BULLETIN HISPANIQUE

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Fondé en 1898-1899
par G. Cirot, E. Mérimée, A. Morel-Fatio, P. Paris, G. Radet

TOME LXXXVIII - Nos 1-2 - Janvier-Juin 1986

IGNACIO ARELLANO

La comicidad escénica en Calderón

ÉDITIONS BIÈRE

18 A 22, RUE DU PEUGUE, BORDEAUX

ISSN : 0294-8927

LA COMICIDAD ESCÉNICA EN CALDERÓN

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra

Analyse de la fonction comique des éléments de la mise en scène dans la comédie de Calderón; on utilise les données de 90 œuvres environ, sur prosémique, paralinguistique, kinésique, costumes, etc., pour étudier leurs valeurs comiques en relation avec la distinction de « comique ridicule » et « comique spirituel », très importante dans la « comedia nueva ».

Análisis de la función cómica de los elementos de la puesta en escena en la comedia calderoniana. Se utilizan datos de unas 90 obras aproximadamente pertenecientes a la prosémica, paralingüística, cinésica, vestuario, etc., y se estudian sus valores cómicos en relación con la distinción de lo cómico ridículo y cómico ingenioso, muy importante en la « comedia nueva ».

1. — INTRODUCCIÓN : LOS MEDIOS CÓMICOS

Un problema que los preceptistas dramáticos de los siglos xvi y xvii se plantean al tratar de la comedia es el de la definición y clasificación de los medios que provocan la risa en el espectador.

Suelen partir de la concepción aristotélica de lo cómico como fealdad ridícula¹. Tal fealdad se produce en varios planos de difícil articulación en un sistema, como ya hace notar Cicerón², que opta por la división muy general en *dicta* y *res*, correspondiente en los preceptistas áureos a *palabras* y *obras*. El Pinciano afirma que « esta materia de la risa es fundada en torpeza y fealdad », manifestadas en « palabras » y « obras »³. Según Cas-

1. *Poética*, V. Generalmente se toma a través de la fórmula de Cicerón que define lo cómico como « turpitudinem et deformitas » (*De Oratore*, II, 58, 236). Vid. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974, pp. 87-105.

2. Cf. Newels, *op. cit.*, p. 94.

3. *Philosophía antigua poética*, ed. Carballo Picazo, Madrid, 1953, t. III, pp. 32 y 33. Por los ejemplos que da parece pensar sobre todo en fealdad corporal y de movimientos. Más adelante introduce una nueva clase de medios que llama « conceptos » a los que separa de las palabras y de las obras (vid. pp. 68 y 73).

cales⁴ la risa de la comedia está « fundada en la fealdad y torpeza ajena, así de cosas como de palabras ». Mártir Rizo⁵ observa una distinción semejante.

La delimitación de estos medios parece bastante clara en cuanto a la palabra se refiere. Precisar y sistematizar el campo de las *obras* cómicas es más difícil⁶. Si el Pinciano incluye en obras principalmente elementos como la fealdad corporal, tropezones y movimientos ridículos, Cascales engloba en *cosas* también acciones cómicas⁷. Convendría delimitar las obras en cuanto recursos propiamente escénicos (gesticulación, vestido, etc.) de las obras en tanto situaciones o acciones pertenecientes al *argumento* (fábula y episodios) en la terminología de los preceptistas. Quizá resulte de utilidad en este sentido proyectar las teorías del xvi y xvii sobre una revisión moderna de la doctrina aristotélica : Olson⁸ distingue seis partes en la comedia, a las que se pueden hacer corresponder los diversos medios cómicos :

- 1) argumento : comicidad situacional.
- 2) personaje : comicidad de tipos
- 3) pensamiento : comicidad de conceptos en el sentido del Pinciano.
- 4) dicción : comicidad de palabras
- 5) y 6) música
- y espectáculo : medios propiamente escénicos.

Algunas de estas partes cualitativas de la comedia « miran al

4. *Tablas poéticas*, ed. Brancaforte, Madrid, « Clásicos Castellanos », 1975, p. 221.

5. *Poética de Aristóteles, traducida del latín...* Cf. Newels, *op. cit.*, pp. 95, 96 y 104. Teorías modernas proponen parecidas clasificaciones : Bergson (*Le rire*) examina comicidad situacional, de palabras y de caracteres ; estudios sobre la comedia del xvii como el de Hesse (*La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1972, cap. vi) distinguen comicidad de dicción, situación, técnicas del comediógrafo y del gracioso, y caracteres cómicos. Otros dedicados en concreto a Calderón organizan sus esquemas en modos análogos : Tejada, *Untersuchungen zum Humor in den Comedias Calderóns*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1974, dedica sendos capítulos a los personajes, tipos, situaciones y lenguaje cómicos ; Kellenberger, *Calderón de la Barca und Komische*, Frankfurt, 1975, estudia los tipos y lenguaje cómicos en el teatro de Calderón.

6. Pinciano, *Philosophía*, p. 34 : las obras ridículas son muchas y « se pueden mal poner en orden y concierto » ; Rizo señala que estos medios son infinitos y « no se pueden reducir fácilmente debajo de la distinción del arte » (cit. por Newels, *op. cit.*, p. 95, nota 18). Esto obliga a citar gran copia de ejemplos a menudo de imposible o muy dificultosa sistematización.

7. *Philosophía*, pp. 43-44 ; *Tablas*, pp. 225-226.

8. *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

poeta, como es la fábula [...] la sentencia y la dicción; y las otras pertenecen a los histriones o representantes, a los músicos y arquitectos, que son la pronunciación, el concepto, la música y el aparato⁹». Estas partes de los histriones y escenógrafos suelen ser marginadas por los preceptistas: es sintomática la actitud de Rizo, que evita ocuparse de estos medios cómicos: «no es lícito que tratemos por no pertenecer al artificio de quien escribe¹⁰».

Me propongo aquí comentar precisamente estos medios en el teatro calderoniano¹¹. Como ha señalado recientemente Maria Grazia Profeti¹² «sería interesante [...] preguntarnos qué relaciones pueden establecerse entre la risa y la *mise en scène*»: una somera aproximación a ese aspecto en el campo del teatro de Calderón es lo que pretenden ser las líneas siguientes.

2. — COMICIDAD ESCÉNICA: LA COMEDIA NUEVA Y CALDERÓN

Los medios escénicos de función cómica presentan menor desarrollo que otros elementos de la potencial puesta en escena en Calderón, cuyas comedias mitológicas suponen la culminación de estos recursos en la comedia barroca. No hay que olvidar que las comedias más propiamente cómicas (de capa y espada) se definen a veces por oposición a las de «cuerpo»¹³. Pellicer llega incluso

9. Rizo, *Poética de Aristóteles*, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, antología preparada por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, p. 228 (en adelante citaré esta antología por *Preceptiva*).

10. *Preceptiva*, p. 228. El Pinciano dedica su epístola XIII a los actores aunque no con perspectiva específicamente cómica. Lope, en el *Arte Nuevo*, atribuye al autor la competencia del aparato de las comedias.

11. No me ocuparé sino muy marginalmente de otros aspectos de la comicidad calderoniana. Vid. al respecto los libros citados de Tejada y Kellenberger; o Mason, «Los recursos cómicos de Calderón», en *Hacia Calderón* (III coloquio anglogermánico, Londres, 1973), ed. Flasche, Berlín/New York, W. de Gruyter, 1976, pp. 99-109; y recientemente A. Navarro, «La comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», *Ibero Romania*, 14, 1981, pp. 116-136, que ha reimpreso, completando sus observaciones con otros aspectos en *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Ediciones Universidad de Salamanca/Reichenberger, 1983. Otras breves y certeras indicaciones relativas a estos medios en los entremeses en la edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Calderón, por E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1982, pp. 43-49.

12. «Código ideológico y social: medios y modos de la risa en la comedia del XVII», en: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (colectivo), Paris, C. N. R. S., 1980, pp. 12-23, cita en p. 16.

13. O sea, las de medios escenográficos sorprendentes: Suárez de Figueroa, *El pasajero*, en *Preceptiva*, p. 189. Generalmente eran las de santos. Comedias de cuerpo

a negar el nombre de comedias a las representaciones con apariencias y tramoyas, que deben ser llamadas « fábulas »¹⁴. Por otra parte, en la misma concepción de comicidad muestra la comedia nueva un proceso peculiar que la enfrenta a la antigua y a las farsas del xvi : se produce un alejamiento de la tosquedad del bobo con su comicidad gestual primitiva o ignorancia verbal (según la citada idea de la torpeza y fealdad) para ir al « ingenio matizado del gracioso »¹⁵ en una depuración de los elementos cómicos por razones morales y estéticas, como aconsejan el Pinciano, Cascales o Rizo. Cambia la proporción y jerarquía de los medios cómicos : la situación (en su dimensión de *invención*) y la palabra ingeniosa (no la transgresión rústica) tendrán papel primordial. Incluso en la comedia burlesca, más apta para la intensificación de la comicidad visual, resulta ser la palabra el recurso más importante¹⁶.

Pero estas circunstancias no deben hacer pensar en ausencia de comicidad escénica en la comedia nueva. En el teatro de Calderón constituye un componente de cierta importancia que debe ser observado sin exagerar ni disminuir su valor.

3. — LA COMICIDAD ESCÉNICA EN CALDERÓN

La falta de datos supone un primer obstáculo : los textos teatrales del xvii tienen pocas acotaciones y esas indicativas, casi nunca descriptivas. Sólo para algunos autos sacramentales y comedias mitológicas de Calderón tenemos memorias detalladas de las « apariencias ».

En lo referente a la entonación, ritmos de declamado, y otros

fantásticas y mitológicas de Calderón, como *Hado*, *Mayor encanto*, *Fiera*, se representaron no en corrales, sino en el Coliseo del Buen Retiro con todos los medios de escenografía y maquinaria imaginables.

14. *Idea de la comedia de Castilla*, en *Preceptiva*, p. 269. Parece haber cierta asociación entre los conceptos de comedia de capa y espada y sobriedad escénica.

15. Newels, *op. cit.*, p. 102 ; el Pinciano proporciona una interesante distinción entre comicidad urbana (presentable delante de reyes) y grosera (más rudimentaria y más propiamente « cómica »). Jammes, en un excelente trabajo, « La risa y su función social en el siglo de Oro », en *Risa*, pp. 3-11, lo interpreta como un proceso de represión de la risa ; este proceso, sin embargo, será el que permita que los personajes nobles, caballeros, etc., de la comedia nueva, sean también agentes cómicos.

16. Cf. Serralta, « La comedia burlesca : datos y orientaciones », en *Risa*, p. 107 : « lo más corriente es el predominio de la palabra [...] que [...] disminuye la proporción y la importancia de los recursos propiamente escénicos. »

aspectos de la *pronunciación* lo ignoramos todo : la puntuación de los textos no llega a ser ayuda suficiente. Los mismos textos incluyen algunos datos más que hay que utilizar con precauciones.

La ordenación de estos medios es también dificultosa¹⁷. A efectos prácticos me parece bastante útil el esquema de Kowzan para el análisis de los sistemas de signos de la puesta en escena¹⁸ y lo adoptaré con leves modificaciones.

3.1. *Los elementos paralingüísticos*

Factores como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, velocidad del recitado y otros, proporcionan fundamentales matizaciones al acto del habla, pero no son propiamente lingüísticos y pueden estudiarse por separado, en cuanto signos supratextuales más o menos independientes del contenido¹⁹.

Pueden presentar valores cómicos en una amplia gradación :

a) Los más cercanos a la comicidad propiamente verbal son los casos de *discursos ridículos*²⁰ como las jergas de negros y moros de *Carnestolendas*, *Amor o Sibila*. En análogo mecanismo de transgresiones se basan las jergas de villanos de *Alcaide*, *Acaso*, *Señora*, etc. Se trata siempre de deformaciones risibles por manifestar la ignorancia o extravagancia del que las usa. Las jergas de extranjeros (*Franchota*, *Flatos*) son buen ejemplo de la

17. Vid. nota 6.

18. Vid. Kowzan, « El signo en el teatro », en Adorno y otros, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 52. Distingue trece sistemas de signos : unos pertenecientes al actor : palabra y tono (relativos al texto pronunciado), mímica, gesto y movimiento (relativos a la expresión corporal), maquillaje, peinado y traje (apariciencia externa del actor) ; y otros fuera del actor : accesorios, decorado e iluminación (relativos al aspecto del espacio escénico), música y sonidos. El cuadro de Kowzan admite algunas precisiones, pero su utilidad práctica suele ser generalmente admitida : cf. Díez Borque, « Aproximación semiológica a la escena del teatro del siglo de Oro español », en *Semiología del teatro* (varios autores), Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92 ; Urrutia, « De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario », *ibid.*, pp. 269-291 ; Tordera, « Teoría y técnica del análisis teatral », en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (varios), Madrid, Cátedra, 1978, pp. 155-199 ; también las observaciones de Tvrtko Kulenovic, « Le basi teoriche del teatro europeo moderno e di quello asiatico classico » en *La semiótica nei paesi slavi* (varios, ed. Prevignano), Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 724-728.

