de ser en la comedia. Para ello debemos tener en cuenta la llamada *función decorativa o estética*. Y es que “la descripción clásica siempre tuvo un estatus de figura del ornamento. En la retórica la *descriptio* era ornamento del discurso, lucimiento del virtuosismo del escritor”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹Cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit. p. 259.

A medio camino entre la descripción y narración está el siguiente pasaje de *El laurel...* Libia narra, simultáneamente a su realización, cómo Apolo da muerte a la fiera Fitón que suponía una amenaza para todos. Sin embargo, la narración se desarrolla con la bellísima y detallada descripción de todo lo que rodea al hecho referido, que al final queda en un muy segundo plano:

“Libia-. ¡Qué valiente a salir
al paso va a la fiera!
Y ¡qué fiera (¡ay de mi!) 780
ella le mira! Entrambos
vibrando a un mismo fin,
ella sus aceradas
navajas de marfil,
y él de su arco y la cuerda. 785
¡Qué tiro tan feliz!
Que falseando a la escama
las conchas de bruñir
pudo, al temple del sol,
del aire el esmeril, 790
al corazón penetra,
a cuyo tiro vi,
revoloteando el ala,
de la enhiesta cerviz,
el crinado copete 795
desmelenar la crin.
Por boca y por heridas
ya verter, ya escupir
de venenosa nieves,
de infestado carmín 800
dos fuentes ven las flores;

y tanto, que al teñir
 su tez, lo que topacio
 nació, muere rubí.
 Túmulo es de esmeralda 805
 el risco, al sacudir,
 la cola, pues le hace
 sus bóvedas abrir,
 en cuyo seno ya,
 rendido, convertir 810
 se oye el fiero bramar
 en tímido gemir...”

En otras ocasiones encontramos descripciones doblemente útiles. Por ejemplo, Marte en *La púrpura...* describe algo que suponemos está sobre el escenario. No obstante, además de la función decorativa que venimos defendiendo, en este caso supone una indicación para la representación. Nos referimos a la descripción que hace de la gruta del “Desengaño”. Además, en las acotaciones escénicas no se introduce ninguna alusión a las características físicas de la gruta, y Marte, en cambio la dibuja con sus palabras:

“Marte.- Dices bien, 765
 Pues nunca la planta, pues nunca la vista
 pisó temerosa, previno confusa
 tan lóbrega estancia, mansión tan horrible,
 prisión tan funesta no cárcel tan dura.
 A la escasa luz que dispensa 770
 el torpe bostezo que entreabre la gruta
 (porque el sol, que de miedo no pasa,
 de lejos la acecha, aun más que la alumbra),

melancólico espacio diviso
de negras paredes, que teas ahuman, 775
colgadas de grillos, cadenas y lazos,
trofeos que infaman deidad que no ilustran.”

Más adelante y en relación con este mismo pasaje, el dios guerrero en sus intervenciones va describiendo los personajes que habitan en la gruta, desde sus atributos al significado de los mismos. En este caso, la acotación que precede al discurso sí aporta datos sobre estas figuras:

“Va saliendo cada figura con su verso: EL TEMOR, con un hacha; la SOSPECHA, con un antejo de larga vista; la ENVIDIA, con un áspid; la IRA, con un puñal, todas con mascarillas y vestidas de negro.”

(La púrpura, 75)

En el discurso del desesperado Marte se da una explicación, que ya aparece en la acotación. Sin embargo, esta aparente redundancia tiene la función específica de aclarar el sentido de la alegoría que se viene desarrollando. El antagonista va preguntando a cada una de las figuras su identidad, aportando además una descripción de las mismas. Y sus respuestas exponen definitivamente el sentido alegórico del pasaje al público:

“Marte.- ¿Quién eres, oh tu, que con trémula
[antorcha, 810
saliéndole al paso, al que alumbras deslumbras?
Temor.- Yo soy aquel miedo que tiene el que ama
de cuanto achacosa es cualquier hermosura;
y así, tropezando en primeros temores,
le sirvo la luz, y déjole a oscuras, 815

(apaga la luz)

porque busca con ella su daño,
y luego le pesa de hallar lo que busca.

Marte.- Y tu, que a un cristal parece que, corta
de vista, le estás graduando las lunas,
¿quién eres?.

Sospecha.- Yo soy la Sospecha, que
[al miedo 820

le piso la sombra.

Marte.- Y bien, ¿qué procuras?

Sospecha.- Que artificioso este antejo de vidrio
creciendo los grados a cuanto presuma,
represente de un álamo un monte,
de un átomo un mar, de una gota una

[lluvia..”. 825

Pero si algún pasaje ejemplifica notablemente la función decorativa o estética es la bellísima descripción que Adonis dedica a la diosa Venus:

“Venus.- Y bien, ¿qué es lo que adviertes?

Adonis.- Que te llevas tras ti
en tus rizos del sol 570

todo el dorado ofir,

del aura en tus alientos

todo el humo sutil,

que en destiladas gomas
cualquiera es ámbar gris; 575

del monte en tu contorno

todo el bello matiz,

que en cintas de esmeralda

son lazos de rubí;
 del abril en tu seno, 580
 o blanco o carmesí,
 todo el candor y nácar
 del clavel y del jazmín:
 de suerte que dejando
 sin ti el sol sin lucir, 585
 la aura sin respirar,
 el monte sin vestir,
 y el abril, en efecto,
 sin lograr y sin pulir
 las flores ciento a ciento, 590
 las rosas mil a mil,
 quedan mustios sin ti
 el sol, el aura, el monte y el abril.”

Que se trata de un texto lírico donde los elementos descriptivos cumplen una función estética resulta ser una aseveración fácil de suscribir. Un acercamiento al fragmento desde la perspectiva pragmático-literaria, nos permite el descubrimiento en él de una estructura interna comparable a la de cualquier texto poético, afirmando así la función estética y descriptiva que venimos defendiendo.

Además, la belleza de la descripción de la diosa del Amor nos parece suficiente justificación para realizar minuciosamente el análisis que sigue, desde la consideración del pasaje como un hecho absolutamente poético.

El fragmento que hemos acotado, comienza por una despreocupada y coqueta pregunta de Venus: *¿qué es lo que adviertes?*

La cuestión no persigue sino obligar al amado a que describa, con todo su ardor, las beldades de la diosa.

Y Adonis, encandilado por la hermosura de la protagonista, gracias en buena parte a los ardides de Cupido, pronuncia la descripción de Venus comparando cada parte de su cuerpo con la propia Naturaleza, alfa y omega de todos los cánones de belleza. El lirismo está servido. La intervención resulta un regalo para los sentidos, donde colores y formas se fusionan en torno a una feminidad exuberante y los más sutiles elementos naturales.

La estructura presenta una forma tripartita, aunque más que de partes debiéramos hablar de momentos en el razonamiento descriptivo de Adonis. El primero de ellos se inicia con el verso “que te llevas tras ti” que va a determinar toda la secuencia lógica del pasaje. Esta primera sección es la más larga porque incluye la enumeración de todo lo que la belleza de Venus roba a la naturaleza; se sucede una misma construcción:

CN+CCL+CD

Para apreciarlo con mayor claridad obsérvese el siguiente esquema, en el que hemos prescindido de las oraciones relativas y otros complementos para dejar manifiesta la estructura equivalente que pretendemos describir.

CN	CCL	CD
<i>del sol</i>	<i>En tus rizos</i>	<i>todo el dorado ofir</i>
<i>del aura</i>	<i>En tus alientos</i>	<i>todo el humo sutil</i>
<i>del monte</i>	<i>En tu contorno</i>	<i>todo el bello matiz</i>
<i>del abril</i>	<i>En tu seno</i>	<i>todo el candor y nácar del clavel y del jazmín.</i>

Aunque en el primer caso la secuencia cambia de orden anteponiendo el complemento circunstancial al nominal, encontramos unas equivalencias significativas en posiciones también equivalentes desde el punto de vista sintáctico.

Nos hallamos, por tanto, ante las estructuras denominadas *coupling*⁴⁵⁰: todos los elementos que desempeñan la misma función sintáctica comparten también una significación: en este caso los CN se refieren a elementos naturales más o menos enmascarados en tropos, los CCL indican los lugares del cuerpo de Venus que se identifican con los primeros, y los CD aluden a las cualidades de los elementos citados que la diosa lleva en su belleza.

Encontramos tres ejes que se relacionan para la consecución de un único fin: poner de manifiesto la hermosura de la deidad, comparable únicamente con la naturaleza⁴⁵¹. Resulta, en definitiva, un texto con una trabazón absoluta que se continúa en las partes que le siguen, aunque con distinta estructura. Así en la segunda parte, una vez revelada la idea principal del fragmento, que acabamos de expresar, Adonis se pregunta sobre el destino de la Madre natura sin la diosa que le sustrae toda su belleza.

El verso que introduce esta sección (*de suerte que dejando sin ti...*) supone el punto de partida para otra trabazón más evidente si cabe:

⁴⁵⁰ Vid. S. R. Levin, Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra, 1974.

⁴⁵¹ La concepción de la Naturaleza como ideal ha sido tratada, en esta misma investigación, a propósito del estudio de los tópicos calderonianos. Para una información detallada, vid. en este mismo capítulo, el apdo. 7.3.1.

SUJ+SIN+V en infinitivo

El sol	sin	lucir
La aura	sin	respirar
El monte	sin	vestir
El abril	sin	lograr
	sin	pulir...

Lo que hemos considerado la tercera parte del pasaje sólo ocupa los dos últimos versos, que vienen a ser la conclusión de la argumentación del enamorado galán: si Venus se lleva de la naturaleza toda la hermosura, si al desaparecer la diosa los elementos naturales quedarían en un estado precario, la constatación de su ausencia deja *mustios* a todos ellos. Al citarlos se produce un acopio sintético de todo el material de la naturaleza utilizado en el fragmento: el sol, el aura, el monte y el abril.

Se trata, pues, de una concatenación de elementos, construida a través de una sólida estructura interna que, a su vez, se forma mediante la superposición de *couplings*, o lo que es lo mismo, de estructuras equivalentes tanto sintáctica como semánticamente.

El fragmento se define también como discurso poético por la existencia en él de otras equivalencias semánticas, que por tanto aportan unidad significativa al discurso. Se trata de las *isotopías* discursivas postuladas por Greimas en virtud de las cuales se descubren en el pasaje haces significativos formados por redundancias semánticas que aportan coherencia al texto⁴⁵². Estamos pues en el plano del contenido. Es importante no confundir las isotopías con los campos semánticos.

⁴⁵² Vid. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

Las palabras que forman isotopías no proceden de la misma raíz lingüística, se trata más bien de ligar “convergencias de contenido que se actualizan en una determinada lectura del texto”⁴⁵³. Identificamos tres haces isotópicos: sobre el color, la fisiología femenina y la naturaleza. La isotopía cromática aporta sensaciones visuales al lector-espectador con la inclusión de las siguientes voces: *dorado*, *gris*, *esmeralda* (verde), *rubí* (rojo), *blanco* y *carmesí*, aplicados convenientemente a elementos que quedan definidos por la coloración aportada: pelo dorado, blanco y carmesí seno, etc. La elección de estos tonos -y no otros- es consecuencia de las otras dos isotopías que hemos identificado: son colores del cuerpo de Venus, y son también colores de la naturaleza comparada con la diosa. Así el pecho es rojo como el clavel, y blanco como el jazmín.

Vocablos como *rizos*, *aliento*, *seno* y *contorno* forman la isotopía del cuerpo femenino; le atribuimos feminidad por ser partes del cuerpo humano que tradicionalmente describen belleza femenina: curvas, cabello, senos, etc.

Por último la isotopía de los elementos naturales viene constituida por el mayor número de voces, entre las que cabría distinguir las vegetales (*clavel*, *jazmín*, *flores*, *rosas*, *mustios*) de los demás: *sol*, *aura*, *ámbar*, *monte*, *esmeraldas* y *rubí*.

Se trata de tres ejes isotópicos a través de los cuales se transmite un contenido, que se logra percibir gracias a la vinculación e interacción entre ellos.

Aunque hemos considerado *couplings* e isotopías como aspectos que pertenecen al ámbito poético y que de algún modo implican con su existencia la poeticidad del fragmento que nos ocupa, no podemos dejar a un lado los elementos retóricos que tradicionalmente se han identificado con esta forma de discurso.

⁴⁵³ Cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit. p. 208.

Un rápido y escueto análisis desde esta perspectiva nos permite aseverar que estamos ante un texto escrito en versos heptasílabos, con una secuencia de versos cuya rima es asonante, y fija en los versos impares, quedando sueltos los pares (a, b, a, c, a, d, etc.), cuya estrofa podría corresponder a un romancillo.

La *elocutio* genera muchas más pruebas del carácter poético del pasaje, por cuanto podemos adivinar en él multitud de elementos del lenguaje figurado. Así observamos un fragmento pleno de recursos estilísticos entre los que cabe destacar:

a. *Figuras:*

i. Aliteraciones: - *del monte en tu contorno* (n) [v.576]

- *en tus rizos del sol* (s) [v.570]

ii. Asíndeton: *las flores ciento a ciento,*

las rosas mil a mil. [v.590-591]

iii. Enumeración: *el sol, el aura, el monte y el abril.* [v.593]

iv. Paralelismo: *el sol sin lucir,*

el aura sin respirar,

el monte sin vestir... [v. 585-587]

b. *Tropos:*

i. Metáforas: *del abril en tu seno...* [v.580], donde *abril* sustituye al término *primavera*, momento de la eclosión floral, en un intento de concentrar ese tiempo en el punto álgido de la misma.

ii. Metonimia: *Que llevas tras ti*

en tus rizos el sol... [v.570], donde *rizos* se refiere a la cabellera en su totalidad. Además el uso de este recurso nos permite conocer la descripción del cabello de Venus.

Sólo hemos introducido someramente algunos ejemplos de los elementos estilísticos que configuran el pasaje como un hecho poético, poniendo de manifiesto el carácter estético del mismo, última intención del análisis que hemos realizado. Pero su riqueza es mayor que la que hemos evidenciado así. Se trata, pues, de un fragmento absolutamente lírico, tanto por su contenido, cuanto por su belleza, caudal designativo, configuración y estructura.

En el plano absolutamente opuesto a esta bella descripción, encontramos una “no-descripción” que realiza, con gran humor, el villano Alfeo en *El golfo de las sirenas*. Ulises pregunta al lugareño pescador dónde se encuentran, su respuesta no puede ser más huidiza, motivada sin duda por el miedo que profesa a las dos deidades de las cuales, a escondidas, le habla:

“Ulises-. Di qué patria, y te irás luego.

Alfeo-. Como más no me detengan, 215

esta patria es una patria,

esta tierra es una tierra,

esta isla es una isla,

y esta selva es una selva

de tantísimo trabajo, 220

que es la Trinacria desierta,

donde (aquí que no nos oyen,

ni es posible que oírnos puedan)

Caribdis y Escila son,
 desde aquel escollo a esa 225
 torre, que una legua hay,
 dos deidades de la legua,
 que andan por montes y mares
 robando, como si fuera
 el mar la calle Mayor, 230
 y estos peñascos sus tiendas.
 Tan fieras son las dos, que
 me voy sin decir cuán fieras;
 porque hay mucho que decir,
 y no cabe en hora y media.” 235

El final de las comedias también se compone de fragmentos con características narrativas y descriptivas, necesarias para concebir la conclusión de la trama. Entre todos los pasajes conclusivos, destacamos el de *El laurel de Apolo*, por lo que de especial presenta. Se trata de una dedicatoria al rey Carlos II, incluida en las mismas intervenciones de los personajes, y por tanto dentro de la misma ficción. Pero su inclusión en la comedia supone precisamente la ruptura de la dialéctica actor-público en torno a la ficción teatral: el espectador asiste al fin de la comedia y a la realización de unos actos físicos relacionados con un espectador –aunque ilustre, el monarca sigue siendo un espectador más-, que nada tienen que ver con la fábula descrita.

Sin embargo, puesto que la representación, tal como se nos informa en el epílogo, se realizó con fines conmemorativos, suponemos el grado de aceptación, por parte de un público divertido, de este atrevimiento de los actores-cantantes.

Esta especial dedicatoria aparece en boca de Apolo, quien una vez instituida por él mismo la corona de laurel para destacar los triunfos de personas ilustres, afirma:

“Apolo-. Tened, esperad, que no
a todos se les concede 1920
ese honor.

Todos-. Pues, ¿para quién
le guardas?

Apolo-. Su dueño tiene;
que yo de la astrología
que en ese globo celeste
cada día leo, sé 1925

que habrá rey tan excelente
que por su valor invicto,
que por su ingenio prudente
y por su persona amable,
le merezca solamente. 1930

Todos-. ¿Qué rey?

Apolo-. El segundo Carlos,
de tan gloriosos reyes
heredero, que no sólo
consiga el alto honor deste
primer laurel del mundo, 1935

más el de todos, de suerte
que venga a ser su corona
el laurel de los laureles”

Cupido es el personaje encargado de investir al monarca con la corona de laurel:

“Cupido-. [...]”
Tengo de ser quien humilde 1955
de sus hojas a ofrecerle

llegue la triunfal guirnalda.”

Sobre los aspectos que venimos analizando, y dejando al margen otros muchos ejemplos que inciden en ideas ya apuntadas, señalamos las conclusiones que, tras este somero examen, podemos apuntar:

- a. Existen pasajes donde lo descriptivo y narrativo adquiere cierta entidad, a pesar de encontrarnos dentro en un género como el teatral, tan ajeno, en principio, a estos tipos de discursos.
- b. Esos fragmentos desempeñan siempre una función, que en definitiva supone una colaboración con los demás aspectos del género.
- c. Su uso no se opone a las características del diálogo: inmediatez, riguroso estilo directo, diálogos autosuficientes desde el punto de vista comunicativo, etc.
- d. Contribuyen a la creación de la unidad argumental.
- e. Están contruidos sobre el principio de verosimilitud que rige la obra en su totalidad.
- f. Lejos de suponer un obstáculo, son para el espectador verdaderas ayudas en la recepción, sobre todo los momentos narrativos.

Reconocido el diálogo teatral como tal, incluidas las trasgresiones a su esencia que acabamos de señalar necesarias, cabe plantearnos las funciones que dicho diálogo cumple en el género teatral, tal como las hemos explicitado en nuestra introducción teórica:

La primera de estas funciones es la llamada *función dramática*, definida por las acciones que se llevan a cabo a través del diálogo, esto es, por cuanto de acción implican los discursos. En las comedias calderonianas encontramos varios momentos del diálogo con estas características.

En el siguiente fragmento de *La púrpura...* efectivamente hablar es hacer. El discurso de los villanos evidencia la surrealista paliza que da Dragón, celoso amante, a Celfa por estar solazando ¡con su propio marido!:

“Dragón.- Aunque nunca estorben
es fuerte cosa 1285
ser la mujer grillo,
¿no basta esposa?
Y aun si fuera con otro,
poco importara;
pero ¡con su marido! [Pegándola] 1290
Celfa.- Basta.
Dragón- No basta.”

Plantearse la existencia de esta función dramática en la obra de Calderón es casi irreverente, por lo cual sobra referir los numerosísimos ejemplos de su presencia en los diálogos. Sin embargo, sí podemos explicitar la comparativa entre las cuatro comedias en torno a esta función. Vistas en su totalidad parece que *El golfo de las sirenas* es la que mejor encarna esta tarea del hacer. Quizá porque al ser más breve condensa mejor que ninguna las acciones unas tras otras, sin apenas momentos suspendidos en el tiempo. El único que podríamos señalar es el desarrollo de la dialéctica entre Caribdis y Escila sobre la supremacía de dos sentidos: vista y oído, encarnados por una y otra.

Otra de las funciones teatrales que desempeña el diálogo es la caracterización de los personajes a través de sus propios discursos o de los de otros personajes. Es la que hemos llamado *función caracterizadora*.

En teatro, además de lo que se nos dice a través de las acotaciones escénicas, el diálogo constituye el principal vehículo para el conocimiento de las personalidades que aparecen en escena. No vamos a tratar en profundidad esta función por ser objeto de análisis en el apartado dedicado a los personajes, pero sí podemos introducir algún ejemplo de esta caracterización.

En las comedias que analizamos no encontramos muchas referencias a las especiales personalidades (exceptuando el caso de las alegóricas). Lo que sí existe es la explicación del origen, la historia, y el destino de muchos de ellos, pronunciada en primera persona. Pero dejando a un lado este fenómeno, la caracterización completa viene dada normalmente por los tipos de comportamiento que cada cual sigue. Así pues, no solo las palabras, sino además la información de las acotaciones y las relaciones que establecen con el resto de los actantes, conforman el carácter de un personaje concreto.

El caso de Marte, el antihéroe de *La púrpura...*, es de los más evidentes, pues viene precedido siempre de elementos relacionados con la guerra ya desde las mismas acotaciones. Se nos ofrece la imagen de un ser beligerante, vengativo y celoso:

“Dentro cajas y clarines

[Dentro] Voces.

¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!

Unos.- [Id.]

¡Viva Marte!

Otros.- [Id.]

¡Viva el sol!

Belona.- ¿Qué aguardas, pues?

Marte.- ¡Ay, Belona!

Que has venido en ocasión

270

que rémora de mis iras

cobardes sospechas son.
Pero mi fama es primero.
Vamos; que en viendo que doy
fuerza a mi gente, verás 275
que la quito a mi temor,
volviendo donde... Más esto
lo dirá el tiempo mejor,
cuando, si a verdades pasan
sospechas que ahora son, 280
diga el eco en más sangrientas
lides de celos y amor...
Todos.- [Dentro]
¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!
¡Viva Marte! ¡Viva el sol!"

La tercera de las funciones teatrales que reconocemos es la *diegética* o *narrativa*. Se trata de una función por la cual, a través del diálogo, se transmite una información de fuera de escena. Todos los pasajes tratados en el estudio de los elementos narrativos podrían ejemplificar esta función.

Entre ellos destacamos las exposiciones de los hechos acaecidos antes del presente en el que se desarrolla la comedia, para poner al día al público sobre la dirección de la trama. Estas explicaciones sobre los antecedentes, ya referidas anteriormente, desempeñan, además de la expuesta, funciones variadas. Desde el punto de vista estructural suponen una dilación temporal: la acción se suspende y el ritmo se ralentiza para contar la historia en cuestión. Pero a su vez, implican una rigurosa economía temporal, por cuanto se explica en un parlamento más o menos extenso, una parte de la fábula que normalmente puede superar años de duración.

Además, ya hemos comentado la función caracterizadora de este tipo de discurso, pues no en vano nos ofrece información indispensable para entender el *modus operandi* de determinados personajes.

Y, finalmente, cabe destacar cómo en numerosas ocasiones estos antecedentes están compuestos con gran maestría y belleza, por cuanto desempeñan también una importante función ornamental.

La función *ideológica o didáctica* también encuentra representación en los diálogos objeto de nuestro estudio. Se trata de aquellos pasajes donde se transmite una *ideología*, enseñanza o mensaje moral. En un sentido general, no se trata de la transmisión de ideas con una determinada intención panfletaria o proselitista, sino más bien de una exposición de reacciones y explicaciones relacionadas, generalmente, con el sentimiento amoroso. Se encuentran con facilidad, porque normalmente se desarrollan en las dialécticas calderonianas que enfrentan a personajes opuestos, cuya ideología es también opuesta. A veces, estas disputas tienen como marco una canción, como en el caso de *La púrpura...* (*sí puede –o no- Amor hacer mi dicha mayor*).

Otra forma contundente de transmitir enseñanzas morales es a través de los pasajes alegóricos. Normalmente, las acciones desarrolladas por el dios Amor comportan una serie de disquisiciones acerca de las relaciones amorosas, expresadas por medio de frases sentenciosas. Existen numerosos ejemplos en las cuatro comedias. Así en *La púrpura...* Belona y Marte comentan:

“Belona-. ¡Ay de ti, si a amor que huye 731

intentas seguir!

Marte-. ¿Por qué?

Belona-. Porque nadie sigue a Amor
que en mayor riesgo no de.”

También los encontramos en la rival relación entre Apolo y Cupido, en *El laurel...*

por ejemplo, la siguiente:

“Apolo- [...]
Amor en cualquier lid,
si entra al principio osado
sale cobarde al fin.” 770

O esta otra:

“Apolo- [...]
Que mi mayor triunfo es este 1880
de saber amar, ya que
confieso que tu me vences,
pues solo amor sabe el que ama
aun más allá de la muerte.”

Sin embargo, estas sentencias aparecen también, desasidas de los personajes alegóricos, y versan sobre los temas más variados. *Celos...* es especialmente profusa en este tipo de dictámenes. Para ejemplificar lo que venimos diciendo, señalamos, fuera de su contexto dramático, algunos ejemplos:

- “hay delitos que crecen la culpa con la enmienda” (vv. 59-60).
- “hidalgos procederes tienen tal encomienda en lo ilustre de un alma, que obligan, aunque ofendan” (vv. 165-168).
- “Darse por vencido antes del riesgo [es] poco valor” (vv. 591-592).
- “Quien solo al riesgo obedece, poco debe a su pasión; que obedecer contra el gusto es la fineza mayor” (vv. 646-649).
- “Que se regocije el vivo de lo que el muerto se pudre” (vv. 755-756).
- “Pues la victoria mayor vencerse a sí mismo ha sido” (vv. 903-904).

- “No enmienda al amar el aborrecer” (vv. 1000-1001).
- “Que no haya decentes palabras, si no hay decentes pasiones” (vv.1723-1724).
- “Que aunque son nobles también las venganzas, tal vez blasonadas desdicen de nobles” (vv. 2382-2383).

En numerosas ocasiones, algunas de estas frases moralizantes también funcionan como estribillo, con lo que el autor se asegura su recepción a través de la repetición constante de la idea en un pasaje.

Sin embargo, debemos destacar el desempeño de la función ideológica en un pasaje alegórico, ubicado en el fragmento central de *La púrpura...* donde se sucede todo un tratado sobre el desamor y las consecuencias funestas para el desdichado amante⁴⁵⁴.

La *función poética* se define por la supremacía de la forma frente al resto de elementos teatrales. Los momentos poéticos de nuestro especial corpus calderoniano coinciden con los que hemos considerado más descriptivos, que como hemos apuntado, cumplían también una función estética o decorativa. Recordemos, por ejemplo, la descripción que Adonis hace de su amada diosa o el romántico cortejo de Apolo a Dafne. Además todas las comedias se encuentran en verso, hecho que se circunscribe a esta función teatral del diálogo.

Por último cabe citar la función *metadramática*, en virtud de la cual el diálogo se refiere a la propia obra que se representa. No existen muchas referencias al drama en estas cuatro comedias.

⁴⁵⁴ Pasaje analizado a propósito de los personajes.

En los diálogos sólo encontramos dos manifestaciones. Una en *La púrpura...* donde Belona se dirige al público en un parlamento que desempeña esta función. Se encuentra al final de la obra:

“Belona.- A cuyo aplauso festivo
fin a su fábula pone 1460
La púrpura de la rosa,
volviendo a decir las voces...”

Y la segunda en *El golfo...*, donde Sileno concluye dando paso a la siguiente parte de la fiesta teatral, en la que suponemos que se inserta la comedia: la mojiganga:

“Sileno-. Pues con dejar transformada
en escollos a Caribdis 1190
y a Escila, quedó acabada
la fábula, ahora, viendo
arrojar en esta playa
aquese marino monstruo
empiece la mojiganga.” 1195

Demostrado el cumplimiento de las principales funciones teatrales, en los diálogos calderonianos, continuamos nuestro estudio con la determinación de las formas que adoptan los diálogos dramáticos en las comedias que nos ocupan.

El *coloquio* es la más usual, por serlo también del género teatral. Sin embargo, dentro de esta naturalidad encontramos algunos aspectos que son particularmente calderonianos y que por ello conviene mostrar. Según lo expuesto en nuestro exordio inicial se puede distinguir tantos tipos de coloquio en el teatro como los que pueden darse en la realidad (conversación, careo, discusión, entrevista, debate, tertulia, perorata, etc.).

Como venimos argumentando a propósito de los diferentes niveles analíticos de nuestro estudio, nuestras pretensiones están más cerca de lo extraño que de lo convencional y evidente. A estas particularidades dedicamos nuestra atención.

Con frecuencia aparecen discursos prolongados de los personajes, llamados *parlamentos*, que en principio resultan considerablemente largos. Ya hemos referido algunos; el que sigue, de *La púrpura...* se encuentra inmediatamente antes de la historia de Adonis por él mismo contada, y supone reacción del personaje cuando descubre la identidad de Venus:

“Venus.- Sí, yo soy,
Deidad y reina de Chipre.
¿Mas de qué es la suspensión?
Adonis.- De haber llegado a mirar
prodigio tan superior, 70
como que naciese nieve
para que engendrase ardor.
¿Tu eres la madre de aquel
desnudo vendado dios,
que por más que dore el hierro, 75
nunca ha dorado el error?
¿De aquel escándalo niño,
tan siempre niño, que no
es mayor que el día que nace,
y crece a no ser mayor? 80
¿De aquel tirano caudillo,
que en la lid de una pasión
hizo sinrazón, haciendo
prisionera la razón?
¿De aquel intruso poder, 85

que con el mismo dolor
que en la prisión atormenta,
entretiene en la prisión?
Pues perdona, que aunque sea
mi más heroico blasón 90
haberte dado la vida,
triunfo ha de ser no menor
no darte aplauso, porque
veas que Adonis llegó
solo en el mundo a lograr 95
en una victoria dos.”

Adonis necesita del parlamento para poder expresar en su totalidad el odio que siente hacia el Amor, necesario a su vez para poder explicar a continuación la causa de este odio, que supone, como ya hemos analizado con anterioridad, el punto de partida de la fábula.

Los coloquios son bastante frecuentes y animados en las cuatro comedias calderonianas. Debemos destacar un momento especial dentro del coloquio mantenido por Venus y Adonis en *La púrpura....* Se introduce a través de una canción y en él se debate si puede o no el Amor mejorar la felicidad de los amantes:

“Venus.- Vosotras, porque no haya
cosa que no le deleite,
cantad algo.
Chato.- Celfa, ven
a hacer unos ramilletes 935
para el nuevo amo.

Celfa.- Veamos
cómo una música puede,
parecer entre otra.

Chato.- Como
Entre lo rojo lo verde.

Coro 1º de Ninfas.- No puede Amor 940
hacer mi dicha mayor.

Coro 2º de Ninfas.- Sí puede Amor.

Coro 1º.- No puede Amor
ni mi deseo
pasar del bien que poseo; 945
porque crecer el empleo
de tan divino favor
no puede Amor.

Coro 2º.- Sí puede Amor...

Los dos.- ...hacer mi dicha mayor. 950

Adonis.- Aunque la letra que oí
en lo primero que ofrece,
que habla conmigo parece,
pues yo el más dichoso fui,
perdona, si 955
en lo segundo mi error
funda mejor
su dicha.

Venus.- ¿De qué manera?

Adonis.- Como la contienda era 960
de vuestro dulce primor..

Él y Coro 1º.- No puede Amor
hacer mi dicha mayor.

Él y Coro 2º.- Sí puede Amor

hacer mi dicha mayor. 965
 Adonis.- La dicha no merecida
 se posee desairada;
 que mal puede estar hallada
 sin achaques de perdida;
 y mi vida 970
 más quisiera merecer,
 que poseer:
 luego si Amor puede dar
 dicha que es más singular
 cuanto hay de mérito a error... 975
 Él y Coro 2º.- Bien puede Amor
 hacer mi dicha mayor.
 Venus.- Dicha que a ser dicha crece,
 aun antes que sea esperanza,
 es dicha del que la alcanza, 980
 mas no del que la merece;
 y si se ofrece
 la dicha sin merecella,
 dando cuanto puede en ella
 de mérito y de valor... 985
 Ella y Coro 1º.- No puede Amor
 hacer mi dicha mayor.
 Adonis.- El que sin propio interés
 logró dichas semejantes,
 haberlas logrado antes 990
 podrá merecer después;
 luego si es
 suya en la segunda acción
 la estimación

que hacer de su dicha puede, 995
y en ella Amor le concede
que pueda quedar mejor...
Él y Coro 2°.- Bien puede Amor
hacer mi dicha mayor.

Venus.- Servir el favorecido 1000
no es en leyes del cuidado
mérito de enamorado,
que es deuda de agradecido:
y el más rendido

podrá agradecer y amar; 1005
mas no aumentar
los grados a la fineza;
que es ser nieve cuando empieza,
y cuando fallece ardor.

Ella y Coro 1°.- No puede Amor 1010
hacer mi dicha mayor.

Adonis.- No hace poco el que agradece.
Venus.- El que agradece, ¿qué hace?
Adonis.- Por lo menos satisface.

Venus.- Satisface y no merece. 1015
Adonis.- En fin, ofrece
lo que puede su ventura.

Venus.- Es locura,
Si ofrece y no sacrifica.

Adonis.- ¿Eso no implica? 1020
Venus.- No implica;
Que una vez mío el favor...

Ella y Coro 1°.- No puede Amor
hacer mi dicha mayor.

Nos merece la pena su transcripción completa por cuanto de interés ofrece en torno a los elementos de análisis que nos manifiesta.

Lo más importante desde nuestra perspectiva es el hecho de que esta escena se concibe desde la propia ficción como una canción [vv. 931-933], y esto va a aportar una serie de características relacionadas directa e inevitablemente con el hecho musical.

En primer lugar se nos ofrece una de las mayores pistas para pensar que Calderón construyó la comedia con algunas virtualidades musicales por cuanto que participaba de la construcción de una ópera. Los personajes villanos se preguntan, con la inocencia propia de su condición, sobre las convenciones del género:

“Celfa.- Veamos
cómo una música puede,
parecer entre otra.
Chato.- Como
entre lo rojo lo verde”

Las palabras de Celfa evidencian que hasta los propios personajes saben que toda la fábula se está desarrollando en forma cantada, lo cual no parece lógico desde el punto de vista de la construcción de la comedia como género teatral, pues desbarata todo lo apuntado sobre el juego de la ficción que los actores desempeñan y sobre la convención en virtud de la cual la historia se desarrolla en verso y ante un público que nada se cuestiona y que para los personajes no está presente.

Sin embargo, Calderón de la Barca sabía qué hacía. Esta salida ilógica, rayana en lo absurdo, no está puesta en boca de los personajes heroicos ni en las deidades; son los villanos, los graciosos, los que se plantean el hecho de que lo que sigue a sus palabras se trata de una canción. Pero asalta una duda primaria, lejos de convencionalismos y poesías, y dentro de la fábula se permiten -como seres toscos y primarios que son- plantear cómo cantar sobre lo cantado. De paso, se informa al público virtual de este rocambolesco recurso, que el público no tarda en aceptar como parte más de la ficción. La respuesta de Chato no puede ser más acorde con lo que estamos apuntando: él lo considera no sólo algo natural sino cotidiano, porque no entra dentro de su condición preguntarse ese tipo de cuestiones. En el momento inmediatamente anterior Chato propone hacer unos ramos a los amantes y creemos que su respuesta pudiera estar relacionada con estos ramilletes (*como entre lo rojo lo verde*), en referencia al color de las flores con que los construyen. No se necesitan más explicaciones, o más bien el público no puede pedírselas a tan gañanes personajes. Simplemente la situación se acepta.

Adentrándonos en la canción, que en realidad supone un debate sobre cuestiones amorosas, encontramos numerosos conceptos puramente musicales. La canción responde a la estructura de estrofa –estribillo, siendo el estribillo variado según el personaje que realice la estrofa: Adonis defiende que *bien puede el Amor/ hacer mi dicha mayor*, mientras que Venus opina que *no puede el Amor/ hacer mi dicha mayor*, siendo éste el eje central de la agradable disputa. En torno a esta idea recurrente se disponen las estrofas, proferidas por los protagonistas, que a buen seguro se constituyen en hermosos *solos*. Dos *coros* se disputan el estribillo dependiendo del motivo que se defiende.

el donaire y la gracia! 440

Coro 2º-. ...del que es dios en valles y montes,
de flores y plantas!

Todos-. ¡Viva la gala, viva la gala
de la madre del Amor,
del hijo del alba!” 445

En el pasaje las voces se dividen en torno a ambos dioses, lo mismo que ocurrirá después cuando unos y otras defiendan las razones de Apolo y Cupido respectivamente. Pero antes aparece otra intervención coral. Los personajes de Iris y Eco se hacen acompañar de su propio coro que difunde sus principios amorosos.

“Coro de Eco-. [Dentro]

Amor. 1158

Coro de Iris-. [Id.]

Olvido.”

En *Celos*... aunque no aparece en la relación de personajes inicial, el coro tiene también una presencia manifiesta. Contamos once intervenciones corales, sin atender a los momentos de idéntico carácter que, sin ser designados como “coro”, vienen indicados por el marcador textual “todos”. En ambos casos, el coro no es un personaje más. En esta comedia se configura, más bien como una presencia, que en momentos determinados destaca o repite alguna idea (normalmente sentencias) pronunciada por los personajes en sus réplicas:

“Coro-. [Dentro]

Que si el aire diere celos, 1793

celos aun del aire matan.”

Además participan de los fragmentos narrativos, como hemos podido comprobar a propósito de su estudio. Relacionado con estas manifestaciones los coros presentan una tercera función: apoyar a los personajes principales en su discurso, con intervenciones conclusivas o simplemente servir de auditorio real, en la ficción, a éstos.

Pero además de las intervenciones corales de las comedias calderonianas descritas, que se suponen al unísono, se suceden también otras intervenciones e incluso parlamentos cuyo recitado corre a cuenta de varios personajes que se dividen los versos, formando un tipo peculiar de coloquio que no puede sino desembocar en una textura musical: el contrapunto.

“Flora.- Id...

Cintia.- Llegad...

Clori.- Corred...

Libia.- Volad...

Las dos.- Que el cansancio...

Otras dos.- ...que el temor...

Todas.- Ha desmayado en nosotras

vida, alma, aliento y acción.”

20

Este tipo de estructura circunscribe su uso a un conjunto de personajes muy concreto. La función que desempeñan es precisamente la del coro, esto es, acompañar a los protagonistas. Se trata de figuras que por sí solas no tienen entidad, no realizan ninguna acción que modifique la trama; además aparecen siempre en grupo, nunca de forma individual. Encontramos muchos ejemplos de lo referido, además del que hemos incluido de *La púrpura...*

Este contrapunto textual también es realizado por otros personajes, dejando manifiesto que no se trata de un hecho fortuito y aislado sino que forma parte de la dramaturgia de Calderón, y en concreto, de sus intenciones musicales. Hallamos un ejemplo inserto en el dúo estelar compuesto por Céfalo y Procris, en *Celos*...:

“Procris-. Por más que ignorado acento...
Céfalo-. ...por más que ignorada voz...
Procris-. ...en mi oprobio...
Céfalo-. ...en mi desdicha... 695
Procris-. ...en mi injuria...
Céfalo-. ...en mi temor...
Procris-. ...en mi ofensa...
Céfalo-. ...en mi fortuna...
Procris-. ...en mi agravio...
Céfalo-. ...en mi favor...
Procris-. ...me esté diciendo al oído...
Céfalo-. ...diciendo esté al corazón... 700
Los dos y Áura-...inspire suave el aura del amor.”

El *soliloquio* también es una de las formas utilizadas en el género teatral, y también está presente en la dramaturgia de Calderón. Los protagonistas reflexionan en voz alta y sin ningún otro interlocutor frente a él, por lo que el receptor real de esos pensamientos es únicamente el público, a quien se dirige la información proferida mediante este artificioso y genérico discurso. Podemos observar nuestra teoría en el siguiente ejemplo de *La púrpura*...:

“Venus.- Ya
que las eché de aquí, 390
he de ver (¡ay de mi!)

si hallo descanso donde le perdí.
 ¿Qué género de ansia,
 altos montes, decid,
 qué especie de penar, 395
 linaje de sentir,
 es el que en mi ha engendrado
 haber llegado a oír
 baldones del amor
 a espíritu tan vil, 400
 que su deidad infama?
 Y no tan solo aquí
 mis sentimientos cesan,
 sino que siendo así,
 que obligada y quejosa 405
 es forzoso impedir
 lisonjas de lo noble,
 injurias de lo ruin,
 en cuyos extremos,
 quedando a discurrir 410
 si podrá agradecer
 quien tiene que sentir,
 he de ver...”

Calderón se apresta, a través de las palabras de Venus, a dejar manifiesta la
 soledad de la diosa al proferir su soliloquio:

“Venus.- Ya
 que las eché de aquí,” 390

Después nos encontramos un discurso ordenado, perfecto en cuanto a su construcción que en poco se parece a lo arrebatado y caótico que se desprende de una mente convulsa. Sin embargo su estructura, con una pregunta retórica como eje central, sí responde a un intento de veracidad, pues el pensamiento suele seguir la misma línea: duda + búsqueda de soluciones.

El autor sólo quiere que el público participe de las tribulaciones de la deidad, quien expresa soliviantada el nuevo sentimiento que le provoca ser rechazada, además de injuriada en la figura de su hijo.

Al final del pasaje, Venus no expresa la acción que decide llevar a cabo para resarcirse de su afrenta, lo que supondría desvelar demasiado al público, pero queda, en cambio, claramente manifiesto su convencimiento de ejecutar alguna tarea al respecto. Más adelante vemos cumplida su intención de la manera más acorde a la bella diosa: consiguiendo el amor de Adonis mediante la acción del propio injuriado, Cupido, quien lanza una flecha al desdichado joven enamorándolo, para su perdición, de Venus.

Sin embargo, ya hemos prevenido sobre el error que lleva a confundir monólogo con soliloquio. Recordamos que el soliloquio es pues, siempre un monólogo, pero no ocurre lo mismo a la inversa.

En las comedias que nos ocupan, encontramos sólo monólogos que son también soliloquios, como el que acabamos de transcribir. En estos casos hallamos un solo personaje que habla consigo mismo, aparentemente sin que nadie le esté escuchando.

Estos fragmentos también son importantes en la obra por cuanto de verdad arrojan; opuestos a la máscara y las falacias que suponen las relaciones entre los personajes, los soliloquios aportan sus sentimientos sinceros y libres de cualquier desviación a causa del grupo. Pero a veces ocurre, que pensando no ser vistos, algún personaje acecha a la sombra. Esto es otro recurso dramático para hacer que estos momentos tan personales sean conocidos por otros personajes de la comedia. En *El laurel...* incluso se explica el ardid: Rústico es convertido en árbol para asistir a los momentos de soledad de Dafne. En *El golfo...* Caribdis refiere lo que atenta observa sin que Ulises sepa de su presencia:

“Caribdis-. [Aparte]

No en vano 260

cautelosa Escila intenta

que el valor de la hermosura

más con la lástima crezca;

mas no la valdrá, pues hay

cautela contra cautela, 265

divirtiéndome yo de oírme

las atenciones de verla.”

Los *apartes*, en los que un personaje es capaz de emitir frases que no son oídas por otros personajes, pero que son perfectamente audibles para el público, aparecen copiosamente en las comedias calderonianas. Encontramos un total de 74, en las cuatro comedias de nuestro corpus, que vienen indicados por (*Aparte.*) o (*Ap.*) tal como analizamos a propósito del estudio del cotexto y las acotaciones escénicas.

Aparecen en los momentos con más acción de la comedia y siempre responden a la necesidad de expresar miedo, desesperación, inquietud, acecho, etc., por parte de algún personaje, cuando se encuentra enfrentado de algún modo a otro.

Vemos acechando, en *El golfo...*, a Caribdis y Escila:

“Caribdis-. [Aparte]

Desde esta parte encubierta...

Escila-. [Id.]

Oculto desde esta parte... 205

Caribdis-.[Id.]

...pensaré con qué cautela...

Escila-. [Id.]

...discurriré con qué industria...

Caribdis-.[Id.]

...mi voz oigan,

Escila-.[Id.]

...mi luz vean.”

También se utilizan para proferir alguna amenaza, como en el siguiente ejemplo de *Celos...*, en el que Diana refiere y realiza su castigo contra el villano Rústico:

“Diana-. No me lo digas... [Ap.] Hoy he de vengarme

de un villano con su muerte.

Más darle muerte es desaire;

que no merece castigo tan noble

el rústico objeto de un pecho cobarde. 515

A Acteón mudé la forma

en venganza de otro ultraje,

y a aqueste he de hacer que nadie le vea

que en forma de bruto no le halle...”

En otras ocasiones el aparte sirve como momento de reflexión en medio de una fuerte presión. En el fragmento de *La púrpura...* que sigue, Venus piensa cómo reaccionar ante Marte:

“Venus.- (Aparte.)

¡Qué confusión!

Si le digo lo que ha sido,

185

ha de mostrar su rigor

contra ese joven y aunque

pasó a desaire el favor,

no es desaire que me obligue

más que a sentirle.”

Continúa nuestro antagonista interrogando, pero esta vez a las ninfas que sirven a Venus. Y estas, a través de apartes, reproducen el temor que le profesan:

“Flora.- (Aparte.)

¡Ay de mi!

Que su fiera condición

no es para burlas.”

La importancia manifiesta de los apartes en cuanto a la transmisión de información al público, alcanza una elevada cota en el pasaje que sigue:

“Amor.- (Aparte.)

Ya que la altivez de Adonis, 665

venganza de Venus, fue,

pues en sus jardines yace,

rendimiento y no altivez;

receloso de que Marte

lo ha de llegar a saber; 670

sin alas, arco ni aljaba

vengo a asistirle; porque

como esté a la mira Amor

sin ser conocido dél,

el más receloso amante 675

nada que le digan cree.

Hablando con mi enemiga

Belona está: ¡oh si entender

algo pudiera! La sombra

me valga de este laurel.” 680

El dios Amor aprovecha para hacer una síntesis de lo últimos acontecimientos en este aparte, y a la vez describe la situación presente y sus intenciones inmediatas.

Desde el punto de vista de la verosimilitud esta intervención podría haber ocurrido en la mente del personaje; en realidad nada exige que se tenga que expresar en voz alta, excepto la idoneidad de informar y de recordar la trama a los virtuales espectadores que asistan a la obra.

También los villanos utilizan este tipo discursivo. En estos casos, contribuyen a crear el clima humorístico imperante en los pasajes donde ellos aparecen.

Al expresar sin trabas lo que realmente piensan, los apartes se configuran como un vehículo esencial de la caracterización de estos toscos personajes.

En *El golfo...* es a través de un aparte por lo que sabemos los verdaderos sentimientos de Celfa por su marido:

“Alfeo-. ¡Que me destruyes mujer! 772

Celfa-. [Aparte]

Por eso lo digo yo.”

Debemos distinguir entre las indicaciones de apartes y las que indican “para sí”. La diferencia estriba en que las primeras constituyen pensamientos y comentarios que implican una intención comunicativa hacia el público. Nosotros observamos en las segundas, un matiz diferenciador, quizá demasiado sutil pero suficiente para establecer la diferencia: son pequeños pensamientos o conclusiones que brotan espontáneamente de la boca de los personajes, sin que se trate del fruto de un largo razonamiento. Podemos observar esta espontaneidad en las réplicas “para sí” de Rústico, en el pasaje en el que desempeña, convertido por Apolo en árbol, la función de espía. En este ejemplo de *El laurel...*, al igual que en los apartes, se incluye el factor humorístico:

“Dafne-. ¿Quién ha de hablarme?

Céfalo-. Este tronco

en cuya corteza...

Rústico-. [Para sí]

Ese

es mi pellejo.

Céfalo-. ...mi amor

dejará escrito con este 1635

puñal un mote...

Rústico-. [Para sí]

¡Mal haya

el primer impertinente
que inventó motes!

Céfalo escribe con el puñal

Céfalo-. ...que diga,

“Céfalo por Dafne muere”

Rústico-. [Para sí]

Y yo por Céfalo y Dafne...”

1640

En general, podemos destacar la abundancia de estas réplicas inaudibles para el resto del reparto, puramente teatrales, inverosímiles y convencionales, que pese a ello también desempeñan su función dentro de la comedia, como acabamos de comprobar.

En cuanto a las *apelaciones*, es decir, los discursos dirigidos directamente al público, receptor real de la obra, cabe decir que no son muy frecuentes en la obra calderoniana, y además ya están referidos en el estudio de la función metadramática en los diálogos de Calderón.

Completamos nuestro análisis de los diálogos calderonianos con el acercamiento a los elementos propios de la *elocutio* retórica, que concluyen la descripción detallada y sistemática que nos propusimos al inicio de este apartado. En nuestro particular acercamiento a la disciplina retórica, definimos la *elocutio* como la verbalización de las ideas determinadas y distribuidas en los anteriores niveles de la Retórica: *inventio* y *dispositio*. En nivel de producción del discurso que abordamos intervienen todas las directrices vinculadas la realización correcta, elegante y satisfactoria del discurso.

Nuestro acercamiento a este campo, abarca aspectos tales como el uso exacto de la gramática o el uso de figuras retóricas, etc., en definitiva, todo aquello que contribuya al *docere, delectare et movere*, es decir, a otorgar vitalidad al discurso, hacerlo bello, elegante y capaz de mover los afectos de los oyentes.

Para el análisis retomamos la descripción de las cualidades que se exigen en la elaboración apropiada de la microestructura textual: *Puritas, Perspicuitas, Urbanitas y Ornatus*.

Si hay una palabra que pueda definir la conformación de la *elocutio* en el arte calderoniano esa es *variedad*. En el plano morfológico ya hemos apuntado la existencia mayoritaria de verbos que indican acción; así como la distinción, en cuanto al uso de sustantivos y adjetivos, de los pasajes narrativos frente a los descriptivos: en estos últimos se cuida más el lenguaje, con el acopio de tropos y figuras, y con el uso de cultismos y palabras más específicas. El uso de deícticos y pronombres personales es abundante, tal y como corresponde al género dramático.

Es esta misma distinción entre narración y descripción la que motiva la variedad sintáctica. En general Calderón utiliza frases sencillas, dinámicas, y de rápida comprensión. Sin embargo, en los momentos descriptivos el dinamismo se suspende y profiere oraciones más complicadas donde su usual acopio de subordinaciones y coordinaciones se amplifica.

En todos los casos es frecuente la introducción de oraciones subordinadas que explican un hecho ajeno al discurso en que se insertan, como en este caso de *Celos*...:

“Procris-. Anoche, cuando en sombras
la luz del sol envuelta,
dejó la de la luna
bañada en nubes densas

30

(porque también tuviese
 Prometeo su esfera,
 que sus rayos robase), 35
 entre sus flores bellas
 hurtos de amor lograba.”

Incluso hallamos pasajes, como el que sigue de esta misma comedia, donde el sentido de la pregunta retórica que refiere Diana se pierde entre los detalles descriptivos que se intercalan entre la oración principal:

“Diana-. [...] 1050
 Y dejando la deidad
 aparte, ¿no soy yo la que
 de los montes de la luna
 predomina la altivez,
 cuyas venenosas plantas,
 inficionadas, hacer 1055
 prodigios se miran, cuantos
 al hombre mudan el ser,
 pues madre de horror y miedo,
 le trueco el semblante, bien
 empeñándole a él la faz, 1060
 como a todo el día la tez?”

También ejemplificado en este mismo pasaje, cabe destacar el gusto calderoniano, en cuanto a la construcción sintáctica, por el uso habitual del hipérbaton, como ocurre en esta réplica de Ulises, en *El laurel...*:

“Ulises-. Porque 700
 tal halago no es posible
 que en sí pudiera esconder

de Caribdis las crueldades.”

Cuando en realidad el orden natural sería: “Porque no es posible que tal halago pudiera esconder en sí las crueldades de Caribdis”.

Una construcción especial está constituida por aquellos fragmentos referidos por distintos personajes, en los que las intervenciones de unos y otros se intercalan. El resultado es una configuración sintáctica caracterizada por frases cortas e incompletas que van conformando su sentido a medida que avanzan, simultáneamente, los discursos de todos los personajes implicados. El recurso es abundante en estas comedias y responde obviamente a la necesidad de plasmar textualmente unas texturas contrapuntísticas:

“Céfalo-. Pues digámoslo a la par.

Pocris-. Es que advirtáis...

Céfalo-. Es que notéis...

Pocris-. ...que siendo constante...

Céfalo-. ...y no siendo cruel... 1220

Los dos-. No enmienda el amar
el aborrecer.

Pocris-. Es verdad...

Céfalo-. Verdad es...

Pocris-. ...que todo mi mal...

Céfalo-. ...que todo mi bien... 1225

Pocris-...está en que entendáis...

Céfalo-. ...está en que penséis...

Los dos-. ...que siendo constante,
y no siendo cruel,

no enmienda al amar 1230

el aborrecer.”

En este ejemplo de *Celos*... disfrutamos un dúo entre los protagonistas con estribillo concertante. En este caso, identificamos como una ópera la comedia, por cuanto no es necesario indicar que se trata de un pasaje musical.

Sin embargo, en las comedias que se forman parte del conjunto de las primeras zarzuelas, encontramos estos fragmentos con la indicación musical previa. La acotación que precede este pasaje de *El laurel*... indica con claridad que lo referido se realiza “cantando todo lo que representan”:

“Apolo-. Dime, bárbaro pastor... 625

Cupido-. Dime, rústica villana...

Apolo-. ...si fueron las voces tuyas...

Cupido-. ...si fueron tuyas las ansias...

Apolo-. ...¿en cuál destas duras quiebras...

Cupido-. ...¿en cuál destas peñas altas... 630

Apolo-. ...es donde el monstruo se oculta?

Cupido-. ...es donde la fiera anda?”

La caracterización sintáctica de las comedias de Calderón se completa con la pródiga utilización de frases exclamativas (algunas de ellas, ya frases hechas en su particular acervo oracional: ¡*Ay infelice!*, ¡*Vive el cielo!*, ¡*Ay de mi!*, ¿*Qué suspiras?*, ¿*Qué tienes?*, etc.) invocaciones, interjecciones (*ay*, *oh*, *ah*, etc.), y hasta onomatopeyas, como la que hemos encontrado en *El laurel*..., donde los villanos reproducen en sus bailes el sonido de los tambores:

“Todos-. Tirirití, que de Apolo es el día, 965

Tirirití, que no del Amor.”

Comicidad y recurso es también que todo el pasaje, referido al campo semántico de la tierra, acabe con la antítesis que supone la aparición del contrario “agua”. Encontramos otros metaplasmos, como la paronomasia “hierro/error” del verso 75 de *La púrpura...*

Más numerosas son las metataxis: asíndeton, elipsis, apoiopesis, etc., se suceden con generosidad entre los versos de Calderón. Veamos, de forma somera, algunos ejemplos:

- i. Asíndeton: por las peculiaridades de la construcción sintáctica del genio barroco, son muy numerosos en las comedias:

“Amor enojado,
Amor ofendido, Amor desdeñado,
¿qué fiera mayor?”
(*El laurel*, vv. 1079-1081)

- ii. Elipsis:

“Bello prodigo, aguarda;
hermoso asombro, espera.”
(*Celos*, vv. 330-331)

- iii. Apoiopesis:

“¡En qué cosas se mete
el que se mete a...! Consonante, vete.”
(*Celos*, vv. 372-373)

- iv. Anadiplosis:

“Sube al sacro solio, sube,
sube al supremo dosel...”
(*Celos*, vv. 1111-1112)

v. Anáfora: También recurso muy común en la dramaturgia calderoniana.

“...contra quien vencerlos quiera...”

...contra quien quiera postrarla...”

(*El golfo*, vv. 1130-1131)

vi. Epanalepsis:

“Al bosque, al bosque, monteros.”

(*La púrpura*, v. 1)

vii. Epífora: La encontramos en el mismo pasaje, avanzada la réplica, estructurándose el fragmento según un paralelismo sintáctico formado por las intervenciones de las cuatro ninfas, apareciendo epanalepsis en el primer verso de las intervenciones impares, y epífora en el mismo verso de las pares:

“Flora-. Al bosque, al bosque monteros,

que osadamente veloz

va en alcance de una fiera

la hermosa madre de Amor.

Cintia-. Ventores, al valle, al valle, 5

que empeñado su valor,

se fía en que la hermosura

aun vence más que el arpón.

Clori-. Al monte, al monte, sabuesos,

que bien tendrá su esplendor 10

contra los hombre poder,

mas contra los brutos, no.

Libia-. Lebreles, al llano, al llano,

que el cerdoso terror,

errado el tiro, embestida,
peligra su perfección.”

15

viii. Epanadiplosis:

“Tan fieras son las dos que
me voy sin decir *cuán fieras*.”

(El golfo, vv. 232-233)

ix. Políptonton.

“Turbado al verla muero.
Muerta al verle respiro.”

(*Celos*, vv. 931-932)

x. Enumeración: Es bastante común, sobre todo si tenemos en cuenta el
tópico calderoniano de la evocación de los elementos de la naturaleza:

“Soberanas esferas,
poderosas deidades,
cielo, sol, luna, estrellas,
fuentes, arroyos, mares,
montañas, cumbres, peñas,
árboles, flores, plantas,
aves peces y fieras,
compadeceos de mí...”

(*Celos*, vv. 1083-1084)

xi. Paralelismo: Ya lo hemos ejemplificado anteriormente. Es una constante
del estilo de la dramaturgia de Calderón. Lo analizamos aquí a
propósito del uso de figuras, pero los paralelismos en Calderón afectan a
multitud de elementos teatrales, y lo prueban la existencia de las

(*Celos aun del aire matan*)

xiv. Antítesis:

“...de verme llorar por verla reir.”

(*Celos*, v. 1563)

xv. Paradoja:

“¿Quién creará que todo es fuego,
¡cielos!, donde todo es nieve”

(*El golfo*, vv. 300-301)

xvi. Comparación:

“...robando, como si fuera
el mar la calle Mayor.”

(*El golfo*, vv. 229-230)

xvii. Preterición: Con indudable efecto cómico, Flora, la villana de *Celos*...
refiere a Diana el responsable de abrir las puertas de su templo:

“No te espantes,
porque decirte que Rústico ha sido
el vil, el traidor, el pícaro infame 505
que por interés o miedo
a Eróstrato espaldas hace,
no lo he de decir, porque es mi marido,
y no has de saberlo de mi, aunque me mates.”

El uso de tropos en las comedias de Calderón es también profuso. Aunque se encuentran dispersos por todos los rincones de los dramas, los pasajes descriptivos

suponen un mayor acopio de estos recursos estilísticos, por cuanto de poeticidad albergan, tal y como ya hemos demostrado en esta misma investigación. Reconocemos metáfora, metonimia y sinécdoque. La práctica de los tropos consiste en la aparición de una sola palabra en el texto, que procede de la relación entre dos ideas por transposición de una a otra. Pongamos como ejemplo el pasaje del cortejo de Apolo a Dafne, donde encontramos una gran profusión de elementos estilísticos, entre los que se hallan además los tropos. Su excesiva longitud nos disuade de su total incorporación en este apartado -transcribimos solo su primera parte-, aunque por poseer un alto grado de belleza formal supondría el adecuado colofón a nuestro estudio de los diálogos calderonianos. En él podemos encontrar una estructura bipartita. La primera parte presenta cuatro estrofas en torno a las cuatro estaciones del año, con la descripción de cada una; y una quinta recupera, al modo usual en Calderón, todos los elementos citados y se los ofrece a Dafne. La segunda parte consta de tres preguntas retóricas, que implican tres regalos prometidos a la ninfa si le corresponde en sus amores, y dos más que consisten en la ampliación de las promesas, cada vez más difíciles de cumplir. Todo ello aderezado con un lenguaje exquisito y la abundancia de tropos, principalmente metáforas. En cuanto al verso, presenta una estructura fija –dentro del fragmento porque el resto de la comedia, destaca, como en el las demás obras, la polimetría-. Las estrofas, -de rima normalmente asonante en los versos pares, quedando los impares sueltos-, tienen seis versos, de los cuales los cuatro primeros son octosílabos y los dos últimos dodecasílabos. Uno de los grandes valores de este fragmento es que se realiza, por indicación del autor, alternando canto y recitado, por lo cual, también desde la óptica musical está dotado de un grandísimo valor:

“Apolo-. Desta suerte
bellísima hermosa Dafne, 1360
¿ves ese monte eminente

que expuesto al rigor del hielo
y a la saña de la nieve, *Canta.*
humilde, postrado y hundido padece
helados rigores del cano diciembre? 1365

(Hablado)

Pues apenas el abril
bordará su esfera verde,
cuando le verás ceñido
de rosas y de claveles, *Canta.*
ufano gozando, contento y alegre 1370
matiz en las flores, cristal en las fuentes.

(Hablado)

Pasará la primavera
y en joven edad ardiente
el estío, su esmeralda
verás que en oro guarnece, *Canta.* 1375
brotando la falda del rústico albergue
campanas de flores en golfos de mieses.

(Hablado)

Llegará el otoño, y no
habrá yerto árbol, que fértil,
de varios frutos no veas 1380
todas sus ramas pendientes, *Canta.*
brindando a la vista y al gusto igualmente,
hermoso el agrado y goloso el deleite.

(Hablado)

Deste pues círculo entero
del año soy rey, y deste 1385
compuesto triunfo de horas,
días, semanas y meses, *Canta.*

el dueño serás, bella Dafne, si quieres
feriarme a tan solo un favor tus desdenes.

(Hablado)”

En definitiva, podemos concluir nuestra descripción destacando la importancia de la *elocutio*, y su componente de lenguaje figurado, en el desarrollo de las comedias calderonianas, y su vinculación, desde el estudio mismo del diálogo con el género músico-teatral al que pertenece. Consideramos bastante fecundo el examen que hemos realizado de los diálogos de las comedias musicales de Calderón. Son numerosos los aspectos tratados, desde lo genérico a lo puramente excepcional. La luz que arroja sobre la creación de las comedias y las intenciones musicales de la misma, ya desde la construcción textual, nos parece muy significativa. Podemos declarar, desde una incipiente intuición, que Calderón de la Barca escribió un texto con virtualidades musicales, que incluso van más allá de una coordinación literario-musical; se trataría más bien de intentar escribir “textos musicales”. También hemos podido constatar que normalmente la comedia calderoniana responde a lo que el género teatral prescribe, aunque hemos puesto de manifiesto la existencia de pasajes que se alejan de estas reglas básicas del diálogo. Sin embargo todas las excepciones responden a una función determinada: bien narrar información necesaria para la correcta recepción de la fábula, bien dotar a la obra de una belleza estética que no hace sino acrecentar su valor.

Hemos podido ser testigos de cómo Calderón elabora la comedia sin estridencias y desempeñando todas las funciones que, en la actualidad, se le otorgan al teatro.

Y finalmente hemos analizado la estructura y formación de los diálogos dramáticos, según las formas de este tipo de discurso que se reconocen en los ámbitos literarios. Nada de lo hallado nos ha conducido al abandono de nuestras pretensiones al iniciar este trabajo, más bien nos impele a la continuación de la tarea que nos permitirá, con el

análisis de otros aspectos de la obra de Calderón, ofrecer una visión completa de las características de estos textos del siglo de Oro cuyo destino no era la simple dicción, sino la realización de una magna obra donde lo musical y lo literario se convirtiesen en una única y nueva realidad.

7.3.4. *Personajes. Dramatis personae.*

No cabe duda de que el análisis de los personajes supone uno de los ejes fundamentales de cualquier obra teatral. Es en definitiva (y junto a la acción dramática), el motor, la acción, y el vehículo del diálogo dramático, a través del cual se suceden las acciones. Es también uno de los elementos más estudiados, así que encontramos diversos accesos teóricos al personaje que nos permiten su descripción completa.

El primer paso en este proceso analítico, consiste en la elucidación del concepto mismo de personaje. En principio lo describimos como el sujeto de acciones, y, entre ellas, particularmente, de discursos. En el teatro el personaje es encarnado por el actor, quien presta sus rasgos y su voz. Pero no siempre ha sido así. En su origen, el personaje se identifica en el teatro griego con la máscara que correspondía al papel dramático, aunque la evolución teatral desde entonces se dirige a una cada vez mayor identificación del personaje con el actor que lo encarna “y se transformará en una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres, destinada a producir en el espectador un efecto de identificación”⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ Cfr. P. Pavis, *Diccionario del teatro* cit, p. 334.

Pero de vuelta a la concepción estándar de personaje como verdadero sujeto que realiza la acción, y dado que nuestro estudio de las comedias se centra en el nivel del texto escrito, nuestra explicación sobre los personajes se circunscribe, dentro del modelo teórico que venimos siguiendo, al análisis del personaje diegético, es decir, el personaje ficticio que luego será encarnado por un actor.

Pero esto no significa que no encontremos diferencias esenciales con el personaje narrativo, hecho solo de palabras.

Aunque no se trata de realizar un ensayo sobre los géneros literarios, sí conviene partir, una vez más, de la premisa aceptada de que estamos ante un texto teatral, lo cual implica una creación para ser representada, con una serie de características que lo distinguen de lo narrativo, y que afectan, de la misma forma, al concepto de personaje. Así, lo que en principio parecía separarnos de un análisis exhaustivo y completo se concreta en la idea de que el texto nos habla tanto de un personaje diegético, cuanto de un personaje dramático, virtualmente presente ya en la obra escrita, que actúa y se define principalmente por esa actuación, con todas las características genuinamente teatrales.

Manuel Sito Alba, en la misma línea, insiste en la importancia de concebir el personaje dramático en su identificación con el género teatral al que pertenece, pues opina que “los estudios de los personajes, basados sólo en la obra del autor, caen dentro del campo literario, pero no tienen que ver, o muy poco que ver con el teatro. Es la presencia de un actor concreto quien consigue el paso de un género a otro.

Su intervención es tan decisiva que, a veces, aquél cambia totalmente el sentido de la creación inicial, con un gesto o con un tono”⁴⁵⁸.

Otros analistas tampoco renuncian a la dimensión dramática del estudio del personaje. Bobes Naves lo considera “como unidad del texto literario y del texto espectacular que será encarnado en la figura de un actor para la representación”⁴⁵⁹

Pero de la teoría de esta autora interesa más su visión del personaje desde el punto de vista de la Semiología: “El personaje, desde el punto de vista sémico, tiene como todas las unidades literarias, un sentido (valor semántico), una función (relaciones sintácticas) y un marco de relaciones (pragmática), que se concretan en el texto literario y espectacular (lectura y representación) con las presuposiciones y el marco de referencias necesario”⁴⁶⁰. Desde esta perspectiva impera el análisis del personaje en cuanto a su forma y su referencia, en cuanto a su valor paradigmático, es decir, por entrar en contacto con otras unidades iguales u opuestas, y en cuanto a su valor sintagmático, o lo que es lo mismo, por su posibilidad de combinación con otros elementos del discurso.

Pero visto desde una perspectiva plural, que abarque tanto peculiaridades diacrónicas como sincrónicas, podemos acceder a un estudio del personaje desde su definición hasta su evolución en la historia del teatro -incluyendo ideologías y estéticas que han contribuido a su transformación-, y desde su caracterización individual hasta la red de relaciones que se establecen en el drama, pasando por las tipologías, los arquetipos y todas las variables posibles en la historia de la literatura.

⁴⁵⁸ Cfr. Manuel Sito Alba, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987, p. 107.

⁴⁵⁹ Cfr. María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, cit., 1987, p. 191.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 209.

Como punto de partida, asumimos las cuatro grandes corrientes en la controversia sobre el distinto valor y sentido del personaje⁴⁶¹.

1. Prioridad de la trama sobre el personaje: De origen aristotélico, esta visión sitúa al personaje en dependencia de las acciones que realiza: “actúo luego existo”. Aristóteles concebía personajes estáticos y de carácter fijo, sometidos a la acción, ya que esta constituye el conjunto de sus relaciones.
2. El personaje la esencia del drama: La acción sirve de fondo al análisis de un carácter. La obra cobra sentido a partir del conflicto que singulariza al personaje. Esta visión se relaciona con Descartes y su locución “pienso luego existo”
3. Los personajes reales son las clases sociales: Los personajes representan signos sociales, y no seres individuales. La condición social determina la manera de actuar y de pensar. De corte marxista, esta corriente es asumida por la dramaturgia de B. Brecht.
4. La acción y el personaje-actor son complementarios. Se refiere a la corriente que identifica el personaje con un actante, es decir, con una función que le pertenece sólo a él.

Otros estudiosos plantean el problema terminológico, y como hace Spang, asumen para referirse al personaje el término *figura*.

Dejando a un lado el problema terminológico, este autor propone una definición del término: “la figura dramática se define por las relaciones de correspondencia y contraste y las interacciones con las demás figuras, sirviendo de parámetro la concepción del

⁴⁶¹ Vid. entre otros, A. Marchese y J. Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit, pp. 316-318; P.Pavis, *Diccionario de teatro*, cit, pp. 334-339; J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, cit., pp. 191-290.

hombre que quiera presentarnos el autor”⁴⁶². Esto se encuentra sus raíces en los aspectos paradigmáticos y sintagmáticos del personaje, propuestos en la teoría de Bobes Naves, analizada más arriba.

El personaje puede ser estudiado desde tres enfoques principales, cada uno de los cuales abre una línea de investigación que seguimos en nuestro examen de las comedias:

- a) según el grado de particularización: información que el autor da de cada personaje.
- b) según la evolución del personaje a lo largo del drama: con la distinción entre personajes estáticos y dinámicos.
- c) según las tipologías que establezcamos de los personajes: que varían según tendencias teóricas y autores.

En el análisis no pueden faltar otras consideraciones en torno al personaje, tales como la jerarquía que se establece entre el reparto y la consiguiente distinción entre figuras principales y secundarias, o la forma de caracterización de los personajes, atendiendo a la fuente de información y otros factores caracterizadores, como el lenguaje, el aspecto físico, etc.

Sin embargo, al análisis individualizado se une lo que consideramos una práctica utilísima: el estudio del personaje en cuanto a elemento constitutivo del reparto, tal como apuntábamos anteriormente.

⁴⁶² Cfr. K. Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, cit., p. 159.

Desde esta óptica se hace indispensable el análisis de las interacciones entre los distintos personajes y las configuraciones de los dramas en cuanto al elenco⁴⁶³.

Del estudio de las configuraciones podemos deducir el número de apariciones de cada personaje, con quién se relaciona, la duración de los personajes en escena, cómo se relacionan entre ellos, etc. La información que se desprende del análisis de las interacciones trata sobre la similitud o contraste entre las distintas figuras.

Este enfoque se relaciona estrechamente con el que se adopta desde el análisis actancial. Por *actante* no entendemos personaje, sino función.

El modelo actancial se ha impuesto en las investigaciones semióticas y dramáticas por unir caracteres y acción. Facilita la visualización de las fuerzas que intervienen en el drama y su papel en el desarrollo de la fábula. El actante es “aquél que realiza o asume el acto, independientemente de toda determinación”⁴⁶⁴. Puede ser un concepto abstracto como el estado, la libertad, el amor, etc. y puede ser, finalmente, un colectivo de figuras.

El modelo actancial más aceptado es el propuesto por Greimas⁴⁶⁵, pero el origen de la idea se encuentra en los análisis estructurales del relato de V. Propp. En su modelo propone siete personajes-función: el héroe, la princesa, el agresor, el mandatario, el auxiliar, el donador y el falso héroe⁴⁶⁶.

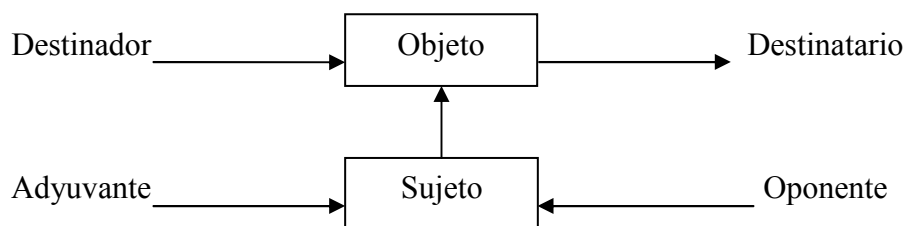
⁴⁶³ “Llamaré configuración a un conjunto parcial de figuras en un determinado momento del drama, es decir, cada escena posee una configuración distinta, puesto que la escena se caracteriza precisamente por el cambio parcial del conjunto de figuras [...] Por interacción entiendo el comportamiento de una figura frente a otra y otras, y la naturaleza de este comportamiento” (Cfr. K. Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, cit., p. 176).

⁴⁶⁴ Cfr. A. Greimas y J. Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 p. 3. (v.e.: *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982).

⁴⁶⁵ Vid. A. J. Greimas, , *Sémantique Structurale*, Paris, Laorusse, 1966.

⁴⁶⁶ Vid. W. Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981⁵.

Soriau también intentó concretar la propuesta reduciendo los actantes a seis: la fuerza orientadora, el bien deseado, el obtenedor, el oponente, el árbitro de la situación y el adyuvante⁴⁶⁷. Pero en el sistema de Greimas estas nociones se extienden a conceptos más abstractos:



El adyuvante socorre al sujeto durante la superación de las vicisitudes del desarrollo de su historia para la consecución del objeto como término del deseo.

El oponente, es el antagonista, que pone trabas al sujeto. El destinador es quien plantea el objeto al sujeto; y el destinatario el beneficiario de aquél. Lo importante del sistema de Greimas son las relaciones que se establecen entre los distintos actantes: “Greimas «descarna» el problema del sujeto semiótico reduciéndolo por conveniencia metodológica y epistemológica a una relación funcional: el sujeto se define en relación al objeto de la «búsqueda» y en cuanto inmerso en la red tensional de posibles relaciones con los otros actantes (destinadores, destinatarios, oponentes, etc.)”⁴⁶⁸.

Además de las funciones presentadas por Greimas, los personajes pueden desempeñar otras que, desde distintas perspectivas, nos ayudan a responder al *para qué* de su presencia en la obra dramática.

⁴⁶⁷ Vid. E. Souriau, *Les Deux Cent Mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

⁴⁶⁸ Cfr. Rocco Mangieri, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp.236

Así, desde una perspectiva pragmática, -que en el género teatral puede ser entendida como la comunicación que se origina en el dramaturgo y se destina al público; y además relaciona sintácticamente a los personajes- distinguimos dos clases de función, la del personaje-dramaturgo y la del personaje-público. En el primer caso distinguimos el portavoz de las intenciones didácticas o ideológicas; también el presentador del universo ficticio. El segundo caso -personaje-público-, se refiere a todas las manifestaciones donde esta categoría interactúa de alguna manera con el espectador.

Para finalizar el esquema básico de descripción del personaje dramático que venimos esbozando, resulta ineludible su consideración en relación con el significado general de la obra, analizando los posibles valores semánticos (simbólicos, ideológicos, etc.), que soporta.

De esta relación surge la distinción entre el personaje neutralizado -libre de significación-, y el personaje semantizado, -cargado de significado en diferente grado, hasta llegar al máximo que daría lugar al personaje tematizado-.

Junto a todos los aspectos del personaje tratados hasta ahora, desde perspectivas tan diversas como la Narratología, la Semiótica o el Estructuralismo, dejamos un hueco para interpretar las apariciones figurales en relación a los agentes musicales que hipotéticamente desempeñarían las funciones de tenor, soprano, etc., buscando en un sencillo acceso, su vinculación a los actantes de la trama: héroe, villano, dama, etc.

Los personajes que vamos a encontrar en las comedias calderonianas se corresponden con los que en la época nutrían la dramaturgia española.

En el siglo XVI y comienzos de XVII domina la escena la comedia de acción, con sus personajes perfectamente contruidos y caracterizados, con rasgos plenamente establecidos: temperamentos realistas, perfiles cómicos, caracterización por el uso de los dialectos, etc. En el teatro español del Siglo de Oro, encontramos una variada galería de personajes en escena: campesinos humildes y orgullosos, nobles aventureros y enamoradizos, jóvenes hidalgos con problemas de amor, héroes defensores del honor, y en el caso que nos ocupa, deidades mitológicas que participan de las mismas virtudes y defectos que los humanos a los que, como títeres, manejan. Podemos distinguir así una serie de personajes fundamentales y característicos de aquellas obras: los dioses – adyuvantes y oponentes-, el héroe, el villano, el caballero, el galán, la dama, el gracioso o figura del donaire, los criados..., que viven su vida de ficción tal como aparece en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope: imitando las acciones de los hombres y “pintando de aquel siglo las costumbres”⁴⁶⁹.