19. Para Guiraud (*La sémiologie*, París, 1971, pp. 59-60), la inexistencia de doble articulación en los códigos prosódicos los separa claramente de los lingüísticos. Cf. Díez Borque, « Aproximación », p. 61.

20. Para este concepto de discurso ridículo, cf. Bergson, *Le rire* y sobre todo Olson, *Teoría de la comedia*, p. 89. Los trato como paralingüísticos en tanto son señales de comicidad en buena parte independientes de su contenido.

función paralingüística cómica : en *Carnestolendas* un actor remeda a diversos personajes, entre ellos a un alemán borracho : el texto carece de importancia y se deja a la improvisación del actor : « Habla lo que quisiere a lo tudesco y luego hace que está borracho. » (p. 624)

Otros discursos de intenciones risibles son las parodias de la lengua medieval²¹ o el latín macarrónico de Rosicler (*Céfalo*), que resulta ininteligible al propio Céfalo y probablemente a la mayoría de los espectadores : no es el contenido textual, sino la marca cómica de la ridiculez del lenguaje la base del efecto risible²² :

Rosicler. — In Trapobana, mea patria,
Rex illustris natus fui ;
el amor unam sagittam
tiravit mihi, vel mi.
Non sagitta fuit vulgaris,
attamen sagitta fuit,
quoe penetravit ad almam
cum verbo illo volo vis :
vidi calceamentum unum
Phyllidis...

Céfalo. — Tened, oíd.
¿Veis cuanto decís? Pues no
entiendo cuanto decís (pp. 71-72).

También ininteligible, el lenguaje culterano de Beatriz en *No hay burlas*, funciona como signo de un defecto cómico de pedantería en el personaje²³. Igualmente el miedo del gracioso puede manifestarse a través de la desarticulación lingüística : Batillo

21. *No hay burlas*, p. 244 ; *Lindabridis*, p. 268, etc.

22. En este sentido no lo creo índice fiable de la posible cultura del público de la comedia como sugiere Navarro (« La comicidad del lenguaje », art. cit.). No es necesario entenderlo para que resulte cómico ; cierto que incluye un aspecto de comicidad verbal asequible a los más cultos, pero su comicidad fundamental radica precisamente en la ininteligibilidad, es paralingüística.

23. Beatriz, para declarar su intención de ver una carta que acaba de recibir su hermana, dice : « Ese manchado papel / en quien cifró líneas breves / cálamos ansarino, dando / cornerino vaso débil / el etíope licor / ver tengo. » (p. 236). Sobre la consideración de las afectaciones del habla como elementos paralingüísticos, cf. W. Abraham, *Diccionario de terminología lingüística actual*, Madrid, Gredos 1981, s. v. *paralingüísticos*.

(*Faetón*) temeroso de la fiera que se dice haber visto en el monte, cuenta el caso :

Muchos se pudo ha días ver
 monte este ya sabéis
 fiera horrible una cruel
 mortal asombro que es dél
 su terror sabiendo pues
 Tesalia Admeto de rey
 su valor suadido per
 matalla si hay más por ver
 fue a caza al amanecer (p. 177).

Grados extremos de desarticulación que impide hablar de comicidad lingüística estricta se dan por ejemplo en el conjuro del *Dragoncillo*, entremés inspirado en el cervantino de *La cueva de Salamanca* : un soldado alojado en casa del gracioso ha visto cómo, a la llegada imprevista del dueño, el sacristán que había acudido a cenar con la dueña de la casa, se ha escondido con la cena. Hace entonces creer al gracioso que sabe un conjuro para que el diablo les traiga un banquete ; el conjuro no tiene ningún sentido ; es puro recurso de comicidad fonética (a la que se sumaría probablemente la gestual con la inclinación de *hacer el buz*) :

Soldado : Quiririnquin paz.

Gracioso : Quiririn quin paz.

Soldado : Quiririn quin puz.

Gracioso : Quiririn quin puz.

Soldado : Aquí el buz.

Gracioso : Aquí el buz.

Soldado : Allí el baz.

Gracioso : Allí el baz.

Soldado : Tras.

Gracioso : Tras.

Soldado : Tris.

Gracioso : Tris.

Soldado : Tros.

Gracioso : Tros.

Soldado : Trus.

Gracioso : Trus.

Soldado : Quirilín quin paz, quirilín quin puz.

Gracioso : Quirilín quin paz, quirilín quin puz.

(p. 618).

El grado máximo se da en *Encanto* (p. 1598) donde Franchipán, para evitar ser reconocido se finge mudo :

Uno — Villanos...
 Enrique. — ¿Qué tenemos?
 ¿Quién viene allá?
 Franchipán. — Ba, ba...
 Uno. — ¿Qué modo es ese
 de hablar? ¡ Ba, ba... !
 Franchipán. — (Aparte) El de callar.

En el resto de la escena los gestos sustituyen al lenguaje : Franchipán se pone a hablar por señas y la comicidad paralingüística pasa a ser cinésica.

b) Más propiamente paralingüísticos son los aspectos entonacionales. El más frecuente (esquema cliché muy estereotipado) es la exclamación que muestra el dolor del gracioso al ser apaleado²⁴, su miedo o sorpresa ante un hecho que no puede explicarse. Se reitera prácticamente en todas las comedias :

¡ Ay, ay, que me arrebatan la comida !
 ¡ Ay, que me llevan la taza ! (Dragoncillo, p. 619)
 ¡ Ay, infeliz, que me has muerto ! (Céfalo, p. 88)
 ¡ Ay, infeliz, que me han muerto ! / ¡ Confesión (Dama, p. 255)
 ¡ Ay, que me matan ! (Manos, p. 118)
 ¡ Ay, que me matan ! (Banda, p. 443)
 ¡ Ay, ahogado de mí ! (Golfo, p. 627)
 ¡ Ay, que me han despachurado ! (Faetón, p. 181)
 etc.²⁵.

24. Vid. sobre el tema de la violencia y castigo corporal en la configuración del tipo del gracioso, Kinter, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink, 1978, p. 71.

25. « ¡ Ay de mis espaldas ! » (Duelos, p. 286) ; « ¡ Ay, ay, ay ! » (Acaso, p. 720 : Perote pega a Gileta con un palo) ; « ¡ Ay, ay de mí ! » (Acaso, p. 736 : secuestran a Gileta) ; « ¡ Ay que me mojo, señores ! » (Fiera, p. 499 : el criado Lebrón está escondido tras una fuente y le sueltan el agua) ; « ¡ Ay que me muerden ! » (Fortunas, p. 650) ; « ¡ Ay de mí, yo soy muerto ! » (Prodigios, p. 283) ; en *Guárdate las escenas* que enfrentan al figurón don Toribio y a la dueña Mari Nuño basan gran parte de su efecto en los gritos : « Mari Nuño. — ¡ Ay que me matan ! Señores acudan a socorrerme ! » (p. 1328) y luego, « Toribio. — ¡ Ay que me han muerto ! Señores, ¡ acudid a socorrerme ! ¡ Ay que me matan ! » (p. 1323). Pueden ir subrayadas por acumulaciones o explicaciones cómicas : « ¡ Ay señores, ya me agarra, / ya me trincha, ya me muerde, / ya me engulle, ya me masca, » (Laurel, p. 661) ; « ¡ Ay que me ha muerto [...] toda / la comisura está abierta / hasta el mismo pericráneo. » (Fuego, p. 1267).

Como se ve las exclamaciones alcanzan un formulismo bastante acusado y denuncian las actitudes ridículas de los personajes graciosos. Al tono se suma lo grotesco de algunas exclamaciones : « ¡ San Dios, San Jesús mil veces ! » (*Galán*, p. 666); « ¡ Válgame San Verbum Caro ! » (*Galán*, p. 652); « ¡ San Alguacil, San Alcalde / valedme aquí ! » (*Duque*, p. 66); « ¡ San Jaco ! ¡ San Zancarrón ! » (*Jardín*, p. 1901).

El remedo de esquemas entonacionales típicos se utiliza cómicamente en el caso bastante reiterado del pregón del criado que ha perdido el amo, el juicio o la mujer²⁶ :

Quien hubiere vido una
mujer mía [...]
con su primo, por más señas,
que se la lleva a otros reinos,
de edad de veintiséis años,
véngala restituyendo (*Señora*, pp. 565-566).

La alternancia de los esquemas de pregunta y respuesta, o de modulaciones de voz resalta la comicidad de los diálogos fingidos a dos voces en que un criado se burla de su amo²⁷ :

Fabio — Fabio, yo me muero. Fabio
solo este día le queda
ya de vida a mi esperanza
— Voy a que el entierro venga
por ti. — No vayas, que ya
no me muero, que esta negra
noche es día para mí.
— Sea muy en hora buena.
— Fabio. — ¿ Señor?. — Luego al punto
me he de ausentar; adereza
dos caballos. — Ya lo están.
— Ya no me ausento. Mas vengan.
Ponte en uno. — Ya lo estoy.
— ¿ Qué hemos andando?. — Una legua.
— Pues volvamos. — Pues volvamos
(*Secreto a voces*, p. 1219).

26. Otros casos : « Quien hubiere visto el juicio / de un miserable criado [...] véngale manifestando, / pues no sirve allá de nada / y acá le darán hallazgo. » (*Secreto a voces*, p. 1232); « Quien hubiere visto un amo / de cara abultada y fresca [...] perdido de ayer acá / en restituirle vengas. / Le darán su buen hallazgo. » (*Mejor está*, p. 399).

27. *Casa*, p. 294; *Mañana*, p. 792.

Más difíciles de rastrear son otros variados efectos : la velocidad del recitado puede tener valores cómicos²⁸, y también las pausas y vacilaciones, como las del bobo Don Toribio que se pone a leer un papel sin saber leer (*Guárdate*, p. 1319), o del poeta vejete (*Poeta*, p. 151) que sale pensativo componiendo a tentativas sus versos culteranos. Un tipo especial de pausa, la métrica versal, se utiliza con cierta intensidad para conseguir ridículos encabalgamientos léxicos²⁹.

Muy ocasionales en Calderón son los efectos de rimas grotescas (*Céfalo*, pp. 58-9, extenso romance en ú), cambios de esquemas acentuales (*orgáno*, *Alcaide*, p. 812 en boca de la rústica Antona) o concentración de acentuaciones inusitadas como los esdrújulos de *No hay burlas* o *José* :

Capricho. — Catecúmeno elíota,
y apóstata he sido.

Julia. — Basta,
que has sido esdrújulo (p. 910),

Se repite, en fin, el recurso del llanto cómico, hipócrita en *Galán* (p. 648), donde Candil lamenta sin sentirlo la supuesta muerte de su amo ; signo de miedo en *Desafío* (p. 630) o de simpleza en *Faetón* (p. 183), donde la villana Silvia llora cuando se descubre que Epafo es príncipe :

Silvia. — ¿A ser príncipe le llevan? *Llora*.

Batillo. — Pues ¿de qué es el sentimiento?

Silvia. — ¿Qué sé yo si es bueno o malo?.

3. 2. *El gesto*

El gesto es la forma más compleja de los sistemas comunicativos humanos no verbales. Las expresiones de la cara y movimientos corporales están atentamente considerados por el Pinciano como una de las dos partes del oficio del actor³⁰. La

28. *Mañana*, p. 774.