En el primer acercamiento a los personajes de nuestras comedias, realizamos el acopio de todos ellos y los dividimos por la naturaleza con que, desde la disposición textual del reparto, se les otorga:

⁴⁶⁹ Juan Manuel Rozas (Ed.), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

PERSONAJES	COMEDIAS			
	<i>Celos...</i>	<i>La púrpura...</i>	<i>El laurel...</i>	<i>El golfo...</i>
Dioses	Diana. La voz de Venus	Marte; Venus; Belona; Amor	Apolo; Cupido	∅
Seres sobrenaturales	Aura	∅	Iris; Eco	Caribdis; Escila
Ninfas	Aura; Procris	Flora; Cloro; Cintia; Libia	Dafne; Libia	∅
Nobles. Pastores y Pescadores galanes	Eróstrato; Céfalo;	Adonis	Silvio; Céfalo	Sileno
Pastores y Criados	∅	∅	Lauro; Anteo	Dante; Anteo
Villanos	Rústico; Floreta; Clarín	Chato; Dragón; Celfa.	Flora; Rústico; Bata	Alfeo; Celfa; Astrea
Alegóricos	Megera; Alecto y Tesifone	Desengaño; Temor; Ira; Envidia; Sospecha	∅	∅
Grupos	Ninfas, Pastores, Gente	Soldados; Villanos; Músicos	Coros. Zagales/as. Villanos.	Cuatro sirenas; Villanos; Pescadores; Gente

Mucha es la información que se desprende de la clasificación de los personajes propuesta. Lo primero que salta a la vista es la especial configuración del reparto de personajes en *El golfo de las sirenas*. En principio, y aún formando parte del grupo de comedias mitológicas, no tiene entre sus figuras ninguna deidad. Además, su ubicación marina convierte todos los villanos y galanes en pescadores.

También llama la atención, en esta misma comedia, que las sirenas, que incluso forman parte del título, tengan, en realidad tan poca entidad en el devenir de la trama. Su aparición se limita a cuatro escenas (IX-XIII), y ni siquiera están caracterizadas de forma individual, sino que funcionan como grupo. Cuando intervienen una por una se indica con ordinales:

“Sirena 1ª-. Sienta...

Ulises-. ...el que una voz le enamore...

Sirena 2ª-. ...llore...

Ulises-. ...y el que una verdad no estima...

Sirena 3ª-. ...gima...

Ulises-. ...y pues remedio no tiene...

Sirena 4ª-. ...pene...

Ulises-. ...sólo este medio conviene; 1040

que quien librarse procura

de una voz y una hermosura....

Todas-. ...sienta, llore, gima y pene.”

Sin embargo, estas apariciones de conjunto posibilitan distintas agrupaciones musicales, como en este caso: un cuarteto (o quinteto con la intervención de Ulises) contrapuntístico con finales concertantes.

Entre los dioses y los hombres, se sitúan una serie de deidades secundarias y otros seres sobrenaturales que, sin tener la categoría divina, sí participan de muchos de los poderes con que estos están dotados. En tres de nuestras comedias aparecen estos seres especiales, pero en todas son de diferente naturaleza. Así, en *Celos...* es Áura, un personaje que a principio de la comedia es ninfa, la que, metamorfoseada por Venus en viento, ejerce los poderes que su nueva condición le otorga. En *El laurel...* Iris y Eco son dos deidades que se sitúan en torno a cada uno de los polos que conforman la estructura de la comedia, encarnados por Apolo y Cupido. Y, finalmente, *El golfo...* dispone, además de las sirenas ya referidas, de unos seres monstruosos, que aparecen con las funciones de la dama desdeñada, que son Caribdis y Escila, ambas con unas virtudes mágicas.

De todos, los personajes de menor entidad son Iris y Eco, cuya función es apoyar la acción de los dioses en contienda con sus poderes sobrenaturales. El más complejo, en este sentido es el de Áura. Sus funciones varían con el desarrollo de la trama. En principio es una ninfa que va a ser castigada por una implacable diosa Diana por romper los votos de castidad. Después es metamorfoseada por Venus en aire para librarla de tal castigo, y de paso dejar constancia de su poder sobre Diana. Y a partir de este momento, su actividad está orientada a cumplir su venganza en las personas que truncaron su amor y su vida. Al contrario de lo que ocurre con Procris, Áura no necesita restitución, pues ya es eterna desde casi el principio de la comedia.

Las personalidades tanto físicas como psíquicas con que están dotadas Caribdis y Escila en *El golfo...* difieren cuantiosamente de sus homónimas en la Mitología clásica. En principio, para Grecia se trataba de dos monstruosas asesinas, y Calderón les otorga cualidades de las típicas damas del teatro áureo.

Pese a que su intención manifiesta es matar a los supervivientes de un naufragio, y no a todos, sino especialmente a Ulises, presentan rasgos tales como la seducción, el desasosiego del sentimiento amoroso o la competitividad:

“Caribdis-. Mío fue el primero riesgo,
y lo que mi patria empieza
no lo ha de acabar la tuya. 85

Escila-. Que es ya mío considera,
pues ya es en tierra el peligro.

Caribdis-. Poco importa si resuelta
le tomé a mi cargo yo.

Escila-. ¿Tu conmigo competencias? 90

Caribdis-. ¿Por qué no?

Escila-. Porque te excedo...”

Incluso dudas que desembocan en celos:

“Escila-. [Aparte]

Habiendo oído de Caribdis

la voz, vuelvo por saber

si va tras ella.

Sale CARIBDIS al paño

Caribdis-. [Id.]

No viendo

que me sigue, vuelvo a ver 545

si la hermosura de Escila

tras sí le lleva, no sé
si con nuevo afecto (¡ay cielos!)
que el de la envidia.”

También podemos destacar la participación de las ninfas. Habitantes cotidianas de la Arcadia, aparecen, individualizadas y en tropel, en las cuatro comedias de nuestro corpus. Entre las primeras, encontramos con la función protagonista a Dafne en *El laurel...* y a Procris en *Celos...* Pero el papel protagonista es desempeñado tanto por las ninfas, como por dioses (como en el caso de *El laurel...* o *La púrpura...*) o por humanos, (como también ocurre en *La púrpura...*, además de en *Celos...* y *El golfo...*) tal como apreciaremos avanzado nuestro análisis.

De nuestro primer acercamiento se desprende también la presencia en dos comedias, *Celos...* y *La púrpura...* de personajes alegóricos. Además de la ya evidente presencia del mito como explicación del mundo, aparecen dos grupos de personajes que desempeñan una alegoría. En el caso de *Celos...* los personajes, las furias, son reales⁴⁷⁰, pero sus funciones tienen como resultado comportamientos erróneos típicamente humanos, por lo cual metafóricamente se hace responsable a Megera, Tersífone y Alecto del miedo, los celos, o la locura.

Alegóricos en sentido estricto son el Desengaño, el Temor, la Ira, la Envidia y la Sospecha, en *La púrpura....*

⁴⁷⁰ Hemos explicado su origen y significación mitológica en el apartado 7.3.1. de este mismo capítulo, a propósito del estudio de las fuentes mitológicas de los argumentos calderonianos.

Insertos en un pasaje que constituye una alegoría del sentimiento del desengaño que sucede a un proceso de amor no correspondido, cada uno de estos personajes reproduce con sus réplicas la andadura sentimental de un atribulado Marte.

La caracterización de estos personajes es de las más completas que hemos encontrado en las comedias que estamos analizando. Los medios de los cuales Calderón se sirve para describirlos son todos los que ofrece el género teatral: las acotaciones escénicas, la información de otros personajes –Marte en este caso-, y lo que de sí mismos argumentan en sus intervenciones. Así, en la acotación escénica que precede a la aparición de estos personajes en el escenario, el autor los caracteriza a través del objeto que cada uno porta, relacionado a su figura y de gran poder evocador:

*“Va saliendo cada figura con su verso: EL TEMOR,
con una hacha; LA SOSPECHA con un antejo de larga
vista; LA ENVIDIA, con un áspid; LA IRA con un puñal,
todas con mascarillas y vestidas de negro.”*

Marte según aparecen les pregunta su identidad, pero siempre acompañando a la pregunta de un breve comentario ya de por sí esclarecedor;

“Marte-. ¿Quién eres, ¡oh, tu! que con trémula antorcha, 805

saliéndole al paso, al que alumbras deslumbras?

[...]

Marte-. Y tú, que a un cristal parece que corta

de vista, le estás graduando las lunas, ¿quién eres?....”

Cada figura responde a Marte su identidad y función en el proceso del desamor:

“Sospecha-. Y soy la Sospecha, que al miedo 815

le piso la sombra.

Marte-. Y ¿qué bien procuras?

Sospecha-. Que artificioso este antojo de vidrio

creciendo los grados a cuanto presuma,

represente de un álamo un monte,

de un átomo un mar, de una gota, una lluvia.” 820

Al fin, interviene el Desengaño, sentimiento final y aglutinante de las demás figuras, que acaba por demostrar a Marte la razón de su estancia en la gruta, o lo que es lo mismo, Marte, tras este episodio –que en realidad sería un proceso de raciocinio-, queda desengañado de sus amores con Venus:

“Desengaño-. Si a tanto empeño te atreves,

dile al Temor que te traiga,

la Sospecha que te acerque,

la Envidia que te desmaye,

como al Rencor que te aliente.” 870

Por último señalamos la existencia en las cuatro comedias musicales, de grupos anónimos de personajes que entre sus funciones desempeñan, además, la de coro. Los demás personajes secundarios se distribuyen según las necesidades de la trama, suponiendo una presencia indispensable la de los villanos, portadores del humor.

Previo al estudio detallado de los caracteres de los personajes, tanto individualizados como en cuanto a las relaciones que establecen entre sí, asistimos a una representación de las configuraciones de una comedia completa, en este caso *La púrpura de la rosa...* Este recurso analítico constituye un eje fundamental en nuestra investigación, y la mayoría de las conclusiones que se desprenden son válidas para el tratamiento de los personajes en toda la obra calderoniana que analizamos⁴⁷¹.

La simbología empleada en la configuración que llevamos a cabo, nos permite distinguir las apariciones de los personajes cuando actúan (α), esto es cuando realizan intervenciones verbales, de las ocasiones en las que están presentes en escena (π) pero sin desarrollar ninguna réplica. Esto significa que en el escenario Calderón no siempre sitúa figuras que tienen algo que decir; muchas veces están presentes personajes con la simple función de asistir, como el resto del público, a lo que allí acontece.

Constituye una constante en las cuatro comedias de nuestro estudio.

⁴⁷¹ Aunque tenemos en cuenta las configuraciones de los personajes por escenas, no reproducimos la visualización de las configuraciones de las otras tres comedias completas. Baste la inserta como ejemplo de este tipo de síntesis. Nuestro objetivo no es analizar el personaje hasta sus últimas consecuencias sino esbozar los modos de caracterización de los personajes en las comedias de Calderón a fin de encontrar en ellos similitudes con los actantes operísticos.

Personajes	Escenas																									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
<i>Adonis</i>		α					α	π	α	α	α						α	α						α	α	α
<i>Marte</i>			α	α	α							α	α	α	α	α			α	α	α	α	α	α	α	α
<i>Amor</i>										α			α	α				α								α
<i>Venus</i>		α	α					α	α	α	α						α	α	α	α					α	α
<i>Belona</i>					α							α	α							α					α	α
<i>El Desengaño</i>														α		α										
<i>El Temor</i>																α	α									
<i>La Envidia</i>																α	α									
<i>La Ira</i>																α	α									
<i>La Sospecha</i>																α	α									
<i>Chato</i>						α	α				α							α	π	π	α	α	π	α	π	π
<i>Celfa</i>						α	α				α							α	π	π	α	α	α	α	π	π
<i>Dragón</i>													α	α	α	α	α						α	α	π	π
<i>Flora</i>	α	α	π	α				α			α						α	π	π	π					α	π
<i>Cintia</i>	α	α	π	α				α			α						α	π	π	π					α	π
<i>Cloro</i>	α	α	π	α				α			α						α	π	π	π					α	π
<i>Libia</i>	α	α	π	α				α			α						α	π	π	π					α	π
<i>Soldados</i>					α	α							π	α							α		π			
<i>Villanos</i>						α																		α		
<i>Músicos</i>											α															

Para comprender en su totalidad la disposición y aparición de los distintos personajes, paso previo que nos permitirá profundizar en su posterior análisis, nos parece oportuno describir algunas apariciones que consideramos peculiares.

Debemos explicar el uso, no reglado de nominativos previos a los discursos que no se refieren en concreto a ningún personaje, sino que debemos deducir por el contexto su identidad. Esto ocurre únicamente cuando se trata de personajes que conforman un grupo cerrado, como las ninfas, los soldados, los villanos, etc. Así el marcador textual “todos” es el más recurrente en las comedias. Podemos aludir múltiples ejemplos, como el que sigue, que corresponde a la intervención de las ninfas en la escena I de *La púrpura...* donde a la vez pronuncian:

“Todas- ...ha desmayado en nosotras

vida, alma, aliento y acción.”

20

A menudo, su identificación es más difícil que en el caso anterior, y entonces debemos basarnos en la ambientación para conocer a los responsables del discurso coral. Es lo que ocurre en V y VI de esta misma comedia con los soldados, que aparecen bajo la denominación de *unos*, *otros* y *todos*.

Suponemos que se trata de ellos por su vinculación unívoca a Belona y el ambiente bélico que la caracteriza. Pasa de igual forma con este mismo grupo en la escena XX, esta vez reconocidos por *voces*.

Pero otras veces incluso nos apoyamos en acotaciones escénicas para aseverar la identidad de estos grupos aparentemente anónimos, como en el segundo caso citado, en el que la acotación escénica que sucede a la intervención grupal nos dispersa cualquier duda:

“Vanse Dragón y soldados.”

Otro elemento destacable a partir del estudio de las configuraciones es la especial disposición de unos personajes en torno a otros. En realidad, los elencos calderonianos tienen normalmente, una marcada estructura bipolar.

En la cabeza, dos focos de la acción principal, uno positivo y otro negativo; tras ellos, los personajes de cierta nobleza, caracterizados con honor por el dramaturgo áureo; les siguen los seres sobrenaturales que también se distribuyen en torno a los grandes actantes; y, siempre presentes, los villanos con sus acciones paralelas, a menudo, también vinculadas a la principal; finalmente los grupos anónimos que acompañan a unos u otros según las necesidades dramáticas.

Esta situación jerárquica es común a las cuatro comedias, con ciertas salvedades:

<i>EL LAUREL DE APOLO</i>		
SECUNDARIOS	PROTAGONISTA	ANTAGONISTA
	Dafne	Cupido/Apolo
NOBLES	Silvio; Céfalo	
SERES SOBRENATURALES	Eco	Iris
VILLANOS		Rústico
GRUPOS	Coro de Zagalas Coro de Eco	Coro de Zagales Coro de Iris

No todos los personajes de *El laurel...* están incluidos en esta visualización, porque efectivamente no todos participan de esta vinculación con los personajes “mayores”. Además, en cuanto a los grupos, tampoco la tabla responde a la realidad de toda la comedia. Los coros comienzan dividiéndose según la deidad a la que alaban: las mujeres a Venus, los hombres a Apolo. Pero al ser Apolo el que consigue acabar con la fiera Fitón, todos acaban por estar del lado de Apolo, para, tras la resolución del conflicto Apolo/Dafne, volver del lado del dios Amor, verdadero vencedor en la contienda.

En realidad, la función de antagonista es más compleja de lo que refleja nuestro primer acceso. Cupido y Apolo se enfrentan, en igualdad de condiciones, por un asunto independiente de la ninfa Dafne; pero primero Cupido, quien la elige para cumplir su venganza en Apolo, y después Apolo, quien intenta forzarla, adquieren la función que les hemos asignado. En este punto podemos incluir una característica común a todos los personajes calderonianos: se trata de personajes planos. Esto quiere decir que no sufren ningún tipo de evolución psicológica, entendida como cambio de actitud o de pensamiento debido a las vicisitudes de la trama.

Sin embargo, esto no significa que no sufran transformaciones, pero siempre procedentes de la acción mágica de las deidades. No se observa, por tanto evolución, pero sí cambios repentinos por conjuros o designios divinos. El propio dios Apolo sufre uno de ellos, de manos de su oponente Cupido:

“Cupido-. [...]

Flecha de oro su pecho,

para amar, ha de herir,

cuando el de Dafne, a quien

tejer las flores vi, 985
flecha de plomo hiera;
porque los dos así
lleguen, aborreciendo
y amando, a discurrir
que no son brutos triunfos para mi.” 990

Los personajes calderonianos se definen principalmente por las actitudes que desarrollan en el drama; pero sobre todo por lo que de ellos dicen otros personajes. Un pasaje crucial en la caracterización de las dos deidades enfrentadas de esta comedia lo constituye el encuentro entre ambos, cuando dispuestos a cazar la fiera Fitón, Apolo se burla de Cupido por sus valientes pretensiones. Apolo argumenta principalmente que no es labor de Cupido entrar en estos asuntos, pues su función es otra:

“Apolo-. Porque no se hiciesen
para los montes tus armas. 670
No desdores, Cupido,
tu arco y tus flechas;
que es desaire de hermosas
que maten fieras.”

La defensa de Cupido estriba en cuestiones alegóricas referidas al sentimiento amoroso que su presencia encarna:

“Cupido-. Aunque el Amor es ciego, 691

desnudo y niño,
¿cuándo le ha retirado
ningún peligro?”

Cupido encarna el personaje, cuya significación va más allá de sus acciones. En realidad, se desenvuelve en la comedia como un personaje de carne y hueso, pero sus intervenciones siempre suponen una alegoría del Amor. También ocurre con otros personajes mitológicos de las comedias calderonianas, pero es en Cupido donde esta doble caracterización es más destacada.

Dafne encarna el papel de la dama en esta comedia. Pero en realidad, más que actuar por motivaciones propias es objeto de las acciones de los demás. En principio debe dirimir la contienda entre Céfalos y Silvio, desdeñoso el primero y enamorado el segundo, por haber sido salvada por ambos. No consigue discernir a cuál de los dos otorgar el valor del salvamento y les propone una práctica: el que ama debe fingir que olvida, y el que olvida, amar. Al final, también por las acciones de las deidades, lo que en un principio era fingimiento acaba siendo realidad. Pero la función de este pasaje, que relaciona a Dafne con dos pastores galanes -cuya caracterización viene dada por la historia que de sí mismos ambos personajes cuentan-, es mostrar a una heroína cauta y casta, que no se entrega a cualquier advenedizo; a la vez que ofrecer objetos de celos para Apolo en su particular proceso de enamoramiento: los celos le llevarán a la desesperación por conseguir su deseo, y de ahí al intento de conseguir a la ninfa por la fuerza.

La otra acción de la que es objeto Dafne es precisamente el amor pasional que por ella siente Apolo (recordemos que también está causado por la acción divina de Cupido), del cual ya conocemos el final.

<i>LA PÚRPURA DE LA ROSA</i>		
	PROTAGONISTA	ANTAGONISTA
SECUNDARIOS	Adonis/Venus	Marte
DIOSES Y SERES SOBRENATURALES	Amor; Cintia; Clori; Libia; Flora	Belona; Todos los de la gruta del Desengaño
VILLANOS	Celfa; Chato	Dragón
GRUPOS	Músicos; Ninfas	Soldados

La bipolaridad referida se expresa de forma más destacada en *La púrpura...* Todos los personajes toman partido por uno u otro extremo de la trama. Aunque no siempre respondan a la función de adyuvante, sus apariciones se sitúan en torno a uno de los personajes centrales de la fábula. La que sí aparece con claridad es la función greimasiana del oponente, encarnada en la figura del dios Marte. Es el personaje que pretende estorbar los amores entre Venus y Adonis, pues es el amante oficial de la diosa. Lo que hace durante toda la comedia es evolucionar hacia el desengaño amoroso, y saberse engañado por la bella deidad, por lo que más que trabas impone una cruenta venganza. Es belicoso, posesivo, inspira temor en los demás personajes, sufre celos, y finalmente es vengativo.

Todo ello se desprende principalmente de sus propias réplicas y de las de los demás. No existe, como en el caso de Apolo, un pasaje extenso donde se expliquen las características más sobresalientes de su personalidad.

En torno a él se sitúa Belona, su hermana tal como ya hemos referido, que sí le ayuda en sus pretensiones, y Dragón, un personaje del grupo de la villanía. Ya hemos tratado el pasaje alegórico de la gruta del Desengaño. Los personajes que participan en él han sido vinculados evidentemente al propio Marte que es quien experimenta el desamor.

En el polo opuesto encontramos a Venus y Adonis. Como ocurre en *El laurel...* Adonis, al igual que Dafne, es sujeto pasivo de los deseos y acciones de las deidades. Se presenta con un largo parlamento en el que narra su historia y su destino: morir de amor; por lo que manifiesta su oposición rotunda a relacionarse con Venus. Sin embargo, la diosa, ayudada por Cupido, consigue del malogrado personaje sus amores. Después es también sujeto de la venganza de Marte, que acabará con su vida; y finalmente de su restitución en flor de manos de Júpiter. Por tanto constatamos cómo los humanos de las comedias de carácter mitológico carecen totalmente de voluntad, pues, aun manifestándola, es suprimida ya que están sujetos a los vaivenes de los caprichos divinos.

Venus aparece caracterizada como una dama caprichosa, que a su vez teme a Marte, como si de su marido se tratase. Sólo al final muestra su verdadero amor por el joven cuando ante su posible muerte se presenta temerosa, y tras su constatación arremete con rabia contra Marte:

“Venus-. ¡Ay infelice de mi!

1395

Injusto amante, que pones

en la fuerza de tus sañas

la fuerza de tus amores;
aunque tirano te vengues,
por lo menos no blasones, 1400
que sin tirarle Amor flechas
le coronó de favores,
flechas le tiró el Amor,
temida deidad de Jove,
tanto porque tus celos 1405
su mayor triunfo no borren,
vivirá a su ruego eterno,
aunque ahora en él y en mí notes
las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche. “ 1410

Celos aun del aire matan, es la comedia más compleja de las cuatro de nuestro corpus.

<i>CELOS AUN DEL AIRE MATAN</i>		
SECUNDARIOS	PROTAGONISTA	ANTAGONISTA
	Céfalo/Procris	Diana
NOBLES	Eróstrato	
SERES SOBRENATURALES	Áura; voz de Venus	Megera; Alecto; Tersifore
VILLANOS	Clarín; Rústico; Floreta	
GRUPOS	Gente	Ninfas; Gente

Como ya hemos referido, existen personajes que desempeñan funciones diversas según la situación dramática en que nos encontremos, por ejemplo Áura, que además presenta dos naturalezas distintas.

Por esto es más complicado describir los diferentes actantes en términos de bipolaridad. Aún así, es posible identificar un oponente: Diana. La diosa representa el polo opuesto al amor: pregonera del olvido, es implacable y vengativa.

Pero la característica de este personaje que más influye en el devenir de la fábula es la exigencia hasta la muerte de la castidad a sus sacerdotisas, como muestra en las palabras dedicadas a Áura, completamente enojada tras el desliz amoroso de la ninfa:

“Diana-. [...]
Sacrilega hermosura,
que torpemente ciega,
de mi deidad no sólo
el sacro honor desdeñas, 50
pero de mi enemiga
Venus el triunfo aumentas,
haciendo que mis aras
sirvan a tus ofensas;
¿cómo atrevida intentas 55
que reine amor donde el olvido reina?”

La diosa inicia la dialéctica que se desarrolla a lo largo de toda la comedia, y que instauro la construcción bipolar de base: amor/olvido. Además en la réplica expresa su rivalidad con Venus, a la que considera “enemiga”. Sin embargo, esta diosa no aparece como personaje, sólo su voz participa una vez en todo el devenir dramático. Será Áura

Céfalo y Eróstrato son los personajes masculinos de esta obra comandada por las damas, diosas o no. Sus acciones siempre tienen una importancia relativa. Céfalo es presentado como un noble y gallardo galán, dispuesto siempre a salvar doncellas desvalidas. Su valentía se demuestra en el enfrentamiento con Diana, a la que reta. Además sabemos de su historia por una intervención de su criado, Clarín. En ella se nos informa de que la presencia en la acción que desarrolla la comedia es puramente fortuita, pues iba de paso hacia Lidia a cobrar una herencia, cuando le sorprendieron los gritos de auxilio de Áura. A partir de su primer encuentro con Procris decide permanecer en la zona y asistir a cuanto acontece en torno suyo.

De Eróstrato sabemos bastante menos. La información la profiere tanto su propio discurso como de Rústico, el villano que explica la parte de sus amores con Áura que no conoce el público, a la vez que refiere lo acontecido tras ser descubiertos por las sacerdotisas de Diana. Su carácter es un tanto amargado. La única razón de su presencia es cumplir su venganza contra Diana, y por ello anda siempre escondido, aguardando el momento de cumplirla, siendo capaz incluso de fingir adorar a la diosa para conseguir su propósito:

“Eróstrato-. [Aparte]

Mi soberbia el primero

a la ofrenda me lleva;

la voz al labio mueva,

no el corazón, si espero

910

lograr postrado lo que altivo quiero.”

Lo curioso es que Eróstrato es un personaje constantemente “escondido”, pues aun cumplida su venganza con el incendio del templo de Diana, se oculta temeroso de las iras de la diosa.

Solo un rasgo se observa en este personaje distinto al vengativo y escondido apuntados. Cuando conoce el fin de su amada, profiere una réplica cargada de sentimiento y dolor, que constituye un verdadero planto dentro de la comedia:

“Eróstrato-. Desvanecida hermosura,
que vagamente constante,
dejando de ser lisonja a las flores,
a ser te trasladadas lisonja a las aves:
a llorarte voy perdida, 440
y no me atrevo a llorarte,
porque a la tierra las lágrimas corren,
y no está en la tierra aún caduca tu imagen.
Y así, en suspiros presumo
que mejor mi fe te halle, 445
puesto que el aire merece tu sombra,
y son los suspiros alhajas del aire...”

Finalmente el desarrollo de ambos humanos depende, cómo no, de los designios de los dioses, en este caso de Diana, quien envía contra ellos las furias, provocando en Eróstrato la locura y en Céfalo el engaño de los sentidos.

No hemos hablado de un personaje que se cita en esta comedia y en *La púrpura*.... Se trata de Júpiter, dios entre los dioses, cuya presencia rige las acciones de todos los demás.

Es el responsable último de las restituciones de Venus y Adonis en estrella y flor, y de Céfalos y Procris en viento y estrella:

“Céfalo-. ¡Feliz yo, Procris, pues quiere 2420

Júpiter que a verte torne!”

En *Celos*..., además, aparece con funciones de juez, pues Diana acude a él a presentar sus quejas:

“Diana-. [...]

Pues aunque todos los dioses 1095

favor a algún traidor den

contra mí, no contra mí

han de mantenerle, al ver

que penetrado el supremo

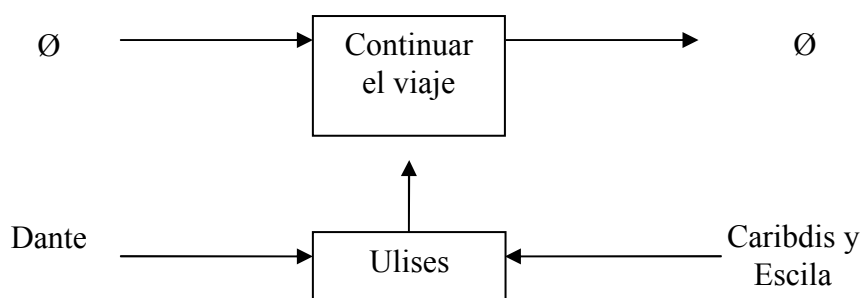
solio, subo a proponer 1100

a Júpiter mi querella...”

Deidades sobre deidades, motores indiscutibles de los cambios que se operan en las fábulas.

<i>EL GOLFO DE LAS SIRENAS</i>		
SECUNDARIOS	PROTAGONISTA	ANTAGONISTA
		Ulises
NOBLES	Anteo; Dante ⁴⁷²	
SERES SOBRENATURALES		Sirenas
VILLANOS	Celfa	Alfeo
GRUPOS	Pescadores; Gente	

Ya hemos aludido al especial carácter de *El golfo*... respecto a las demás comedias de nuestro análisis. La determinación de las constelaciones de fuerzas no presenta dificultad alguna:



El análisis a partir del sistema actancial de Greimas, muestra que en la comedia no se dan referencias sobre destinador y destinatario.

Tras el naufragio, el deseo de Ulises (Sujeto) es la continuación de su viaje y la superación del escollo que supone el golfo de Mesina.

⁴⁷² Aunque este personaje no es noble sino criado, el tratamiento respetuoso que se hace de él y la importancia que tiene en la comedia nos hace vincularlo a este tipo.

La comedia narra la intención de los oponentes en este esquema: Caribdis y Escila, que intentan evitar a toda costa el objeto de deseo de Ulises. El héroe es ayudado únicamente por Dante, un superviviente del naufragio.

La comedia presenta un héroe enamorado y dubitativo, cualidad que es la que finalmente le salva la vida. No desarrolla actitudes valientes como correspondería a su condición, y es, como hemos visto, Dante el que finalmente y en una pequeña réplica salva a Ulises del peligro de los sentidos, encarnado al final por las sirenas:

“Dante-. Que al árbol atado vayas,

vendados los ojos y oídos.”

1110

Caribdis y Escila no están caracterizadas tal como las describe la Mitología. De ellas solo sabemos sus cualidades mágicas: canto y belleza respectivamente. Otras cualidades de estas damas asesinas ya han sido tratadas con anterioridad en esta investigación, por lo que no vamos a insistir más en ellas.

Evidenciado el valor estructural de los personajes, dispuestos en constelaciones cuyo epicentro está constituido por presencias principales, antagonistas y protagonistas, aun queda un grupo de figuras que no hemos tratado en nuestro análisis: los villanos. Según el rango que ocupan en las comedias, realizan acciones paralelas a la principal. Antes de continuar con nuestro esbozo, observemos las relaciones que se establece entre ellos. La simbología empleada para ilustrar estas relaciones refleja el estado civil (casados $\text{\textcircled{O}}$), el sentimiento amoroso (\heartsuit) y, por medio de un vector que varía su dirección, los destinatarios del amor (en uno y otro sentido o correspondido \leftrightarrow):

a. *Celos aun del aire matan.*

Rústico ⊗ Floreta ↔ ♥ Clarín

Rústico y Floreta constituyen un peculiar matrimonio de villanos. Sus relaciones están marcadas por pequeños engaños y actitudes totalmente opuestas a las que presentan los protagonistas enamorados⁴⁷³. Tanto estos como los demás representantes de la villanía cuando desempeñan la función de adyuvante lo hacen por causas distintas a su voluntad. En esta comedia nos encontramos con Floreta quien traiciona inocentemente a su marido ante las preguntas inquisitoriales de Diana, en un gracioso pasaje que enfrenta la solemnidad de la diosa con la estulticia de Floreta, y los desesperados comentarios aparte de su marido:

“Diana-. Tú, Floreta, has de decirme

la verdad, pues tú la sabes.

Rústico-. [Aparte]

Será la primera que ha dicho en su vida. 490

Floreta-. Sí haré que soy boca de muchas verdades.

Diana-. ¿Quién es quien estos jardines

a deshora cierra y abre?

[...]

Floreta-. Yo, señora... cuando... si... 500

Diana-. ¿Qué te turbas?

Floreta-. No te espantes,

porque decirte que Rústico ha sido

⁴⁷³ Ya tratamos la especial relación amorosa que entablan los villanos a propósito del estudio de los temas. Vid. en este mismo capítulo, apdo. 7.3

el vil, el traidor, el pícaro infame
que por interés o miedo
a Eróstrato espaldas hace, 505
no lo he de decir porque es mi marido,
y no has de saberlo de mí aunque me mates.
Rústico-. [Aparte]
¡Oh mujer mía! Mintió
contigo la más constante.
¡Con el valor que se resiste a decirlo!” 510

Las consecuencias de la indiscreción de la mujer demuestran que los villanos, como humanos que son, también están sujetos a las iras de las deidades. Pero tal como refiere Diana en su intervención, la muerte es un castigo demasiado noble para tan gañán enemigo, así que idea otro mucho más acorde a su condición:

“Diana-. [...]
Hoy he de vengarme
de un villano con su muerte.
Mas darle muerte es desaire;
que no merece castigo tan noble
el rústico objeto de un pecho cobarde. 515
A Acteón mudé la forma
en venganza de otro ultraje,
y a aqueste he de hacer que nadie le vea
que en forma distinta de bruto no le halle.”

Son muy previsibles los efectos humorísticos que se desprenden de los encuentros de Rústico, convertido en bruto cambiante, con los demás personajes de la comedia.

La función del otro personaje villano de trascendencia, Clarín, es doble: por una parte acompaña a Céfalo, como criado suyo que es; por otra se acerca a Floreta provocando una cómica situación de cortejo al estilo villano, con los consabidos celos del marido que presencia, en su metamorfosis, dichos requiebros.

Los mismos villanos se reconocen pertenecientes a una categoría social inferior. Floreta dice de sí misma ser una “ninfa de escalera abajo”; también Clarín, atacado por Rústico en forma de jabalí se autodenomina “Adonis del trapillo”. Calderón, como vemos, caracteriza a los criados y pastores ya desde sus propias intervenciones como integrantes de baja clase, y por ello hablan y actúan de forma diferente a los héroes y heroínas.

b. La púrpura de la rosa.

Chato ☉ Celfa ↔ ♥ Dragón

Chato y Celfa reproducen el mismo tipo de relación que el matrimonio villano de Celos... Las características del amor que se profesan son expresadas por ellos mismos:

“Chato-. ¿Sabrá, Celfa, responder 285

a una duda?

Celfa-. A buen seguro.

Chato-. Desde que eres mi mojer,

¿qué será...

Celfa-. Di.

Chato-. ... que de puro

verte, no te puedo ver?

Celfa-. ¿Sabrás responderme a mí 290

tú a otra duda?

Chato-. Creo que sí.

Celfa-. Aborrida yo también,

¿por qué no te quiero bien,

ya que me muero por ti?"

Como ocurre en las cuatro comedias que analizamos, son los portadores del humor. Éste viene dado tanto por las acciones que desarrollan como por sus propias características: pensamientos, lenguaje, etc.

Dragón es un soldado que sirve en los escuadrones de Marte, pero para nosotros forma parte de la villanía. Flirtea con Celfa, lo que lleva a Chato a preguntar, celoso, por él. Su mujer, agradecida por los requiebros del zafio galán, no puede menos que contrariarse ante las sospechas de su marido:

“Chato-. Mas si es dragón, ¿cómo, di,

tú con él a hablar te pones

cada noche en el jardín, 325

adonde a Venus servimos?

Celfa-. ¡Ay, maldito magín!”

La función principal de esta acción entre villanos es el tratamiento grotesco y humorístico de una situación que se reproduce, con gravedad, en la acción principal. Supone, por tanto, una acción paralela, contrastante y humorística: Céfalos siente los celos de Marte; Celfa disfruta complacida como Venus, y a la vez se muestra temerosa de su marido; y Dragón es el villano paralelo a Adonis.

El tratamiento grotesco del triángulo amoroso entre los villanos ayuda también a destacar los sentimientos elegantes de los personajes principales.

c. *El laurel de Apolo.*

Bata ♥ → Chato

En principio, la relación establecida entre los villanos es la que une a Bata y Chato en una suerte de amor no correspondido. Bata ama a Chato, quien a su vez huye de los asedios de la villana:

“Bata-. Rústico, ¿cómo te quedas? 565

Rústico-. Cansado me quedo, Bata,

a tomar aliento, aunque

si viera que te quedabas

tú, me fuera por no verte.

Bata-. Mal el pergeño me pagas 570

con que pienso que te quiero,

si es que el magín no me engaña.

Rústico-. Pues engáñete el magín,

si es posible; que yo hasta

que encuentre a quien me merezca 575

no he de amar.

Bata-. Pues alimaña,

¿quién que te merezca quieres

sino una desesperada

como yo?”

Una de las formas que Calderón usa para la caracterización de los villanos es el lenguaje. Destaca el uso de vulgarismos. En el análisis de las réplicas de Celfa y Chato, hemos encontrado incorrecciones lingüísticas como “mojer” y “aborrida”.

En el caso que nos ocupa encontramos muchos ejemplos de estos usos desviados e imperfectos de la lengua: es muy usual el trueque de la “l” por la “r” cuando va en medio de la sílaba: “tiembras” (por “tiemblas”), “frauta” (por “flauta”), “copras” (por “coplas”), etc.

Pero lo interesante al respecto es que, de forma similar a la autoconciencia de clase inferior que hemos observado anteriormente, los villanos muestran una autoconciencia de incultura, manifestada en una forma de hablar “distinta” de la de dioses y nobles. Bata lo explica así:

“Bata-. Los dioses, aun disfrazados,

dan de quien son señas craras,

que no habran como nosotros.

Rústico-. Pues, ¿de qué manera habran? 590

Bata-. Con tan dulce melodía,

tan suave consonancia,

que siempre suena su voz

como música en alma:

y así, en oyéndole que hace 595

gorgoritas de garganta,

cátale dios.

Rústico-. El sabello

es bien, porque todos hagan

esta distinción. Mas dime,

¿todo lo que dicen cantan? 600

Bata-. Cuando habran entre sí,

¿qué se yo lo que les pasa?"

Además de lo ya referido, el pasaje tiene una importancia crucial desde nuestra óptica analítica. Bata nos indica que la comedia será una zarzuela, por tener partes cantadas -que según la réplica están realizadas por los dioses, y partes habladas - como las que ellos reproducen. Por tanto, observamos una especialización, no sólo lingüística, sino además genérica, según los personajes.

Como ya hemos podido comprobar en tantas ocasiones, los villanos sufren las acciones de las deidades, por lo que se produce, debido a los conjuros de Cupido y Apolo una inversión en la situación amorosa inicial de nuestros pueblerinos protagonistas:

Bata ← ♥Chato

“Bata- Escucha.

Rustico- Atiende. 1450

Bata- Habiendo, Pollo, sabido...

Rustico-...cuántos el rústico albergue...

Bata- ... de los montes de Tesalia...

Rustico- ... habitan, lo que te deben...

Bata- ... no sólo en matar figones... 1455

Rustico- ... sino en vencer justamente...

Bata- ... los encantos del Amor...

Rustico- ... pues trabucando calletres...

Bata- ... vine a olvidar yo a ese tonto...

Rustico- ... vine a amar yo esa serpiente...” 1460

El pasaje pone de manifiesto otra desviación lingüística, que no sabemos si responde a la incultura de los personajes o a la costumbre, también vulgar, de poner motes: “Pollo”, no es sino Apolo. De la misma forma se designa a Cupido como “Escopido”, y en *Celos*... a la diosa Diana, como “doña Ana”

d. *El golfo de las Sirenas.*

Mediatizados por la ambientación marina, los villanos de *El golfo*... no pueden ser sino pescadores.

Alfeo ☉ Celfa

7.3.5. *Tiempo y Espacio.*

La descripción del tiempo y del espacio en cualquier obra literaria constituye uno de los elementos básicos de su estudio, llegando incluso a determinar la estructura o a convertirse en una presencia indispensable. Si esto es así, en el teatro adquiere una importancia mayor, simplemente por la multiplicidad de niveles de análisis que este género ostenta. A su vez, tiempo y espacio mantienen una “estrecha vinculación que se advierte incluso en el lenguaje”⁴⁷⁴.

Volvemos a tener presente la doble dimensión del teatro: literaria y espectacular. Así, la representación de la obra teatral se realiza en un tiempo y en un espacio, es decir, necesita del tiempo y del espacio para existir y, en su segundo nivel, el texto dramático también posee sus particulares coordenadas espacio-temporales.

7.3.5.1. Tiempo.

“El tiempo es uno de los elementos fundamentales de la constitución del texto dramático y de su presentación (“presentificación”) escénica. Está tan amalgamado con éstos que es difícil desmontar su mecanismo y analizar sus engranajes. Parece indispensable considerar al menos su doble naturaleza”⁴⁷⁵. Por tanto, dos temporalidades intervienen en el género teatral:

- a. El tiempo dramático vivido y acontecido en el desarrollo del espectáculo al cual asiste el espectador.
- b. El tiempo de la ficción descrita por el texto: el universo representado (tiempo épico).

⁴⁷⁴ Cfr. M. C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, cit, p. 217.

⁴⁷⁵ Cfr. P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, cit. p. 476.

Sin embargo, otros teóricos infieren de esta circunstancia tres planos –y no dos- en el tiempo teatral: *tiempo diegético*, que es el tiempo total de la ficción, lo explícito más lo sugerido, esto es, el tiempo natural que abarca todo el contenido; *tiempo escénico* –al que Pavis llama dramático-, que es el real de la representación teatral; y *tiempo dramático* –tal como desde nuestra investigación asumimos el término-, establecido por las interrelaciones de los dos planos anteriores. Por tiempo dramático hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten representar el tiempo de la historia ficticia en el tiempo de la representación, fijado por las convenciones sociales e históricas de cada cultura. Sobre esta distinción inicial, que sitúa nuestro análisis en el que hemos llamado tiempo dramático, explicamos a continuación diversas nociones temporales que usamos en el examen de las referencias al tiempo de la obra calderoniana.

El texto dramático utiliza la categoría *tiempo* como un signo literario cuyas unidades manipula en las dimensiones formal, semántica y pragmática de los signos. En principio, el tiempo puede constituir un elemento arquitectónico del drama, en virtud del cual surge la necesidad del estudio del *orden temporal*. Nos parece interesante, en este punto, la inclusión de la teoría de Bobes Naves al respecto, por la dimensión semiótica que caracteriza su trabajo. Destaca la presencia de un presente inexorable, en ambas dimensiones del espectáculo teatral, y la posibilidad de establecer relaciones con otras unidades y categorías dramáticas, con las que da forma y sentido al drama. Para ella queda patente “cómo el pasado queda asumido en el presente, y cómo el sentido lineal del tiempo, con su orden en sucesividad, en progresión y en regresión, y cómo el sentido circular del tiempo, pueden dar lugar a estructuras sintácticas y a significaciones semánticas y pragmáticas diversas, a pesar de que se manifiesten invariablemente en un

diálogo en directo, en presente”⁴⁷⁶. Así pues, en la representación el diálogo también discurre en presente, sea cual sea la estructura temporal del drama y sea cual sea la relación cronológica de las escenas de la obra.

Distinguimos, desde esta perspectiva, tres posibilidades de ordenación temporal: la sucesividad, en progresión o regresión, la simultaneidad de varias acciones y la circularidad del tiempo. Además también puede darse la diferenciación entre continuidad y discontinuidad temporal, -según el fluir del tiempo no presente interrupción o vaya marcado por esta anomalía-. Cabe preguntarse, además, la relación que establecen estos segmentos temporales entre sí. Señalamos la relación de coordinación y la de subordinación (que se daría en un segundo nivel de ficción como el “teatro en el teatro” o los sueños), y la relación de yuxtaposición –por ejemplo en el drama por cuadros-.

La especial configuración del género teatral, que renuncia totalmente a la figura del narrador, hace que el texto dramático disponga únicamente del tiempo presente del personaje. Sin embargo, esto no significa que se renuncie a otras temporalidades, pues el propio género dispone de convenciones que posibilitan su expresión, como tendremos oportunidad de observar durante nuestra práctica analítica.

Otro concepto relacionado con la temporalidad en el drama es la duración, medible objetivamente o como una vivencia de tipo psicológico, y además se puede alterar según el concepto musical del *tempo*.

⁴⁷⁶ M^a C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 232-233.

En cuanto a su dimensión semántica, el siguiente aspecto a considerar es la referencialidad o ficcionalidad del tiempo dramático, es decir, si la obra se ubica en un tiempo histórico o, en cambio, se desarrolla en un marco temporal ficticio o indeterminado. En numerosas ocasiones los límites entre las dos opciones son bastante difusos, pudiendo una obra teatral participar de ambas opciones.

Identificada totalmente con el género teatral, encontramos la siguiente oposición entre tiempo escénico y extraescénico. Referido el primero al tiempo transcurrido sobre el escenario, a través de las acciones de los distintos personajes, el segundo, en contraste, se refiere al tiempo que no acontece frente al espectador, sino que se sugiere a través de referencias verbales.

El tiempo en el teatro ha dependido de distintas normativas según los preceptos estéticos que han regido la actividad literaria de los autores en cada momento. Desde las tres unidades de Aristóteles hasta la ruptura de todas las normas de Botho Strauss, en la dramaturgia de la deconstrucción, pasando por las ideas de Voltarie, en la Ilustración o las de Lope de Vega, en el Barroco, cada época histórica lleva aparejada una estética relacionada con todos los elementos teatrales en general, y, en concreto, con el tiempo.

En el caso que nos ocupa consideramos la unidad de tiempo enmarcada en la teoría aristotélica de las tres unidades, por encuadrarse nuestro objeto de análisis en el siglo áureo español. La postulación más radical obligaba a los autores a no exceder las 24 horas, por lo cual se veían abocados a recuperar el pasado a través de alusiones dialógicas narradas por alguno de los personajes. Sin embargo, no fue todo tan unívoco. Alborg nos el relata alcance que tuvo esta regla y cómo el *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega supuso un revulsivo para los seguidores de Aristóteles: La unidad de tiempo fue, en cambio, hartó discutida.

“Los preceptistas rigurosos señalaban que la acción de una obra dramática nunca debía rebasar el término de un día, y se indignaban [...] contra aquellas obras en que se metía una crónica histórica completa.

La presión –inevitable- del triunfo de la comedia nueva hizo parecer aquel plazo demasiado angosto, y los preceptistas abrieron la mano hasta conceder tres, cinco e incluso diez días, limitaciones ridículamente arbitrarias”⁴⁷⁷.

Una vez, reveladas las nociones, es el momento de discernir los diversos modos de plasmación del tiempo en el drama. Ya hemos tratado las posibilidades estructurales de la ordenación del tiempo en el drama. Además, podemos analizar la forma en que el autor expresa en la obra dramática las referencias temporales. En principio, podemos argumentar que se sirve de distintos códigos: desde el código verbal se puede aludir a los tiempos en las acotaciones o en las intervenciones de los personajes; pero los códigos extraverbales ofrecen otras muchas posibilidades de expresión temporal: decorados, vestuario, accesorios (reloj, campanas, etc.), objetos propios de una época determinada (televisión, teléfono, etc.), iluminación, maquillaje, etc.

En este punto, incluimos una característica fundamental del tiempo dramático, que consiste en la evidencia de que la historia, la ficción, es por lo general más amplia que el discurso y que la representación. Por tanto, y sobre todo en el marco del teatro áureo donde nuestra investigación se desarrolla, el tiempo se constriñe. En concreto, en la obra calderoniana, “en pocos días, en pocas horas, corriendo contra el reloj, amenazados por sus manecillas, los personajes construyen su felicidad o asisten a su desgracia. [...] La

⁴⁷⁷ Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española*, vol II, cit. p. 266.

socorrida imagen del aparato de relojería no se refiere solo a su acabado ajuste mecánico, sino también a la presión del tiempo sobre la vida de los personajes”⁴⁷⁸.

Relacionado con la plasmación del tiempo en el drama, determinamos la existencia de un recurso que permite anticipar el futuro, se trata de las profecías, el horóscopo, los presagios e incluso los sueños premonitorios, de amplia presencia en el teatro de Calderón. Finalmente, podemos tener en cuenta el valor simbólico del tiempo, que aparece en algunas obras, como significado más allá del puramente referencial.

Pero, atendiendo al nivel espectacular de la obra teatral, todavía podemos incluir un nuevo criterio de análisis: la distancia temporal respecto al espectador que se crea desde la comedia. Para este caso empleamos el concepto de *ucronía*, esto es cuando la localización temporal es imprecisa, infinita, ilocalizable en el tiempo real, típico de los autos sacramentales y de las comedias mitológicas, como las de nuestro particular corpus.

Podemos hacer uso de la escena temporal, como unidad básica para el análisis temporal. En ella se asiste a la “sucesión absoluta de presentes”⁴⁷⁹ característica del teatro. La mera existencia de escenas temporales implica, pues, un presente continuo, que sólo se ve truncado, en la representación no marcada, por elementos discursivos tales como pausa, elipsis, suspensión y resumen. Los dos primeros suponen una interrupción, mientras que los dos segundos constituyen una transición.

Cada una de las cuatro comedias que constituyen nuestro objeto de estudio contienen una estructuración distinta del tiempo.

⁴⁷⁸ Cfr. F. B. Pedraza Jiménez, “Notas sobre la técnica dramática calderoniana” cit, p. 305.

⁴⁷⁹ Cfr. Peter Szondi, *Teoría del drama moderno, (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Shurkamp, Verlag, 1978 (1ª ed. 1956). (v.e., Destino, 1994, p. 16).

No son muy minuciosas en referencias temporales, y además se transmiten siempre a través de dos medios principales: las acotaciones escénicas y las intervenciones de los distintos personajes. No abunda Calderón en métodos innovadores para reproducir estas alusiones de la temporalidad en el drama.

Sobre *La púrpura de la rosa*, sabemos que se desarrolla a lo largo de un solo día por la indicación de *Jornada única* que precede a los diálogos, que está en consonancia con la preceptiva clásica de la unidad temporal. Ya sabemos del alcance irregular que esta regla tuvo en el siglo áureo y como el *Arte Nuevo de hacer comedias* cambió no poco la idea que sobre esta cuestión existía entre los dramaturgos.

Pero no podemos asegurar que se trate de una secuencia de 24 horas porque sólo contamos con esa referencia. Las alusiones al tiempo que encontramos en el texto son bastante escasas.

La primera referencia temporal la menciona Venus, quien nos indica que en este momento de la trama aún luce el sol con intensidad por lo que todavía está lejano el atardecer.

“Venus-. En tanto que declinando 915

el sol sus ardores temple

para volver a la caza,

porque conmigo no echas

menos a tu inclinación,

descansar, Adonis, puedes 920

en estos jardines.”

La segunda ya ha sido tratada en el estudio de las acotaciones. Se encuentra al final de la comedia y relata, en una acotación escénica, el anochecer y, con él, el desenlace de la trama. Por tanto, nada se dice del amanecer ni de las primeras horas del día.

Celos aun del aire matan refleja pulcramente, y acorde a las tres jornadas en que se divide, tres días. Ninguna de las comedias que analizamos es muy rica en referencias temporales, y la que nos ocupa no es una excepción.

La única que encontramos en la primera jornada no se refiere a la ficción misma que se está desarrollando, sino a los hechos por los cuales Áura es acusada ante Diana. La simple referencia “anoche” nos hace pensar en un presente, en el que se narran los acontecimientos del día anterior:

“Procris-. Anoche cuando en sombras...”

La segunda jornada se inicia con la referencia temporal más concreta de cuantas hemos encontrado en las obras calderonianas: El equinoccio de primavera⁴⁸⁰.

“Coro de Pastores-. ¡Venid, moradores de Lidia, venid;
venid, que hoy de marzo la luna se cumple,
en que partidos el días y la noche,
iguala Diana las sombras y las luces.” 710

Se corrobora se estamos en un nuevo día a través de la intervención de Eróstrato:

“Eróstrato-. Pues ya el día amaneció 716
en que estos montes saluden

⁴⁸⁰ Cada año, entre el 20 y el 21 de marzo, el sol atraviesa el Ecuador y pasa del hemisferio Sur al Norte, dando lugar al Equinoccio de primavera. Esta fecha y la del 20 de septiembre (Equinoccio de otoño) son los únicos momentos del año en que la duración del día es igual a la de la noche.

a Diana...”

Pero el día avanza, constreñido como todas las acciones de la historia que la ficción reproduce, y a menos de 500 versos empezamos a encontrar las referencias que apuntan al ocaso. La primera viene inserta en el discurso amoroso entre Céfalo y Procris:

“Céfalo-. Preguntádselo al ardor 1181
de aquella primera estrella,
veréis que en blando rumor
del aire que inspira, responde por ella...”

Más tarde, otra vez es Céfalo quien nos refiere la llegada de la noche:

“Céfalo-. ¿Cómo quieres 1315
que me ausente de aquella,
que, imperioso destino de mi estrella,
no solamente el día
en estos montes, más la noche fría,
cual ves, me tiene en calma.” 1320

La tercera jornada comienza con el amanecer de un nuevo día, incluido también en las réplicas de los personajes. Pero avanzado el acto nos damos cuenta de que, si bien podemos considerar sucesivos los dos días anteriores, el tercero está separado de ellos varios días. Las quejas de Procris sobre la intensa actividad de Céfalo en el monte nos dan la clave:

“Procris-. [...]
De la caza el afán generoso 1556
tanto estos días te lleva tras sí,
que, envidiosa del monte, trocara
el techo dorado al verde pensil.”

Si comparamos el tiempo diegético de la ficción de la obra calderoniana con la formulación de los diferentes mitos que pueblan nuestras comedias musicales encontramos algunas sorpresas. La más llamativa, en lo que podríamos calificar de “tiempo constreñido” la encontramos en *La púrpura...* En el caso de Adonis podemos determinar una condensación de los hechos en un solo día, frente a los años que parece durar la historia del bello joven: las fuentes mitológicas⁴⁸¹ nos cuentan que tras nacer Adonis del árbol de la mirra, fue custodiado por Perséfone a la cual lo confió la propia Venus Afrodita.

Pero más tarde lo reclamó y ante la negativa de la diosa de los infiernos, Zeus tuvo que dividir su cautela y decidió que permaneciese con cada una de ellas cuatro meses del año. Pero los cuatro restantes también decidió pasarlos con Venus. Por tanto la relación Venus-Adonis abarca toda la vida del bello joven, e incluso pasa con ella grandes temporadas al año. Sin embargo Calderón imagina un encuentro fortuito, donde Adonis conoce por vez primera a la diosa, se ve forzado a explicar sus orígenes y se muestra contrariado por la participación de Venus en las desgracias de su madre. Desde este conocimiento hasta la muerte de Adonis, incluyendo el conjuro del dios Amor para que amase a Venus y los amores finales entre los dos personajes, sólo pasa un día, lo cual no deja de parecer un encorsetamiento de la acción que, sin embargo, no la convierte en inverosímil. Queda evidenciada con este ejemplo, la reducción del tiempo diegético respecto al que suponemos real por la Mitología, en la obra de Calderón.

El autor barroco se ve obligado a prescindir de algunos hechos importantes del desarrollo de los mitos, y a seleccionar los pasajes que más juego emotivo pueden dar en escena, y obliga a que los sentimientos de los personajes evolucionen con rapidez, destacando aquellos más determinantes para el desarrollo de la acción.

⁴⁸¹ Ver en este mismo capítulo el apartado referido al estudio del mito (7.3.1).

Respecto a los tiempos escénicos, no podemos concretar ninguno de ellos, pues queda fuera de nuestras fronteras analíticas lo referido a la puesta en escena.

Analizada la estructura temporal de las comedias musicales de Calderón, lo que enriquece principalmente nuestro análisis es el estudio del tiempo dramático por cuanto de especial encontremos en él. Aún así hemos de iniciar nuestra explicación sobre la base de que estamos ante la sencillez técnica del siglo áureo, pues las variantes principales en la presentación del tiempo se circunscriben principalmente a siglos posteriores (y sobre todo al siglo XX), plagados de influencias, búsqueda y experimentación en todas las facetas del arte. Calderón en estos libretos no investiga demasiado sobre las posibilidades temporales de su trama.

En general, nos encontramos con una representación cronológica de los acontecimientos, haciendo así coincidir, en la mayor parte de las comedias, el tiempo escénico con el dramático. Las acciones se suceden en un orden temporal sin demasiadas fisuras. Los actos, cuando encontramos más de uno, se relacionan por yuxtaposición, y dependiendo, normalmente, de las indicaciones de los días transcurridos. Nuestro análisis de la estructura temporal arroja unas secuencias de escenas temporales justificadas por la relación que todos los hechos mantienen entre sí. Tan solo hay que explicar algunas desviaciones que encuentran su lugar preciso dentro de la teoría que venimos siguiendo.

El orden cronológico, normalmente en sucesividad, se podría ver truncado en las comedias en varias ocasiones, aunque realmente no demasiadas. Ya hemos tratado las extensiones narrativas, puestas en boca de algún personaje, cuya función es relatar la historia propia o la de otros.

El resultado en la visión global del tiempo del drama es una suspensión cronológica que frena la acción principal. Podemos recordar la explicación de la propia historia de Adonis, en *La púrpura...*, o la de Dafne en *El Laurel...* Pero es fundamental distinguir, también para las siguientes ocasiones en que nos encontremos con esta variante, que en estos casos no se rompe el orden cronológico. Tan solo se trata de una verbalización del pasado, pero está ocurriendo en un presente que sigue su curso.

Otras manifestaciones de detención del tiempo están constituidas por los pasajes descriptivos, también analizados con anterioridad.

Se corresponden normalmente con pasajes amorios, en los que se describe las bellezas de la dama o se realiza un conmovido cortejo. Son ejemplos destacables las promesas de Apolo a Dafne en *El laurel...* o la descripción de Venus en *La púrpura...*

La combinación de los pasajes dilatorios con otros de más acción da lugar a las variaciones de *tempo*, de modo que se sucede un fragmento de la trama más estático tras otro que parece pasar más rápido, sin que ni uno ni otro dejen el presente de los diálogos. Así se aprovecha, con fines estéticos, la consciencia subjetiva del tiempo. Además de distinguir las escenas por su velocidad –con sus posibilidades de condensación y dilatación- podemos vincular esta característica a la capacidad significativa del tiempo: los pasajes más lentos son más líricos, y son también los de más sentimiento y pasión, o los más intensos emocionalmente.

Podemos citar varios casos: el cortejo de Céfalo y Procris en *Celos...*; la canción en los jardines de Venus, y la visita a la gruta del Desengaño de Marte en *La púrpura...*; el autorretrato de Apolo en *El laurel...*, etc.

Este hecho está relacionado intrínsecamente con la idea de la realización de una obra teatral para ser cantada en su totalidad, en el caso de *Celos...* y *La púrpura...*, o para contener importantes intervenciones musicales, en el de las otras dos comedias de

El sueño de Adonis, que finalmente se convierte en premonición, constituye el otro ejemplo destacable:

“Adonis-. No sé, 510
que a sombrea me dormí
de estos troncos, y como
se suelen repetir
en fantasmas del sueño
de aquello que antes vi 515
las especies, soñé
que el fiero jabalí
que a ti te daba muerte,
volviendo contra mi
las aceradas corvas, 520
navajas de marfil,
con mi sangre manchaba
las rosas, que hasta aquí
de nieve fueron, para
que fuesen de carmín.” 525

Sí es verdad, en relación con este pasaje, que el tiempo empleado por él es doble: primero el espectador es testigo del momento en que Adonis descansa y sueña, profiriendo algunos quejidos lastimeros que hacen pensar en el carácter de ese sueño; en segundo lugar, también se asiste al mismo fragmento temporal cuando Adonis cuenta a Venus su contenido.

Esta circunstancia propicia que un tiempo real se duplique en la escena. Pero tenemos que concluir, al respecto, que tampoco esto supone una ruptura del orden cronológico, puesto que se mantiene intacta la sucesión de presentes, realmente Adonis

pasa un rato soñando y realmente ocupa un tiempo en narrar a Venus lo soñado, pero siempre en presente.

En cuanto a los nexos temporales recogidos en nuestra introducción teórica -pausa, elipsis, suspensión y resumen-, cabe decir que el que más se prodiga en las comedias de Calderón es el resumen, si tenemos en cuenta todos los pasajes dilatorios de carácter narrativo referidos en varias ocasiones. También nos parece interesante la cuestión de las acciones simultáneas (o más bien que tienen lugar en lo que en la realidad sería al mismo tiempo), que implican varias anomalías no cronológicas en la puesta en escena.

Es el caso de las acciones que ocurren mientras otros personajes realizan otras, que son las que el autor elige para su exposición. Las posibilidades de representación que encontramos en la obra de Calderón son dos: o bien se incluyen en el texto dramático ambas acciones, con lo que un mismo tiempo diegético da lugar al doble escénico; o bien, una de ellas se resume para darla a conocer.

En el primer caso podemos tratar el amplio fragmento de *La púrpura...*, en el que, persiguiendo a Amor, Marte entra en la gruta del Desengaño: lo que allí ve no puede ser más explícito:

“Desengaño-. ¿Qué ves en él? 875

[...]

Marte-. De las campañas de Chipre

el más deleitosos albergue,

en cuya apacible estancia

festivos coros alegres 880

de ninfas, la falda al monte

van floreciendo dos veces.

[...]

Ya el ojeo pasa, y ya
por varias sendas descienden
Venus y un gallardo joven,
que amorosos y corteses,
con los brazos se saludan, 895
y el uno al otro se ofrece
los despojos de la caza...”

Calderón, a través del artificio del espejo mágico que permite a Marte ver los amores de Venus, consigue a la vez reflejar el presente simultáneo que se está llevando a cabo en los jardines de la diosa. Estamos ante un presente doble, el de la gruta y el de los jardines, de forma simultánea.

Tras las escenas que ocupan el proceso del desengaño del dios guerrero, aparece la continuación de esa acción de los jardines, que es el fragmento correspondiente a la canción disputa que mantienen los enamorados acompañados por los coros de ninfas, ya tratada anteriormente.

En el segundo caso podemos citar, en esta misma comedia, la salida de escena de un Marte receloso de Venus, que requerido por su hermana Belona, marcha a la guerra. Su ausencia ocupa desde el verso 285 hasta el 632; en total 347 versos, que aproximadamente podrían suponer unos 10 minutos escénicos.

En ese periodo de tiempo suceden pocas acciones, en total seis escenas en las que acontece el planteamiento de la acción secundaria entre Chato y Celfa, el lanzamiento de la flecha del dios Amor, que inicia los amores correspondidos entre Venus y Adonis y poco más. En realidad esta ausencia evidencia un desajuste temporal pues el tiempo escénico nos parece imposible para lo que en un tiempo real habría tardado un personaje en marchar a la guerra, pelear, y volver victorioso.

No hallamos otras presentaciones desviadas que pudieran suponer la ruptura del orden cronológico establecido más arriba. También consideramos, que a pesar de las posibles variantes en relación al tiempo, y a pesar de algunas originalidades de Calderón en su presentación, no podemos decir que la estructura temporal de las comedias de nuestro corpus analítico sea complicada en ningún caso. El autor, desde la sencillez y algún ardid narrativo consigue dotar de entidad temporal a sus obras, incluso cumpliendo a veces la preceptiva áurea de la unidad temporal.

Finalmente debemos analizar la distancia temporal respecto al espectador que se crea desde la comedia. Empleamos el concepto de ucronía, esto es cuando la localización temporal es imprecisa, infinita, ilocalizable en el tiempo real, típica de los autos sacramentales y de las comedias mitológicas, como la que nos ocupa.

7.3.5.2.Espacio.

Hablar de espacio no es tratar una realidad única. En el ámbito teatral, el espacio presenta tantas dimensiones como el propio género al que se circunscribe.

Según algunos autores el espacio es el elemento básico del género dramático. Es un hecho que el espacio impone tanto al texto literario como al texto espectacular unos condicionamientos que afectan a todas sus unidades: a las situaciones, a los personajes, al texto y a todas las relaciones que todas estas unidades establecen entre sí. Además otorgamos al género teatral un uso especial del espacio, que consiste en el condicionamiento que la finitud del escenario impone a todas las demás categorías de la obra dramática. En cualquier caso, “todos los signos dramáticos, tanto los codificados como los circunstanciales o formantes, encuentran en el espacio dramático su lugar sémico [...] es decir, el ámbito donde pasan a ser significantes en una unidad de sentido”⁴⁸².

Además, advertimos la magnitud del aspecto espacial, en el cual -y referido al género teatral-, identificamos los siguientes aspectos⁴⁸³:

- a. Espacio dramático: al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación.
- b. Espacio escénico: el espacio real donde se mueven los actores.
- c. Espacio escenográfico: Es el espacio escénico definido de forma más precisa como el espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores durante la representación.
- d. Espacio lúdico o gestual: Es el espacio creado por el actor con su presencia y sus movimientos en el escenario, y en relación con otros actores.

⁴⁸² Cfr. M^a C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, cit. p. 237.

⁴⁸³ Vid. P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, cit. 175-176.

- e. Espacio textual: es el espacio considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica; el espacio del volumen impreso donde están consignadas las réplicas y las didascalias.
- f. Espacio interior: es el espacio escénico en que se desarrolla la representación de un fantasma, de un sueño, de una visión del dramaturgo o de un personaje.

En relación a este último tipo, incluimos en nuestro análisis las distinciones entre espacios objetivos y espacios subjetivos, que es la diferencia entre un espacio no marcado, y la vivencia personal del espacio, interiorizado, en un sueño, una visión, etc.

Sin embargo, la perspectiva que pensamos adoptar en nuestro análisis espacial se acerca a lo que hemos llamado espacio dramático⁴⁸⁴, y que viene determinado por la existencia de una unidad, ya tratada a propósito de la estructura dramática, que va a permitirnos la descripción y determinación del espacio en nuestro análisis: el cuadro. Definimos el cuadro como la unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama, delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la unidad temporal. Sin embargo ya vimos cómo los cuadros en las comedias que nos ocupan vienen determinados principalmente por las variaciones espaciales, puesto que la temporalidad se presenta más parca en referencias textuales.

Pero previo a nuestro análisis es imprescindible determinar que el estudio del espacio sólo puede hacerse atendiendo a lo que el texto nos procura sobre ello.

⁴⁸⁴ Efectivamente nuestra idea de espacio dramático se acerca más a la primera definición de Pavis, pero la acepción que hacemos como propia es la que lo entiende, en paralelismo con lo acontecido a propósito del tiempo, como la relación entre el espacio diegético –el del argumento- y el escénico –el de la representación-, es decir, la manera de la cual el teatro dispone para representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales para la escenificación.

A propósito, Ubersfeld define el espacio dramático en general como el espacio representado en el texto, es decir, que las situaciones teatrales sólo pueden desarrollarse en el espacio tal como se construyen en el texto⁴⁸⁵. Llevada a sus últimas consecuencias, esta concepción del teatro implica, en nuestro particular análisis, que el espacio escénico sólo será accesible a través de lo que quedó indicado en el apartado de las acotaciones escénicas, y que ahora volvemos a citar someramente. Nos vemos privados así de un estudio completo del fenómeno espacial, que debería incluir, además de la textual, la dimensión espectacular. Dejamos también a un lado, por tanto, las referencias a los llamados espacios vacíos, es decir, los espacios previos a la obra teatral: el teatro y el escenario. Pero conscientes del obligado abandono del aspecto escénico y la relación de los espectadores con ese espacio, consideramos que el análisis del espacio dramático sí puede ser analizado a partir de las intuiciones sobre el espacio escénico y a partir, también, del decisivo contenido espacial que se desprende del texto calderoniano.

Acotado nuestro objeto de estudio, analizamos las técnicas de creación del espacio dramático según las distintas aportaciones que desde la Teoría de la Literatura se desarrollan en este ámbito. La primera distinción radica en la distinta expresión de las referencias espaciales: a través del código verbal y a través del uso de códigos no verbales.

Reconocemos tres fuentes principales, responsables de las referencias espaciales procedentes de códigos verbales: el autor, los personajes y fuentes anónimas.

⁴⁸⁵ La teoría de Ubersfeld desarrolla cuestiones imprescindibles para la comprensión del hecho teatral, no sólo a nivel espacial sino abarcando todos los elementos dramático. Vid. entre otros volúmenes, A. Ubersfeld, *L'espace teatral (avec diapositives)*, CNDRP, 1979, *Le roi et le bufón*, París, Corti, 1974; *Lire le théâtre*. París, Ed. Sociales, 1978.

En primer lugar, el autor aporta la información sobre el espacio que se transmite en las acotaciones.

Tienen la peculiaridad de empezar siendo verbales pero en la escena se traducen en códigos no verbales. El segundo tipo corresponde a los signos espaciales emitidos por los personajes, es decir, las referencias temporales incluidas en las intervenciones dialógicas. Y, finalmente, la tercera fuente, los llamados signos verbales espaciales anónimos, son así porque los emisores de tales signos permanecen en el anonimato, como en los carteles, pancartas o incluso en la voz en *off*.

Respecto a las técnicas no verbales, podemos identificar varios grupos relacionados estrechamente: escenario, decorado, accesorios, iluminación, música y efectos sonoros y las técnicas relacionadas con los personajes-actores. Debido a nuestro objeto de análisis, concretamos el estudio de estos elementos a su aparición en el texto dramático, es decir, entendida la importancia de estas técnicas no verbales, en nuestro análisis sólo incluimos lo que sobre estos aspectos se deduzca del texto, y no todo lo que a partir de él infiera un director y se materialice en una puesta en escena concreta.

En la práctica analítica, la descripción de los cuadros nos permite distinguir si se trata de un espacio único, o, por el contrario, nos encontramos ante una obra dramática que se desarrolla en espacios múltiples. Las comedias de Calderón arrojan la evidencia del incumplimiento de la unidad de lugar. Y otra vez Alborg nos proporciona un primer acercamiento al estado de la cuestión: “en cuanto a la unidad de lugar, que nunca mencionan Aristóteles ni Horacio, ni siquiera es aludida por Lope; de hecho, nunca en la práctica se había tenido en cuenta, y sólo levemente la exigieron algunos teóricos. Subordinada a la unidad de tiempo, la de lugar quedaba englobada en una misma solución”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁶ Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española*, vol. II, Madrid, Gredos, 1974, pp. 266-277.

Como también corroboramos en el estudio del tiempo, los espacios en el drama desempeñan una importante función en la creación de la estructura dramática. Así, los espacios no aparecen de forma aislada, antes bien establecen relaciones sintagmáticas -entre los demás elementos dramáticos-, y paradigmáticas, -entre los distintos espacios entre sí-, creándose una trabazón entre todos los elementos que integran el drama. Esta vía de investigación, que nos permite obtener resultados asombrosos sobre la conexión entre todos los aspectos dramáticos, es indispensable para la aprehensión del sentido en cada obra teatral.

Nos queda determinar el tipo de espacios que no aparecen en escena, sino que solamente se citan a través de los parlamentos de los personajes. Nos referimos a la distinción entre espacios visibles, que son los espacios ficticios representados en el espacio real del escenario, contiguos, representados por elementos del decorado que implican un espacio más allá (como el que se imagina a través de una ventana) y ausentes, únicamente referibles verbalmente, no son visibles ni para el público ni para el personaje. Los espacios visibles se expresan, además, a través del código verbal, mediante tres posibilidades principales:

- a. La voz “de fuera”, procedente de este espacio: Si estas manifestaciones verbales son audibles para el público, también los personajes, se hacen eco de lo que acontece fuera del escenario, aportando mayor credibilidad y naturalidad ante la existencia de un espacio que continúa el visible por todos.
- b. La réplica “hacia fuera”: parlamento de personajes dirigido hacia el espacio contiguo.

- c. La *teicoscopía*: con este nombre se designan los momentos en los que algún personaje describe para los demás y para el público lo que acontece, en el mismo presente, en un espacio contiguo visto por el primero (visión desde la muralla).

Según la función que los espacios cumplen en la obra teatral, encontramos en la teoría de Alonso de Santos una tipología, cuya ejemplificación incluimos, que se compone de los siguientes elementos⁴⁸⁷:

- a. Tipo: oficina, hotel, parque, hospital, calle, celda, etc.
- b. Clase social: oficina moderna, hotel mugriento, hospital de la Seguridad Social, etc.
- c. Situación: oficina en el paseo de la Castellana, hotel en Alcalá de Henares, parque de un pueblo andaluz, etc.
- d. Ambiente: elementos que singularizan el espacio, como el mobiliario, la disposición de puertas y ventanas, etc.
- e. Finalidad: la oficina “como” un lugar de conquista amorosa, el hotel “como” escondite de un asesino, etc.
- f. Lugar del conflicto: es distinto que el protagonista luche por su deseo en “su” espacio, o en un espacio enemigo, etc.
- g. Espacio aludido: el escenario puede ampliarse con ventanas que dejan ver otros espacios, o con ruidos y parlamentos que vienen de fuera, etc.
- h. Atmósfera: la plasmación psicológica del espacio, donde juegan un papel importante la música, la luz, ciertos objetos, etc.

Aunque algunos de los criterios ya han sido tratados desde otra perspectiva en nuestra presentación del espacio, hay otros que resultan novedosos y pueden completar la descripción de este aspecto del drama.

⁴⁸⁷ Vid. J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, cit. p. 432.

Finalizamos el apartado con el planteamiento de las posibilidades significativas del espacio.

En este punto resulta indispensable la alusión a Lotman para el que el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de la interpretación de la realidad⁴⁸⁸. Reconocemos a partir de esta aseveración, un grado cero de semantización del espacio, y en el polo opuesto, la tematización del espacio, es decir, la sobrecarga semántica hasta el punto de situarlo en el centro de la obra dramática. Entre ambos polos las posibilidades son diversas. En relación con este aspecto cabe destacar la existencia de oposiciones espaciales que se asocian fácilmente a valores significativos, como luminoso/oscuro, cerrado/abierto, etc.

En este campo, el uso de nociones lingüísticas posibilita el estudio del significado espacial en otros muchos aspectos, tales como denotación y connotación, sinonimia, antonimia y polisemia o relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, que aportan nuevas perspectivas al investigación espacial, y son, sin duda alguna, el colofón perfecto a nuestra práctica analítica.

Como ya hemos apuntado, el espacio será, por tanto, el elemento que determine los cuadros, aunque no de todas las obras. A tal efecto, observamos la estructura espacial de las cuatro comedias de nuestro análisis:

El golfo... y *El laurel...* presentan unidad de espacio. Como tampoco contienen referencias temporales de suficiente magnitud, no establecemos cuadros en ninguna de ellas. El espacio en que se desarrollan viene indicado por la primera acotación, a partir de la cual no se produce ningún cambio de lugar en la ficción.

⁴⁸⁸ Vid. Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

Si bien son casos similares, no resultan totalmente idénticos, por lo que procedemos a su individualización.

El laurel de Apolo se desarrolla según la acotación inicial en los “campos y bosques a la orilla del Peneo”. En realidad se trata de un único espacio que funciona como la música de fondo: creando un ambiente continuo, sin estridencias y apenas perceptible. Es suficientemente amplio como para desarrollar en él toda la trama que se despliega en las dos jornadas que componen la comedia. Observamos la peculiaridad de tener el río como referencia, el padre de Dafne y final salvador de la ninfa.

En términos absolutos es lo que podemos decir del espacio en esta obra. Sin embargo, sí encontramos otras referencias al espacio, que aunque no intervengan en la estructura, resulta interesante comentar. Aparecen espacios aludidos, como la cueva Fitón en la narración inicial de Dafne, o Tesalia⁴⁸⁹, marco general donde se desarrolla la acción (“!Moradores de Tesalia!”).

Pero el espacio de más importancia es, claro está, el río Peneo. Es el lugar de referencia a lo largo de toda la comedia. En primer lugar constituye el hogar de las ninfas:

“Libia-. [...]
...venid vosotras, ninfas 815
del Peneo, venid,
cuantas de sus cristales
el líquido viril
en bóvedas de nácar
plata y coral vivís... 82”

⁴⁸⁹ Actualmente Tesalia es una de las trece regiones de Grecia, que se encuentra subdividida en cuatro prefecturas. La capital regional es Larisa. La prefectura se localiza en Grecia central y limita con Macedonia al norte, Epiro al oeste, Grecia central al sur y el mar Egeo al este.

El golfo de las Sirenas también expresa, en la acotación que inicia la comedia, el espacio único en que se desarrolla: “Marina. Un monte. Una torre” La diferencia entre la especificación temporal de la comedia anterior y esta, radica en el hecho de que, en este caso se trata de un espacio compuesto por tres partes, y las tres aparecen y son marco de las escenas de forma simultánea. Así podemos establecer, según las referencias de que disponemos, cuándo funciona una u otra parte del escenario múltiple. Los elementos espaciales son en el mar, el barco; y en la tierra, la playa, el monte, y principalmente la torre de Escila. Como ejemplo argumentamos cómo en la escena I sólo aparece el barco a la deriva y el naufragio; en la escena II el mar y el monte, aunque continúa viéndose el naufragio en el mar; en la escena III, la playa; etc. Esta simultaneidad espacial tiene que dar no pocos problemas al director teatral que tenga la intención de aportar verosimilitud a la comedia. Y los personajes se relacionan en este maremagno espacial, trasgrediendo hasta su propia naturaleza, como Escila impreca a Caribdis:

“Escila-. Mi misma duda es esa;	70
y con más razón, pues yo	
trascendiendo desta sierra	
a esta playa, no trasciendo	
los términos de mi esfera;	
tu sí, pues dejas la tuya,	75
que es el mar...”	