29. Calderón muestra cierta afición a este recurso : *Escondido*, p. 695 ; *Dicha*, p. 1819 ; *Mejor está*, p. 415 ; *Antes*, p. 906 : « Y hasta ver el de estos chis- / mes que andan en esta casa / sobre si es Félix o Li- / sardo este hombre que queremos, / pendiente el alma de un hi- / lo está [...] »

30. *Philosophía*, Epístola XIII. La otra parte es el ornato, que incluye decorado y vestuario. Cf. para estos elementos Torrego, « Lingüística y cinésica », *R. F. E.*,

comicidad gestual en Calderón se basa generalmente en la desmesura :

a) Las escenas de apaleamiento del personaje del donaire y las riñas entre criados son lo más frecuente : apaleamientos y golpes hay en *Duelo* (p. 1508 : « Sale Don Juan maltratando a Simón »; p. 1532 : « Echa a empellones a Simón. »); *No hay burlas* (p. 336 : « Don Alonso echa a empellones a Moscatel »; *Casa* (p. 304); *Secreto a voces* (p. 1224); *Fuego* (p. 1267); etc. En contraste con los duelos llenos de cortesías de los galanes, los personajes risibles se enzarzan en peleas grotescas : así lo hacen un corcovado, un zurdo, un negro y otros personajes en el entre-més de *Linajes*; Pocris y Filis protagonizan una «riña de verduleras»³¹ en *Céfalo* (pp. 69-70) : *Repelénse, quitándose los moños*. Una escena fija que Calderón utiliza varias veces como cliché escénico, es la que se puede denominar del « golpe fortuito » : el caballero, sumido en sus melancolías se deja llevar de la emoción, accionando sin percatarse de la cercanía de un criado, que recibe un golpe : *Alcalde* (p. 145), *Auristela* (p. 2023), *Duelo* (p. 1508), *Faetón* (p. 181), *Lances* (p. 188), *Mágico* (p. 183). La elaboración más completa del molde fijo pertenece a *Amado* (p. 215) donde el galán Dante, distraído en sus penas amorosas soliloquia :

Dante. —

¡ Oh suerte dura !

(*Divertido, da un golpe a Malandrín*)

Malandrín. —

¡ Y cómo que lo es, si está
tu suerte en la mano tuya !

[...]

Vamos por estotra mano

por si es más quieta la zurda.

¡ Ah, señor !

Dante. —

¡ Válgame el cielo,
y qué crueldad tan injusta !

(*Dale otro golpe*).

LIV, 1974, pp. 145-159; Birdwhistell, « L'analyse kinésique », *Langages*, 10, junio 1968, pp. 101-106.

31. Navarro, *Introducción* a la ed. cit., p. xxxi. Añadir a estos ejemplos los casos de *Guárdate*, p. 1318; *Acaso*, pp. 720, 728 : garrotazos de Perote a Gileta ; lo mismo en *Señora*, p. 849; *Cada uno*, p. 1695 : Hernando pega a Juana, y en p. 1699 recibe él un golpe de la celosa Inés; *Duelo*, p. 1515 : criada celosa apelea al gracioso y se enzarza en una riña a zapatazos con otra criada ; riñas ridículas a pantuflazos hay en *Desafío*, y más apaleamientos en *Banda*, p. 443; *Desdicha*, pp. 931, 947, 948...

b) Tales riñas y golpes provocan caídas risibles y gesticulaciones de protección que muestran un miedo desproporcionado o parodian los desmayos de las damas : Pocris, al sorprender en su jardín a Céfalos (p. 30) sufre un desmayo :

Pocris. — ¡ Qué horror, qué espanto, qué pena !

Si me diérais lugar,
me quisiera desmayar.

Céfalos. — Desmayaos en buena hora (*Desmáayase*)

Filis. — ¿ Desmayóse esa señora ?

Céfalos. — Sí.

La caída de Chacón en *Tiempo* (p. 1334) crea incluso por medio del gesto un elemento escénico inexistente al dar por supuesto que ha caído en un charco de agua sucia. Los príncipes burlescos de *Céfalos* hacen gestos ridículos de miedo (p. 14), presumen de valientes y se caen del susto cuando el gigante amaga con su maza : « Amágalos y vase y ellos caen. » (p. 17) ; cuando Tabaco les pregunta qué hacen en el suelo, intensifican la comicidad gestual haciendo como que nadan : « Atunes / somos de capa y espada. » (p. 17)

c) Una importante serie es la constituida por gestos que denuncian la grosera « materialidad » del gracioso o degradan burlescamente a diversos personajes : hacer la higa (*Peor está*, p. 330), quitar piojos (*Darlo*, p. 145 : « Siéntanse y Chichón hace que quita un piojo a Diógenes. ») o pulgas (*Céfalos*, p. 27 : « Siéntase Filis y Cloris hace como que la espulga »), sonarse con los dedos (*Céfalos*, p. 50), y sobre todo comer y beber³², gestos muy frecuentes en los entremeses y en los graciosos, uno de cuyos rasgos definitorios suele ser su glotonería : en *Carnestolendas* las exclamaciones subrayan el gesto :

Come aprisa y bebe

— ¡ Los tragazos que echa ! ¡ Jesucristo ! (p. 632).

El caminante de *Muerte* bebe y se echa a dormir con la bota como almohada ; durante todo el entremés del *Poeta* el soldado y el estudiante que han robado la bota de vino al poeta beben sin

32. Señala Pellicer, *Idea de la comedia*, en : *Preceptiva*, p. 271, que « comer en las tablas » es acción indecente en personaje grave y que se debe reservar a la gracia.

cesar; etc. Echarse a dormir mientras el galán corteja es otro gesto revelador de la actitud antitética del gracioso (*Banda*, p. 448).

d) Los recursos de mímica del rostro debían de ser frecuentes (cfr. los llantos citados anteriormente), aunque muy rara vez se explicitan en los textos : en *Fortunas* (p. 648) los vecinos del bosque donde mora Medusa, han decidido capturarla empleando como cebo al primer pasajero : salen Perseo y Bato ; los pobladores deciden entregar a Medusa al de peor cara de los dos, Bato naturalmente, y él intenta convencerles de su error :

No se engañen,
facción por facción me miren,
vean que soy como un ángel.
Miren qué rostro si lloro ;
si río, miren qué semblante ;
al mesurarme, qué tez ;
y qué ceño al enojarme [...]

Escenas de pantomima ridícula se dan en varias ocasiones : en *Agradecer* (p. 1397) un criado que ha huído cobarde de una pelea regresa para reñir a sus solas cuando ya ha terminado ; o en *Casa* (p. 294) Calabazas representa los gestos que hace en el sastre el que va a tomarse medidas. Casos todos de gesticulaciones risibles que conocen su expresión extrema en el del gracioso Clarín de *Mayor encanto*, al que la maga Circe ha convertido en mona, viéndose obligado a imitar los gestos de mono mientras dura la metamorfosis, durante la cual, para mayor agravio, el otro gracioso Lebrel, intenta enseñarle unos pasos de baile y otras habilidades.

Las mímicas ridículas tienen una manifestación muy peculiar en las danzas de matachines con que termina *Céfalo*, los bailes de carnaval de *Dicha* o los juegos, también carnavalescos de correr gallos a que someten a Céfalo (*Céfalo*) y al vejete de *Carnestolendas*. Bances Candamo³³ da una idea de los matachines, tipos de baile ridículo que solían poner fin a las mojigangas :

hacen los gestos más ridículos que pueden ; ya haciendo que se

33. *Teatro de los teatros*, cit. por Cotarelo en *Colección de entremeses*, N. B. A. E., t. XVII, p. cccxi. Sobre matachines y mojigangas vid. Cotarelo, pp. cclm-iv y ccxci-cccxv.

encuentran dos de noche y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan ambos [...] riñen con espadas de palo [...] se asombran graciosamente de una hinchada vejiga [...] saltando sobre ella la revientan y se fingen muertos al estruendo de su estallido [...].

Abundan mucho los casos de tapadas que hablan por señas, para evitar ser reconocidas, y las señas de los graciosos que no quieren ser oídos³⁴. Interesa señalar un gesto estereotipado que denuncia la codicia de una criada generalmente, en contradicción con la expresión hablada : cuando el galán les ofrece un diamante, las criadas calderonianas lo rechazan de palabra al tiempo que lo cogen, lo cual es sistemáticamente comentado por el gracioso, que ve cómo se le escapa la joya : *Primero* (p. 1186), *Dicha* (p. 1818), *No siempre* (p. 1472-1473), etc.

3. 3. *Prosémica*.

Muy cercanos a los gestos se hallan los comportamientos de traslación del cuerpo humano³⁵. Como señala Eco « no existe la más mínima alteración de las distancias espaciales entre dos seres que no tenga un significado diferencial ».

a) Los movimientos traslativos cómicos más frecuentes son las carreras y persecuciones que protagonizan personas ridículas como los criados y los tan satirizados alguaciles, generalmente puestos en fuga por los caballeros a los que intentan detener³⁶. Son escenas de tonalidad entremesil que a veces se resaltan con la palabra : el gracioso Alejo (*Lances*, p. 194) sale huyendo para evitar una paliza :

Alejo. — No me tocarás.

Aurora. — ¿Por qué?

Alejo. — Porque no me alcanzarás.

Tales carreras se pueden complicar levemente mediante cruces del escenario en ambas direcciones, como los del simple Alfeo,

34. *Dicha*, p. 1805; *Manos*, p. 1114; *Encanto*, p. 1598; *Amigo*, p. 368; *Mañanas*, p. 575; *Cada uno*, p. 1671...

35. Cf. Torrego, art. cit.; Eco, « Elementos preteatrales de una semiótica del teatro », en *Semiología*, ed. cit., pp. 93-102; Fabbri, « Considérations sur la proxémique », *Langages*, 10, junio 1968, pp. 65-75.

36. Huidas y carreras hay en *Céfalo*, p. 51; *Tiempo*, p. 1340; *Puente*, p. 1877; *Cada uno*, p. 1668; *Manos*, p. 1102; *No hay cosa*, p. 1011; *Banda*, p. 427; *Duque*, p. 65; *Faetón*, p. 189; *Scipión*, p. 1471; *Hija*, p. 45, etc.

que huyendo de Scila da en Caribdis : « Al entrarse Alfeo encuentra con Scila y se vuelve huyendo [...] vase a ir por la otra parte y encuentra con Caribdis. » (*Golfo*, p. 621). O bien invirtiendo las situaciones : en las persecuciones cómicas, desligadas de la acción central, que protagonizan Morlaco y Flora en *Duelos* (p. 291, 299) : « sale Morlaco y Flora tras él con un palo », pero luego es Flora la que sale « huyendo de Morlaco, que la persigue con un palo » en una característica inversión cuyo mecanismo ha comentado certeramente Bergson³⁷.

b) Un grado mayor de elaboración contienen los casos que se podrían denominar chistes mixtos verbales-visuales : es corriente que cuando se pregunta al gracioso cómo ha entrado en un lugar, responda « Andando » : una traducción visual de este chiste se halla en *Céfalo*, donde Filis exige a Céfalo que le explique cómo ha entrado en su jardín (p. 31) y este responde « Así », mientras se pasea. En *Nadie fie* (p. 95) el príncipe Alejandro habla con Lázaro :

Alejandro. — Tu humor conozco.

Lázaro. — (Yéndose) Eso ha sido despejar.

Alejandro no entiende la reacción del criado :

Alejandro. — ¿Por qué te vas?

Lázaro. — Porque si me has conocido, señor, no me comprarás.

Idéntico efecto produce la marcha de Mosquito (*Escondido*, p. 678) al oírse afuera unos gritos (« ¡ Borracho ! ¿ Qué haces ? »). El amo de Mosquito se sorprende de la marcha repentina de éste :

César. — Espera...

Mosquito. — Por mi nombre me llamaron...

Hay que señalar, que a menudo, como en este último ejemplo, el conceptismo verbal alusivo se integra en la acción escénica : el motivo del mosquito aficionado al vino está subyaciendo al nombre burlesco del criado y a la escena citada.