Resulta curioso, que precisamente sean las obras consideradas zarzuelas las que presentan mayor sencillez en la estructuración espacio-temporal.

Las comedias consideradas óperas presentan mayor complejidad en la utilización de los espacios.

Esto es así también porque las óperas tenían vocación de una única representación, y siempre éstas eran a causa de conmemoraciones, hitos políticos, etc. Se constituían, por tanto, con la mayor riqueza escénica posible, pues sus primeros espectadores eran, sin duda, personajes ilustres.

Respecto a *Celos...* y tal como observamos en la siguiente síntesis, cabe destacar como primera característica, la estrecha vinculación de los espacios ubicados en las dos primeras jornadas con el templo de Diana (incluido además en todas las acotaciones espaciales). Esto se debe a que también toda la acción acontece en torno a este espacio. Además simboliza la importancia determinante de este personaje para el devenir y posterior desenlace de los conflictos de todos los demás actores. El templo de Diana se tematiza representando la fuerza divina de la diosa, justo hasta su incendio, cuando deja de existir y sólo es una ruina. Abundando en el significado que le hemos otorgado, surge una paradoja: mientras el templo está en pie, Diana, aun temida, sólo recibe lo que para ella son afrentas; sin embargo, el monte que sirve de albergue a la diosa tras el incendio del templo, absorbe toda su fuerza y asiste a una atroz y calculada venganza, positiva para ella. El monte asume la ira de Diana y con más poder que el propio templo, la alberga después, victoriosa:

<i>CELOS AUN DEL AIRE MATAN</i>	
CUADROS	ESCENAS
Jornada Primera	
1. Jardín del templo de Diana	I-IV
2. Soto que linda con el jardín del templo de Diana	V-IX
Jornada Segunda	

3. Entrada a una huerta vecina al templo de Diana	X-XII
4. Templo de Diana	XIII-XVI
5. Campo inmediato al templo	XVII-XX
6. Vista exterior del templo de Diana incendiado	XXI-XXIII
Jornada Tercera	
7. Bosque/Peñasco	XXIV
8. Salón regio	XXV-XVI
9. Monte	XXVII-XXXVI

La tabla recoge, tal como aparecen en el texto, las indicaciones temporales de la primera y segunda jornada. Las de la tercera se desprenden de largas acotaciones que contienen importantes indicaciones para la puesta en escena. Aun no siendo la representación nuestro objeto de estudio, analizamos una de estas acotaciones para testimoniar la visión del escenario de Calderón:

“Estando puesta la escena del bosque, que fue con la que se cubrió la del incendio, sube un peñasco con cuatro personas: DIANA, en lugar eminente; MEGERA, en un lado, TESÍFONE, en otros, y ALECTO a los pies, vestidas de velillo negro; el de DIANA con estrellas de oro, y el de las tres con algunas llamas de oro.”

La acotación describe al detalle la escena.

Implica, por lo que podemos leer, una máquina teatral compleja, por cuanto se supone que asciende una tarima en forma de roca, capaz de soportar el peso de cuatro actores. También se describen minuciosamente elementos del vestuario, concretamente el velo, que es quizá lo que Calderón considera más importante en la caracterización de estos personajes.

En esta comedia se da mucha más importancia a la escenografía que en el resto de las de nuestro análisis. Lo demuestran el ejemplo aducido, y las cinco acotaciones más que incluyen indicaciones concretas sobre la escenografía y la representación, además de las que llevan implícitas estas alusiones al escenario.

Aparecen otras referencias temporales, de importancia dispar. Así encontramos dos espacios reales: Trinacria⁴⁹⁰ y Lidia⁴⁹¹. Ambos están incluidos en la historia de Céfalo que narra Clarín. El primero es el origen del héroe, mientras que el segundo es el lugar donde debía recoger una herencia.

Además podemos testimoniar la existencia de espacios que establecen relaciones sintagmáticas con otros elementos dramáticos, principalmente con los personajes. Así el tronco se vincula a Aura: primero es atada a él y después con él volando se transforma en aire, tal como se explica en la acotación escénica: “Vuela el tronco con aura”. Pero más interesante resulta la utilización del peñasco. Ya hemos visto que es un peñasco el que constituye el trono de Diana tras el incendio de su templo.

⁴⁹⁰ En latín, la isla de forma triangular ubicada al sur de Italia, se llamaba Trinacria, que hace referencia precisamente a su triangularidad. Sin embargo, el nombre actual con que se conoce, Sicilia, procede de su denominación griega, Sikeila, debido a que la tribu nativa eran los Sikels. Es la séptima isla europea por dimensiones, la principal isla italiana y la mayor del Mediterráneo.

⁴⁹¹ Lidia es una región de la actual Turquía asiática. Se encuentra en una posición privilegiada porque actuó como bisagra entre Oriente y Occidente. Además era muy rica en minas de oro. También resulta curioso que esta región dé nombre a un modo de la música griega: el quinto, llamado, en honor de sus habitantes, *Lidio*.

Este espacio aparece una vez más en escena: cumplida la venganza de Diana, Procris muere sobre él (“Procris, herida, cayendo sobre un peñasco”) Así pues, el trono de la deidad sirve más tarde de túmulo mortuorio para la malograda ninfa, corroborando la responsabilidad de su muerte.

También, pero mucho menos significativas, podemos establecer vinculaciones de otros personajes. Se deducen de las relaciones que establecen. Así, las ninfas y los villanos Rústico y Floreta están relacionados con el templo de Diana, donde viven o sirven. Las Furias, ya en la tercera jornada, en una de sus réplicas expresan los lugares relacionados con los personajes en este punto de la trama, por lo que no resulta nada difícil su determinación:

“Megera-. Pues a los riscos donde 1510
a las gentes Eróstrato se hurta.
Tesífone-. A los bosques, en que
Áura a Céfalo busca.
Alecto-. A los palacios, donde
Procris de Amor la vanidad ilustra.” 1515

Clarín es extranjero como su amo Céfalo, por tanto están fuera de su patria.

Las últimas referencias temporales de la comedia que vamos a exponer son las que implican la descripción de las partes en que se compone el templo de Diana. Están incluidas en los gritos de auxilio de las ninfas durante el incendio:

“Uno-. Al altar.
Otro-. Al chapitel.
Otro-. A la torre.
Otro-. Al claustro.”

Además podemos señalar un fenómeno espacial, de menor entidad, que se da en todas las comedias. Se relaciona con el tópico calderoniano, ya tratado, de implorar la huida. Esta lleva consigo la cita de diferentes espacios, que siempre dan una pista de donde se desarrolla la acción, por exclusión (“Al monte, a la ribera...!”).

<i>LA PÚRPURA DE LA ROSA</i>	
CUADROS	ESCENAS
1. Bosque	I-X
2. Jardín de Venus	XI-XIV
3. Gruta del desengaño	XV-XVI
4. Jardines de Venus	XVIII-XX
5. Monte	XXI-XXIV
6. Monte-cielo	XXV

La púrpura... es la comedia que más pormenores espaciales contiene, y por ello hemos realizado un comentario exhaustivo de todas las referencias a lugares que aparecen, de las funciones que realizan y de las relaciones que establecen, entre sí y con otros elementos del drama. En este comentario encontramos representados la mayoría de los recursos que Calderón utiliza referidos al espacio.

A los lugares que determinan los cuadros escénicos en *La púrpura...*, debemos sumar otros que, de forma abundante, aparecen en la obra: encontramos alusiones a valles, llanos, montañas, riscos, praderas, campos, campañas, selva, prados, peñascos, cielos, faldas, cimas, tierra, etc.

Todos son espacios naturales, que pintan el ambiente pastoril que encuadra la comedia. A esto podemos añadir el hecho de que acciones principales que deben llevarse a cabo (por exigencias del guión) necesitan de este tipo de espacios de forma indispensable. Sólo debemos pensar en las intervenciones del jabalí, imposibles en un espacio cerrado, o el desenlace mismo de la trama que requiere la existencia de un espacio florido donde se puedan tornar púrpuras las rosas por la acción de la sangre. Los espacios que estamos analizando no aparecen de forma fortuita, sino como ya vimos en el caso de *Celos...* establecen relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en el total de la obra creándose una trabazón entre todos los elementos que la integran.

Así podemos constatar que los lugares que se incluyen en la comedia están estrechamente vinculados a los personajes que aparecen:

- a. Las escenas en las que aparece el jabalí, se circunscriben al monte o al bosque.
- b. Venus está íntimamente relacionada con sus jardines.
- c. En la gruta se desarrolla el pasaje alegórico en el que se ven implicados los personajes que desarrollan la alegoría – la Envidia, la Ira, la Sospecha, el Temor y el Desengaño-, y los que la viven –Marte y Dragón.

Y no sólo con los personajes, también se relacionan con las temáticas que en cada ocasión se desarrollan: el jardín se corresponde con el amor, el monte con el destino inexorable que guía la vida del joven Adonis, el cielo siempre aparece en alusión a deidades, en la gruta se desarrolla el tema del desengaño amoroso, etc.

En este sentido nos parece interesante la alusión al *verde lecho*, que aparece en el verso 357:

“Adonis-. El jabalí sigo en vano,
y pues no alcanzarle es llano,
descansar a sombra quiero
deste risco, pues me ofrece,

matizado de colores, 355
en la alfombra que guarnece,
verde lecho, que parece
mullido catre de flores.

Échase en el suelo”

Más adelante Adonis precisa:

“¡Cuánto vive aquí mejor
ociosa la voluntad, 360
que en el alcázar mayor,
donde la deidad de amor
a mi costa sea deidad!
Dígalo en la verde esfera
desta estancia lisonjera 365
cansancio que en sueño para;
pues no durmiera si amara,
o no amara si durmiera.”

Este *verde lecho* no es un espacio más en *La púrpura...* En realidad realiza tres funciones: la primera consiste en servir de lugar de descanso a Adonis; la segunda es servir de espacio a la pesadilla del joven, la cual resulta ser una premonición:

“Adonis-. (...)
Soñé
Que el fiero jabalí
que a ti te daba muerte,
volviendo contra mi
las aceradas corvas, 520
navajas de marfil,
con mi sangre manchaba,

las rosas, que hasta aquí
de nieve fueron, para
que fuesen de carmín.”

525

La tercera de las funciones, es servir también como lecho mortuario de Adonis, cumpliéndose así su nefasto augurio. Nada nos dice el texto de que la muerte del personaje ocurra en el mismo lugar, pero el resultado sí es el idéntico al del sueño.

Lo vemos en las palabras de Belona (vs 1361-1363):

“...el que en pena tan enorme
con su sangre les infunde
nuevo espíritu a las flores...”

También nos lo indica la acotación que sigue a la réplica:

“Descúbrese a Adonis, muerto entre unas flores.”

La función estructural como conductor de la trama que realiza este espacio es evidente. Debemos ahora detenernos en la disposición de los cuadros y en la aparición paulatina de los espacios, analizando la presentación y descripción de cada uno de ellos.

El primero de ellos, el bosque, viene indicado en la primera acotación de la comedia: *El teatro será de bosque...* A partir de este dato nada más se nos informa sobre el tipo de bosque o su apariencia física. Además este hábitat se asimila a otros, diluyéndose la distinción entre ellos: monte, bosque, selva, llano, campiña, etc., pues, en realidad, son unos lugares la continuidad de los otros.

Debemos pensar en un espacio conjunto y único que los englobe a todos; un paisaje pastoril, donde las acciones se sucedan sin tener muy en cuenta la parte de la acuarela en la que ocurran.

En él acontecen varios sucesos como el salvamento de Venus, a cargo de Adonis, o la primera intervención de un extrañado Marte ante la actitud turbada de Venus. También el descanso de Adonis en el citado verde lecho y su sueño premonitorio ya comentado.

A pesar de la disparidad de asuntos y situaciones que acontecen, el espacio no cambia hasta la escena XI, precedida por la acotación escénica que indica: *Múdase el teatro en el de jardín...* Y algo más se nos dice de este nuevo lugar. La intervención de las ninfas lleva implícita una somera descripción de los elementos o animales que pueblan el vergel de Venus:

“Todas-. Corred, corred, cristales;
plantas, vivid, vivid; 610
aves, cantad, cantad;
flores, lucid, lucid;
pues vuelve Venus
hermosa y gentil...”

Las ninfas nos informan, pues, de que el jardín está repleto de fuentes o manantiales, de aves y de flores, ayudando a imaginar la escena, que por otra parte el espectador estaría también observando. Esto nos lleva al ya discutido tratamiento de la descripción en el teatro, pues, a primera vista, esta modalidad discursiva parece más propia de la narración que del drama⁴⁹².

⁴⁹² Para acercarse someramente a la descripción como modalidad discursiva véase J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit. pp. 258-260. Si se quiere profundizar en los pasajes de carácter descriptivo de las cuatro comedias vid. en este mismo capítulo, apdo. 7.3.3.

Sin embargo en el texto dramático la descripción adopta unas peculiaridades que la distinguen de las propiamente narrativas:

- a. La descripción como tal se circunscribe al ámbito de las acotaciones.
- b. Los demás rasgos explicativos de la espacialidad hay que deducirlos de las intervenciones de los distintos personajes. En cualquier caso, nos encontraríamos con una redundancia pues el espectador lo es también de la escenografía, que se supone fiel (al menos en el caso del teatro clásico) a las indicaciones del autor.

En este segundo caso las funciones de la descripción se circunscriben a los ámbitos estético y expresivo. En realidad, estos conatos descriptivos sólo pueden constituir o un alarde de las capacidades lingüísticas del autor, o una manifestación de sentimientos apasionados.

Pero para el investigador que no disfrute de la posibilidad de ver la puesta en escena de una determinada obra teatral –como es nuestro caso- estas descripciones insertas en los parlamentos de los personajes constituyen, como venimos demostrando, una fuente indispensable para el estudio del espacio y la virtual escenografía del drama.

El tercer cuadro viene determinado por la aparición de un nuevo espacio: la gruta del *Desengaño*. Este es un ejemplo de lo que acabamos de apuntar. Marte se empeña, cegado por el ambiente hostil y agobiante que le embarga –es decir, cegado por una pasión-, en describir todo lo que ve, y lo que se supone que con él ve también el público:

“Marte.- Dices bien, 765
pues nunca la planta, pues nunca la vista
pisó temerosa, previno confusa
tan lóbrega estancia, mansión tan horrible,

Este modo de proceder no es único en la obra, la existencia de la alegoría implica que el procedimiento analizado se repita en otros agentes teatrales, distintos al espacio, que ya hemos visto en su momento, por lo tanto no consideramos este tema agotado aquí.

En el cuarto cuadro se vuelve a desarrollar la trama en los jardines de Venus, de los cuales no se apunta nada más. También en esta ocasión acontecen sucesos dispares pero importantes en el discurrir del argumento: la celebración de los amores de Adonis y Venus; el enfrentamiento de Marte –apoyado por Belona- y Venus, etc.

Finalmente el quinto cuadro vuelve al monte, donde acontece el desenlace de la trama y la muerte de Adonis. Entendido así, podemos corroborar una estructura espacial de carácter cíclico:

a. Toda la acción comienza en el espacio único exterior que podemos llamar monte-bosque, donde se desarrollan las acciones que tienen que ver con el jabalí.

b. Después continúa en los jardines de Venus. Aquí suceden acciones dispares pero decisivas para el desarrollo de la fábula.

c. La gruta del Desengaño constituye el espacio central, en el cual ocurre un momento de clímax que propiciará el desenlace de la trama.

d. Se vuelve al vergel del amor, donde Venus disfruta de su amado. Pero, de nuevo, se suceden varias acciones principales, pero contrapuestas en su carácter (plácidas unas y desagradables otras), de vital importancia en la obra.

e. El desenlace ocurre otra vez en el espacio pastoril, con una nueva intervención del jabalí, que provoca la muerte del apuesto Adonis.

Aún no hemos citado el sexto cuadro, precedido por un cambio de escena que en la acotación que lo inicia se describe así:

*“La parte superior del teatro será de cielo: vese un sol
que se va poniendo, y al mismo tiempo sale una
estrella...”*

Este espacio, que hemos definido como Cielo+Monte, continúa el decorado del cuadro anterior, pero gran parte de la acción de este final sucede en la parte superior del escenario, identificada, como acabamos de señalar, con el cielo.

Ya hemos dicho anteriormente que el cielo siempre aparecía vinculado a asuntos de los dioses. Algunas de las citas de este espacio así lo atestiguan:

“Adonis-. [...]
Que ya a tu invocación,
del diáfano viril
cortando las esferas 465
me ves, para asistir
a tus lamentos...”

Entendemos *las esferas* como la evidente y tradicional metáfora de cielo, por lo que parece ser que el dios Amor las utiliza como espacio de sus desplazamientos.

Las invocaciones de los personajes en apuros a los cielos, también nos hacen pensar en una equivalencia entre estos y las deidades que los habitan, en una cierta suerte de metáfora:

“Venus-. Pastores,
decidme (¡ay de mi!), decidme
si dijeron unas voces 1325
“Piedad, cielos”
(Dentro)Adonis-. ¡Piedad, cielos!

Venus-. ¡Favor, Dioses!...”

Así pues no es de extrañar que el cielo constituya el espacio marco del final de la comedia pues está en consonancia con los destinos eternos, más allá de la muerte, de ambos personajes: Adonis será una flor de la tierra y Venus una estrella del cielo. Por tanto, el ciclo cerrado que habíamos descrito hasta el cuadro quinto, encuentra en el sexto la corroboración de su final, cerrando todos los demás aspectos del drama: tiempo, trama, etc.

Lo dicho hasta aquí afecta a los espacios que conforman los distintos marcos escénicos, pero ya hemos apuntado con anterioridad algunos de los espacios que se citan a lo largo de la obra. Que los espacios son un elemento importante en la obra que nos ocupa es fácil de aceptar si tenemos en cuenta que en total hay alrededor de 60 alusiones a distintos lugares en las alocuciones de los personajes. El más profuso en apariciones es, sin duda, el monte, que se cita 11 veces a lo largo de la obra sin tener en cuenta sus apariciones en las acotaciones escénicas.

A este le siguen el cielo (5 apariciones), el valle (4), el risco (4), los jardines (4), la selva (3), Gnido (3), Delfos (3), Chipre (3), el bosque (3), el llano (3), montañas (3), los prados (2), la gruta (1), el peñasco (1), la tierra (1), campos (1) y quiebra (1).

Si dejamos a un lado los lugares naturales, tratados más arriba, llama nuestra atención la existencia de tres lugares con nombre propio: Chipre, Delfos y Gnido.

El primero de ellos, Chipre⁴⁹³ se relaciona, en realidad, con el correlato griego de la diosa de la Belleza, Afrodita. Su nacimiento está motivado por la acción de Crono quien, incitado por Gea, castra a su padre, Urano, y arroja sus órganos sexuales al mar. De la espuma que surge de ellos nace Afrodita. El viento Céfito la traslada a la isla de Chipre, donde sería recibida por las Horas. Por lo tanto, Chipre se presenta como el espacio natural de esta diosa, y por ello, es en esta isla donde en la comedia se ubican sus maravillosos jardines.

Las otras dos ciudades: Delfos⁴⁹⁴ y Gnido⁴⁹⁵ representan las partes enfrentadas en el conflicto bélico en el que Marte participa:

“Marte-. (...)¿Ves el militar estruendo,
ves el bélico furor 170
con que aclaman las lides
por su más guerrero dios,
y más hoy, que Gnido y Delfos,
islas de Marte y el Sol,
arden en guerra...” 175

Más adelante es Belona quien informa del estado de esta guerra, en la que los de Delfos, con el Sol al mando, atacan la isla de Gnido, que es la de Marte:

⁴⁹³ Isla del Mediterráneo oriental, frente a las costas de Anatolia, que constituye la República de Chipre. Su superficie abarca 9251 Km². Está dividida en dos zonas (Grecochipriota y Turcochipriota), separadas por la “línea Atila”.

⁴⁹⁴ Ciudad de la antigua Grecia, situada en la Fócida, en la vertiente SO del Parnaso, en un circo entre las rocas Fedriadas (“resplandecientes”) y el Cirfis. Santuario de Apolo y oráculo célebre. Después de la consagración de este lugar, en una época muy antigua, a una divinidad de la Tierra, y posteriormente a Poseidón, la introducción tardía (s. VIII) del dios insular, Apolo Delphinios, adorada bajo la forma de un delfín (pero en realidad invisible, desprovisto de efigie), hizo prevalecer el nombre de Delfos.

⁴⁹⁵ Gnido. Colonia doria fundada en un islote del mar Egeo, situado en el extremo de la península de Quersoneso, cerca del cabo Triopion. El culto a Apolo explica las buenas relaciones que sostuvo Gnido con Delfos.

“Belona-. Yo,
 Que al fin, como hermana tuya,
 interesada en tu honor, 250
 vengo, Marte, a persuadirte
 que vuelvas por tu opinión;
 pues los de Delfos, sabiendo,
 que te ausenta la pasión,
 porque el Sol se lo ha contado, 255
 (que no calla nada el sol)
 los ejércitos de Gnido
 asaltan, y tu favor
 aclaman cuantos en él
 te dan sacra adoración...” 260

Así pues, representan los lugares de la guerra. Las funciones que desempeñan son variadas: en principio sirven para caracterizar a Marte, el dios guerrero, valiente, leal a los suyos, y siempre victorioso, pues se sabe que de esta contienda vuelve el dios laureado:

“Belona-. La planta fugitiva
 del laurel ceda al roble.
 Todos-. ¡Viva Marte! 635
 Marte-. Mejor, Belona, fuera
 decir la aclamación que Marte muera;
 pues aunque de blasones
 victorioso en Gnido me coronas
 de Delfos...” 640

Pero estas ciudades, que como hemos visto funcionan como sinónimo de la guerra, cumplen la función principal de obligar a Marte a marcharse, con lo que la acción de Venus puede desarrollarse sin trabas, y se puede gestar así el conflicto a la vuelta del belicoso dios. Están pues por una mera razón argumental: es necesario que Marte viaje, y Calderón lo envía a realizar la función con la que, a la misma vez, le caracteriza. Como ya apuntamos a propósito de los temas de *La Púrpura...* la fama está, incluso para un atribulado Marte, por encima de cualquier otro asunto, y así lo deja claro en sus parlamentos:

“Marte-. ¡Ay, Belona!
que has venido en ocasión 270
que rémora de mis iras
cobardes sospechas son.
Pero mi fama es primero.
Vamos...”

En resumen, podemos argumentar que Calderón, con la inclusión de estos espacios reales, resuelve varias cuestiones de la trama: aleja a Marte de Venus, caracteriza la actitud guerrera y victoriosa del dios, y pone de manifiesto la preferencia y desarrollo de la vida de la fama a través de la figura de la deidad guerrera. Espacios, pues, aparentemente vacíos, pero que tras nuestro análisis quedan revalorizados como necesarios y plenos de contenido.

Nos queda determinar qué tipo de espacios representan los analizados y otros, con los que comparten la característica fundamental de no aparecer en escena, sino que solamente se citan a través de los parlamentos de los personajes.

Son espacios lejanos, que no aparecen en escena, que no suponen siquiera la continuidad del espacio representado, por lo cual se enmarcan dentro de los denominados espacios ausentes.

También corresponde a esta categoría la *comercial población* (v. 130) que cita Adonis en su autobiografía inicial, refiriéndose a la ciudad que ha debido abandonar para huir de su destino.

Más abundantes son en la comedia calderoniana los espacios contiguos, nacidos de la *presuposición de continuidad* del espacio patente. Los mecanismos para sugerir un espacio contiguo son variados: desde la aparición de ruidos o música procedente de bastidores, hasta las alusiones verbales a este espacio. Del primer tipo encontramos en la obra calderoniana bastantes muestras, ya recogidas en el análisis de las acotaciones escénicas, pues es donde aparecen estos signos sonoros:

“Dentro cajas y trompetas”

En cuanto a las expresiones verbales sobre espacios latentes o contiguos, debemos tener en cuenta:

a. La voz “de fuera”, procedente de este espacio:

“(Dentro) Unos-.

¡Arma, arma!

Otros-. [Id.]

¡Guerra, guerra!

Unos-. [Id.]

¡Viva Marte!

Otros-. [Id.]

¡Viva el sol!

Marte-. ¿Pero qué lejano acento, 245

Ocupando la región
Del aire, llega a mi oído?
¿Quién trae estos ecos?”

Si estas manifestaciones verbales son audibles para el público, también los personajes, como Marte en este ejemplo, se hacen eco de lo que acontece fuera del escenario, aportando mayor credibilidad y naturalidad ante la existencia de un espacio que continúa el visible por todos.

b. La *teicoscopia*. Ya hemos tenido la oportunidad de analizar una en *Celos...* En este caso encontramos una manifestación bastante peculiar, tanto por no tratarse de un espacio realmente contiguo, aunque el resultado es el mismo, como por la forma de ver lo que acontece en el otro lugar. Nos referimos a la descripción que Marte realiza desde la gruta del Desengaño de lo que ocurre en los jardines de Venus, gracias al espejo mágico que le muestra la verdad:

“Descubre un espejo y vese en él lo que dicen las coplas

[...]

Desengaño-. ¿Qué ves en él? 880

Dragón-. Señores, ¿qué encanto es este?

Marte-. De las campañas de Chipre

el más deleitoso albergue,

en cuya apacible estancia

festivos coros alegres 885

de ninfas, la falda al monte

van floreciendo dos veces...”

Marte culmina su descripción con maldiciones al espejo por lo desvelado:

“Marte-. [...]
Ya el ojeo pasa, y ya
por varias sendas descienden
Venus y un gallardo joven,
que amorosos y cortesés,
con los brazos se saludan, 900
y el uno al otro se ofrece
los despojos de la caza.
¡Que aquesto mire!. ¡Oh, aleve
cristal!, perezca tu luna,
aun cuando la del sol fuese, 905
si es verdad porque es verdad,
y si mientes porque mientes.”

El uso del espejo entronca con la más clara tradición barroca, tanto pictórica como literaria⁴⁹⁶. En la comedia de Calderón supone el tratamiento simultáneo de varias realidades dentro de la comedia. Por una parte, y dentro de la alegoría, es lo que vemos: un ardid barroco para ver lo que ocurre en otro lugar. Pero si pensamos en la evolución del personaje y, al mismo tiempo, desentrañamos la alegoría nos damos cuenta de que el espejo supone una introspección del antihéroe, un encuentro de Marte con su propia

⁴⁹⁶ Un claro exponente del artificio barroco es sin duda el uso del espejo, por cuanto de engaño, imitación, imagen irreal y opuesta hay en él. Rocco Mangieri se refiere a él como “un signo de frontera, divisor de dos o más espacios de la representación [...]: lo real y lo irreal, el espacio de lo idéntico y de la alteridad, el espacio de un mundo y de su opuesto”. Así relaciona la aparición de los espejos en literatura con el mismo artificio en la pintura de los siglos XVI y XVII, los cuales “suponen una metáfora poderosa del mismo proceso de la representación”, es decir, suponen la pintura misma y el acto de pintar (recordemos, por ejemplo el cuadro de las Meninas, de Velázquez). También atribuye idénticas funciones a otros objetos como lágrimas, superficies reflectantes, perlas, aguas, etc. (Cfr. Rocco Mangieri, *Las fronteras del texto*, cit. pp. 283-288).

conciencia, en el que nos muestra su dual, el hombre que “abre los ojos” ante un amor marchito⁴⁹⁷.

Para el análisis que nos ocupa, destacamos simplemente el uso de este artificio como vehículo para la representación simultánea de lo que acontece en dos espacios, aunque en la escena sólo se representa uno, y es la intervención de Marte la que conforma la teicoscopía.

En este punto de nuestro comentario espacial, nos parece interesante destacar una representación curiosa de los espacios. Belona, hermana de Marte, aparece en la escena quinta sobre un arco iris, usado como eficaz medio de transporte:

“Aparece Belona en un arco iris.

Belona-. Yo,

que al fin, como hermana tuya,

interesada en tu honor, 250

vengo, Marte, a persuadirte

que vuelvas por tu opinión;

(...)

...a cuya causa, mi ira,

siempre tuya, le pidió

a Juno el arco de Iris,

para que vuelvas veloz

a auxiliar a tus gentes, que 265

dicen en marcial clamor...”

⁴⁹⁷ Para completar la visión de este fragmento ver el apartado sobre los personajes (7.3.4) de este mismo estudio.

Esta artimaña pone en inverosímil conexión el espacio visible con los ausentes Delfos y Gnido, a los que Marte acaba siendo transportado con la celeridad necesaria para llevar a cabo la guerra. La acotación que pone fin a la escena describe:

*“Desplégase el iris, baja Belona, y arrebatando
a Marte, desaparecen los dos...”*

Además de lo apuntado, el pasaje pone de manifiesto la existencia de una exuberante máquina teatral, que ya hemos intuido en ocasiones anteriores. El hecho de que Belona pida a Juno⁴⁹⁸ el arco iris obedece, pensamos, al simple hecho de que además de encarnar la diosa de la tierra, sea ésta la madre de Marte. Aunque la explicación no hace sino justificar lo increíble del mecanismo de transporte.

Con anterioridad hemos apuntado las relaciones que se establecen entre espacios, personajes y temas, que en este momento sistematizamos en el siguiente cuadro, teniendo en cuenta algunas de las localizaciones señaladas en nuestro análisis.

Los primeros de ellos coinciden en lo esencial con la disposición de los cuadros señalada, mientras que los segundos aseguran nuestra tesis:

⁴⁹⁸ Juno: Diosa romana esposa de Júpiter y madre de Marte. Desde fecha muy antigua se asimilaron sus funciones a las de la Hera griega, aunque parecía personificar el principio lunar. Forma parte de la tríada capitolina con Júpiter y Minerva, recibiendo entonces la invocación de Iuno Regina. Vid., C. Falcón, E. Fernández y R. López, *Diccionario de la Mitología clásica*, cit. p.367.

ESPACIOS PRINCIPALES		
ESPACIO	PERSONAJES	TEMAS
Monte-bosque	Adonis y jabalí ⁴⁹⁹	Historia y destino de Adonis; y la caza.
Jardines de Venus	Venus, sus criados, y las ninfas	Amor
Gruta del desengaño	Marte, Dragón, y todos los personajes de la alegoría.	Desengaño amoroso, en todo su proceso.
ESPACIOS MENORES		
Espacios urbanos: Gnido y Chipre.	Marte , Dragón.	Guerra
Cielo	Deidades	Destino

Sin embargo, no son estas las únicas relaciones que se establecen. En el marco en el que venimos realizando nuestro análisis, esto es, en la convicción de que el texto posee virtualidades musicales, nos cercioramos de que la acción de la música y efectos sonoros ayuda, sin duda alguna, a la recreación de los ambientes, y también de los espacios, relacionándose irremediabilmente con ellos.

⁴⁹⁹ Evidentemente el jabalí no es un personaje en sentido estricto, en primer lugar porque no es reconocido como tal en la relación de *dramatis personae*. Sin embargo, su importancia crucial en el desarrollo y resolución de la trama nos lleva a considerarlo como tal en nuestro comentario.

Así el ambiente festivo que pretende vivirse en los jardines de Venus viene aderezado con la inclusión en él de una canción⁵⁰⁰ y precede a la acción guerrera de Marte los sonidos de las cajas, clarines y trompetas; el Desengaño desaparece con un *ruido como de terremoto*, etc. A veces incluso el desarrollo de la trama depende de estos elementos. No tenemos más que recordar, para demostrarlo, el pasaje en el que, enfrentadas Venus y Belona para persuadir a Marte, una, y para que no sea engañado, la otra, realizan conjuros que implican la acción de determinados sonidos. Venus prepara el suyo:

“Amor-. ¿Qué industria habrá contra los celos?

Venus-. La siempre encendida

fragua en que a Júpiter forja Vulcano

los rayos que vibra.

Para el abrasado temple 1075

que montes fulmina,

de venenosas aguas se vale

Leteas y Estigias.

Destas pues, rompiendo los diques

las furias impías , 1080

haré que estas fuentes sus tósigos corran,

en voz de mis ninfas,

cuyas disonantes voces

verás que al oírlas,

adormecido el sentido... Más esto 1085

su efecto lo diga,

cuando callado conjuro...”

⁵⁰⁰ Ver comentario a propósito de esta canción en el apartado de análisis de los elementos musicales (7.3.6) de este mismo capítulo.

Si Venus se apoya en el sonido de los manantiales para tranquilizar los ánimos de Marte, Belona, su celosa hermana, le responde con otros sonidos mágicos:

“Belona-. Si puedes, que yo, que a todo
estoy a la mira,
al ruidoso estruendo del agua 1125
que impura te hechiza,
con otro estruendo sabré
vencer la malicia.

Venus-. ¿Tu? ¿Cómo?

Belona-. Al metal haciendo que brame, 1130
y al parche que gima.
Suenen idiomas de Marte,
y en voces altivas
confundid un ruido con otro,
y viva el que viva.” 1135

Marte aparece confuso por el ardid de ambas mujeres: el conjuro de Venus le adormece, el de Belona anima su espíritu vengativo:

“Marte-. De una confusión en otra 1165
no sé lo que elija,
entre aguas que aduermen, acentos que elevan
y cajas que incitan.”

El pasaje nos parece interesante además de por lo que acabamos de apuntar, porque la trama necesita de elementos espaciales y musicales, estrechamente vinculados, para desarrollarse, indicando hasta qué punto tiene importancia la música para el autor textual, y también para conformar el significado y el devenir del argumento.

El análisis de las perspectivas espaciales que se adoptan en *La púrpura....* arroja la clara supremacía de los espacios no marcados, de carácter objetivo. Sin embargo, la presencia de la alegoría central, que lleva consigo la aparición del espacio de la gruta del Desengaño, nos lleva a reconocer un espacio subjetivo, según la explicación que venimos dándole en este apartado. Efectivamente, aunque se inserte como “real” en la trama, aunque los personajes “vivan” el pasaje sin hacer pensar a los virtuales espectadores, en ningún momento, que se trata de un pensamiento o una introspección de los personajes implicados, para nosotros, a raíz de la lectura que hacemos de dicho pasaje, se trata precisamente de eso, de una exteriorización literaria del desengaño amoroso de Marte. Por tanto las descripciones que Marte realiza de la gruta se corresponderían con el sentimiento doloroso que experimenta, materializado en la cárcel de amor. Aunque el pasaje ha sido analizado más arriba, transcribirlo aquí nos permitirá su observación desde esta perspectiva:

“Marte.- Dices bien, 765

pues nunca la planta, pues nunca la vista
pisó temerosa, previno confusa
tan lóbrega estancia, mansión tan horrible,
prisión tan funesta ni cárcel tan dura.

A la escasa luz que dispensa 770

el torpe bostezo que entreabre la gruta
(porque el sol, que de miedo no pasa,
de lejos la acecha, aun más que la alumbra),
melancólico espacio diviso

de negras paredes, que teas ahuman, 775

colgadas de grillos, cadenas y lazos,
trofeos que infaman deidad que no ilustran.”

En realidad, en la obra calderoniana esta gruta funciona como un espacio objetivo, fruto una vez más de los ardidés barrocos; pero no podemos evitar considerarlo, al menos teóricamente, como subjetivo, por cuanto hemos apuntado anteriormente. Las palabras de Marte describen un espacio confuso, de difícil visibilidad, que provoca miedo y melancolía, un lugar de torturas. Trasladado a sentimientos se trataría de un estado de melancolía y sufrimiento, que aporta confusión a la persona que lo padece, un desengaño, en definitiva. Prueba de ello es también que su soldado, Dragón, por otras razones más irrisorias, también sufre (*visita*) tal sentimiento, en compañía de su superior:

“Dragón.- En poco nos han engañado,
que yo pienso que lo es
según horroroso y triste
se nos muestra.”

764

Quizá la mejor opción sería considerar este espacio de la gruta como profundamente semantizado, esto es, cargado de un contenido que también es transferido al resto de la trama. Pero no se trata de un espacio novedoso, significa todos los tormentos del sentimiento amoroso, como al analizar *La cárcel de amor* ya dijimos.

Calderón presenta casi todos los espacios, aportando su particular significado, motivado por las acciones que en cada uno de ellos se desarrollan. Así los jardines de Venus aportan todas las condiciones idílicas del amor dichoso, el bosque- monte (como hemos dado en llamarlo) se refiere a Adonis y al destino que inexorable le persigue, y significa, huida, escondite, etc.,

En general, en la obra la presentación de los espacios supone un aditamento significativo que coadyuva al sentido general de la obra.

No en vano, al final de la comedia Venus invoca lugares, terrestres y celestes, para llorar al malogrado Adonis, como si estos tuviesen el poder de volverlo a la vida. Estas localizaciones aparecen pues como presencias que participan de la acción, del destino de los personajes, del significado final, interfiriendo en los principales aspectos de la comedia, y entre ellos de la música:

“Venus.- ¡Un Adonis! ¡Ay de mi!
 ¿Cómo, soberanos dioses,
 cielo, sol, luna y estrellas,
 riscos, selvas, prados, bosques, 1375
 aves, brutos, fieras, peces,
 troncos, plantas, rosas, flores,
 fuentes, ríos, lagos, mares,
 ninfas, deidades y hombres,
 sufrís tal estrago?” 1380

7.3.6. *Elementos musicales*

La existencia de un apartado dedicado a los elementos musicales en las comedias de Calderón, es uno de los objetivos prioritarios de nuestra tesis. Además de la realización de un pormenorizado análisis de los textos de las cuatro obras calderonianas pertenecientes al acervo áureo de la incipiente música teatral española, una de nuestras pretensiones ha sido identificar en estas obras cuantas cualidades musicales pudiéramos encontrar, para evidenciar la intención musical de las comedias ya desde su propia construcción textual.

Y el análisis no ha podido ser más generoso. Podemos decir sin complejos, que Calderón escribe estas obras desde una conciencia musical, introduciendo elementos de la dramaturgia bajo el tratamiento intencionado y preciso que luego los hará proclives a su adecuación a la partitura.

La intencionalidad musical se expresa en casi todos los apartados del análisis textual. Realizamos una retrospectiva para ir recopilando cuanto resulte útil para la demostración de nuestra tesis.

La primera virtualidad musical que consideramos es la temática mitológica de las cuatro comedias. Si bien es verdad que por sí sola no constituye la prueba definitiva de la musicalidad defendida, es al menos, un primer dato que nos acerca a la aseveración de nuestra propuesta teórica. Que el tema principal de nuestro particular corpus calderoniano sea mitológico nos acerca indefectiblemente a las primeras producciones operísticas italianas (y desde ellas al resto de las producciones operísticas de toda la historia), sin duda ampliamente conocidas en la España del siglo XVII, con intensas relaciones con este país mediterráneo. No es una coincidencia que las primeras manifestaciones operísticas italianas –las realizadas en el entorno de la camerata Bardi, a manos de compositores como Jacopo Peri o Claudio Monteverdi- tengan como fondo el universo de la Mitología clásica.

Baste pensar en las obras de una figura cumbre de la recién nacida ópera, como Monteverdi, para observar la predilección temática general: Orfeo, Ariadna, Poppea o Ulises son el germen argumental de sus óperas. Una nueva estética con vocación grecolatina no podía más que mirar a Grecia y Roma como fuente para la constitución de sus argumentos.

Además ya vimos cómo la elección de temas mitológicos como motivo para la composición de dramas en música, resultaba habitual desde hacía casi un siglo en el contexto dramático español. La idoneidad de la elección de la Mitología como temática principal se justifica también a partir de otras razones de distinta índole. Así, esta temática presenta una función social, por lo que se constituye como la más apta para el momento político que se vive: con la inclusión de seres lejanos y extraños, en lugares idílicos e inexistentes, alejaba las conciencias de la realidad crítica y decadente de la centuria.

A lo argumentado se une el hecho de que los personajes mitológicos, con sus poderes sobrehumanos, resultan bastante atractivos: en primer lugar porque permiten el tratamiento de cualquier asunto -idea abstracta o enseñanza moral-, de forma evidente para el público, y a la vez porque son temáticas que favorecen la alegoría, y está totalmente aceptado el gusto de Calderón por este recurso para transmitir su ideología, incluso sus críticas, de forma velada. La utilización de este recurso literario es un vehículo indispensable para, acorde con el momento estético y social, transmitir las enseñanzas morales que de la trama se desprende a modo de “ejemplos”. Pero, además, la temática mitológica ha continuado siendo una de las fuentes principales para la creación de los libretos operísticos de todos los tiempos, lo cual demuestra su grado de aceptación en este género músico-teatral.

En cuanto a la estructura dramática que hemos descrito en cada una de las comedias musicales calderonianas cabe decir que se presta a ser musicada sin problemas.

Responde, como hemos visto, a la existencia de varios momentos de clímax, que se corresponderían musicalmente con las arias, partes operísticas cargadas de expresión de los sentimientos.

Son las largas réplicas, normalmente “a solo” que los personajes principales profieren para expresar los momentos sentimentales más relevantes de su actividad.

Hemos de distinguir entre *Celos...* y *La púrpura...*, cuyas escenas son bastante equilibradas, de *El golfo...* y *El laurel...* donde aparecen escenas de tamaños muy dispares, pues encontramos tanto de 424 versos -como la extensa explicación de Dafne sobre los acontecimientos pasados y presentes que sirven para encuadrar la acción-, como de 22 versos, sin apenas incidencia en el acontecer general dramático. En las comedias del segundo grupo descrito, la alternancia de las partes habladas y cantadas permite realizar extensísimos parlamentos que serán, sin duda, representados verbalmente. Pero en las del primer grupo, al representarse cantadas en su totalidad, se cuida más la longitud de las escenas, por cuanto se adecuan a las posibilidades musicales de los distintos agentes operísticos.

Además destaca la variedad combinatoria en las relaciones de los personajes en las escenas, por lo que podemos pensar en dúos, tríos, cuartetos, quintetos, coros, etc. A los personajes secundarios se les encuentra en pareja, por lo que la forma musical natural sería el dúo, y otros personajes, que aparecen en grupo, suelen interpretar, ya desde el texto, momentos corales. Las unidades aristotélicas favorecen la recepción de la ópera: el número reducido de personajes, y la estructura sencilla junto con la buena distribución de los parlamentos entre los personajes, según su importancia, también ayudan a la comprensión, por parte de público, de la acción desarrollada.

Que Calderón pensaba en poner música a su drama, y que lo construyó poniendo cuidado en algunas cuestiones de su dramaturgia, parece un hecho cada vez más plausible.

De entre todas las referencias musicales que hemos encontrado en nuestro análisis, la que sigue nos parece una de las más determinantes para nuestro propósito analítico:

“El teatro será de bosque, y van saliendo FLORA, CINTIA, CLORI y LIBIA, cada una de por sí, cantando en estilo recitativo, mirando al vestuario, y huyendo como con asombro y admiración”

(La púrpura...)

La alusión al “estilo recitativo” implica el conocimiento por parte de Calderón del estilo operístico que destaca durante el primer barroco y que supone el inicio de la ópera. El *stile recitativo*, como se le denominó en el ámbito de sus creadores a principios del siglo XVII, consiste en un modo de composición en el que la música se convierte en un mero vehículo del texto que se canta. Por tanto la función de la música consiste en imitar y destacar las inflexiones, ritmos y la sintaxis del habla natural. Además tiene como principal objetivo la expresión de los afectos, esto es, los sentimientos deben quedar evidentes en este estilo a medio camino entre música y palabra. Los compositores que lo desarrollaron se sirvieron de una textura más liviana, de una voz que presentaba clara y rápidamente una gran cantidad de texto, y de un acompañamiento armónico (bajo continuo), de ritmo lento que poco o nada interfería en la transmisión del mensaje lingüístico.

Los elementos cotextuales analizados nos ofrecen otras acotaciones de contenido musical que deben ser tenidas en cuenta, pues nos aportan información muy útil para el tratamiento de la aparición de la música en las comedias.

Las relaciones sintagmáticas que establecen todos los elementos dramáticos nos inducen, a través de las acotaciones, a identificar a ciertos personajes que, por su propia naturaleza, están conectados con la música. Tal es el caso de Caribdis, en *El golfo de las sirenas*.

En realidad, el mito que reproduce la fábula posee un componente musical indisoluble de los propios personajes: Caribdis atrae con el canto a sus víctimas, al igual que hacen las sirenas. Las acotaciones musicales indican, simplemente, los momentos en los que estos seres fantásticos utilizan su virtud mortal.

Un poco más complejos se configuran estos elementos del cotexto en *El laurel de Apolo*. Poseen una mayor carga designativa. Encontramos en las acotaciones descripciones de los cantos populares de los villanos, que como corresponde al género, se acompañan de instrumentos propios de la música festiva de los personajes rústicos. Otra característica de la música de la villanía, aunque no exclusiva, es la existencia de coros de zagalas y zagales que acompañan a los personajes que realizan las coplas, dejando para el coro la realización de los estribillos.

*“Salen por un lado FLORA, BATA y otras zagalas;
y por otro salen LAURO, RÚSTICO y otros zagales,
todos con instrumentos, cantando y bailando.”*

(El laurel, 4)

En esta comedia además, los coros son constantes, pues a través de ellos se defienden alternativamente cada una de las posturas que desarrolla la dialéctica amor vs. olvido.

Es también una acotación escénica la que explicita el modo de expresarse de los dioses:

*“Desátese della, y al entrarse cada uno por su lado, sale
por el de BATO, CUPIDO vestido de pastor, y APOLO
de cazador, por el otro, cantando todo lo que representan”*

(El laurel, 7)

(Hablado)

Llegará el otoño, y no
habrá yerto árbol, que fértil,
de varios frutos no veas 1380
todas sus ramas pendientes, *Canta.*
brindando a la vista y al gusto igualmente,
hermoso el agrado y goloso el deleite.

(Hablado)

Deste pues círculo entero
del año soy rey, y deste 1385
compuesto triunfo de horas,
días, semanas y meses, *Canta.*
el dueño serás, bella Dafne, si quieres
feriarme a tan solo un favor tus desdenes.

(Hablado)”

A veces, las acotaciones solo refieren un sonido de fondo, como una música indefinida que abraza la acción de los personajes:

“Salen como oyendo la música SILVIO por

la parte del Olvido, y CÉFALO por la del Amor”

(El laurel, 25)

Si embargo, y tras lo apuntado, debemos recordar la sorprendente parquedad en las referencias al canto en *Celos...* y *La púrpura...* Pero tal como argumentamos en su momento, es precisamente porque se trata de óperas –cantadas en su totalidad- por lo cual no es necesario establecer los momentos musicales frente a los dialogados, entre otras cosas porque no existen los diálogos hablados.

Así que las acotaciones señalan la entrada de personajes y músicos en actitud festiva y musical, pero con carácter descriptivo, y no como indicación imperativa.

En este sentido se encuentran acotaciones que se refieren a distintas realidades musicales: coros, instrumentos, etc. Por ejemplo, en *La púrpura...* encontramos numerosas alusiones a instrumentos concretos que deben escucharse en escena, aunque no son muy variados: cajas, trompetas y clarines. En *Celos...* no existen citas de los instrumentos que deben aparecer en escena.

También encontramos descripciones detalladas de lo que ocurre en la escena, señalando como un elemento más la presencia del canto:

*“Aparece AURA en el aire en un carro tirado de dos camaleones,
y cantando baja al tablado, atravesándose por delante de todos sin
que la vean, y vuelve a subir por la otra parte, con el último verso”*

(Celos...)

Ya hemos aludido a la identificación de propiedades musicales a personajes que por su naturaleza las poseen. Además, determinamos la existencia de música específica para determinados grupos sociales. Los momentos en los que se canta o se baila se relacionan con determinados personajes susceptibles de poseer estas actitudes, con lo que la música se erige como un importante elemento caracterizador.

Es el caso de los villanos, las ninfas, los pastores; en general los grupos que realizan acciones conjuntas como procesiones, celebraciones, etc.

Las acotaciones nos aportan otras informaciones musicales útiles, como alguna indicación sobre la realización del *stile recitativo*, en cuanto a expresión de los afectos:

“MÚSICA en tono triste [Dentro]”

(*La púrpura...*)

También aparece la música con función meramente estructural, por ejemplo para cambiar un decorado:

“*Vase con sus ninfas, y con esta música*

se muda el teatro en monte...”

(*La púrpura*, 22)

Si los elementos cotextuales suponen una fuente abundante de referencias musicales, son los diálogos donde estas referencias se plasman y desarrollan más ampliamente. La propia institución de funciones dramáticas, comienza a arrojar elementos que corroboran la filiación musical de estas comedias con la música teatral del momento. La función *metadramática* del diálogo dramático, reconocida en algunos parlamentos de los personajes, ofrece una muestra de la pertenencia de estas comedias a la Fiesta teatral, compuesta por diversas secciones, siendo nuestro objeto de estudio, la parte principal, esto es, la comedia central. En el siguiente ejemplo se hace constar la posición en la cual aparece, precediendo a la mojiganga: en *El golfo...*, Sileno concluye dando paso a la siguiente parte de la fiesta:

“Sileno-. Pues con dejar transformada
en escollos a Caribdis 1190
y a Escila, quedó acabada
la fábula, ahora, viendo
arrojar en esta playa
aquese marino monstruo
empiece la mojiganga.” 1195

El *coloquio* es la forma dialógica más usual, por serlo también del género teatral. Sin embargo, dentro de esta naturalidad encontramos algunos aspectos que son particularmente calderonianos y que por la relación que establecen con lo musical conviene mostrar. Según lo expuesto en nuestro exordio inicial, se pueden distinguir tantos tipos de coloquio en el teatro como los que pueden darse en la realidad (conversación, careo, discusión, entrevista, debate, tertulia, perorata, etc.). Con frecuencia aparecen discursos prolongados de los personajes, llamados *parlamentos*, que en principio resultan considerablemente largos. Ya hemos referido algunos. La justificación de su cita en este apartado responde a que muchos de ellos son introducidos a través de canciones, como la que en *La púrpura...* debate si puede o no el Amor mejorar la felicidad de los amantes Venus y Apolo:

*Venus.- Vosotras, porque no haya
cosa que no le deleite,
cantad algo.*

*Chato.- Celfa, ven
a hacer unos ramilletes 935
para el nuevo amo.*

*Celfa.- Veamos
cómo una música puede,
parecer entre otra.*

*Chato.- Como
Entre lo rojo lo verde.*

*Coro 1º de Ninfas.- No puede Amor 940
hacer mi dicha mayor.*

Coro 2º de Ninfas.- Sí puede Amor.

*Coro 1º.- No puede Amor
ni mi deseo*

pasar del bien que poseo; 945
porque crecer el empleo
de tan divino favor
no puede Amor.
Coro 2º.- Sí puede Amor...
Los dos.- ...hacer mi dicha mayor. 950
Adonis.- Aunque la letra que oí
en lo primero que ofrece,
que habla conmigo parece,
pues yo el más dichoso fui,
perdona, si 955
en lo segundo mi error
funda mejor
su dicha.
Venus.- ¿De qué manera?
Adonis.- Como la contienda era 960
de vuestro dulce primor..
Él y Coro 1º.- No puede Amor
hacer mi dicha mayor.
Él y Coro 2º.- Sí puede Amor
hacer mi dicha mayor. 965
Adonis.- La dicha no merecida
se posee desairada;
que mal puede estar hallada
sin achaques de perdida;
y mi vida 970
más quisiera merecer,
que poseer:
luego si Amor puede dar
dicha que es más singular

<i>cuanto hay de mérito a error...</i>	975
<i>Él y Coro 2º.- Bien puede Amor hacer mi dicha mayor.</i>	
<i>Venus.- Dicha que a ser dicha crece, aun antes que sea esperanza, es dicha del que la alcanza,</i>	980
<i>mas no del que la merece; y si se ofrece la dicha sin merecella, dando cuanto puede en ella de mérito y de valor...</i>	985
<i>Ella y Coro 1º.- No puede Amor hacer mi dicha mayor.</i>	
<i>Adonis.- El que sin propio interés logró dichas semejantes, haberlas logrado antes</i>	990
<i>podrá merecer después; luego si es suya en la segunda acción la estimación que hacer de su dicha puede,</i>	995
<i>y en ella Amor le concede que pueda quedar mejor...</i>	
<i>Él y Coro 2º.- Bien puede Amor hacer mi dicha mayor.</i>	
<i>Venus.- Servir el favorecido</i>	1000
<i>no es en leyes del cuidado mérito de enamorado, que es deuda de agradecido: y el más rendido</i>	

<i>podrá agradecer y amar;</i>	1005
<i>mas no aumentar</i>	
<i>los grados a la fineza;</i>	
<i>que es ser nieve cuando empieza,</i>	
<i>y cuando fallece ardor.</i>	
<i>Ella y Coro 1º.- No puede Amor</i>	1010
<i>hacer mi dicha mayor.</i>	
<i>Adonis.- No hace poco el que agradece.</i>	
<i>Venus.- El que agradece, ¿qué hace?</i>	
<i>Adonis.- Por lo menos satisface.</i>	
<i>Venus.- Satisface y no merece.</i>	1015
<i>Adonis.- En fin, ofrece</i>	
<i>lo que puede su ventura.</i>	
<i>Venus.- Es locura,</i>	
<i>Si ofrece y no sacrifica.</i>	
<i>Adonis.- ¿Eso no implica?</i>	1020
<i>Venus.- No implica;</i>	
<i>Que una vez mío el favor...</i>	
<i>Ella y Coro 1º.- No puede Amor</i>	
<i>hacer mi dicha mayor.</i>	
<i>Adonis y Coro 2º.- Sí puede Amor</i>	
<i>hacer mi dicha mayor.”</i>	1025

Nos merece la pena su transcripción completa por cuanto de interés ofrece en torno a los elementos de análisis que nos manifiesta.

Aunque ya hemos tratado este pasaje a propósito del estudio de los elementos textuales, es indispensable volverlo a reproducir aquí por las peculiaridades musicales que conlleva.

Lo más importante desde nuestra perspectiva es el hecho de que esta escena se concibe desde la propia ficción como una canción (vs. 931-933), y esto aporta una serie de características relacionadas directa e inevitablemente con el hecho musical.

En primer lugar se nos ofrece una de las mayores pruebas para la demostración de que esta comedia es concebida por Calderón como una ópera, ya desde su escritura. Los villanos se preguntan, con la inocencia propia de su condición, sobre las convenciones del género:

“Celfa.- Veamos
 cómo una música puede,
 parecer entre otra.
Chato.- Como
 entre lo rojo lo verde.”

Las palabras de Celfa demuestran que estamos ante una obra cantada en su totalidad, así que expresan la confusión ante la introducción de una canción en medio de lo que ya es música, lo cual no parece lógico desde el punto de vista de la construcción de la comedia como género teatral, pues desbarata todo lo apuntado sobre el juego de la ficción que los actores desempeñan y sobre la convención en virtud de la cual la historia se desarrolla en verso y ante un público que nada se cuestiona y que para los personajes no está presente. Sin embargo, demuestra la genialidad de Calderón de la Barca, pues se sirve de los graciosos para la expresión de esta duda que atenta a la verosimilitud dramática. A nadie extraña que los seres incultos y toscos se hagan preguntas de este realismo casi cómico. El público es informado a la vez, del recurso dramático y de la introducción de una canción, y sin estridencias, acepta de buen grado la ficción.

La respuesta de los villanos, en este caso es Chato quien argumenta, presenta el recurso dentro de la cotidianidad de sus realidades.

En el momento inmediatamente anterior Chato propone hacer unos ramos a los amantes y creemos que su respuesta pudiera estar relacionada con estos ramilletes (*como entre lo rojo lo verde*), en referencia al color de las flores con que los construyen. No se necesitan más explicaciones, o más bien el público no puede pedirselas a estos personajes, que no dan más de sí. Simplemente la situación se acepta.

Ya hemos descrito con anterioridad las particularidades musicales de esta canción. Argumentalmente supone un debate sobre cuestiones amorosas. Musicalmente responde a la estructura de estrofa –estribillo, siendo el estribillo variado según el personaje que realice la estrofa: Adonis defiende que “bien puede el Amor/ hacer mi dicha mayor”, mientras que Venus opina que “no puede el Amor/ hacer mi dicha mayor”, siendo este el eje central de la agradable disputa. En torno a este estribillo variable se disponen las estrofas, supuestamente realizadas como intervenciones solísticas. Dos *coros* se disputan el estribillo dependiendo del motivo que se defienda. A éstos se les unen a veces los solistas, tras razonar su postura en la estrofa. Incluso podemos constatar la existencia de *duos corales*, cuando ambos coros se disponen a proferir su defensa, y de estrofas compartidas en un alarde de dinamismo musical [vs. 1013-1022]. Pero no estamos ante un fragmento único en este tipo de características.

La existencia de *coros*, esto es, un grupo de personajes que actúan como uno solo, es bastante frecuente en las comedias. Se encuentran, con distinta apariencia, en las tres comedias restantes. Donde menos incidencia tienen es en *El golfo*... En esta obra no se cita literalmente al coro, pero las sirenas funcionan como tal. Sí aparece el coro específicamente en *El laurel*... donde se incluye ya en la relación de *dramatis personae*. En este preliminar se distinguen dos coros: “del amor” y “del olvido”, pero luego vemos que también aparecen divididos por el sexo en coros masculinos, vinculados al dios

Apolo, y femeninos, que defienden a Cupido. Además, los personajes de Iris y Eco se hacen acompañar de su propio coro que difunde sus principios amorosos.

En *Celos...* el coro tiene también una presencia manifiesta, a pesar de no aparecer evidenciado como tal. Hallamos once intervenciones corales, sin atender a los momentos de idéntico carácter que, sin ser designados como “coro”, vienen indicados por el marcador textual “todos”. En ambos casos, el coro no es un personaje más. En esta comedia se configura, más bien como una presencia, que en momentos determinados destaca o repite alguna idea (normalmente sentencias) pronunciada por los personajes en sus réplicas. Realiza, en estos casos, la función de eco, identificada por los críticos en la dramaturgia calderoniana. Además participan de los fragmentos narrativos, como hemos podido comprobar a propósito de su estudio. Relacionado con estas manifestaciones los coros presentan una tercera función: apoyar a los personajes principales en su discurso, con intervenciones conclusivas o simplemente servir de auditorio real, en la ficción, a estos.

Pero junto a las intervenciones corales, podemos identificar otras, cuya responsabilidad recae en un grupo de personajes, cada uno de los cuales realiza su réplica de forma alterna con las de los demás formando un tipo peculiar de coloquio que no puede sino desembocar en una textura musical: el contrapunto. Este tipo de estructura circunscribe su uso a un conjunto de personajes muy concreto. Con la función principal de coro, estos personajes no suelen tener por sí solos la entidad suficiente para realizar acciones independientes, aparecen siempre apoyando a otros. Aunque también se da entre personajes principales, quienes en los dúos o tríos intercalan sus versos en una suerte de diálogo contrapuntístico.

No se trata, pues, de un hecho fortuito y aislado sino que forma parte de la dramaturgia de Calderón, y en concreto, de sus intenciones musicales. Proponemos uno de los ejemplos hallados para testimoniar nuestra teoría. Pertenece a *Celos*...:

“Procris-. Por más que ignorado acento...

Céfalo-. ...por más que ignorada voz...

Procris-. ...en mi oprobio...

Céfalo-. ...en mi desdicha... 695

Procris-. ...en mi injuria...

Céfalo-. ...en mi temor...

Procris-. ...en mi ofensa...

Céfalo-. ...en mi fortuna...

Procris-. ...en mi agravio...

Céfalo-. ...en mi favor...

Procris-. ...me esté diciendo al oído...

Céfalo-. ...diciendo esté al corazón... 700

Los dos y Aura-...inspire suave el aura del amor.”

La consecuencia textual de este contrapunto es una configuración sintáctica caracterizada por frases cortas e incompletas que van conformando su sentido a medida que avanzan. Algunas de estas conversaciones contrapuntísticas contienen un estribillo coral.

Ya hemos referido la necesidad de indicar cuándo suceden las partes musicales en las comedias que hemos considerado zarzuelas. Encontramos distintas indicaciones. Una de las más evidentes indica, en *El laurel*... que lo referido se realiza “cantando todo lo que representan”.

Podemos concluir que las canciones son la manifestación más genuina del interés musical de la dramaturgia calderoniana. No son exclusivas de estas cuatro comedias, sino que se prodigan con generosidad por toda su obra.

Sin embargo, en nuestro caso, hemos de señalar su múltiple presencia, bien con la especificación precisa de que se trata de esta forma musical, bien porque se indica que los personajes cantan y bailan mientras desarrollan las acciones que les son propias, y nosotros reconocemos en ese particular pasaje, el desarrollo de una canción. Así pues, la inclusión de canciones en el transcurso de los argumentos de nuestras comedias, se hace sin estridencias, pues pertenece a lo cotidiano del universo dramático de Calderón, y como cotidiano lo acepta el espectador, quien no se extraña ni se cansa de este alarde de vida musical en los personajes que pueblan las obras objeto de nuestro análisis.

Como hemos podido comprobar, los diálogos de las comedias musicales de Calderón arrojan bastante luz sobre la incidencia e importancia de la música. Son numerosos los aspectos tratados, desde lo genérico a lo puramente excepcional. Las evidencias que hemos manifestado sobre la creación de las comedias en cuanto a las intenciones musicales de la misma, ya desde la construcción textual, nos parecen muy significativas. Podemos declarar que Calderón de la Barca va más allá de una coordinación literario-musical en estas obras; se trataría más bien de intentar escribir “textos musicales”, o lo que es lo mismo, libretos.

Los personajes de las comedias calderonianas se corresponden con los tipos usuales que campaban por la dramaturgia española del siglo XVII. Son caracteres perfectamente definidos, estáticos, con rasgos plenamente establecidos: temperamentos realistas, perfiles cómicos, caracterización por el uso de los dialectos, etc.

De la galería de personajes áureos, Calderón selecciona los rasgos que aplicará a las deidades que protagonizan sus obras, asimilando los tipos en la figura que los dioses encarnan, y que no por ser dioses evitan en sus comportamientos: celosos, estilizadas damas, jóvenes aventureros y enamoradizos, héroes y heroínas, en definitiva, que adoptan las características del reparto típico del XVII. A estos se les unen otros personajes de baja clase social: los villanos, con las funciones que ya hemos descrito, entre las que destaca la producción de acciones secundarias, normalmente cómicas. Podemos distinguir así una serie de personajes fundamentales y característicos de estas obras: los dioses –adyuvantes y oponentes–, el héroe, el villano, el caballero, el galán, la dama, el gracioso o figura del donaire, los criados, etc. La disposición jerárquica de las *dramatis personae*, normalmente bipolar, permite, casi siempre, identificar los actantes dramáticos con los operísticos. Así, normalmente la heroína será la soprano principal; el héroe con el que forma pareja, el tenor. Si el oponente es femenino, como en el caso de Diana, se presta por el carácter de su acción a ser la mezzosoprano; si es masculino, como en el caso de Marte, normalmente desempeña su acción un bajo. La observación de los personajes y sus relaciones en las comedias de Calderón nos permite atribuir, sin muchas dudas, a cada personaje su función operística, que no es sino la que realiza en el propio drama.

Hemos citado la presencia prolífica de los coros. Además podemos señalar la de grupos estáticos que formarían en la versión musical agrupaciones vocales fijas, como el cuarteto compuesto por las sirenas de *El golfo...* o el mismo cuarteto de las ninfas en *La púrpura...* De sus intervenciones se desprende normalmente la realización de pasajes contrapuntísticos con finales concertantes.

Por último señalamos la existencia en las cuatro comedias musicales, de grupos anónimos de personajes que entre sus funciones desempeñan además la de coro.

La revisión de la temporalidad en las obras de Calderón, nos permite identificar una duración medible objetivamente, pero también vista como una vivencia de tipo psicológico, que además se puede atemperar según el concepto musical del *tempo*.

Así asistimos a intervenciones cantadas, cargadas de lirismo y donde la expresión de los afectos constituye un objetivo principal, en las que el tiempo se suspende, dando la impresión de flotar sobre un *Adagio* lírico; mientras que en otros fragmentos las acciones se suceden de forma dinámica, dando la sensación de rapidez que aporta el *tempo Vivace*. Así pues, la combinación de los pasajes dilatorios con otros de más acción da lugar a las variaciones de *tempo*, de modo que se sucede un fragmento de la trama más estático tras otro que parece pasar más rápido, sin que ni uno ni otro dejen el presente de los diálogos. Así se aprovecha, con fines estéticos, la consciencia subjetiva del tiempo.

Podemos citar varios casos de pasajes lentos, tanto objetiva como subjetivamente, como el cortejo de Céfalos y Procris en *Celos...*; la canción en los jardines de Venus; la visita a la gruta del Desengaño de Marte en *La púrpura...*; o el autorretrato de Apolo en *El laurel...*

Efectivamente, y como podemos observar que ya ocurre en el texto dramático, en la música teatral suelen ser más ricos los textos que reflejan las pasiones, dados más a convertirse en arias, mientras que los pasajes de más acción se diluyen en recitativos, y más tarde, también *ariosos*. Aunque no podemos perder la noción del tiempo de producción de estas comedias, cuando el recitativo, melódico y cuidadísimo, es el modo de expresión más adecuado para la expresión de los afectos, y el aria, sólo apunta el esplendor con que se la dotará en siglos posteriores.

En cuanto a la escenografía, el estudio de los espacios arroja la concepción de una máquina teatral compleja, por cuanto se supone la realización de numerosas acciones que implican un escenario compuesto de complicados aparatos que posibiliten las subidas y bajadas de plataformas, los vuelos de los personajes, los cambios complejos de decorados, que apunta Calderón en sus acotaciones. Recordemos por ejemplo, la tarima en que asciende Diana acompañada de tres personajes más.

Este hecho está íntimamente relacionado con la práctica de la primera ópera. Realizada principalmente como conmemoración de un evento político o social, las primeras manifestaciones operísticas se representaban solamente en esa ocasión señalada, pero, dedicadas casi siempre a reyes y otros personajes ilustres, debían presentar la mayor pomposidad y riqueza posibles, por cuanto se convertían en costosísimas producciones, cuya partitura, en la mayoría de ocasiones, no se imprimía. Esta circunstancia no cambia hasta la llegada de la ópera empresarial, pero aún no es el caso que nos ocupa.

La música, tiene otras funciones dentro de las comedias áureas. En el marco en el que venimos realizando nuestro análisis, esto es, en la convicción de que el texto posee virtualidades musicales, identificamos la importante acción de la música en cuanto a la recreación de los ambientes, y también de los espacios, relacionándose irremediabilmente con ellos. Así el ambiente festivo viene aderezado con cantos y bailes que apostillan la alegría ambiental; las situaciones bélicas se adornan con sonidos de instrumentos de corte militar, como la caja; terremotos y estruendos marcan situaciones de clímax; etc. A veces incluso el desarrollo de la trama depende de estos elementos.

Encontramos varios ejemplos de ello, como los aires de amor y olvido que propugnan Iris y Eco, o los conjuros de Venus y Belona, con la intervención de sonoridades específicas: el fluir del agua y los tambores militares respectivamente:

“Amor-. ¿Qué industria habrá contra los celos?

Venus-. La siempre encendida

fragua en que a Júpiter forja Vulcano

los rayos que vibra.

Para el abrasado temple 1075

que montes fulmina,

de venenosas aguas se vale

Leteas y Estigias.

Destas pues, rompiendo los diques

las furias impías , 1080

haré que estas fuentes sus tósigos corran,

en voz de mis ninfas,

cuyas disonantes voces

verás que al oírlas,

adormecido el sentido... Más esto 1085

su efecto lo diga,

cuando callado conjuro...

[...]

Belona-. Si puedes, que yo, que a todo

estoy a la mira,

al ruidoso estruendo del agua 1125

que impura te hechiza,

con otro estruendo sabré

vencer la malicia.

Venus-. ¿Tu? ¿Cómo?

Belona-. Al metal haciendo que brame, 1130

y al parche que gima.

Suenen idiomas de Marte,
y en voces altivas
confundid un ruido con otro,
y viva el que viva.

1135”

El pasaje nos parece interesante además de por lo que acabamos de apuntar, porque la trama necesita de elementos espaciales y musicales, estrechamente vinculados, para desarrollarse, indicando hasta qué punto tiene importancia la música para el autor textual, y también para conformar el significado y la progresión del argumento.

Hasta aquí nuestro recorrido por los elementos musicales de las comedias de Calderón que analizamos. Queda evidenciada, desde todos los puntos de vista, la intención musical en la creación misma del texto, dotado de las virtualidades musicales que acabamos de exponer. Además, intuimos los conocimientos musicales de un genio del siglo de Oro, que no pretende quedarse al margen de las nuevas propuestas estéticas de su tiempo en relación a la unión de música y texto en un nuevo objeto artístico: el drama lírico.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al principio de nuestra investigación nos marcamos unos objetivos que llevaban aparejado el ejercicio múltiple de disciplinas de distinta naturaleza.

Desde una perspectiva histórica señalamos la necesidad de conocer y exponer el estado de las producciones músico-teatrales en el Siglo de Oro español. A pesar de que el siglo XVII se encuentra azotado por una grave crisis a todos los niveles, las artes y las letras, sin embargo, viven un desarrollo espectacular con el surgimiento de figuras geniales cuyas obras se consideran clásicos universales. En medio de esta exaltación del arte, parece evidente que la creación de dramas líricos en España fuese también una práctica usual. Efectivamente se dispone de numerosas muestras de teatro musical, aunque, en la mayoría de los casos no se conserva la música. Aún así, se sabe de la labor destacada de Lope de Vega y Calderón de la Barca como verdaderos libretistas.

Nuestra tesis se centra en las producciones calderonianas en este ámbito. Al respecto hay que señalar que, en general, la introducción de la música en los dramas era una constante desde el mismo inicio del género teatral. Calderón también usó la música en toda su dramaturgia. Pero además creó obras vinculadas a tres géneros musicales con incidencia dispar.

En primer lugar, cabe destacar sus *semi-óperas*, obras en las que introduce fragmentos musicales al estilo italiano, por tanto de corte operístico: *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *Fieras afemina amor*; *La estatua de Prometeo*, etc. Además, culmina la realización de dos *óperas*, concebidas para ser cantadas en su totalidad (*Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa*), ambas con música de Juan Hidalgo. El tercer género que cultivó fue la *zarzuela*, de mayor fortuna que los anteriores y de carácter mucho más hispano (*El laurel de Apolo*, *El golfo de las sirenas*, etc.).

El análisis de las comedias musicales *Celos aun del aire matan*, *La púrpura de la rosa* (óperas), *El laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas* (zarzuelas), constituye el centro principal de nuestra investigación, vehículo indispensable para la consecución de los objetivos planteados al inicio de esta tesis. La realización del mismo se ha llevado a cabo teniendo en cuenta múltiples perspectivas, por lo cual hemos acudido a las teorías analíticas que hemos considerado apropiadas para aportar la mayor pluralidad, claridad y detalle a la hora de describir nuestros objetos de estudio. La Semiótica, en cuanto al estudio de las posibilidades comunicativas y significativas de los textos que analizamos y de los aspectos que los integran, la Retórica con las características que hemos inferido a partir del estudio de las operaciones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y la Literatura Comparada y las importantes aportaciones de la Tematología, han sido las bases teóricas de la práctica analítica que acabamos de exponer.

Nuestra pretensión principal ha consistido en el análisis del método calderoniano aplicado en la creación de las comedias musicales seleccionadas, con el propósito de encontrar en ellas las principales características de la dramaturgia de Calderón de la Barca, y además descubrir posibles virtualidades musicales que no se hallen en otras de sus comedias. Este hecho ha demostrado una clara intención musical, que para nosotros constituye una de las premisas de la producción de estas comedias por parte de Calderón, lo cual lo aleja de una simple imitación de las formas italianas, entre otras cosas por la utilización de las peculiaridades estilísticas determinadas.

De los resultados del análisis de las comedias musicales de Calderón de la Barca podemos deducir que:

1. El tema principal en las cuatro comedias que centran nuestro estudio es, en los todos los casos, mitológico. La elección de la Mitología clásica como fuente de inspiración durante el Siglo de Oro, en general, y en el teatro cortesano, en particular, no es en absoluto baladí. Podemos argumentar múltiples razones: desde su funcionalidad escenográfica hasta cuestiones ideológicas, pasando por planteamientos estilísticos y formales. Así, señalamos, en primer lugar, la larga tradición en el uso de esta temática en la composición de dramas líricos, ya sean totalmente puestos en música o sólo parcialmente cantados. Se trata de una práctica imitada de las primeras manifestaciones operísticas italianas –las realizadas por compositores como Jacopo Peri o Claudio Monteverdi-. Es en este ámbito donde el interés manifiesto por la expresión de los afectos convierte al mito, dado su carácter simbólico, en el medio idóneo para la expresión de cualquier idea moral o abstracta, ya sea positiva o negativa, de modo que resulte evidente para el público, posibilidad nada desdeñable para los intereses de la dramaturgia de Calderón. Además, las producciones músico-teatrales se caracterizan por una destacada monumentalidad y un profuso ornamentalismo que encuentra en esta temática su mayor soporte. También se relaciona con el gusto de la nobleza del XVII, demostrado en pintura y escultura, que reproduce constantemente motivos mitológicos. Como última causa de la elección de la mitología podemos señalar la política, pues la grave crisis que se vive en España durante el Siglo de Oro precisa de asuntos en el teatro que alejen al espectador de la dura realidad que está obligado a vivir. En este sentido destaca, además, su potencial como medio de transmisión de una ideología, implícita en un complejo entramado simbólico.

2. Los temas principales que se desarrollan en las comedias son: el amor, la venganza, los celos y la muerte. El estudio detallado de los argumentos nos ha permitido distinguir tópicos y motivos relacionados con estos temas principales. Así, afines al amor encontramos los motivos del enamoramiento, el cortejo, el amor prohibido, el amor correspondido, el desamor, etc. De la muerte se desprenden los motivos del suicidio, la metamorfosis, la restitución de los amantes, etc. Calderón despliega al máximo las posibilidades motívicas de sus temas, además de usar magistralmente los tópicos universales en sus comedias, como el de la cárcel de amor, o el *furor amoris*. Calderón usa tópicos universales y muchos de los motivos se constituyen en tópicos dentro de su propia dramaturgia. Se trata de una serie de motivos que fijan su formulación en sus repeticiones en las comedias de nuestra selección. Por lo cual podemos corroborar la existencia de una *topica* calderoniana en el corpus dramático del genial autor madrileño. Sobresalen además, en cuanto a sus desarrollos temáticos, las dialécticas amorosas, los motivos vegetales, las acciones de los dioses, etc. En definitiva, podemos corroborar que los argumentos de las comedias cuyo análisis nos ocupa, están compuestos por una sucesión de tópicos y motivos que se relacionan estrechamente. Para la identificación de los tópicos frente a los motivos hemos tenido en cuenta varios criterios, como su indivisibilidad o su recurrencia, además del que presenta al motivo como un núcleo argumental que puede presentar muchas versiones, mientras el tópico se identifica por ofrecer un aspecto más condicionado y fijo en su apariencia textual.