37. *Le rire*, Paris, P. U. F., 1944, p. 72 : « Imaginez certains personnages dans une certaine situation : vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis. »

c) Sin llegar a la tonalidad entremesil, la misma dinamicidad del enredo provoca innumerables entradas y salidas, galanes que se esconden rápidamente a la llegada del padre o hermano de la dama, huidas precipitadas, etc., que producen una atmósfera lúdica generalizada. Las llegadas imprevistas del padre con subsiguiente ocultamiento del galán son tan numerosas que resulta ocioso citar ejemplos. Baste señalar *Desdicha* donde la escena cliché se repite en seis ocasiones (pp. 918, 923, 926, 927, 938, 950). La criada Isabel no puede menos que exclamar :

Que debe de ser comedia
sin duda esta de don Pedro
Calderón, que hermano o padre
siempre vienen a mal tiempo ;
y ahora vienen ambos juntos (p. 938).

Los efectos dinámicos se intensifican por la concentración de personajes en espacios reducidos³⁸ : resulta ejemplar el desenlace de *Guárdate* : la dueña Mari Nuño y Clara están en escena hablando ; llega el galán don Félix ; en eso un hombre salta por las tapias del jardín y comienza a reñir con otro (Don Juan y Don Alonso) ; al ruido acude el padre de Clara y Don Félix opta por saltar del balcón, pero al abrir la puerta del balcón sale Don Toribio que estaba escondido al acecho : todos se reúnen en la estancia, se asombran, se enfrentan... hasta que las bodas tópicas reorganizan el caos.

d) Modalidad distinta es la explotación de las distancias entre los actores-personajes. Don Tristán, atacado por unas mujeres, pide ayuda a su amigo Don Lesmes, que se ha quedado observando la pelea en la puerta de la estancia (*Linajes*, p. 621) :

Tristán. — Acudid,
Don Lesmes, ved que cercado
me veo de gente ruin.
Don Lesmes. — (Sin moverse de su puesto)
Dejaos dar, que alerta estoy.

Graciosos expulsados de la conversación de sus amos, irritados cómicamente por la reserva que se tiene con ellos, se niegan a

38. Tejada (*Untersuchungen*, cit., p. 268) señala que esta técnica de concentración de personajes en espacios reducidos es un rasgo característico del teatro de Calderón.

acudir cuando son requeridos y mantienen la distancia (*Duelos*, p. 1524), o muestran el miedo al castigo retirándose precavidamente (*Banda*, p. 442). La distancia existente entre los criados convierte su pelea en una pantomina risible : cobardes, como corresponde al tipo, los graciosos riñen entre sí mientras lo hacen sus amos, según la conocida fórmula de acciones paralelas, pero en la versión cómica, para mayor seguridad, se acuchillan de lejos :

Lebrón. — Pues vaya de cumplimiento,
y nadie tire a matar. (*Sacan los criados las
espadas y transe desde lejos*). (*Fiera*, p. 495).

Los juegos de movimientos exigen alguna vez gran precisión, como en la escena del retrato de *Bien vengas* (p. 611) basada en la permutación de posiciones de dama y criada, que han de ocultar, pisándolo, un retrato que no quieren que sea descubierto. Los contrastes entre posiciones estáticas y traslaciones, el juego de las distancias y permutaciones en torno a los dos polos del retrato caído y del galán (que al fin termina descubriendo el comprometedor retrato de otro caballero) muestran un modo de manejar estos recursos muy distinto a las carreras grotescas, aunque siempre dentro de la atmósfera lúdica.

e) La mayoría de los mecanismos de traslación responden a una intención dinámica, estrechamente relacionada con otros postulados de la comedia nueva, como el de la importancia de la acción y la necesidad de mantener en todo momento la atención del espectador impaciente. Es raro, pues, que la lentitud se utilice de modo sistemático, como la rapidez. No se halla, sin embargo, totalmente ausente : Doña Ana pide al escudero Pernía que salga a preparar un coche (*Mañanas*, p. 576) y Pernía, tipo de vejete, sale pausada y sosegadamente a pesar de las incitaciones de su ama, que se irrita con él :

Anna. — Pues ¿no va
presto

Pernía. — Aquesto ¿no es ir presto?

Sin duda la entonación cansina y reposada de la respuesta de Pernía subrayaría el chiste.

Más ocasionales son algunos tipos especiales de traslación, como el hombre que anda hacia atrás, de *Carnestolendas*, inscrito en los motivos carnavalescos del mundo al revés, o el andar en círculos del Pensamiento en varios autos sacramentales, en torno a la idolatría o la vanidad, (« Yo como loco en efecto / bueltas y más bueltas doy », *Cena*, p. 36) donde el efecto cómico de este caminar queda integrado y disuelto en un simbolismo grave de intención religiosa³⁹.

3. 4. *El espacio escénico y la escenografía.*

La escenografía, muy elemental en los corrales, observa un desarrollo muy distinto en el teatro de corte, a partir sobre todo de la llegada de ingenieros italianos, como Julio César Fontana, venido en 1622 o Cosme Lotti, bautizado como « el hechicero » por sus efectos escenográficos⁴⁰. En Calderón se da la doble vertiente de dramaturgo de corrales y dramaturgo de corte : en sus comedias mitológicas culminan los efectos de tramoya y decorado : en *Fieras*, por ejemplo, el decorado nos sitúa en el mítico jardín de las Hespérides, con su árbol de las manzanas de oro, guardado por un dragón mecánico que lucha en el aire con Hércules, jinete del Pegaso volador⁴¹. Pero incluso en las obras destinadas a los corrales, como señala Arróniz, el escenario calderoniano se concreta por el uso de los planos medio y alto, muebles y apoyo del mismo texto : en *Hombre pobre* la palabra crea el decorado inexistente (p. 231) en el efecto que denomina

39. Cf. *Cena*, nota de Hofmann, pp. 59-60; Frutos, « La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales : las potencias del alma y el libre albedrío », en *Calderón y la crítica* (editado por Durán y Echevarría), Madrid, Gredos, 1976, t. II, espec. pp. 519-532 para el Pensamiento como loco que encarna « la idea de movilidad » (p. 520).

40. Cf. Arróniz, *Teatros y escenarios del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, cap. vi. Lotti llegó a la corte de Felipe IV en 1626 y asombró con innovaciones como la imitación del mar sobre las tablas.

41. Probablemente los animales mecánicos son los mismos dragón y Pegaso que aparecen en *Fortunas*. Vid. para estas cuestiones las acotaciones descriptivas de *Mayor encanto*, cuyas tramoyas estuvieron a cargo de Lotti; de *Hado*, con escenografía del valenciano Caudí; o Valbuena Prat, « La escenografía de una comedia de Calderón », *Archivo español de arte y arqueología*, 16, 1930, sobre *Fiera*, cuyas apariencias realizó Vaggio. Volcanes en erupción arrojando peñas y dejando ver llamaradas de fuego real, palacios suntuosos que aparecen al abrirse una montaña por un terremoto, mar tempestuoso, castillos que vuelan... son algunos de los efectos de estas comedias fantásticas de Calderón.

Díez Borque « decorado verbal » y que señaló Ingarden como una de las funciones peculiares del lenguaje en el teatro⁴² :

Beatriz. — Lo mejor es escondernos
detrás destas rotas tapias.

Inés. — Estéril poeta es este,
pues en un campo le falta
hiedra, jazmín o arrayán
para esconder unas damas.

Isabel. — ¿No ves que estamos detrás
de San Jerónimo, y basta
que finja tapias? Y aun esas
plegue al cielo que las haya⁴³.

a) Ocasionalmente los elementos que sirven para concretar el espacio donde se desarrolla la acción, toman funciones cómicas : un bufete sirve para que el gracioso se esconda debajo (*Dama*, p. 268 ; *Secreto a voces*, p. 1233), o para bloquear una puerta que encierra a los personajes (*Escondido*, p. 692-3) ; un banco de jardín permite montar una compleja escena paródica de la burla de Clavileño del *Quijote* (*Astrólogo*, p. 162)⁴⁴ ; una fuente del jardín de Anajarte (*Fiera*, p. 499) suelta un chorro de agua y moja al gracioso escondido detrás de ella⁴⁵.

b) Los recursos más fundamentales y sistemáticos son, sin embargo, los que obedecen a las necesidades del enredo en las comedias de capa y espada : comunicaciones secretas, cuartos falsos, puertas... No se da siempre la realización escénica : basta con suponer que el personaje se esconde en un aposento cuando sale de escena. Las dos puertas que constituyen el resorte del enredo en varias comedias tampoco exigen en todos los casos

42. Díez Borque, « Aproximación » ; Ingarden, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, 8 (II), 1971, pp. 531-538.

43. Existe en este texto además un fenómeno de ruptura humorística de la ficción escénica que opera sobre esa misma función de decorado verbal del lenguaje, denunciando su convencionalismo, a la vez que lo salva por el humor. Vid. *infra* 3.11.

44. El escudero Otáñez cree en los poderes mágicos de Morón, que ha ofrecido llevarle a sus Asturias natales por los aires : lo monta en el banco del jardín dándole una rienda y le convence de que va volando. También toma Calderón motivos cervantinos en el entremés del *Dragoncillo*, recreación de *La cueva de Salamanca*, y en otros lugares : cf. Wilson, « Calderón y Cervantes », en *Hacia Calderón*, Quinto coloquio angloamericano, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982, pp. 9-19.

45. Acotación : « Múdase el teatro en el de jardín y en medio habrá una fuente y sobre ella una hermosa estatua. » La broma de mojar con las fuentes de los jardines debía de ser bastante corriente : cf. *Soledad II* de Góngora, vv. 220-230 y comentario de Pellicer en sus *Lecciones solemnes*.

su presencia física en la escenografía. En muchas comedias, no obstante, es segura su existencia. En *Empeños* (p. 1071) Elvira, tapada, corre a esconderse en un aposento para evitar que su hermano la sorprenda en casa del galán, pero en el aposento está ya escondida Leonor, que le cierra la puerta, impidiéndole el paso. Los juegos con las puertas sirven generalmente al dinamismo escénico, a las traslaciones y concentraciones de personajes en escena, pero el efecto concreto de cerrar la puerta a alguien en el preciso instante en que necesitaba huir por ella, se configura como esencialmente cómico y suele afectar a los graciosos : Patín huye de unos soldados y Laura le da en rostro con la puerta de una torre donde se refugian las mujeres (*Mujer*, p. 1442) ; en la misma situación se halla Capricho (*José*, p. 908) que intenta esconderse en una gruta donde están unos monjes ermitaños, que le cierran la puerta, etc.⁴⁶.

La elaboración más compleja del truco del aposento secreto se halla en *Escondido*, donde todo el enredo gira en torno a un cuarto falso en el que se esconde el protagonista, sin que nadie, salvo la dama, sepa que tal cuarto existe. Se trata de un recurso escénico necesario para la acción y efectivamente presente en las tablas : « Quitan las colgaduras y quedan debajo las paredes blancas con dos puertas a los lados y en medio una blanqueada disimulada. » (p. 685). El abrirse y cerrarse de la puerta secreta con las apariciones y desapariciones consiguientes produce numeros episodios cómicos.

Semejante es el truco de la alacena que conoce varias utilizaciones : en *No hay burlas* (p. 304) sirve simplemente de escondrijo al galán y al gracioso sorprendidos en casa de la dama por la llegada del padre ; el gracioso hace notar lo chusco de la situación, pues la alacena es pequeña para meterse los dos y está llena de vidrios :

¿ Es alacena de dos
como mula de alquiler?

46. *Primero*, p. 1191 : Hipólita « éntrase [...] cerrando la puerta » dejando fuera a Laura ; *No siempre*, p. 1486 : igual escena entre dos galanes, uno que quiere esconderse a la llegada del padre de la dama, y el otro que está ya escondido y se asoma por una rendija cerrando de nuevo la puerta : « Carlos. — (*Entreabriendo la puerta del cuarto*). — Aquí no puede entrar nadie / *Diego*. — ¡ Un hombre está dentro ! ¡ Cielos ! », etc. Cf. Tejada, *Untersuchungen*, cit., pp. 258-264.

Entran al fin, y el gracioso rompe la vajilla que hay dentro, provocando ruidos que están a punto de descubrirlos. Acabado el peligro salen de la alacena :

Inés. — Mis aprensados señores,
bien desdoblaros podeis (p. 309)⁴⁷.

De comunicación secreta sirve en *Dama* donde tiene la misma función que una puerta giratoria simulada. Como bien señala Valbuena Briones⁴⁸ el truco de la alacena es el « recurso cómico más eficaz de la pieza ». Las misteriosas apariciones de doña Ángela, la dama duende, que determinan la comicidad de la pieza, no son posibles sin la presencia real del mueble.

Muy semejante función tienen el torno giratorio y las puertas secretas en *Encanto*. El gracioso Franchipán evoca los lances de la comedia anterior :

se habían de ver repetidos
pasos de la *Dama Duende* (p. 1606).

c) El uso de los dos planos de alturas⁴⁹ en *Tiempo* (p. 1334) posibilita el lance cómico de una criada que arroja sobre el gracioso un bacín :

Echan agua de arriba y sale una criada a una ventana.

Criada. — ¡ Agua va !

Chacón. — ¡ Mientes, picaña,
que esto no es agua !

[...]

Puerca, berganta,
si eres hombre, sal aquí.

En otra ocasión (*Lucanor*, p. 1970) « Sale Rosimunda a la ventana en lo alto » y arroja a su galán una caja con una joya, que va a dar en la cabeza del gracioso. Otra posibilidad cómica del plano alto es la parodia de los despeñamientos (*Agradecer*,

47. Igual escondite y ruptura de vidrios en *Cuál es*, p. 1652.

48. Introducción a su edición en Cátedra, 1976, p. 26. Vid. las observaciones de Valbuena sobre la posible simbología poética del truco. Cf. también sobre el recurso Tejada, *Untersuchungen*, cit., pp. 258-264.

49. Para la estructura de los dos corredores que había normalmente en el escenario, y que servían para escenas de balcón o montaña, vid. Arróniz, *Teatros y escenarios*, cap. II, espec., pp. 67-73.

p. 1375 : « Sale Roberto en lo alto », y al ordenarle su amo que baje se echa rodando).

d) En las comedias mitológicas la hipertrofia de la escenografía trae consigo extensiones cómicas de algunos mecanismos y efectos : la gruta, uno de los elementos escénicos más frecuentes en Calderón, con multitud de significados simbólicos⁵⁰ queda reducida a su parodia en *Céfalo*. El escotillón se usa en *Céfalo* (p. 22)⁵¹ y sobre todo en *Galán*, cuando Astolfo, al que creen muerto, sale por el túnel secreto : « Ábrese un escotillón y sale Astolfo lleno de tierra. » (p. 652). Los criados huyen despavoridos del fantasma ; en su huida Candil va a parar al escotillón : « *Huye Candil y cae en la cueva* » (p. 666) :

Candil. — ¡ Ay, que me llevan los diablos
o se ha errado la tramoya !

El pescante y los tornos sirven para que los actores realicen vuelos grotescos, como los de Aura (*Céfalo*, p. 47, 83) o Celfa (mojiganga de *Golfo*, p. 630) que baja en una banasta, parodia de las nubes en que aparecen los dioses de las comedias mitológicas o los ángeles de las de santos :

Celfa. — Ya bajo yo en una nube.

Alfeo. — ¿ Esa es nube o es banasta ?

Meten luego a Alfeo en la banasta y lo suben, pero el vuelo no es muy exitoso :

— Está la cuerda enredada.

— ¡ Que se va el torno ! ¡ Jesús
mil veces !

(*Déjanle caer de golpe*).

Como elementos escenográficos pueden entenderse los monstruos mecánicos como la hidra de siete cabezas o el perro Cerbero de tres en *Fortunas* y, sobre todo el pez gigante que se traga a Alfeo en *Golfo* :

Échanle al mar y vese entre las ondas un pez grande.

50. Cf. Arróniz, *Teatros y escenarios*, pp. 239-242 y Navarro, Introducción de ed. citada de *Céfalo*, pp. xxiii-xxiv.

51. *Céfalo*, apresado por la guardia real, invoca a San Martín y se hunde por un escotillón.

Alfeo. — ¿Qué pez horrible y cruel
que hacia aquí viene es aquél?
¿Si querrá tragarme? Sí
parece, y pues escapar
no puedo, usted, señor pez,
me trague por esta vez
(*Trágale el pez y escóndense*).

3. 5. *Vestuario.*

No se les oculta a los preceptistas del xvi y xvii la importancia del vestido. Puede funcionar como signo de la clase social, situación, ambiente... Se trata de adecuarlo a la « persona, el tiempo y el lugar », como señala el Pinciano en su citada epístola XIII. Díez Borque apunta que « el traje en el teatro del siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje » y resalta su función de espectacularidad, privativa del teatro⁵². De toda la posible complejidad de funciones del vestuario me interesan ahora las cómicas.

a) Los vestidos ridículos no suelen describirse; se subraya su intencionalidad generalmente con alusiones inclusas en el texto :

Salen Enrico y Tosco en traje de lacayo ridículo

Tosco. — ¿No ve que no me tapa
esta capa la canilla? (*Amor*, p. 74).

Salen el Fauno y Malandrin, este vestido de pieles ridículo (Lindabridis, p. 2082).

Sale Pasquin vestido ridiculamente (Cisma, p. 93).

Sale Turin, ridiculamente vestido de soldado pobre, con un brazo en una horquilla y una muleta en la otra mano (Príncipe, p. 1444).

La calificación « ridículo » o « ridiculamente », es la indicación más reiterada. Es el grado más primitivo del recurso. Mayor

52. « Aproximación », pp. 70-71; no se les escapó esta espectacularidad a los preceptistas áureos : Pellicer, *Idea de la comedia*, precepto 17 escribe que « la gala y el adorno en los que representan es elocuencia muda que escuchan los ojos » (*Preceptiva*, p. 271); el P. Alcázar, *Ortografía castellana* : « en el traje hay que considerar la propiedad y la riqueza » (*Preceptiva*, p. 336). A Barthes, en cambio, sí parece pasársele por alto esta dimensión del vestido teatral : cf. « Les maladies du costume du théâtre », in *Essais critiques*, París, 1964, pp. 53-62.

complejidad tiene el vestido ridículo cuando incide en un personaje de sentido simbólico como el Pensamiento de los autos, casi siempre « vestido de loco de muchas colores » (como el de *Cena*). Una variante son las armaduras y armas risibles que ponen de manifiesto la incapacidad heroica de los personajes del donaire :

Sale Sátiro armado ridículamente (Apolo, p. 152).

Sale Benito armado ridículamente (Alcaide, p. 813).

Tocan arma y sale por una parte Zulemilla y por otra Jaques ridículamente armados (Jardín, p. 1640).

Sale Morlaco armado ridículamente con un lanzón, paseándose (Exaltación, p. 954).

Hasta aquí nos movemos dentro de ese decoro que exigen los preceptistas, pues es propio del gracioso ostentar un vestido risible. Lo mismo sucede con los casos de desnudamientos⁵³, bastante escasos, pero en alguna ocasión muy resaltados : Capricho en *José* (p. 909) se hace catecúmeno y recibe un hábito de los monjes ermitaños. Apresado por los soldados que persiguen a los cristianos y conminado a quitarse el hábito, obedece sin muchos escrúpulos ni la menor vocación de mártir :

Sí haré,
aunque ante aquestos señores
me quede en paños menores.
(*Quítase el hábito y queda en camisa*)⁵⁴.

b) Pero en la ruptura del decoro existen también amplias posibilidades : hay vestidos no ridículos en sí mismos, pero risibles cuando los usa quien no debe, instaurando una desproporción y revelando las pretensiones ilusorias de un personaje : el escudero Otáñez, (*Astrólogo*, p. 162), orgulloso de su hidalguía porque descendiende de la montaña, sale « muy galán, con botas y espuelas » ; el bufón Pernía (*Causa*, p. 469) aparece « embozado con capa de grana y sombrero de plumas », y los graciosos de *Mágico* (p. 180) se presentan « vestidos de galanes », compitiendo por el amor de una criada. El caso de mayor intensidad cómica es el del criado

53. Cf. Pellicer, *Idea de la comedia*, en *Preceptiva*, p. 271.

54. El « rotivestido » rey de *Céfalo*, el propio Céfalo (« Saca el capitán a Céfalo medio desnudo », p. 49) y el gracioso de *Argenis* (p. 1920) al que han salteado unos bandoleros quitándole la ropa, son algunos casos más.

Celio (*Con quien vengo*, p. 1147), insertado en un juego complicado con el vestuario, dentro ya de la técnica del disfraz : el galán Octavio se finge criado para acompañar a su amigo Don Juan, y en su supuesta personalidad corteja a la dama Lisarda, que a su vez se ha fingido criada de su hermana Leonor ; dama y galán se enamoran a oscuras en las entrevistas nocturnas, creyendo estar enamorados, el uno de la criada, y la otra del criado Celio. Lisarda mantiene ante éste una ambigua actitud : Celio se da cuenta de que la dama parece estar enamorada de él y se dedica a pasear su calle pretenciosamente vestido con « capa rica ». El conocimiento del público de la verdad subraya lo risible de los errores de apreciación de todos los personajes y resalta las absurdas ilusiones del gracioso.

c) Hemos penetrado aquí en un terreno de suma importancia en el teatro barroco : el del disfraz, cuyas múltiples manifestaciones resulta imposible tratar ahora. Dos vertientes principales merecen ser destacadas :

1) Personajes bajos disfrazados de altos (los altos disfrazados de bajos, como la protagonista de *Desdicha* o los de *Encanto*, *Maestro*, *Agradecer*, etc., pocas veces tienen sentido cómico) : Gileta, de *Acaso*, por llevar un vestido de su ama Diana es confundida con esta, y raptada por el galán ; idéntica situación se produce en *Señora*, refundición de *Acaso* y parecida en *Alcaide* donde Benito se viste con las armas del príncipe Federico y es tomado por él. En ambos casos se provoca el problema lingüístico de la dislocación entre el traje, signo de calidad social que implica una serie de capacidades supuestas en el personaje, y la expresión hablada, ridícula y tosca, como era de esperar en los villanos Gileta y Benito. Los lances cómicos provocados por estas confusiones se pueden imaginar. En la perfecta mojiganga de la *Muerte* se explota una dislocación semejante entre el vestido y el lenguaje : los actores de una compañía que se dirigen a un pueblo a representar un auto sacramental y van vestidos con sus trajes de teatro, vuelcan al cruzar un río : el diablo aparece buscando ayuda y topa con un caminante : « Sale el demonio santiguándose. »

Demonio. — ¡ Jesús mil veces !

Hombre, quien quiera que seas,
gracias a Dios que te encuentro.

El aterrorizado pasajero no puede menos que exclamar :
« ¡ Buen cristiano es este diablo ! », mucho mejor cristiano sin
duda que el ángel, que sale acto seguido echando reniegos y votos
por el percance sufrido.

2) El caso de los hombres disfrazados de mujeres, reverso
del disfraz varonil que tanto agradaba al público según Lope
(*Arte Nuevo*, v. 283)⁵⁵. Si el motivo de la mujer vestida de hombre
suele servir al enredo, el de hombres vestidos de mujeres resulta
casi siempre cómico. Dejando aparte el de Hércules, al que
visten de mujer con cintas en el pelo (*Fieras*, p. 552) y que,
aunque debía de resultar un tanto grotesco tiene primordial-
mente otras significaciones, los demás afectan generalmente a
graciosos : Mosquito (*Escondido*, p. 694-695) para poder escapar
de su encierro se viste de mujer « con un vestido inhumano / que
a media pierna me viene » y es confundido por el viejo Don Pedro,
que le abruma a galanterías (« Pobre señora. Afligida / aun a
hablarme ni se atreve »); y el barbado de *Juicio* aparece como
una tapada, hasta que descubre la barba para mostrar su
« belleza y garbo » (p. 166).

El ejemplo más interesante quizá sea el de César en *Manos*,
uno de los más extraordinarios usos de la técnica del disfraz.
No hay en esta ocasión un sentido cómico específico, pero la
atmósfera lúdica impregna el juego barroco de las apariencias
llevado al extremo.