3. En cuanto a la especificación de la estructura dramática de las comedias de nuestro corpus destacamos la intervención de la Retórica, principalmente en cuanto al desarrollo de la *dispositio*, del cual se desprenden las siguientes características:

- a. El relativo respeto, dependiendo de los casos, a las unidades de tiempo y lugar.
 - b. El incumplimiento absoluto de la unidad de acción.
 - c. Existencia, por tanto, de multiplicidad de acciones, que se estructuran en varias formulaciones:
 - i. Una acción principal que desarrolla el tema cumbre de la obra.
 - ii. Unas acciones secundarias que se disponen en torno a la principal, pero que no son determinadas por ella, sino que son estas acciones las que determinan a la principal en su desarrollo.
 - iii. Unas acciones secundarias propias de personajes que ayudan o actúan en torno a uno principal.
 - iv. Unas acciones secundarias propias de personajes villanos, que, en ocasiones, se convierten en paralelas para, con el contraste que suponen, cumplir una fundamental función caracterizadora.
 - d. El respeto por el *ordo naturalis*, es decir, la disposición lineal temporal que respeta el esquema retórico de introducción, nudo y desenlace.
 - e. La existencia, sin embargo, de varios momentos de clímax en la obra, debido a la diversidad de acciones y a la intensidad de las mismas.
 - f. La utilización del marcador “jornada” para diferenciar cada acto.
 - g. Estructura cerrada.
4. Los cuatro títulos responden a lo que genéricamente se espera, sin suponer ninguno de ellos una excepción a la norma. Incidiendo en su descripción, podemos decir que cada uno de los títulos de las obras de nuestro corpus responde a una referencialidad distinta. Baste mirar el sustantivo nuclear de cada uno de ellos para comprobarlo:

- a. *Celos*- alusión al tema principal.
- b. *Púrpura*- descripción, alusión a una circunstancia de la trama.
- c. *Laurel*-. Resolución del conflicto.
- d. *Golfo*-. Indicación espacial.

Además, observamos como la titología en Calderón no conlleva inequívocamente el conocimiento del argumento, respetando y no desvelando como corresponde al género, los motivos principales del desarrollo de la fábula. Sin embargo, el hecho de que se trate de comedias mitológicas, hace que el factor sorpresa que supone la comprensión real de la trama se diluya según el conocimiento individual y colectivo que se tenga de los mitos en cuestión.

Como curiosidad, podemos destacar que los títulos de las cuatro obras de nuestro análisis aparecen con idéntica formulación textual entre las réplicas de los personajes. Nuestra opinión al respecto considera el título anterior a su inclusión en los diálogos, por lo que ésta sería totalmente intencional, buscando precisamente, como ha pasado en nuestro caso, su reconocimiento por parte del espectador.

5. No estamos ante unas obras dramáticas que destaquen por la presencia y magnitud de sus acotaciones, más bien se limitan a un marcado carácter funcional, lejos de una búsqueda de lirismo o un efecto semejante en ellas. Pero tampoco nos debemos dejar llevar por la ingenuidad de pensar que prácticamente carecen de valor. En principio podemos precisar que las acotaciones que hemos encontrado en Calderón no encajan como un puzzle perfecto en ninguna de las categorías de la tipología que hemos utilizado en su estudio. Más bien, por ser lenguaje, emanan riqueza expresiva que se traduce en su participación simultánea en varios tipos.

Por tanto podemos afirmar, sin ningún tipo de reserva, que las categorías resultantes no son excluyentes entre sí, antes bien, las acotaciones participan de unas y de otras sin menoscabo de su naturaleza. Se evidencia una mayor cantidad de acotaciones intradiscursivas, por cuanto podemos deducir que Calderón se muestra más interesado en la evolución de los personajes y la ambientación en su desarrollo, que en determinar, con exceso de detalles, el inicio de cada escena. También lo hace, pero en contadas ocasiones, bastando incluso el uso de una forma verbal para sugerir su propuesta.

Las acotaciones de contenido musical deben ser tenidas en cuenta a pesar de que no son muy numerosas, ya que nos dan información muy útil en relación con el tratamiento de la música en las comedias: la familiaridad con el hecho musical que se vislumbra ya desde este elemento cotextual.

En las cuatro comedias hemos encontrado ejemplos de casi todos los tipos de acotaciones. Sin embargo, además de la variedad hemos de tener en cuenta la riqueza referencial de estas acotaciones, aparentemente sencillas. En definitiva, destacamos la categoría dramática de este tipo de discurso teatral, ostensiblemente importante en el avance dramático.

6. Consideramos bastante fecundo el examen que hemos realizado de los diálogos de las comedias musicales de Calderón. Son numerosos los aspectos tratados, desde lo genérico a lo puramente excepcional. La luz que arroja sobre la creación de las comedias y las intenciones musicales de la misma, ya desde la construcción textual, nos parece muy significativa. Podemos declarar que Calderón de la Barca escribió un texto con virtualidades musicales, que incluso van más allá de una coordinación literario-musical; se trataría más bien de intentar escribir “textos musicales”.

También hemos podido constatar que normalmente la comedia calderoniana responde a lo que el género teatral prescribe, aunque hemos puesto de manifiesto la existencia de pasajes narrativos y descriptivos que se alejan de estas reglas básicas del diálogo. Sin embargo todas las excepciones responden a una función determinada: bien narrar información necesaria para la correcta recepción de la fábula, bien dotar a la obra de una belleza estética que no hace sino acrecentar su valor.

Calderón elabora los diálogos dramáticos de sus comedias sin estridencias y desempeñando todas las funciones que, en la actualidad, se le otorgan. Además, hemos analizado la estructura y formación de los diálogos dramáticos, según las formas de este tipo de discurso que se reconocen en la Teoría de la Literatura. Destaca en este ámbito, la importancia de la *elocutio*, y su componente de lenguaje figurado, en el desarrollo de las comedias calderonianas, y su vinculación, desde el estudio mismo del diálogo, con el género músico-teatral al que pertenece.

Podemos concluir que del estudio de las intervenciones de los personajes apunta hacia una visión completa de las características de estos textos del siglo de Oro cuyo destino no era la simple dicción, sino la realización de una magna obra donde lo musical y lo literario se convirtiesen en una única y nueva realidad.

7. Los personajes que hemos hallado en las comedias calderonianas se corresponden con los que en la época nutrían la dramaturgia española. En el siglo XVI y comienzos de XVII domina la escena la comedia de acción, con sus personajes perfectamente contruidos y caracterizados, con rasgos plenamente establecidos: temperamentos realistas, perfiles cómicos, caracterización por el uso de los dialectos, etc.

En el teatro español del Siglo de Oro, encontramos una variada galería de personajes en escena: campesinos humildes y orgullosos, nobles aventureros y enamoradizos, jóvenes hidalgos con problemas de amor, héroes defensores del honor, y en el caso que nos ocupa, deidades mitológicas que participan de las mismas virtudes y defectos que los humanos a los que, como títeres, manejan. Podemos distinguir así una serie de personajes fundamentales y característicos de aquellas obras: los dioses –adyuvantes y oponentes-, el héroe, el villano, el caballero, el galán, la dama, el gracioso y los criados.

Una práctica destacable en nuestro análisis ha sido el estudio de las configuraciones, pues de ellas hemos deducido la especial disposición de unos personajes en torno a otros. En general, los repartos calderonianos tienen normalmente, una marcada estructura bipolar. En la cabeza, dos focos de la acción principal, uno positivo y otro negativo; tras ellos, los personajes de cierta nobleza, caracterizados con honor por el dramaturgo áureo; les siguen los seres sobrenaturales que también se distribuyen en torno a los grandes actantes, a veces de carácter alegórico; y, siempre presentes, los villanos con sus acciones paralelas, a menudo, también vinculadas a la principal; finalmente los grupos anónimos que acompañan a unos u otros según las necesidades dramáticas. Esta situación jerárquica es común a las cuatro comedias, con ciertas salvedades.

Todos los personajes calderonianos tienen una marcada función dentro del desarrollo de la trama, ya sean nobles o villanos. Hemos demostrado la disposición de los mismos en constelaciones que los relacionan entre sí en términos de oposición o adición, dependiendo del caso (destacamos la función principal de las acciones villanescas, consistente en el tratamiento grotesco y humorístico de una

situación que se reproduce, con gravedad, en la acción principal). También, hemos planteado la expresión de las funciones actanciales de los personajes de las comedias áureas, a través de la descripción individual de cada uno de ellos, de las relaciones que con el resto de personajes establecen y finalmente con la comparativa entre cada función actancial en las cuatro obras que analizamos.

8. En cuanto a la estructura temporal de las comedias musicales de Calderón, hemos de destacar, en primer lugar, la sencillez técnica del siglo áureo, pues las variantes principales en la presentación del tiempo se circunscriben principalmente a siglos posteriores. Calderón en estos libretos no investiga demasiado sobre las posibilidades temporales de su trama.

En general, nos encontramos con una representación cronológica de los acontecimientos, haciendo así coincidir, en la mayor parte de las comedias, el tiempo escénico con el dramático. Las acciones se suceden en un orden temporal sin demasiadas fisuras. Los actos, cuando encontramos más de uno, se relacionan por yuxtaposición, y dependiendo, normalmente, de las indicaciones de los días transcurridos. Nuestro análisis de la estructura temporal arroja unas secuencias de escenas temporales justificadas por la relación que todos los hechos mantienen entre sí. Tan solo hay que explicar algunas desviaciones que encuentran su lugar preciso dentro de la teoría que venimos siguiendo.

El orden cronológico, normalmente en sucesividad, se ve truncado en las comedias en varias ocasiones, aunque realmente no demasiadas. En primer lugar debemos señalar las extensiones narrativas, puestas en boca de algún personaje, cuya función es relatar la historia propia o la de otros. El resultado en la visión global del tiempo del drama es una suspensión cronológica que frena la acción principal.

Es fundamental distinguir que en estos casos no se rompe el orden cronológico. Tan solo se trata de una verbalización del pasado, pero está ocurriendo en un presente que sigue su curso.

Otras manifestaciones de detención del tiempo están constituidas por los pasajes descriptivos. Se corresponden normalmente con pasajes amatorios, en los que se describe las bellezas de la dama o se realiza un conmovido cortejo.

La combinación de los pasajes dilatorios con otros de más acción da lugar a las variaciones de *tempo*, de modo que se sucede un fragmento de la trama más estático tras otro que parece pasar más rápido, sin que ni uno ni otro dejen el presente de los diálogos. Así se aprovecha, con fines estéticos, la consciencia subjetiva del tiempo. Además de distinguir las escenas por su velocidad –con sus posibilidades de condensación y dilatación- podemos vincular esta característica a la capacidad significativa del tiempo: los pasajes más lentos son más líricos, y son también los de más sentimiento y pasión, o los más intensos emocionalmente.

9. Sobre el espacio hay que destacar, en primer lugar, que tiene un tratamiento más complejo que el tiempo. Además, determina, en la mayoría de los casos, los cuadros, por lo cual tiene una marcada importancia estructural. Que los espacios son un elemento importante en la obra que nos ocupa es fácil de aceptar si tenemos en cuenta que en total hay alrededor de 60 alusiones a distintos lugares en las alocuciones de los personajes. Junto a los espacios ficticios, Calderón introduce además espacios reales, con una función muy precisa pues se utilizan para la resolución de varias cuestiones de la trama.

Destacamos las relaciones que se establecen entre espacios, personajes y temas, por lo que las construcciones calderonianas se caracterizan por la imbricación de todos

sus aspectos dramáticos. Además, Calderón presenta casi todos los espacios, aportando su particular significado, motivado por las acciones que en cada uno de ellos se desarrollan. El nivel más elevado de estas motivaciones lo encontramos en los espacios semantizados, es decir, con significación propia más allá de la referencia geográfica. En general, en las obras la presentación de los espacios supone un aditamento significativo que coadyuva al sentido general de la obra

10. Finalmente debemos destacar la gran presencia de elementos musicales dentro de la dramaturgia de Calderón de la Barca, lo que nos impele a reconocer en las comedias de nuestro corpus particular las virtualidades musicales que intuimos al principio de esta investigación. Estas referencias, relacionadas directamente con la música, se encuentran en todos los aspectos dramáticos.

Así, la propia elección del tema mitológico se relaciona con las primeras producciones operísticas italianas (y desde ellas al resto de las producciones operísticas de este periodo), sin duda ampliamente conocidas en la España del siglo XVII, con intensas relaciones con este país mediterráneo. Pero, además, la temática mitológica ha continuado siendo una de las fuentes principales para la creación de los libretos operísticos de todos los tiempos, lo cual demuestra su grado de aceptación en este género músico-teatral.

En cuanto a la estructura dramática que hemos descrito en cada una de las comedias musicales calderonianas cabe decir que se presta a ser musicada sin problemas. Responde, como hemos visto, a la existencia de varios momentos de clímax, que se corresponderían musicalmente con las arias, partes operísticas cargadas de expresión de los sentimientos. Son las largas réplicas, normalmente “a solo” que los personajes principales profieren para expresar los momentos sentimentales más

relevantes de su actividad. Además destaca la variedad combinatoria en las relaciones de los personajes en las escenas, por lo que podemos pensar en dúos, tríos, cuartetos, quintetos, coros, etc., y en diversos tipos de voces. A los personajes secundarios se les encuentra en pareja, por lo que la forma musical natural sería el dúo, y otros personajes, que aparecen en grupo, suelen interpretar, ya desde el texto, momentos corales. Las unidades aristotélicas favorecen la recepción de la ópera: el número reducido de personajes, y la estructura sencilla junto con la buena distribución de los parlamentos entre los personajes, según su importancia, también ayudan a la comprensión, por parte de público, de la acción desarrollada.

De todas las referencias musicales que hemos encontrado en nuestro análisis, la más determinante para nuestro propósito analítico consiste en la alusión al “estilo recitativo”. Esto implica el conocimiento por parte de Calderón del estilo operístico que destaca durante el primer barroco y que supone el inicio de la ópera.

Los elementos cotextuales analizados nos ofrecen acotaciones de contenido musical que deben ser tenidas en cuenta, pues nos aportan información muy útil para el tratamiento de la aparición de la música en las comedias. Encontramos en ellas descripciones de los cantos populares de los villanos, que como corresponde al género, se acompañan de instrumentos propios de la música festiva de los personajes rústicos.

Además, entre los diálogos calderonianos se deslizan intervenciones corales, canciones que desarrollan dialécticas amorosas, etc. La alternancia entre partes cantadas y habladas se encuentra tanto en diálogos concretos como en intervenciones únicas, claro está, únicamente en las comedias que hemos descrito como zarzuelas. En las óperas hay menor cantidad de indicaciones musicales, pues se considera que son cantadas en su totalidad.

Pero junto a las intervenciones corales, podemos identificar otras, cuya responsabilidad recae en un grupo de personajes, cada uno de los cuales realiza su réplica de forma alternada con las de los demás, formando un tipo peculiar de coloquio que no puede sino desembocar en una textura musical: el contrapunto. Este tipo de estructura circunscribe su uso a un conjunto de personajes muy concreto. Con la función principal de coro, estos personajes no suelen tener por sí solos la entidad suficiente para realizar acciones independientes, aparecen siempre apoyando a otros. Aunque también se da entre personajes principales, quienes en los dúos o tríos intercalan sus versos en una suerte de diálogo contrapuntístico.

La disposición jerárquica de las *dramatis personae*, normalmente bipolar, permite, casi siempre, identificar los actantes dramáticos con los operísticos. Así, normalmente la heroína será la soprano principal; el héroe con el que forma pareja, el tenor. Si el oponente es femenino, se presta por el carácter de su acción a ser la mezzosoprano; si es masculino, normalmente desempeñará su acción un bajo.

La revisión de la temporalidad en las obras de Calderón, nos permite identificar una duración medible objetivamente, pero también vista como una vivencia de tipo psicológico, que además se puede atemperar según el concepto musical del *tempo*.

Así asistimos a intervenciones cantadas, cargadas de lirismo y donde la expresión de los afectos constituye un objetivo principal, en las que el tiempo se suspende, dando la impresión de flotar sobre un *Adagio* lírico; mientras que en otros fragmentos las acciones se suceden de forma dinámica, dando la sensación de rapidez que aporta el *tempo Vivace*. Así pues, la combinación de los pasajes dilatorios con otros de más acción da lugar a las variaciones de *tempo*, de modo que se sucede un fragmento de la trama más estático tras otro que parece pasar más rápido, sin que ni uno ni otro

dejen el presente de los diálogos. Así se aprovecha, con fines estéticos, la consciencia subjetiva del tiempo.

En cuanto a la escenografía, el estudio de los espacios arroja la concepción de una máquina teatral compleja, por cuanto se supone la realización de numerosas acciones que implican un escenario compuesto de complicados aparatos que posibiliten las subidas y bajadas de plataformas, los vuelos de los personajes, los cambios complejos de decorados, que apunta Calderón en sus acotaciones, lo cual se relaciona con la práctica del teatro de corte, que precisaba de gran ornato y magnificencia.

La música, tiene otras funciones dentro de las comedias áureas. En el marco en el que venimos realizando nuestro análisis, esto es, en la convicción de que el texto posee virtualidades musicales, identificamos la importante acción de la música en cuanto a la recreación de los ambientes, y también de los espacios, relacionándose irremediabilmente con ellos. Así el ambiente festivo viene aderezado con cantos y bailes que apostillan la alegría ambiental; las situaciones bélicas se adornan con sonidos de instrumentos de corte militar, como la caja; terremotos y estruendos marcan situaciones de clímax; etc. A veces incluso el desarrollo de la trama depende de estos elementos.

Creemos, tras la exposición de las conclusiones, que la riqueza dramática de las comedias calderonianas, objeto de nuestro estudio, queda definitivamente probada, y que por ello, no deben ser consideradas “obras menores”.

Junto a esto, queda evidenciada, desde todos los puntos de vista, la intención musical de Calderón de la Barca, en la creación misma del texto, dotado de las virtualidades musicales que acabamos de exponer, por lo que corroboramos su labor como libretista operístico. Además, intuimos los conocimientos musicales de un genio del siglo de Oro, que no pretende quedarse al margen de las nuevas propuestas estéticas de su tiempo en relación a la unión de música y texto en un nuevo objeto artístico: el drama lírico.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía



ABAD NEBOT, Francisco (1980), “Materiales para la historia del concepto ‘Siglo de Oro’ en la literatura española”, en *Analecta Malacitana*, nº III, pp. 309-330.

————— (1990), ‘Semiótica’ y ‘Barroco’: un concepto y una palabra”, en *EPOS*, 6, pp. 225-242.

ABBATE, C. (1991), “Las voces de la música”, en Silvia Alonso (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 187-228.

ABELLÁN, José Luis (1993), *Historia crítica del pensamiento español, Vol. 3, Del Barroco a la Ilustración I (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe/Círculo de lectores.

ACOSTA ROMERO, A. (1991), “¿Semiótica y/o imaginario?”, en *Discurso* 7, pp. 81-87.

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel (1968), “El barroco”, en *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 253-296.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás/García Berrio, Antonio (1982), “La Lingüística del texto”, en Abad Nebot, Fº/García Berrio, A. (coords.), *Introducción a la Lingüística*, Madrid, Alhambra, pp. 217-260.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.

————— (1993), “Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico”, en M. Rodríguez Pequeño (comp.), *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 47-61.

————— (1999), “Retórica y Oralidad”, en *Oralia. Análisis del discurso oral*, 2, pp. 7-25.

ALBORG, Juan Luis (1973), *Historia de la Literatura Española*, Tomo II, *Época Barroca*, Madrid, Gredos.

ALLEN, John /RUANO DE LA HAZA, José M^a (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

ALONSO, Dámaso (1944), *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente.

————— (1955), “Claridad y belleza de las Soledades”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1960², pp. 66-91.

—————, (1935) *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1961.

————— (1951), “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970⁴, pp. 109-175.

ALONSO, Silvia (2001), *Música Literatura y Semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ALONSO, Silvia (comp.) (2002), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (1999), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1989), “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI al XVIII”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, Madrid, pp. 157-170.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, “La música como emblema de lo trágico: las canciones en la tragedia del Siglo de Oro”, en M. A. Virgili Blanquet/G. Vega García-

Luengos/C. Caballero Fernández-Rufete (eds.) (1997), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, pp. 221-239.

AMADEI-PULICE, María Alicia (1982), “El stile rappresentative en la comedia del teatro de Calderón”, en *Approches to the Theater of Calderón*, Ed. By Michael D. Mac Gaha, Washington, University Press of America, pp. 215-229.

——— (1990), *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins Publishing Company.

AMORÓS, Andrés (1987), “El estudio teatral de la zarzuela”, en (A. Amorós, ed.), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 18.

ANDIOC, René (1988), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

ANÓNIMO (90 A.C.), *Rhetorica ad Herennium (De Ratione Dicendi ad C. Herennium (libri IV)*, en <http://dobc.unipv.it/scrineum/wight/herm1.htm>), en (Marcelino Menéndez Pelayo, trad.) Cicerón, *Obras completas*, Madrid, Hernando, tomo I. 1924.

ANTÓN PRIASCO, Susana (2003), “La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos”, en *Edad de Oro*, XXII, pp. 265-281.

APARICIO MAYDEU, Javier (1999), *Calderón y la máquina barroca*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

———, (ed.), (2000), *Estudios sobre Calderón*, I y II, Madrid, Istmo.

ARDUINI, Stefano (2000), *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia.

ARELLANO AYUSO, Ignacio (1993), “Los géneros breves del llamado teatro menor”, en J. Menéndez Peláez (coord.), *Historia de la literatura española*, vol.II, Madrid, Everest, pp. 497-505.

————— (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

————— (1999), *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

————— (2000), *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

————— (2001), *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto.

————— (2001), *Estructuras dramáticas y alegóricas de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

—————, (ed.) (2003), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

————— (2003), “Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón”, en (I. Arellano, ed.) *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 41-56.

ARELLANO AYUSO, Ignacio/OTEIZA, Blanca (eds.) (1996), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Rilce, 12, 2.

ARELLANO, Ignacio/DUARTE, J. Enrique (2003), *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto S. L.

ARISTÓTELES, *La Política*, traducción Patricio de Azcárate, [zona pdf]. BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13561630989134941976613/p0000002.htm#I_51_>.

—————, *Retórica*, ed. bilingüe griego-español de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.

- , (M. García Valdés, trad.), *Política*, Madrid, Gredos, 1989.
- , *Poética*, I, 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1970⁴.
- ARRONIZ, Othón (1969), *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- (1977), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ASENJO BARBIERI, Francisco (Antonio Gallego, ed.), (1958), *La Zarzuela*, Madrid.
- (1977), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ASENSIO, Eugenio, (ed), (1970), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Castalia.
- (1971), *Itinerario del entremés (desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*, Madrid, Gredos.
- AUBRUN, Charles Vincent, (ed.), (1961), Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, Paris.
- (1968), *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus.
- AZAUSTRE, Antonio/CAÑAS, José Juan (1997), *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.

B

- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2003), “Los espacios de la maravilla en la novela corta áurea”, en (I. Arellano, ed.) *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp.57-68.

BARTEL, Dietrich (1997), *Musical Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

BARTHES, Roland (1973), “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 65-75.

BATTA, Andrés (1999), *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*, Barcelona, Köemann.

BAZIN, Germain (1968), *The Baroque. Principles. Style. Modes. Themes*, Londres, Thames and Hudson.

BECKER, Danièle (1982), “El intento de fiesta real cantada. *Celos aun del aire matan*”, en *Revista de Musicología*, V, pp. 297-308.

————— (1987), “Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII”, en *Actas del Congreso internacional “España en la música de occidente” (Salamanca, 1985)*, Madrid, INAEM, vol. I, pp. 371-384.

————— (1987), “*La selva sin amor*, favola pastorale, ilustración de las teorías de Doni”, en *Revista de Musicología*, X n° 2, pp. 517-527.

————— (1989), “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro” en Luciano García Lorenzo (dir.) *Cuadernos de Teatro clásico, n° 3. Música y Teatro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 171-190.

————— (1990), *Cadmo y Harmonía: de la Tragedia en musique versallesca a la fiesta real y la zarzuela madrileña*”, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, pp. 41-62.

BELLER, M. (1984), “Tematología”, en (M. Schmeling, ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, pp. 101-133.

BENNASSAR, Bartolomé (1983), *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

BERISTAIN, Helena (1991), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.

- BERGMAN, H. E. (1970), *Ramillote de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, Madrid, Castalia.
- BIANCONI, Lorenzo (1986), *Historia de la Música*, 5, Madrid, Turner.
- BLACKING, John (1974), *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington.
- BOBES NAVES, M^a Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- (1989), *La Semiología*, Madrid, Síntesis.
- (1992), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- (comp.), (1997) *Teoría del teatro*, Madrid, Arco-libros.
- (2001), *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco-libros.
- BOBES NAVES, M^a Carmen et al. (1995), *Historia de la teoría literaria I. Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos.
- BOCCACCIO, Johan, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Horus, Alemán de Constanza, 1494, José Luis Canet (ed.). Vid., [zona pdf] <http://uv.es/~lemir/Textos/Mujeres/Boc/Sabina.html>. [Consultado 20 de julio de 2005].
- BONASTRE, Francesc (ed.), (2000), *Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas. Texto de Calderón de la Barca*, Madrid, SGAE/ICCMU.
- (2003), “Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo *Celos aun del aire matan*” (1640), en *Edad de Oro*, XXII, UAM, pp. 247-264.
- BONET CORREA, Antonio (1986), “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*, Barcelona, Serbal.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina (2000 y 2001), *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Madrid, INAEM/ICCMU.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2001), “Comedias de santos: la difusión de un género”, en *La Colomba Ferita*, Madrid, Teatro de la Zarzuela-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 31-60.

————— (2003), “Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana”, en (M^a Luisa Lobato/Bernardo García Gareva, coords.) *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura.

BRAN-RICCI, Josiane/GÉTREAU, Florence, “La organología”, en J. Chailley (dir.), *Compendio de Musicología*, cit. pp. 474-482.

BRUNEL, Pierre (1997), “Thématologie et littérature comparée”, en *Exemplaria* 1, pp. 3-12.

BUEZO CANALEJO, Catalina (1993), *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger.

————— (2004), *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reinchenberger.

BUKOFZER, Manfred F. (1947), *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1994⁴.

BURKE, Edmundo (1807), “La imitación”, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, escrita en inglés por Edmundo Burke y traducida al castellano por Don Juan de la Dehesa, Catedrático de Leyes en la Universidad de Alcalá. Con licencia en Alcalá: En la Oficina de la Real Universidad, pp. 50-52.



CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (1993), “Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano”, en *Revista de Musicología* XVI, pp. 2958-2976.

————— (1997), “Miscent sacra profanis: música profana y teatral en los villancicos de la II mitad del siglo XVII”, en (VIRGILI Blanquet, M. A. /VEGA García-Luengos, G. /CABALLERO Fernández-Rufete, C., eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, pp. 49-64.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Celos aun de aire matan*, (1959) en *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas*, Tomo I, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.

—————, *Celos aun de aire matan*, (1981) edition with introduction, translation, and notes by Matthew D. Stroud, San Antonio, Texas.

————— (1986), (a critical edition by Margaret Rich Greer, with a study of the music by Louise K. Stein), *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger.

—————, *La púrpura de la rosa*, (1959), en *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas*, Tomo I, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.

—————, (Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martín Cunningham, eds.), *La púrpura de la rosa, edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón*, Kassel, Reichenberger, 1990.

—————, *El laurel de Apolo*, (1959), en *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas*, Tomo I, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.

———, *El golfo de las Sirenas*, (1959), en *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas*, Tomo I, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.

CALLE, X. de la (1975), “Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela”, en *Segismundo*, 21-22, pp. 117-154.

CALVO REVILLA, Ana (2003), “Comunicación oral y procesos interpretativos: presencia del receptor oyente en la comunicación retórica. Un acercamiento al concepto de poliacroasis”, en *Tonos. Revista electrónica de estudios Filológicos*, nº V, abril 2003, [zona pdf ISSN 1577-6921.] <http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/D-Poliacroasis.htm>. [Consultado: 19 de agosto de 2005].

CAMPS PERARNAU, Susana (1989), *La literatura fantástica y la fantasía*, Madrid, Questio.

CAMUS, Alfredo Alfonso (1847), *Curso elemental de Retórica y Poética. RETÓRICA de Hugo Blair. POÉTICA de Sánchez*, Edición Facsimil, Editorial Maxtor, Valladolid, 2001.

CANAVAGGIO, Jean (1976), “Teatro y comediantes en el Siglo de Oro”, *Segismundo*, 23-24, pp. 27-51.

CANOSA HERMIDA, Begoña (2000), “Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles”, en (Sagrario López Poza, ed.) *Estudios sobre Literatura Emblemática Española*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 31-63.

CANTALAPIEDRA, Fernando (1981), *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

——— (1995), *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger.

CARDONA CASTRO, Ángeles (1983), “Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (Loa para la zarzuela y la zarzuela) y a través de la loa *La púrpura de la rosa*”, en *Calderón, Actas de Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, (Luciano García Lorenzo, ed.), Madrid, CSIC, tomo II, pp. 1077-1090.

——— (1987), “*La púrpura de la rosa* y su ambiente teatral y musical”, en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, pp. 133-154.

CARDUCHO, Vicente (1633), *Diálogo de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez.

CARILLA, Emilio (1968), *El teatro español de la Edad de Oro. (Escenarios y representaciones)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

CASALDUERO, Joaquín (1972), “Calderón de la Barca. Sentido y forma de *La vida es sueño*”, en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, pp. 163-183.

CASTILLEJO, D. (1984), *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad, Actores*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

CATTANEO, María Teresa (2003), “Espacios ambiguos en el teatro de Calderón”, en (I. Arellano, ed.) *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 125-136.

CAZAL, F. (1991), *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Miral.

CHAILLEY, Jaques (1991), “Prefacio”, en Jaques Chailley (dir.), *Compendio de musicología*, Madrid, Alianza, pp. 25-35.

CHRISTOUT, Marie-Françoise (1991), “La danza”, en J. Chailley (dir.), *cit.* pp. 494-503.

CICERÓN, *De Inventione*, ed. bilingüe latín-inglés de H. M. Hubbell, Londres-Cambridge, Mass., Heinemann y Harvard University Press, 1976. (Cicerón, *Obras completas*, traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, tomo I).

———, *De Oratore*, ed. bilingüe latín-inglés de E. W. Sutton y H. Rackham, 2 vols., Londres-Cambridge, Mass., Heinemann y Harvard University Press, 1976, (Marcelino Menéndez Pelayo, trad., Cicerón, *Obras completas*, Madrid, Hernando, tomo II, 1927).

———, *Orator*, ed. de H. S. Wilkins, en *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, vol II, Oxford, Oxford University Press, 1982, (edición bilingüe de A. Tovar y A. Bujaldón, Cicerón. *El orador*, Barcelona, Alma Mater, 1968).

———, *Partitiones oratoriae*, ed. de H. S. Wilkins, en *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, vol II, Oxford, Oxford University Press, 1982. (Traducción española en: Cicerón, *Obras completas*, traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Hernando, tomo II, 1927).

———, *Topica*, ed. de H. S. Wilkins, en *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, vol II, Oxford, Oxford University Press, 1982. (Traducción española en: Cicerón, *Obras completas*, traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Hernando, tomo II, 1927).

———, *De Optimo Genere Oratorum* (A. S. Wilkins, trad.), Oxford, Clarendon Press, 1964. (Edición en lengua castellana con el título de *El modelo supremo de los oradores*, José Quiñones Melgoza, introducción, traducción y notas, México, Universidad Nacional de México, 2000).

CIORANESCU, Alejandro (1957), *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, Universidad de la Laguna.

CIVRA, Ferruccio (1991), *Musica Poetica*, Turin, Utet.

CLERCX, Suzanne (1948), *Le Baroque et la Musique. Essai d'Esthétique musicale*, Bruselas, Librairie Encyclopédique.

——— (1954), “L’Espagne du XVIe siècle source d’inspiration du génie héroïque de Monteverdi”, en *Musique et poésie au XVIe siècle : Paris, 30 Juin-4 Juillet*, Paris, Éditions du Centro National de la recherche Scientifique, pp. 329-343.

COHEN, Jean (1982), “Teoría de la figura”, en Jean Cohen et al., *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, EBA, pp. 11-43.

COHEN-LEVINAS, Danielle (1998), “Rhétorique de la signification et du langage musical”, en (C.Miereanu, ed.) *Les universes en musique*, Paris, CNRS, pp. 667-678.

COMOTTI, Giovanni (ed.), Ruiz Tarazona, Andrés (coord. v.e.), (1995), *Historia de la música, vol I, Desde la antigüedad al siglo XIII*, Madrid, Club Internacional del Libro.

COOK, Nicholas A. (1987), *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University, 1994.

COOKE, Derick (1959), *The language of Music*, Londres, Oxford University Press.

CORTE, Andrea della (1933), “Il Barocco e la Musica”, en *Melanges L. de La Laurencie*, París.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére.

——— (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

——— (1934), *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España*, de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

———, (1904), (estudio preliminar de José Luis Suárez García), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad de Granada, 1997.

COURTÉS, J. (1997), *Análisis semiótico del discurso*, Madrid, Gredos, 1997.

CRUCES, Francisco (ed.), (2001), *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Trotta.

CURTIUS, Ernst Robert (1948), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1959.

D

DE GREVE, Claude (1996), *Éléments de littérature comparée, II. Themes et mythes*, Paris, Hachette.

DELEITO, J. (1954), *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe.

DEVOTO, Daniel (1966), “¿Qué es la zarabanda?”, en *Boletín Interamericano*, 51, pp. 3-16.

————— (1979), “Teatro y anfiteatro en las comedias de Calderón”, en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publics en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Abbeville, F. Paillart, pp. 313-344.

DÍAZ MALLORQUÍN, Lucía (2004), “La nieve arder. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*”, en *Revista de Literatura*, tomo LXVI, nº 132, pp. 431-464.

DÍEZ BORQUE, José M^a (1975), “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”, en (J. M^a Díez Borque y Luciano García Lorenzo, eds.) *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp. 49-92.

————— (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

————— (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.

————— (1979), “Calderón de la Barca y su escuela”, en VV. AA. (Emilio Palacios Fernández, dir.), *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Orgaz, pp. 53-79.

————— (1983), *Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus.

————— (1983), “Teatro y fiesta en el barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, pp. 606-662.

————— (1986), “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*, Barcelona, Serbal, pp. 11-40.

————— (1988), *El teatro en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus.

————— (1995), *Teoría forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta.

————— (1997), “El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca”, en M. A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, pp. 127-149.

————— (dir.), (1998), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico, 10, Madrid.

————— (2002), *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano (1949), *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999), “Métrica clásica y verso moderno”, en *Estudios de Métrica*, Madrid, UNED.

———, (ed.), (2001) Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* (Barcelona, 1832), Madrid, CSIC.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1963-1970), *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1992, 2 vols.

——— (1985), “Organización social”, en *La España del siglo XVII*, Cuadernos Historia 16, nº 28, Madrid, pp. 23-31.

E

ECO, Umberto (1975), “Elementos para teatrales de una semiótica del teatro”, en (J. M^a Díez Borque y Luciano García Lorenzo, eds.) *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp. 49-92.

——— (1962), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

——— (1970), *La definición del Arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1972².

——— (1972), *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1999⁵.

——— (1977), *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1995⁵.

EDWARDS, Gwynne (ed.), (1970) *La hija del aire*, Londres, Tamesis Books.

EGIDO, Aurora (1989), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

——— (1989), “La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664”, en *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 161-184.

———— (1995), *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger.

———— (2003), “Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderón”, en J. Lara Garrido (ed.), *Estudios sobre Calderón de la Barca, Analecta malacitana*, Anejo XLVII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 103-130.

ELLIOT, John H. (1985), “El Estado en el siglo XVII”, en *La España del siglo XVII, Cuadernos Historia 16*, nº 28, Madrid, pp. 12-22.

ENCINA, Juan del (1496), *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, edición facsímil de Cotarelo y Mori, E., Madrid, Real Academia Española, 1928.

ENTENZA DE SOLAIRE, Beatriz (1982-1983), “*Celos, aun del aire, matan*, de Juan Hidalgo y Pedro Calderón de la Barca, en versión de nuestro tiempo”, en *Letras, Revista de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, nº VI-VII, diciembre 1982-abril 1983, pp. 185-191.

ESCAL, F (1987). “Le titre de l’oeuvre musicale”, en *Poétique*, 69, pp. 101-118.

ESCUADERO, Lara/ZAFRA, Rafael (2003), *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger.

ESTEPA, Luis (1989), “Voz femenina: los comienzos de la lírica popular hispánica y su relación con otros géneros literarios”, en *Música y Teatro, Cuadernos de Teatro Clásico* nº 3, pp. 9-27.

ESTIN, Colette y LAPORTE, Helene (2004), *Le livre de la Mythologie Grecque et Romaine*, Ed. Gallimard.



FAFNER, J. (1997), “Retorikkens broendpunkt”, en *Rhetorica Scandinavia*, 2.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino/FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio/LÓPEZ MELERO, Raquel (1980), *Diccionario de Mitología Clásica*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1990⁷.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1996), “La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana”, en *RILCE*, XII, pp. 249-279.

FERRERAS, Jacqueline (2004), “Tratamiento y función de la mitología en la literatura castellana renacentista: algunos ejemplos”, en *Europa y sus mitos. Pervivencia de los mitos en la literatura y cultura de Occidente*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 55-74.

FLASCHE, H. (1996), *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.

FLECNIAKOSKA, J. L. (1975), *La loa*, Madrid, SGEL.

FLORIT DURÁN, Francisco (1984), “Tirso de Molina y el uso teatral del refranero”, *Monteagudo*, 84, pp. 21-27.

——— (1986), *Tirso de Molina ante la Comedia Nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Estudios.

——— (1995), “Testimonios teatrales de los costumbristas barrocos”, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 183-191.

——— (ed.), (1996), Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Bruño.

——— (2001), “La nómina del Diccionario de Autoridades: el caso de Tirso de Molina”, en *En torno al teatro español del Siglo de Oro*, XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Amería, Instituto de Estudios Almerienses, pp.71-84.

FONTANIER, Pierre (1968), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

FRENZEL, Elisabeth (1976), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.

———— (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.

FUBINI, Enrico (1988), *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000¹⁰.

———— (1994), *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza.

G

GADAMER, H. G. (1988), *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra.

GALLEGOS ROCAFULL, J. M. (1946), *El hombre y el mundo en los teólogos españoles de los siglos de Oro*, México, Stylo.

GALVÁN, Luis (2003), “*Teatro de Maravillas: metamorfosis sobrenatural de los espacios en autos sacramentales de Calderón de la Barca*”, en (I. Arellano, ed.) *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 225-246.