César de Orbitelo, criado por su madre en una reclusión y
ambiente femeninos, decide irse a la corte de la princesa Sera-
fina para conquistar su amor. Se viste de mujer fiado en su
habilidad de cantor y su voz, para ser admitido como dama de
compañía de Serafina, lo cual consigue, haciéndose llamar
Celia en su nuevo estado. A la misma corte llega Lisarda en pos
de Federico (uno de los pretendientes de Serafina, antiguo
amante de Lisarda) y vestida de hombre. Debía de resultar

55. Cf. p. ej., Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*,
Madrid, 1955 y Canavaggio, « Los disfrazados de mujer en la comedia », en *La mujer
en el teatro y la novela del S. XVII*, Toulouse, Actas del I Coloquio del GESTE,
1978, pp. 133-146.

cómico oír a Lisarda, supuesto hombre, llamar a César, supuesta mujer, « Celia divina »; o al galán Federico llamarlo « Celia bella » (pp. 1105-1108) despertando además los celos de Lisarda, que cree que César (Celia para ella) está enamorada de Federico. Un grado de complejidad mayor se produce cuando se representa en la corte de Serafina una comedia en la que César ha de desempeñar el papel de galán : se viste de hombre, como le corresponde y pretende actuar como un hombre, provocando cierto escándalo entre las otras damas que intentan convencerlo de que abandone ya la ficción de esa comedia dentro de la comedia :

Mira Celia, que es locura
creer que lo que fines eres (p. 1123).

Las cosas pueden resultar más complicadas si se considera que el rasgo definitorio del personaje de César es la dulzura de su voz al cantar, lo cual resultaría verosímil probablemente solo en el caso de que tal personaje fuese representado por una actriz : las fronteras de la ficción, de las múltiples ficciones, se hacen inasibles : un juego de fingimientos paradigmáticamente barroco.

d) Hay que mencionar, finalmente, la función de los embozos y mantos. Huelga citar casos que se hallan en todas las comedias de capa y espada innumerables veces⁵⁶. Los enredos no serían posibles sin estos elementos de ocultación y disimulo. Calderón muestra predilección por dos tipos de efectos cómicos : el de los criados que hablan mal de una criada a la que cortejan, delante de una tapada a la que no conocen y que resulta ser la misma criada de la que hablan mal (*Duelo*, p. 1523 ; *Secreto agravio*, p. 70, etc.) y el de las confusiones de identidad entre galanes y damas provocadas por los mantos. Estas confusiones conocen su máxima expresión en *Mañanas*, donde las dos damas protagonistas llevan además vestidos iguales, lo que provoca indescriptibles desorientaciones entre los galanes, que no saben nunca a quién se dirigen (pp. 595 y ss.).

He dejado aparte de intento otra serie de vestidos ridículos muy peculiar, ya que no funcionan solamente como vestimenta,

56. Vid. Tejada, *Untersuchungen*, cit., pp. 196-205.

sino en marcada unidad con otras dimensiones de la apariencia corporal y gesto, y que definen lo que denomino « figuras ridículas » que consideraré en el punto 3. 7.

3. 6. *Maquillaje y peinado.*

— Hay muy pocas menciones de estos efectos, pero las suficientes para demostrar que no están desatendidos. Los salvajes, por ejemplo (vid. *infra* « Figuras ridículas ») debían de aparecer con cabelleras y barbas hirsutas. En *Linajes* un hombre abandonado por su barbero sale con media barba rasurada y lleno de jabón; el estudiante de *Holgona* presenta un rostro maquillado grotescamente :

- ¡ Qué cara, qué hermosura !
¿ Qué se pone en el rostro, don Quijote ?
- Una muda de pez y de cerote
[...]
- De leche son las manos, y aun la cara
es toda leche.

El actor que remeda a un vejete en *Carnestolendas* se transforma a la vista del público adosándose una barbilla, e igual recurso convierte a Chato en un tipo de viejo (*Hija*, p. 159). Los graciosos golpeados aparecen con vendajes ridículos y emplastos en *Empeños* (p. 1053), *Fuego* (p. 1267)...

Maquillaje y peinado ridículos complementan el efecto del vestido desproporcionado que se pone la rústica Gileta en *Acaso* (p. 727). De nuevo es en *Céfalo* donde se encuentran los casos más relevantes : Filis y Pocris se arrancan los moños postizos que se muestran como trofeos (p. 70) y el anciano rey toma una guitarra subrayando los efectos beneficiosos del canto y la música :

- cuántas canas se me quitan
en comenzando a cantar (*Empieza a cantar y por
un alambre le quitan las barbas y cabellera
cana al rey*) (p. 91).

Pese a los pocos datos explícitos hay que pensar que en muchas

ocasiones estos medios podían tener utilizaciones bastante intensas a discreción del autor que montase la comedia.

3. 7. *Las figuras ridículas.*

a) Utilizaré este término en la primordial acepción que define Eugenio Asensio⁵⁷, aunque extendiéndola (recogiendo el sentido más amplio y vago originario) a otros tipos de exterioridad risible como las transformaciones animales que aparecen en muchas comedias de Calderón.

A la técnica de revista de figuras o muy cercanas, pertenecen los entremeses calderonianos de *Linajes*, que muestra sucesivamente un zurdo, un corcovado, un negro, un turco, una dueña... o *Juicio* : « Salen en tropel un ciego, un villano, un hombre vestido de mujer, un sacristán cojo, un enano y un médico corcovado. » Es muy común la intensificación del efecto de las figuras por medio del baile ridículo que se integra a menudo en esquemas de fiesta carnavalesca. En *Carnestolendas* se suceden un vejete, un negro, el rey que rabió (« Sale uno con una corona de rey y una mano de mortero por cetro »), un hombre « la mitad de mujer y la otra mitad de hombre, puesto al revés y andando hacia atrás », y la famosa dueña Quintañona « con gorra chata, cuellecito y ropa antigua, basquiña vieja y escurrida », y bailan entre ellos : es evidente desde el mismo título la presencia de los motivos carnavalescos, como el mundo al revés y la figura de un « rey de locos » grotesco. Análogos bailes se hallan en *Céfalo*⁵⁸ y otras obras.

b) Algunas de las figuras constituyen motivos satíricos bien conocidos en la literatura de la época : las más frecuentes en las comedias de capa y espada son la dueña y algún tipo de figurón

57. *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 77-86. En principio « figura designaba [...] una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa » (p. 84).

58. Los motivos carnavalescos tienen bastante importancia en este apartado. El entremés de *Carnestolendas* se sitúa en carnaval ; y en *carnestolendas* se representaban normalmente las comedias burlescas como *Céfalo*, que muestra un baile ridículo entre unas dueñas y un gigante incluido en la celebración grotesca de la muerte de Póris con una gran mojiganga y danza mímica de matachines (vid. *supra* 3.2). Otras figuras y elementos carnavalescos se dan en *Dicha*, p. 1809 : « vestidos de locos y máscaras » ; *Céfalo*, p. 21 : carátulas grotescas ; *Manos*, etc.

como el ridículo hidalgo Don Mendo de *Alcalde* y el bobo Don Toribio de *Guárdate*⁵⁹. Otro caso de figurón que se acerca al tipo de lindo es el Don Luis de *No hay burlas* (p. 206) que apenas tiene importancia en el desarrollo de la acción. Muy importante, en cambio, en la misma comedia, es la culta latiniparla Beatriz. Los demás personajes suelen explicitar la burla de las figuras :

Jesús, qué rara figura (*Guárdate*, p. 1301).

Qué figura tan rara (*Guárdate*, p. 1308).

Qué figura tan notable (*Alcalde*, p. 120).

c) Las comedias fantásticas constituyen un mundo aparte de imaginación poblado de figuras ridículas muy peculiares. La más abundante es la del salvaje o gigante⁶⁰. Las acotaciones dan algunas (pocas) indicaciones sobre su aspecto :

Sale un gigante con la maza al hombro (*Céfalo*, p. 14).

Sale un salvaje vestido de hiedra con su maza (*Prodigios*, p. 270).

El *Diccionario de Autoridades* ofrece una valiosa descripción desde la perspectiva plástica, que respondería probablemente al tipo escénico :

Salvaje : se llama también el hombre que vive o se ha criado en los bosques o selvas entre las fieras y brutos o enteramente desnudo u vestido de algunas pieles, de horroroso semblante, con barbas y cabellos largos e hirsutos, como los que suelen representar en la Arquitectura y Pintura.

No son de extrañar las exclamaciones de Rosicler al ver a uno :

¡ Ay, cielos, figura extraña !

¡ Qué monstruo de tan mal cuerpo ! (*Céfalo*, p. 14).

59. Tipos de dueña hay en *Jácaras*, *Guárdate*, *Céfalo*... Se definen sobre todo por su vestimenta de largas tocas y haldas en blanco y negro, lo que posibilita metáforas degradadoras : « estas señoras urracas / que traen los alones negros / y traen las pechugas blancas » (*Céfalo*, p. 24) ; los figurones muestran su ridiculez en gestos y vestidos : Don Mendo sale con adarga ; Don Toribio « vestido de negro, ridículo ».

60. Vid. *Jardín*, p. 1899 : « Van a abrazarse y sale un salvaje que se pone en medio » ; un gigante guarda la puente de Mantible en *Puente* y en la misma comedia, p. 1884 : « Ábrese el puente y vése arriba sentado a Fierabrás con dos gigantes a sus pies » ; más salvajes en *Golfo*, *Mayor encanto*, etc. Vid. para otros usos calderonianos, A. Egido, « El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón », *Seria Philologica*, F. Lázaro Carreter, II, Madrid, 1983, pp. 174-86.

El león ya había sido utilizado por Lope, Guillén, Vélez y Ruiz de Alarcón, muy frecuentemente acompañando al personaje gracioso⁶¹. Calderón aprecia pronto las posibilidades cómicas de este disfraz, que usa en *Los dos amantes del cielo* y en *Jardín*, donde la maga Falerina convierte en leones a los graciosos Zulemilla y Jaques. La metamorfosis es un motivo recurrente en las comedias fantásticas y mitológicas y alcanza matices y modalidades diversas. El gracioso Sátiro es transformado en sátiro sin mayores complejidades (*Apolo* : « Sale Sátiro en traje que lo parezca », p. 174), pero el Rústico de *Laurel* sufre una metamorfosis cuyo análisis podría ser de gran interés en relación con el tema y episodios de la comedia : Apolo quiere que el villano vigile a Dafne y lo convierte en árbol para que resulte desapercibido : « Vuelve Rústico convertido en árbol » (p. 667) : actúa así la transformación de Rústico como una versión premonitoria, paródica y antitética de la posterior de Dafne en laurel. Rústico, en su nueva forma de árbol sufre una serie de lances cómicos que dan lugar a la introducción del conceptismo ingenioso : Céfalo, enamorado de Dafne, escribe sus quejas amorosas en la « corteza » de Rústico con un puñal (p. 668) ; llega luego Silvio con idéntica intención (p. 668) pero Rústico se vuelve de espaldas diciendo :

ya está escrita aquesa plana,
y si otros la hoja vuelven,
yo vuelvo el tronco y la hoja.

Más tarde Apolo, celoso al ver los escritos, quiere borrarlos a puñaladas con las consiguientes quejas grotescas del árbol Rústico (p. 669).

El tema justifica las numerosas metamorfosis y figuras de animales de *Mayor encanto*, cuya acción se desarrolla en la isla de la maga Circe. Ulises y sus marineros son recibidos en la isla por

infinidad de diferentes animales como leones, tigres, dragones, osos y otros [...] se les acercan haciéndoles caricias [...] se oirá una

61. Cf. Leavitt, « Some Aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro », *Hispania*, 18, 1935, pp. 77-87.

triste música [...] que saldrá de entre los árboles y plantas que con forma humana se hallan transformados, a cuyo sonoro sonido los animales, parte de ellos en pie y parte en sus mismas formas harán un extraordinario baile.

Este ballet animal es una danza ornamental, más que cómica⁶². Las transformaciones risibles afectan sobre todo al criado Clarín, a resultas de un episodio de gran intensidad cómica en el que intervienen algunas otras figuras conocidas, como la dueña, un salvaje y un enano : el salvaje trae a Clarín un cofre con un tesoro : de la caja como en el juego de los muñecos con resorte⁶³, sacan el medio cuerpo la dueña y el enano : « Abre la caja y sale una dueña [...] sale la dueña sacando no más del medio cuerpo. » (p. 400) : dueña y enano empiezan a reñir, « aporréanse y húndense »; Clarín, asombrado, pide a Circe que le libre de la caja aunque lo convierta en mona, y la maga le toma la palabra. Esta transformación palidece ante las de Rústico en *Celos* : « sale con una cabeza de cuatro caras diferentes y vestido de pieles. » Según la perspectiva del observador es un león, oso, lobo o tigre (p. 76). Más tarde « sale con máscara de lebre y collar y pieles » y aun « vuelve Rústico con cabeza de jabalí. » (p. 481). Las dimensiones grotescas de tales mecanismos son obvias y no requieren mayores comentarios.

3. 8. *Los objetos accesorios.*

El Pinciano (*Epístola VIII*) menciona bastante de paso la función trágica de algunos objetos, y pone el ejemplo de la espada de Eneas en manos de Dido, que suscita la compasión y emoción trágica en el espectador. Los objetos pueden actuar también como resortes de la risa : una serie de ellos resulta difícilmente separable del vestuario y contribuyen a la caracterización de un personaje, como la vara del alcalde (*Dragoncillo*),

62. Vid. *B. A. E.*, 17, pp. 386-390 para la memoria de las apariencias de esta comedia, cuya escenografía estuvo a cargo de Lotti. Las figuras de animales se acumulan también en la mojiganga de *Golfo*, donde llevan a cabo un baile grotesco que resulta la antítesis del ballet de los animales de *Mayor Encanto* : arpa, lobo, león, urraca, serpiente, tigre, jabalí y gato montés, convierten al bosque en « cuadro del Bosco » (p. 630).

63. Cf. Bergson, *Le rire*, sobre el automatismo y efecto mecánico como esencia de lo cómico.

o la mano de mortero del rey de *Carnestolendas* o las armas ridículas mencionadas. El casuismo de los objetos ridículos es muy vario y casi de imposible sistematización : desde la mesa que anda o el cohete que estalla al final de *Dragoncillo*, como cúspide de la escena tumultuosa de palos, hasta la horca que trae el Ñarro sobre los hombros (« Sale el Ñarro con una horca en los hombros, ahorcado. », *Jácaras*, p. 628) muchos objetos hacen apariciones únicas al servicio de escenas concretas. Comentaré solo aquellos casos más significativos o los reiterados.

a) La bota de vino, o su variante, el jarro, a veces acompañado de alforjas o algún tipo de provisiones (huevos duros, gazapos) es de usual aparición en las escenas entremesiles, o como signo del « materialismo » del gracioso : *Dragoncillo*, *Carnestolendas*, *Flatos*, *Muerte*, *Poeta*, *Scipión*. Es evidente el marcado predominio en los entremeses.

b) Una amplia gama es la constituida por los diversos tipos de armas : la maza acompaña siempre a las figuras de salvajes o gigantes ; los palos y trancas están presentes en casi todas las escenas de golpes comentadas anteriormente. La marginación del criado respecto del mundo de pundonor del caballero se señala por las armas ridículas que ostenta el gracioso, o por versiones grotescas como la espada de palo de Lázaro en *Nadie fie* : Lázaro, que ha perdido su espada verdadera jugando a las cartas, la sustituye por una de palo. Los caballeros le ordenan que acuchille a un músico :

Plegue a Dios que si inocente
estás, que aquí se me vuelva
aquesta espada de palo
porque ofenderte no pueda
(*Desenvaina ; el músico huye*)
¡ Milagro, milagro ! (p. 105).

Este motivo de la espada de palo parece tópico en los matachines con lo cual la referencia se inscribiría ya en una tradición teatral de sentido burlesco⁶⁴.

64. Espadas de palo hay en el fin de fiesta de *Los mudos bailarines*, entremés de la *Casa Puntual* de Francisco de Castro, mojiganga de *Los oficios* de Zamora... Cfr. Cotarelo, *Colección cit.*, N. B. A. E., t. 17, pp. cccxi-cccxi.

En *Bien vengas* (p. 629) Espinel muestra su ingenio construyendo un « mosquete mental » : encargado por su amo de guardar el paso de una calle, y sin el valor suficiente para oponerse a los pasajeros, se fabrica la apariencia de un mosquete con su espada y la vaina :

Salga de la guarnición
de la daga, en que está puesta
luego una cuerda encendida,
que en la guarnición revuelta
de la espada, nadie duda
que aquí a lo oscuro parezca
un mosquete que cargado
tiene calada la cuerda.
La vaina venga también
para que la horquilla sea
deste mosquete mental :
y puesto desta manera
a lo tudesco plantado
daré a todas partes vuelta.

Nadie se atreve a oponerse a la boca de fuego : dos caballeros le instan a que abandone su arma de ventaja y empuñe la espada, pero el gracioso, muy razonablemente, hace observar que « para haber de deponer/la ventaja, no viniera/cargado desde mi casa/con un mosquete que pesa/cien arrobas ».

Los objetos simbolizan a menudo la marginación del gracioso del universo heroico o trágico de sus amos : la bandera de los graciosos de *Scipión* o el lienzo sucio en el que Clarín firma con sangre de narices su pacto diabólico (parodiando grotescamente el de Cipriano) en *Mágico*, son significativos ejemplos⁶⁵.

Los objetos que se inscriben en la línea de los motivos satíricos costumbristas y los que pertenecen a la tradición de las prendas amorosas ofrecen especial interés :

c) De la primera clase son las tenacillas, bigoterías, peine, escobilla y otros instrumentos del sofisticado aseo de un caballero

65. *Scipión*, p. 1471 : « Saca una sábana vieja y sucia en un palo envuelta » ; *Mágico*, p. 220 : « Saca un lienzo sucio y escribe en él con el dedo habiéndose hecho sangre ».

elegante, que aparecen en el equipaje de Don Manuel (*Dama*, p. 247).

Isabel. — Mas señora ¿qué es aqueste pellejo con unos hierros de herramientas diferentes?

Doña Ángela. — Muestra a ver. Hasta aquí hierro de sacamuelas parece, mas estas son tenacillas, y el alizador de copete y los bigotes esotras.

Isabel. — Item, escobilla y peine.

Más ridículo es el registro hecho al criado Sansón por unos bandoleros (*Duque*) en el que solo consiguen unas bigoterías y unos naipes.

Muy frecuente era la sátira a los guardainfantes de las damas; como mero motivo literario se halla a cada paso en las comedias de Calderón. Más nos interesa la realización escénica de la sátira en *Guárdate* (p. 1323): el bobo Don Toribio sale escandalizado con un complicado artefacto de cuerdas y alambres, al que supone una escala con la que su prima ayuda a subir a su habitación a los galanes: la tal escala es un guardainfante:

Toribio. — Mirad... [...] con más de dos mil pendientes de gradas, aros y cuerdas.

Don Alonso. — Necio, loco, impertinente, ¿ésa es escala?

Toribio. — Y escala que si se desdobla debe poderse escalar con ella, según las revueltas tiene, la torre de Babilonia. Esto es para quien lo entiende... no la sé armar...

d) La parodia de las prendas amorosas se escenifica en *Secreto agravio*, cuando Manrique muestra a Sirena las prendas que ha recogido de sus diversas amadas: un moño, una varilla de barba de ballena de una cotilla, una zapatilla... En *Céfalo* reviste mayor

complejidad : Rosicler se enamoró de Filis un día que vió el zapato de la dama :

Digo que de Filis bella
un día un zapato vi
[...]
mas ¿para qué os lo encarezco
si en menos que hacer así (*Saca un zapato muy grande*)
podéis verlo. Esta es la concha
de aquella perla. Advertid
cómo la perla será
cuando la concha es así,
y si así huele el zapato (p. 72).

Confluyen en la escena la parodia del motivo tópico de los enamoramientos por el retrato de la dama, la burla a los elogios del pie pequeño como rasgo de hermosura, y la burla paródica de las prendas amorosas de la poesía lírica, que ya Góngora y Quevedo habían ridiculizado en sendos romances⁶⁶. Gesto, objeto, referencias literarias... se articulan complejamente en una serie de planos de comicidad distintamente asequibles a los diversos estratos del público.

e) En una línea más hacia lo grotesco, que deriva a veces a lo truculento⁶⁷ se pueden colocar objetos como la cabeza de Medusa, que recién decapitada por Perseo, salta moviendo sus áspides cuando trata de cogerla Bato (*Fortunas*, p. 650 : « Vala a coger y ella salta » o la de un jefe enemigo, cortada como trofeo por Brunel (*Scipión*) y robada por Turpín, que la sustituye por una bota de vino ; cuando Brunel se jacta ante Scipión de su hazaña y va a sacar la cabeza, saca la bota. Turín enseña el despojo atribuyéndose la valentía y acaban riñendo arrojándose como un proyectil la cabeza del muerto. Se trata, en última instancia de una versión grotesca de otros usos semejantes en la línea de lo patético, como la exposición del cadáver de Ana Bolena al final de *Cisma* o de las cabezas y cuerpos de los mártires Cipriano y Justina en *Mágico*.

f) La explotación de la función cómica de un objeto llega en

66. Góngora : « En la pedregosa orilla », núm. 10 de la edición de Millé ; Quevedo : « Cubriendo con cuatro cuernos » núm. 729 de la ed. de Blecua, *Poesía original*, Barcelona, 1971.

67. Cf. Leavitt, art. cit.

último extremo a basar la risa en la ausencia del mismo, reemplazado por un gesto incompleto: Antistes, deshonorado por su hija Aura, la condena a muerte y le ofrece la alternativa de morir apuñalada o envenenada:

que te he de dar a escoger
si quieres morir con esta
daga o con este veneno (*Céfalo*, pp. 41-42).

Aura no ve ni la daga ni el frasco de veneno, que Antistes no enseña:

Aura. — ¿Dónde está?
Antistes. — En la faltriquera.

Tárrega, entre otros dramaturgos, había utilizado en *La duquesa constante* el frasco de veneno como objeto plenamente patético, categoría a la que realmente pertenece. Su uso paródico es obvio⁶⁸.

3. 9. Música y canciones.

De acuerdo con el proceso de fusión de las artes que se ha señalado como tendencia característica barroca⁶⁹, la música toma importancia fundamental en el teatro de Calderón. Puede constituir el fondo de una situación, subrayar momentos claves, connotar un mundo superior o extraordinario (cfr. el idioma cantado de los dioses en las comedias mitológicas o la música en los autos sacramentales por ejemplo)... No puedo ocuparme aquí de los múltiples funciones de la música en las obras calderonianas⁷⁰. Navarro ha señalado la cómica en *Céfalo* y Serralta

68. Cf. la escena de Tárrega en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Juliá, I, Madrid, 1929, p. 513: *Aquí toma Flaminia el veneno en la mano y estále contemplando*: es un uso paradigmático del «objeto patético».

69. Cf. Orozco, *El teatro y teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

70. Recuérdese que Calderón es el primer autor importante que cultiva con intensidad lo que pudiéramos llamar zarzuelas y óperas. Presta una gran atención a la música y su uso dramático. Vid. Sage, «Calderón y la música teatral», *B. Hi.*, 1956, pp. 275-300; de la Calle, «Don Pedro Calderón de la Barca creador de la zarzuela», *Segismundo*, 21-22, 1975, pp. 127-155; y las comunicaciones de Querol, «La dimensión musical de Calderón», Cardona Castro y Gilbert de Cardona, «Ópera y zarzuela en la producción dramática calderoniana: función de la música y la voz humana en seis textos barrocos», Stein, «Música existente para obras dramáticas de Calderón», en el Congreso Internacional sobre Calderón, Madrid, junio de 1981. Vid. también Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega*, London, Tamesis Books, 1975, espec., pp. 71-73 para los efectos cómicos.

hace observar la doble función de la música y canciones en la comedia burlesca, como propiciatoria del ambiente lúdico, o bien como elemento plenamente cómico⁷¹. Dentro de la utilización cómica las posibilidades son variadas :

a) Lo más obvio en el plano textual es la letra burlesca de una canción, como la cantada por Cloris al espulgar a Filis :

al sol porque se durmiera,
le espulga amor la mollera (*Céfalo*, p. 27).

A menudo es parodia de canciones y ritmos populares o tradicionales :

Céfalo. — Válgame el amor mismo,
con qué donaire
duerme y ronca mi niña
y enjuga el aire (*Céfalo*, p. 28-29).

b) Analizar las características de la emisión vocal resulta, como es de suponer, prácticamente imposible. Algunas indicaciones esporádicas nos permiten suponer modos ridículos y voces estridentes : las canciones de Antona y Benito (*Alcaide*, p. 812) además de su letra cómica, habían de ser interpretadas grotescamente : « Salen Antona y Benito cantando » :

Benito. — Lo has cantado tan bien
que no chilla una sartén,
un órgano, una carreta
con más fuerte y recio chorro
que tú.