GARAVELLI, B. M. (1994), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA, M^a Cruz (1997), “Bailes, Romances, Villancicos: Modos de reutilización de composiciones poético-musicales”, en M^a A. Virgili, G. Vega, C. Caballero (eds.) *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, cit.*, pp. 169-184.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.

————— (1991), “Teatro, drama, texto dramático, obra dramática. (Un deslinde epistemológico), en *Revista de Literatura*, tomo LIII, nº 106, pp. 371-390.

GARCÍA-BERMEJO Giner, Miguel M. (1996), *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

GARCÍA BERRIO, Antonio/HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1980), *Formación de la Teoría Literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia.

————— (1983), “Il ruolo della retorica nell’analisi/interpretazione dei testi letterari”, en *Versus*, 35-36, pp. 99-154.

————— (1984), “Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)”, en *Estudios de Lingüística*, 2, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 7-59.

————— (1979), “Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)”, en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, pp. 125-170.

————— (1994), *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y aumentada.

—————, “Actualidad de Calderón: balance personal de un centenario”, en *Revista de Occidente*, 235, pp. 5-20.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor,(Manuel García Martín, et al., ed.), (1993) “Barroco: categorías, sistema e historia literaria”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 39-66.

GARCÍA GUAL, Carlos (1997), *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.

- (1999), “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, en (Darío Villanueva/A. Monegal/E. Bou, coords.), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia, pp. 183-194.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), (1983) *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 3 vols.
- GARCÍA TEMPLADO, José (2004), *Ni es cielo, ni es azul. Estética de la recepción. Ensayos de semiótica escénica, narrativa y publicidad*, Madrid, Laberinto.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1982), *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, CSIC.
- (1991), “De que el mono descende del hombre. Perspectivas actuales de la Semiótica”, en AA.VV. *Introducción a la Semiótica*, Almería, Instituto de estudios almerienses, pp. 19.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- GERVAIS, Françoise, “Análisis musical”, en Chailley, J., (dir.), *Compendio de Musicología*, cit. pp. 447-453.
- GIL-ALBARELLOS, Susana (2002), “Literatura comparada y tematología”, en *Exemplaria*, 6, pp. 209-228.
- GIRAULT, Alain (1975), “Photographier le théâtre”, en *Théâtre/public*, 5-6.
- GÓMEZ AMAT, Carlos (1988), *Historia de la música española 5*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1990), *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos.
- GONZALEZ CASADO (2000), Pedro, *Diccionario Técnico Akal de Términos Musicales*, (Español-Inglés; Inglés-Español), Madrid, Akal.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (1993), “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, en *Anuario Musical*, nº 48, pp. 63-101.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1987-89), “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos” en *Homenaje al profesor Luis Rubio*, AA. VV., *Estudios Románicos*, nº 4, Murcia, Universidad de Murcia, vol. I, pp. 501-506.

————— (1990), “El fenómeno musical en la Teoría de la Literatura”, en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), en *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura, Actas del IV Seminario de Teoría de la Literatura, Cádiz, 1989*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 149-154.

————— (1994), “El estudio de la obra musical desde la Semiótica literaria”, en *Investigaciones Semióticas V, Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad de La Coruña, vol. II, pp. 491-501.

————— (1996), “Valores sémicos del discurso musical en una semiótica de la ficcionalidad”, en José M^a Pozuelo Yvancos/Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción I* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI), Murcia, Universidad de Murcia.

————— (1996), *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*, Murcia, Universidad de Murcia.

————— (1998), “Los procesos de modalización en el discurso músico-literario”, en *Mitos. Investigaciones semióticas VII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, vol.II, pp. 542-547.

————— (1998), “La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario”, en *Imafronte*, 12-13, pp. 151-162.

————— (1999), *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1987), “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica Practica’, a comienzos del Barroco”, en *Revista de Musicología*, IX, 3, pp. 811-841.

———, “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Musical*, 43, 1988, pp. 95-109.

——— (1992), “Relación música/texto en la composición musical en castellano del siglo XVII”, *Anuario Musical*, 47, pp. 103-132.

GRANJA, Agustín de la (1982), *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus Autos Sacramentales*, Granada, Comares.

——— (1989), “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”, en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, pp. 79-94.

——— (1995), “El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana”, en (J. M. Ruano de la Haza, coord.), *Cuadernos de teatro clásico*, 8, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 37-67.

GREER, Margareth Rich (ed.), (1986), Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, con estudio de música Louise K. Stein, Kassel, Reinchenberger.

GREIMAS, A. J., (1966), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

———, (1982), “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico”, en *Análisis estructural del relato*, Puebla (México), Premiá, 1986⁵, pp. 39-76.

GREIMAS, A./COURTÉS, J., (1979), *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

GRIMAL, Pierre (1999¹⁴), *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1998.

GROUT, Donald, J./PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 1995⁷.

GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GUIRAUD, Pierre (1973), *La semiología*, México, Siglo XXI, 1996.

GUTIÉRREZ NIETO (1986), Juan Ignacio, “Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos”, en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, vol. XXVI *, *El siglo del Quijote (1580-1680) Religión. Filosofía. Ciencia*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 647-792.

H

HAMILTON, E. J. (1948), “Influencia monetaria en Castilla (1598-1660)” en *El florecimiento del capitalismo y otros ensayos de historia económica*, Madrid, Revista de Occidente.

HAUSER, Arnold (1998), *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., Madrid, Debate.

HAVELOCK, E. A. (1996), *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.

HATZFELD, Helmut (1972), *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.

HEGEL, G. W. F. (2001), “Imitación de la naturaleza”, en (Ricardo Mazo, trad.), *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, pp. 47-57.

HERMENGILDO, Alfredo (ed.), (1966), “Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández”, en *Segismundo*, nº 3, Madrid, pp. 9-43.

————— (1998), *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (1987), “Revisión semiótica del drama mitológico calderoniano”, en *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX, pp. 273-280.

————— (1995), “Decorados y proyección espacial en la primera ópera calderoniana: *La púrpura de la rosa*”, en (J. M. Ruano de la Haza, coord.), *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de teatro clásico*, 8, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 233-253.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. /GARCÍA TEJERA, M^a C. (1994), *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, (ed), (1990), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

————— (1998), “Hacia un Planteamiento Pragmático de los Procedimientos Retóricos”, en *Teoría/Crítica*, 5, pp. 403-425.

HERRERO, Miguel (1944), “Ideas estéticas del teatro clásico español”, en *Revista de Ideas Estéticas*, 5, 79-109.

HESSE, Everett W. (1963), “Estructura e interpretación de una comedia de *Calderón: Eco y Narciso*”, en *Boletín de la Biblioteca Nacional Menéndez Pelayo*, XXXIX, pp. 57-72.

HESSE, José (1965), *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1991), *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

HORACIO (Anibal González, trad.), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987. Q. Horacio Flaco, *Arte Poética*, en T. Herrera Zapién (introducción y notas), edición bilingüe latín-castellano, México, UNAM, 1970.

HOZ, Javier de (1988), “Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón”, en (Alberto Navarro González, ed.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 51-59.

HUERTA CALVO, Javier (1983), “El discurso popular en el siglo XVII: Calderón y los géneros teatrales ínfimos”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, tomo II, pp. 805-815.

———— (1983), “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y perspectiva de la investigación”, en *TME*, pp. 23-62.

———— (1985), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.

I

IMBERTY, Michel (1976), *Signification and Meaning in Music (On Debussy's Préludes pour le piano)*, Montréal, Université de Montréal.

INGARDEN, R (1971), “Les fonction du langage au théâtre” en *Poétique II*, pp. 531-538.

J

JAKOBSON, Roman (1960), “La lingüística y la poética” en Thomas A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.

JAURALDE POU, Pablo (1983), “El teatro en el siglo XVII”, en (Bruce W. Wardropper, ed.) *Historia y Crítica de la Literatura Española* (Fº Rico, ed.) 3. *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 203-227.

JOVER ZAMORA, José Mª, (dir.), (1996), *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, vols. XXVI * y ** *El Siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, Espasa Calpe.

K

KAMEN, Henry (1984), *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Madrid, Alianza.

———— (1985), “El siglo XVII, ¿época de decadencia?”, en *La España del siglo XVII*, Cuadernos Historia 16, nº 28, Madrid, pp. 4-12.

KARTOMI, Margaret (1990), *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago-Londres, University of Chicago.

KOCK, Christian (1997), “Retorikkens Identitet”, en *Rhetorica Scandinavica*, 1.

KOWZAN, Tadeusz (1968), “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en VV. AA., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 26-75.

———— (1997), *El signo y el teatro*, Madrid, Arco-libro.

KRAMER, Lawrence (2002), “Música y Poesía. Introducción”, en S. Alonso (comp.), *Música y Literatura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 19-62.

KRISTEVA, Julia (1978), *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos.

KUENTZ, Pierre (1982), “Lo ‘retórico’ o la puesta al margen”, en Jean Cohen et al., (1970), *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, EBA, pp. 183-202.

L

LANG, Paul Henry (1998), *Reflexiones sobre la música*, Madrid, Debate.

LANGER, Susanne (1951), *Phylosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press.

LAPESA, Rafael (1974), *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.

LARUE, Jan (1970), *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona, Labor, 1989.

LAUSBERG, Heinrich (1966-1968), *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1970), “Estudio preliminar”, en Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 9-90; p. 58.

——— (1966), *Estilo Barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974.

——— (1953), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984³.

LE GUERN, Michel (1976), *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1978².

LEVIN, S. R. (1974), *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra.

LEÓN TELLO, Francisco José (1974), *La teoría española de la música de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC.

- LÉOTHAUD, Gilles, “Acústica musical y psicofisiología de la percepción”, en Chailley, J. (dir.), *Compendio de Musicología*, cit., pp. 464-474.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, (1978), “Mito y Música”, en *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987.
- (1976), *Antropología estructural*, México, Siglo XXI.
- LEZA Y AMAYA, José Máximo (2001), “Dramaturgias lejanas”, en FARNACE, Madrid, Teatro de la Zarzuela-Ministerio de Educación y Cultura, pp. 35-51.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana (2005), *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger.
- LOBATO, M^a Luisa (ed.), (1990), *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger.
- (1999), *Bibliografía descriptiva del teatro breve español, (siglos XV-XX)*, Madrid-Frankfurt-Pamplona, Universidad-Vervuert- Iberoamericana.
- LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), (2001), *Campos interdisciplinarios de la musicología. [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1980), *Orígenes de la Poética*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (1995), *Actualidad de la Retórica*, Salamanca, Hespérides.
- (1996), *Esencia y objeto de la retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ-CALÓ, José (1983), *Historia de la música española*, 3, Siglo XVII, Alianza, Madrid, 1988².

————— (1985), “Los comienzos de la ópera en España. La ópera en el siglo XVII”, en *La Ópera en España. X Festival Internacional de Música y Danza en Asturias, Mayo, 1984*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp.73-80.

LÓPEZ CANO, Ruben (1988), “Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica”, en *Congreso Internacional del Instituto de Investigaciones Filológicas “El horizonte interdisciplinario de la Retórica”*, UNAM. (vid. [zona pdf.] <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>.) [Consultado 15 de julio de 2005].

————— (2000), *Música y Retórica en el Barroco. Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII*, (“Bitácora de Retórica”), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

————— (2001), “Los tonos humanos como semióticas sincréticas”, en (Begoña Lolo Herranz, ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología. [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, vol. II, pp. 1167-1185.

—————, “Bases semióticas para una neoretórica musical”, en <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html> [Consultado 15 de julio de 2005].

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, Jesús (1997), *Estudio comparado del concepto del honor en Othello de W. Shakespeare y los ‘dramas de honor’ de Pedro Calderón*, microfilm, Universidad de Jaén.

————— (2004), “A brechtian approach to Shakespeare and Calderón”, en *Cuadernos de ALDEEU*, vol. XX, nº 1, julio 2004.

LÓPEZ PIÑERO (1979), José M^a, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor.

———— (1986), “La Ciencia y el Pensamiento científico”, en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal, vol. XXVI *, El siglo del Quijote (1580-1680) Religión. Filosofía. Ciencia*, Madrid, Espasa-Calpe.

LOTMAN, Iuri M. (1978), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

———— (1996), “La retórica”, en *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Cátedra.

———— (2000), “Semiótica en la escena”, en *La semiosfera. III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.

LOUZA O PARDO, Ramón (1980), “Pertinencia de elementos musicales en literatura”, en *1616. Anuario de la Sociedad de Literatura general y comparada*, pp. 97-103.

LUMSDEN KOUVEL, Andrey (1982), “La huella de la retórica ciceroniana en el siglo XVII”, en (Eugenio de Bustos Tovar, ed.) *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1971)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

LYNCH, Enrique (1993), *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino.

LYNCH, John (1972), *España bajo los Austrias*, Barcelona, Península.

M

MAESTRE, Rafael (1988), “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, en (F. Ruiz Ramón/César Oliva eds.), *El mito en el teatro clásico. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Madrid, Taurus, pp. 55-81.

- MANGIERI, Rocco (2000), *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MAÑUECO RUIZ, Ángela (1997), “Una parodia musical de Calderón: *Céfalos y Pocris*”, en (M. A. Virgili Blanquet/G. Vega García-Luengos/C. Caballero Fernández-Rufete, eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, V Centenario del Tratado de Tordesillas*, pp. 407-413.
- MARAVALL, José Antonio (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- (1973), “Un esquema conceptual de la cultura barroca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, pp. 423-461.
- , (1975), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998.
- MARCHESSE, Ángel/FORRADELLAS, Joaquín (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000⁷.
- MARISCAL, George (1981), “Iconografía y técnica emblemática con las imágenes de Calderón: *La devoción de la cruz*”, en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, V, pp. 339-354.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2002), “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, en *Exemplaria*, 6, pp. 251-256.
- MARTÍ, A. (1972), *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN, Vincent (2002), *El concepto de “representación” en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- MARTÍN MARCOS, Antonia (1989), “El actor en la representación barroca: Verosimilitud, gesto y ademán”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia*,

cultura y teatro en la España de Carlos II, III (Representaciones y fiestas), Amsterdam, Rodopi, 763-774.

MARTÍN MORENO, Antonio (1977), “La música teatral del siglo XVII español”, en (Emilio Casares Rodicio, dir.) *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp.125-146.

———, (Pablo López de Osaba, dir.), (1996), *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza..

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1975), “Bosquejo histórico-teórico sobre el género novela corta”, en *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretaría de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Murcia, pp. 17-45.

——— (1990), *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia.

——— (2003), *Los títulos literarios*, Madrid, Nostrum.

MARTÍNEZ-DUEÑAS, José Luis (1993), *La metáfora*, Barcelona, Octaedro.

MAYORAL, J. A. (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.

MÉNDEZ, Sigmund (2000), *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1941), *Calderón y su teatro. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, CSIC.

MEREGALLI, Franco (1993), *Introduzione a Calderón de la Barca*, Roma, Laterza.

MERINO Quijano, G. (1981), *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense.

MERRIAM, Allan (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston-Illinois, Northwestern University.

MEYER, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago.

————— (1973), *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press.

METZELTIN, Miguel (2003), De la retórica al análisis del discurso, [zona pdf]. Tonos. nº 6, diciembre 2003. Dirección URL: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum6/estudios/Metzeltin.htm>> [Consulta: 16 agosto 2005].

METZELTIN, Miguel/THIR, Margit (2002), *El arte de contar: una iniciación*, Murcia, Universidad de Murcia.

MOLINA MARTÍNEZ, José Luis/Molina Jiménez, M^a Belén (2003), *María Manuela Oreiro de Lema (1818-1854) en el Diario de José Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*, Murcia, Universidad de Murcia.

MOLINA MARTÍNEZ, José Luis (2005), *Del velo de Sabina Popea a la mantilla de Concepción Fontes: el “motivo” del velo en un soneto de José Musso Valiente*, [en línea]. Dirección URL: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Jos%E9_Luis_Molina_Sabina.asp>. [Consulta: 10 de agosto 2005].

MOLINO, Jean (1975), “Fait musical et sémiologie de la musique”, en *Musique en Jeu*, 17, pp. 37-62.

MORAIS, M. (1997), *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Diputación Provincial.

MORÓN ARROYO, C. (1982), *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander.

MORRIS, Charles W. (1938), “Foundations of the Theory of Signs”, In *International Encyclopedia of Unified Science*. Ed. Otto Neurath, Rudolph Carnap and Charles Morris. Chicago, University of Chicago, vol. 1, pp. 77-137.

MORTARA GARAVELLI, Bice (1988), *Manuale di Retorica*, Bompiani, Sonzogno. (v.e., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1998).

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1977), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

MUÑOZ MORILLEJO, J. (1923), *Escenografía española*, Madrid.

MUÑOZ PÉREZ, Óscar (1995), *Poética musical: reflexión histórica sobre el concepto de mimesis en el ámbito de las artes musicales*, Madrid, UNED.

MUSSO VALIENTE, José, “Análisis y correcciones de *La vida es sueño* de Calderón” y “Análisis de la comedia *El purgatorio de San Patricio* de Calderón”, en (José Luis Molina Martínez, ed.), *Obras*, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia, Murcia, 2004, pp. 96-154.



NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (ed.), (1988), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

————— (1994), *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1974), *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama.

NATTIEZ, Jean-Jaques (1972), “Is a descriptive Semiotics of Music Possible?”, en *Language Sciences*, 23, 1-7.

————— (1987), *Dalla semiologia alla musica*, Palermo, Sellerio.

————— (1990), *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

———— (2002), “Relato literario y relato musical”, en Silvia Alonso (ed.), *Música y Literatura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 119-148.

NAUPERT, C. (2001), *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros.

NEUBAUER, John (1972), *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor.

NEUMEISTER, Sebastián (2000), *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

NIELSEN, Sandra L. (1989), “Introducción”, en (Sandra L. Nielsen, ed.), *El golfo de las sirenas*, Kassel, Reichenberger, pp. 20-23.

O

ÖBERSFELD, Anne (1993), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

OERLEIN, Joseph (1993), *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

OLIVA, César/TORRES Monreal, Francisco (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.

OLIVA, César (1983), “Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, en (L. García Lorenzo, ed.), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, II, pp. 1147-1153.

OLSON, Elder/WARDROPPER, Bruce (1978), *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel.

ONG, Walter J. (1983), *Orality and literacy. The technologizing of the word*, Methuen & Co Ltd, Londres. (v.e., Ong, W. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996).

OROZCO, Emilio (1947), *Temas del Barroco*, Granada.

———— (1952), *Lección permanente del barroco español*, Madrid, Ateneo de Madrid.

———— (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.

———— (1975), *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.

———— (1978), *¿Qué es el Arte Nuevo de Lope de Vega?*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

———— (1983), “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo XVII*, tomo I, Madrid, CSIC, pp. 125-164.

ORTEGA CARMONA, Alfonso (1999), Quintiliano de Calahorra. *Sobre la formación del orador*, doce libros, Salamanca, Universidad Pontificia.

OVIDIO NASÓN, Publio, “Libro Décimo”, *Las Metamorfosis*, Madrid, Espasa Calpe, 1989¹⁰, pp.184-196.

P

PACHECO Y COSTA, Alejandra (2003), *La música para el auto de Calderón de la Barca “Primero y segundo Isaac”*, Kassel, Reichenberger.

PARAÍSO, Isabel (1995), “Fundamentación psicoanalítica del teatro: la vida como drama”, en *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, pp. 94-98.

————— (1997), “Actualidad de la Retórica”, en *Analecta Malacitana*, XX, 1, pp. 163-167.

—————, (ed.), (1999), *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

—————, (coord.), (2000), *Retóricas y poéticas españolas, siglos XVI–XIX*, Valladolid, Universidad..

PARKER, Alexander A. (1952), “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal, III*, Madrid, pp. 345-360.

————— (1964), “Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón”, en *Actas del primer congreso internacional de hispanismo*, Oxford, pp. 141-160.

————— (1991), *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra.

PAVIS, Patrice (2002), *Diccionario del teatro. Dramaturgia. Estética. Semiología*, Barcelona, Paidós.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. /RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1981), *Manual de literatura española*, vol. III, *Barroco: Introducción, Prosa y Poesía*, Navarra, Cénlit, 1981.

————— (1981), *Manual de literatura española*, vol. IV *Barroco: Teatro*, Navarra, Cénlit.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B./GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), (1997), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B./GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael/MARCELLO, Elena (eds.), (2001) *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII*

Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11-13 julio 2000. Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1998), “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, en (J. M^a Díez Borque, ed.), *Cuadernos de teatro clásico/10. Teatro de los Austrias*, Madrid, CNTC, pp. 75-103.

————— (2000), *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza.

————— (2001), “Notas sobre la técnica dramática calderoniana”, en José M^a Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, pp. 293-319.

————— (2005), “Musso Valiente ante la comedia española”, en (M. Martínez Arnaldos/J. L. Molina Martínez/S. Campoy García, eds.), en *Actas del Congreso Internacional José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*, Lorca, 21-24 de noviembre de 2004, Murcia, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia, 2005 (en prensa).

PEIRCE, Charles Sanders (1974), *La ciencia de la semiótica*, BBAA, Nueva Visión.

PELÁEZ MALAGÓN, José Enrique, *Los precedentes de la ópera barroca italiana*, [en línea]. *Filomúsica. Revista mensual de publicación en Internet*, n^o 24, 2002, © www.filomusica.com. ISSN 1576-0464. D. L. MA-184-2000. Dirección URL: <<http://www.filomusica.com/filo24/jenri.html>>. [Consulta: 30 julio 2005].

PEÑA, Mercedes de los Reyes (1988), *El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, 3 vols., Sevilla, Alfar.

PEÑA Y GOÑI, Antonio (1967), *España, desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza.

PERELMAN, Chaïm/Olbrechts-Tyteca, Lucie, (1958), *La nueva Retórica. Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos, 1989.

PÉREZ SIERRA, Rafael (1981), “La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón”, en *III Jornadas de Teatro clásico español, Almagro 1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 257-284.

PIERCE, John (1985), *Los sonidos de la Música*, Labor, Barcelona.

PIÉTRI, François (1960), *La España del Siglo de Oro*, Madrid, 1960.

PLATÓN, (traducción del griego y notas por Santiago González Escudero. Texto griego y *Apparatus Criticus* de Santiago González Escudero y J. M. Fernández Cepedal), *República* (Πλατόνως Πολιτείας), en Pedro Abelardo, Descartes, Kant, Marx, Platón, *Historia Calamitatum y otros textos filosóficos*, Oviedo, Pentalfa, 1993, pp. 159-239.

PLAUTO, *Cistellaria*, Introducción de J. L. Alcaráz Pozo y A. López Fonseca, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003.

POLLIN, Alice M. (1968) , “Calderon’s ‘Falerina’ and Music”, en *Music and Letter*, 49, pp. 317-328.

——— (1972), “Cithara Iesu: La apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón”, en (Rizel Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano, eds.), *Homenaje a Casaldueiro: Crítica y poesía ofrecido por sus amigos y discípulos*, Madrid, Gredos, pp. 417-431.

POLLIN, Claude (1973), “Calderón de la Barca and Music: Theory and examples in the Autos (1675-1681)”, en *Hispanic Review*, XLI, pp. 362-370.

PORQUERAS MAYO, Alberto (Luis Alfonso Carbayo, ed.), (1958), *El cisne de Apolo*, Madrid, CSIC.

POZUELO YVANCOS, José M^a (1979), “La desautomatización del lenguaje en la topica amatoria: corpus semántico contextual y desautomatización”, en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 95-229.

——— (1987), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.

——— (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

————— (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

PROPP, Vladimir (1972), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981⁵

————— (1974), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1984⁴.

PUJANTE, David, *La operación dispositio como base de la construcción del significado discursivo* [en línea]. *Tonos*. <<http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-Operacidispositio.htm>>. [Consulta: 14 de agosto 2005]

————— (1996), *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

————— (2003), *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia.

Q

QUEROL GAVALDÁ, Miguel (1973), *Los orígenes del Barroco musical español*, Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático.

————— (1981), *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Instituto de Teatro.

————— (1981), *Música barroca española, VI. Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Barcelona, CSIC.

————— (1983), “La dimensión musical de Calderón”, en (Luciano García Lorenzo ed.), *Calderón. Actas del Congreso sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, II, pp. 1155-1160.

————— (1955), “El romance polifónico en el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, X, pp. 111-120.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.), (1977), *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid, Alpuerto.

QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*, Madrid, Hernando, 1987, 2 vols.

R

RAMÍREZ, José Luis (1999), *Arte de hablar y arte de decir: una excursión botánica en la pradera de la retórica*, en *Relea*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

RANDEL, Don (ed.), (1997) *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza.

RANK, Otto (1909), *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981, 1ª reimpr.

REGALADO, Antonio (1995), *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, (2 vols.), Barcelona, Destino.

REGUEIRO, José M^a (1996), *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger.

REICHENBERGER, Kurt/CAMINERO, Juventino (1990), *Calderón dramaturgo*, Kassel, Reichenberger.

REY, Juan (1949), *Preceptiva literaria*, Santander, Sal Terrae.

RICO, Francisco (1971), “Para el itinerario de un género menor. Algunas loas de la Quinta parte de comedias”, en (A. Kossof y J. Amor, eds.), *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia.

RICO VERDÚ, J. (1973), *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC.

RICOEUR, Paul (1980), *La metáfora viva*, Madrid, Europa.

RIFÉ I SANTALÓ, Jordi (1997), “La comedia de afectos de odio y amor de Pedro Calderón de la Barca con música de Josp Gaz”, en (M. A. Virgili Blanquet/G. Vega

García-Luengos/C. Caballero Fernández-Rufete, eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, V Centenario del Tratado de Tordesillas, pp. 427-443.

ROADS, Curtis/POPE, Stephen/PICCIALLI, Aldo (eds.), (1997), *Musical Signal Processing (Studies on New Musica Research)*, Swets & Zeitlinger, Lisse, Holanda.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1987), “Del teatro tosco al melodrama: la jácara” en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, pp. 227-247.

———— (1997), “Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto”, en Felipe B. Pedraza Jiménez/Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 127-158.

———— (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.

———— (2002), *Calderón*, Madrid, Síntesis.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina/TORDERA, Antonio, (eds.), (1983), *Pedro Calderón de la Barca, Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia.

———— (1983), *Calderón y la obra dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis.

———— (1988), “Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro, en (Fº Ruiz Ramón y C. Oliva, eds.) *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, pp. 26-54.

———— (2000), “Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, 2, Madrid, Istmo, pp. 780-789.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002), *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1560-1680)*, Madrid, Cátedra.

- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1989), “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en (A. Egido, ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (2002), *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis.
- ROSSI-LANDI, F. (1972), *Semiotica e ideología*, Milano, Bompiani.
- ROSSING, Th. D./FLETCHER, N. H. (1991), *The physics of musical instruments*, New York, Springer-Verlag.
- ROZAS, Juan Manuel, (ed.), (1976), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- RUANO DE LA HAZA, José María / PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (eds.), (2002) *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1988), “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, en *Criticón*, 42, pp. 81-124.
- (1996), “Escenografía calderoniana”, en *RILCE*, XII, pp. 301-336.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (2004), “Literatura, historia y mito: claves culturales”, en F. Carmona Fernández y J. M. García Cano (eds.), *Europa y sus mitos*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1999), *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RUIZ LAGOS DE CASTRO, Manuel (1970), “Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, pp. 63-77.
- RUIZ MAYORDOMO, M^a José (2003), “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, en *Edad de Oro*, XXII, pp. 283-307.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1984), *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra.

———, (ed.), (1987), *La hija del aire*, Madrid, Cátedra.

——— (2000), *Calderón, nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid, Castalia.

RUIZ TARAZONA, Andrés: vid., Comotti, Giovanni.

RULL, Enrique (2004), *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

RUWET, Nicolas (2002), “Función de la palabra en la música vocal”, en S. Alonso (comp.), *Música y literatura*, Madrid, Arco/Libro, pp. 63-92.

——— (1966), “Méthodes d’analyse en musicologie”, *Revue belge de Musicologie*, nº 20, pp. 65-90.

S

SADIE, Stanley (ed.), (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Londres, McMillan.

SAGE, Jack (1956), “Calderón y la música teatral”, en *Bulletin Hispanique*, LVIII, pp. 275-300.

——— (1970), “Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón”, en *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano Exeter 1969*, Berlín, Walter de Gruyter, pp. 37-52.

———— (1973), “The function of the music in the theatre of Calderón”, en *The Comedias of Calderón. A facsimile edition*, Londres, Gregg-IPL-Tamesis, vol. XIX, pp. 209-230.

SALAZAR Y TORRES, Agustín de, (Thomas Austin O’Connor, ed.), (2003), *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, Kassel, Reichenberger.

SALILLAS, R. (1905), “Poesía rufianesca (jácaras y bailes)”, en *Revue Hispanique*, XIII, pp. 18-75.

SAN AGUSTÍN (Olegario García de la Fuente, ed.), *Las confesiones*, Madrid, Akal, 2000².

SAN PEDRO, Diego de, (Enrique Moreno Báez, ed.) *Cárcel de amor*, Madrid, Cátedra, 1989⁵.

SAUSSURE, Ferdinand de (1915), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1965⁵.

SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte (1987), *Pragmática lingüística*, Madrid, Gredos.

SCHMELING, M. (1984), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.

SCHOPENHAUER, Arthur (Dionisio Garzón, trad.), (1998), *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf.

SEARLE, J. R. “Metaphor” (1982), en Ortony, A. (ed.). *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.

SEBASTIÁN, S. (1981), *Contrareforma y Barroco*, Madrid, Alianza.

SEGHOLD, N. (1972), “La musique et le thème littéraire dans l’auto sacramental de Calderón *No hay más fortuna que Dios*”, en *Baroque*, pp. 97-106.

SHERGOLD, N. D. /VAREY, J. E. (1982), *Representaciones palaciegas 1603-1699*, Londres, Tamesis.

SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

SENABRE, Ricardo, “El lenguaje poético de Calderón” (2003), en (José Lara Garrido, ed.), *Estudios sobre Calderón de la Barca, Analecta malacitana*, Anejo XLVII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 19-36.

SIMÓN TARRÉS, Antoni (1991), “Los Austrias menores”, en *Manual de historia de España*, vol. 3. *Los siglos XVI-XVII*, Madrid, Historia 16, pp. 645-758.

SITO ALBA, Manuel (1986), “El autor del texto escrito creador inicial de los signos del texto teatral”, en *Investigaciones Semióticas Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Toledo, junio de 1984, Madrid, CSIC, pp. 519-529.

————— (1987), *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED.

SMITH, Patrick J. (1981), *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni.

SORIAU, Etienne (1950), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.

SPANG, Kurt (1983), *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia.

————— (1979), *Fundamentos de Retórica*, Pamplona, EUNSA.

————— (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.

————— (1993), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

SPITZER, Leo (1943-1944), “El Barroco español”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, t. XXVIII, año XXII, n^{os} 97-100, Buenos Aires, pp. 12-30.

STAND, Tempelaars (1996), *Singal Processing, Speech and Music (Studies on New Musica Research)*, Swets & Zeitlinger, Lisse, Holanda.

STEFANI, Gino (1973), “Sémiotique en musicologie”, en *Versus*, 5, pp. 20-42.

————— (1976), *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio.

————— (1987), *Il Segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Palermo, Sellerio editore.

—————, (1978), *Comprender la música*, Barcelona, Paidós, 1987.

STEIN, Louise Kathrin (1983), “Música existente para comedias de Calderón de la Barca”, en (Luciano García Lorenzo, ed.), *Calderón. Actas del Congreso sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, II, pp. 1161-1172.

—————(1986), (Margaret Rich Greer, ed.), “La plática de los dioses: Music and the Calderonian Court Play”, en Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, pp. 13-92.

————— (1987), *Music in the Seventeenth-Century Spanish secular Theater, 1598-1690*, Tesis doctoral, University of Chicago.

————— (1993), *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon Press.

————— (1997), “Este nada dichoso género: la zarzuela y sus convenciones”, en (VIRGILI BLANQUET, M. A. /VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. /CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, Valladolid, 185-217.

————— (1998), “*Al seducir el oído. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano*”, en (J. M^a Díez Borque, ed.), *Cuadernos de teatro clásico/10. Teatro de los Austrias*, Madrid, CNTC, pp. 169-189.

STEIN, Louise Kathrin (ed.), (1999), *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Madrid, SGAE/ICCMU.

STEINER, George (2002), *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores.

STEVENSON, Robert (1973), “Espectáculos musicales en la España del siglo XVII”, en *Revista Musical Chilena*, XXVII, n^{os} 121-122, enero-junio 1973, pp. 3-44.

———, (ed.), (1976), *Pedro Calderón de la Barca, La púrpura de la rosa*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

STRAVINSKY, Igor (1987), *Poética musical*, Madrid, Taurus.

STROUD, M. D. (1981), *Pedro Calderón de la Barca, Celos aun del aire matan*, San Antonio (USA), Trinity University Press.

SUBIRÁ, José (ed.), (1933), *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya.

——— (1945), *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.

——— (1953), *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, Barcelona.

——— (1965), “Calderón de la Barca, libretista de ópera: consideraciones literarias y musicales”, en *Anuario Musical*, XX, pp. 59-73.

——— (1965), “La ópera castellana en los siglos XVII y XVIII”, en *Segismundo*, 1, pp. 23-42.

——— (1967), “Músicos al servicio de Calderón y de Comella”, en *Anuario Musical* XXII, pp. 197-208.

SZONDI, Peter (1956), *Teoría del drama moderno, (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.



TÁCITO, Cornelio, *Anales*, Madrid, Gredos, 2002, libro 13, párrafo 45.

- TALENS, Jenaro, et al. (1978), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- TAPIE, Víctor L. (1972), *El Barroco*, Buenos Aires, Eudeba.
- TOBAR, Maria Luisa (1984), “Struttura binaria di *Hado y divisa de Leonida y Marfisa* di Calderón de la Barca”, en *Scritti in memoria di Pasquales Morabito*, Messina, Università degli Studi, pp. 511-559.
- TODOROV, Tzvetan/DUCROT, Oswald (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (1982), “Sinécdoques”, en Jean Cohen et al., *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, EBA, pp. 45-58.
- (1982), *Literatura fantástica*, Buenos Aires, EBA.
- TOMACHEVSKI, B., (1928), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- TORDERA, Antonio (1983), *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Book.
- (1987), “Historia y mojiganga del teatro”, en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC., pp. 249-287.
- (1988), “Teoría y técnica del análisis teatral”, en Jenaro Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 155-199.
- TORDERA, A. /RODRÍGUEZ, E. (1983), *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis.
- TORO, Fernando del (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galema.
- TORRE, Esteban (1997), “Literatura comparada. (Revisión de un concepto) en *Revista de Literatura*, tomo LIX, nº 118, pp. 365-385.

TORRENTE, Álvaro (2003), “La música en el teatro medieval y renacentista”, en (J. Huerta Calvo, ed.) *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, I, pp. 269-302.

TRÍAS, Eugenio (2001), *Calderón de la Barca*, Barcelona, Omega.

TROCHI, Anna (2002), “Temas y mitos” en A. Grisi (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

TROUSON, R. (1965), *Une problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Lettres Modernes.

U

UBERSFELD (1974), Anne, *Le roi et le bufón*, París, Corti.

——— (1979), *L'espace teatral (avec diapositives)*, CNDP.

——— (1982), *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales.

——— (1989), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.

V

VAJDA, György M., “Ut pictura poesis/ut musica poesis”, *Neohelicón*, XXII, nº 2, pp. 269-295.

VALESIO, Paolo (1980), *Novantiqua. Rethorics as a Contemporary Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

————— (1986), *Ascoltare il silenzio: la Retorica come teoria* (trad. italiana muy modificada del anterior), Bolonia, Patron.

VALBUENA Prat, Ángel (1930), “La escenografía de una comedia de Calderón”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 16, pp. 1-16.

————— (1969), *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta.

VALVERDE, José María (1980), *El Barroco. Una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos.

VAN KHÊ, Trâm, “Objeto, técnicas y métodos” en J. Chailley (dir.), *Compendio de Musicología*, cit., pp.70-78.

VAREY, John E. (1987), “The use of levels in *El condenado por desconfiado*”, en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 291-301.

————— (1987), “*Andrómeda y Perseo*, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artístico- literarias y políticas”, en *Revista de Musicología*, X nº 2, pp. 529-545.

VEGA, Daniel (1981), “El barroco musical español: precisiones sobre su naturaleza”, en *Revista de Musicología*, vol. IV, nº 2, pp.237-267.

VEGA, Felix Carpio Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Fuenteovejuna*; Madrid, Santillana, 1980.

VEGA RAMOS, María José (1990), “El modelo retórico en la teoría musical y humanista: la adecuación y el decoro”, en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 182-185.

VELTRUSKY, Jarmila (1989), “Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor”, en *Gestos*, 8, pp. 33-48.

VESELOVSKI, A. N. (1981), *Poética stórica*, prefacio de D. S. Roma, Avalle, Edizione e/o.

VICKERS, Briand (1984), "Figures of Rhetoric/Figures of Music", en *Rhetorica*, vols. II, nº 1, pp. 1-44.

VIRGILI BLANQUET, M. A./VEGA García-Luengos, G./CABALLERO Fernández-Rufete, C. (eds.), (1997), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, V Centenario del Tratado de Tordesillas, Valladolid.

VOSSLER, Karl (1934), *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cruz y Raya.

VV. AA. (1975) *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

VV.AA. (Emilio Palacios Fernández, dir.), (1979), *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Orgaz.

VV. AA. (Francisco Ruiz Ramón, ed.), (1993), *Goldoni: mundo y teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.

VV.AA., (2000) *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger.

VV.AA., (I. Arellano, ed.), (2002) *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Rechenberger en su 80 aniversario*, Kassel, Reichenberger.



WARDROPPER, Bruce, W. (1965), *Critical essays on the theatre of Calderón*, New York University Press.

————— (1967), *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya.

WEISSTEIN, U. (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta.

WELLEK, René/WARREN, Austin (1979), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

Y

YURKIEVICH, Saúl (2002), “La crítica recreativa”, en *Del arte verbal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

YNDURAIN, Domingo (ed.), (1973), Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Retorno.

Z

ZUCKER, Friedrich (1963), *Semantica, Rhetorica, Ethica*, Berlin, Akademie Verlag.