Antona. — El alabarme es yerro
porque no entonó un becerro,
un podenco ni un cachorro
más que tú, ni aun un marrano
cuando lo matan gruñó
con más gracia.

c) La desproporción entre un personaje y su actividad musical resulta también una posibilidad efectiva en los entremeses y comedias burlescas sobre todo : el Rey que rabió de *Carnestolen-*

⁷¹ Navarro, introducción a *Céfalo*, pp. xxxvii-xxxix ; Serralta, art. cit., en *Risa*, p. 104.

das o el de *Céfalo*, que cantan y bailan en escenas ridículas son los ejemplos más relevantes.

c) La disarmonía es quizá el modo más propiamente ridículo de los aspectos musicales. Resulta de las músicas de pandorga (*Flatos*, mojiganga de *Golfo*...) o instrumentos como el almirez :

Suena dentro un almirez

Céfalo. — ¿Escucháis un instrumento?

Tabaco. — Y el más sonoro y mejor.

(*Vuelven a tocar el almirez y cantan*)

Música. — San Cristóbal a la puerta
con su capillita cubierta
y rogando y suplicando
a las monjas del Perdón
que te digan la oración...

Céfalo. — ¡Qué suave melodía! (*Céfalo*, p. 12).

Otros ruidos, en fin, de intención cómica son los golpes subterráneos de *Galán*, que preceden a la aparición del supuesto fantasma por el escotillón, o las cadenas misteriosas que resuenan asustando a Franchipán en *Encanto*.

3. 10. *La iluminación*.

Con la llegada del italiano Fontana, que introduce las luces artificiales, se opera un divorcio en este sentido entre el teatro de los corrales y el de corte : el corral sigue sujeto al horario de mediodía y a la luz del sol ; el cortesano halla uno de sus caracteres distintivos en la iluminación artificial ⁷².

La mayoría de los efectos cómicos que se hallan en Calderón relacionados con la iluminación se dan, con todo, en las escenas de confusión de las comedias de capa y espada, normalmente representadas en corrales. Arróniz hace notar que en muchas de ellas parece necesario el uso de la luz artificial y la oscuridad o penumbra, si bien, señala, no se sabe cómo el autor que montaba las obras a plena luz solar solucionaba este problema. A mi juicio estas escenas no requieren necesariamente la iluminación (u oscuridad) artificial. Basta con la aceptación convencional de que

72. Cf. Arróniz, *Teatros y escenarios*, ed. cit., pp. 200-206 y p. 234 para una lista de comedias de Calderón, que según conjetura Arróniz precisaban de luz artificial.

se desarrollan a oscuras. La misma presencia de los candiles señalaría al espectador que la acción se lleva a cabo de noche o en lugares oscuros. Algunas acotaciones parecen revelar esto mismo : « Salen como a oscuras Don Manuel y Cosme. » (*Dama*, p. 260) : esta especificación comparativa « como a oscuras » (y no *a oscuras*) se reitera las suficientes ocasiones como para hacernos pensar en una representación a plena luz : « Salen Don Manuel como a oscuras guiándole Isabel. » (*Dama*, p. 262). En *Jardín* (pp. 1900-1909) se encuentra una de las escenas más cómicas basadas en la supuesta oscuridad : los graciosos Jaques y Zulemilla se han refugiado en una cueva huyendo de la batalla y chocan entre sí, creyendo haber topado con algún monstruo :

Salen como a oscuras Zulemilla y Jaques

Jaques. — Pero algún dragón me ase.

Zulemilla. — A me algún lobo rapante.

El terror de ambos termina al percatarse de que se tienen el uno al otro : el carácter de tal escena permite sin problemas el uso de la convención de la oscuridad a pleno día, lo cual pone más de relieve lo ridículo de la situación. Lo mismo podría decirse de otra escena paradigmática (*Mañanas*, p. 593) en la que un gracioso que espera a una criada abraza a su amo confundiéndolo en la « oscuridad » :

Arceo. — Ya siento pasos. Lucía

seas bien venida. Dame

los brazos (*Abraza a Don Juan*)

¡ Barbada vienes !

El gesto, la palabra y los objetos (candiles sobre todo) debían de crear la ilusión de las tinieblas.

3. 11. *Ruptura humorística de la ilusión escénica.*

Se ha señalado ya repetidas veces⁷³ el gusto de Calderón por

73. Valbuena Prat, *Calderón, su personalidad, su arte* [...], Barcelona, 1941, pp. 153-162 y *El teatro español en su siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 272 ; Bravo Villasante, « La realidad de la ficción negada por el gracioso », *R. F. E.* XXVIII, 1944, pp. 364-368 ; Bergmann, « Autodefinition of the comedia de capa y espada », *Hispanófila*, núm. espec. dedicado a la comedia, I, 1974, pp. 3-27 ; Tejada, *Untersuchungen*, cit., pp. 333-341 ; y más recientemente, Claire Pailler, « El gracioso y los guiños de Calderón », en *Risa*, pp. 33-48.

denunciar la calidad ficcional de la representación. Se suele originar en dos direcciones :

1) Por la interpelación de un personaje al público, confesando la existencia de tal público y por ende la calidad ficcional de la representación teatral.

2) Por la reflexión irónica o paródica sobre las propias técnicas del desarrollo dramático.

No voy a analizar exhaustivamente este recurso, que se da, según los cómputos de Pailler, más de 200 veces en la obra calderoniana⁷⁴. Observaciones como la de Mosquito (*Escondido*, p. 678).

¿Qué papel
me toca en esta comedia
del caballero escondido?

o Patacón (*Manos*, p. 1081) que se burla de la técnica y de sus posibles críticos :

que algún entendido
que está de puntillas puesto
no murmure que entra presto
lo tapado y escondido,
y antes de ver en qué para,
diga, de sí satisfecho,
que este paso está ya hecho

son innumerables en Calderón⁷⁵.

La funcionalidad del recurso, que ha sido interpretado de modos diversos, radica, en mi opinión, en su valor humorístico. Cuando un gracioso, o más raramente otro personaje, pone al descubierto la debilidad de un efecto teatral repetido innume-

74. Cómputos que tampoco son exhaustivos. Creo que convendría matizar algunas cifras de Pailler y separar los casos de citas y alusiones a la obra de Cervantes, por ejemplo, de las interpelaciones al público. Una cita de Cervantes puede darse perfectamente en la vida real o cualquier contexto literario sin que ello denuncie la existencia de una ficción.

75. « — En la comedia de ayer / no se hizo. — Que se haga en esta. » (*Céfalo*, p. 40) ; Inés se dirige repetidamente al público en *No hay burlas* (pp. 262, 269, 320) ; « Que no bastó / que en la fábula no hubiese / padre para que no estorbe / el que hace las barbas siempre. » (*Auristela*, p. 2038) ; « Y aun dándose tanta prisa / la señora doña farsa, / habrá desacomodados / que digan que ha sido larga. » (*Auristela*, p. 2050) ; « Pensarán que está acabada / la comedia con casarse / los galanes y las damas. / Pues escuchen vuesarcedes, / que otro pedacito falta. » (*Empeños*, p. 1075) ; o *Escondido*, p. 687 ; *Cada uno*, p. 167, etc.

rables veces en las comedias, carente por tanto de originalidad, no solo provoca la risa con su autocrítica burlona, sino que salva aquello que critica por medio del humor :

Señor crítico, chitón,
que nadie quita que en Grecia
haya Vegas y Retiros,

dice Merlín en *Auristela* (p. 2028) consciente del anacronismo de mencionar esos lugares en una comedia situada en la Grecia antigua. Lo mismo sucede con los pasos repetidos :

¡Es comedia de Don Pedro
Calderón, donde ha de haber
por fuerza amante escondido
o rebozada mujer? (*No hay burlas*, p. 301).

etc.

Como recurso eminentemente cómico pareció entenderse este tipo de rupturas de la ficción en su época. El P. Alcázar⁷⁶ cuenta el caso del comediante Osorio, que salió un día al tablado diciendo que no quería romperse la cabeza aprendiendo su papel de memoria y lo iba leyendo conforme le tocaba actuar : « iba respondiendo y leyendo y mezclando bufonadas, v. gr. aquí hay una letra mal formada ; ahora he menester adivinar porque el papel está roto [...] »

Este modo desusado de representar, dice el P. Alcázar, lo recibió con gran risa y aclamación el vulgo. Alcázar señala que « esto lo puede hacer el gracioso » pero no quienes hacen personas graves, y que no admite repetición. Pailler ha mostrado que sí pueden hacerlo otras personas además del gracioso y que, en sus diversas modalidades, admite reiteraciones. El mismo tipo de ruptura extrema que protagonizó Osorio, se halla en *Céfalo* (p. 19-20) :

Sale Aura llorando y cantando

Aura. — Yo soy hija de Luis López (*Representa*)

Hija soy de Antistes (*Canta*)

Mi nombre es María, ¿qué digo? (*Representa*)

Es Aura ¡que estoy turbada! (*Canta*).

76. *Ortografía Castellana*, en *Preceptiva*, p. 335.

Tales bromas son elementos cómicos en sí, por tanto acordes con la dimensión lúdica de la comedia.

4. FINAL.

De la observación de los ejemplos aportados, se pueden deducir, creo, un par de conclusiones generales :

1) En primer lugar la importancia de estos medios cómicos, inferior a la de los verbales, pero no despreciable en el conjunto de las técnicas de Calderón. Tampoco hay que olvidar que la obra teatral solo se realiza plenamente en la representación, reino propio de estos medios comentados, en el que pueden tomar una importancia esencial. Hemos visto recientemente, por ejemplo, el montaje del director José Luis Alonso de *El galán fantasma* que fue objeto de una sesión de discusión en el Congreso Calderoniano de junio de 1981 (Madrid). Conservando prácticamente invariable el texto de Calderón, la exageración de gestos y entonaciones convertía la obra en una especie de farsa dieciochesca, paródica de la comedia. Los resultados obtenidos con el manejo de estos elementos pueden ser sorprendentes.

2) La segunda, que afecta más a una interpretación general de lo cómico en la comedia áurea, es la restricción casi constante de los medios de comicidad escénica a las figuras plebeyas del donaire, con la excepción de algunos casos de figurones. La comicidad como fealdad y torpeza parece ocupar en la comedia barroca la zona de estos recursos escénicos ; para los nobles se desarrollan otras zonas de lo cómico, que se pueden denominar genéricamente « medios cómicos ingeniosos », en los cuales lo risible escénico tiene muy poco papel. Cuando se ha señalado⁷⁷ que en Calderón el humor está disociado de los personajes nobles, y restringido a los graciosos, y que además estos graciosos calderonianos se definen por su bajeza y grosería, se está operando con el concepto de comicidad antiguo (el de lo cómico como *turpitud et deformitas*) que solo muy parcialmente es válido para la comedia nueva.

En resumen, dentro de los medios cómicos totales habría unos

77. Charles David Ley, *El gracioso en el teatro de la Península*, Madrid, 1954.

ingeniosos, aptos tanto para caballeros como para graciosos (y recuérdese aquí la distinción entre comicidad urbana y grosera del Pinciano); y otros ridículos, aptos solo para las figuras del donaire plebeyas. Sobre este fondo de teoría y práctica dramáticas del XVII habría que situar la función ridícula, más que ingeniosa, de los medios escénicos comentados.

ABREVIATURAS DE LAS COMEDIAS CITADAS Y EDICIONES MANEJADAS

Cito generalmente por las ediciones de Valbuena Prat (*Obras completas* I y II (*Dramas*, Madrid, 1959, y *Comedias*, Madrid, 1973), que señalaré respectivamente por OC I y OC II. Señalo las citadas por la Biblioteca de Autores Españoles con BAE y número del volumen. Otras ediciones se precisan a continuación. En el texto del estudio cito siempre por la abreviatura del título seguida de la página en la edición correspondiente que especifico en la lista siguiente :

Acaso	<i>El acaso y el error</i> , OC II
Agradecer	<i>Agradecer y no amar</i> , OC II
Alcaide	<i>El alcaide de sí mismo</i> , OC II
Alcalde	<i>El alcalde de Zalamea</i> , ed. Cortina, Madrid, 1971
Amado	<i>Amado y aborrecido</i> , BAE XII
Amigo	<i>Amigo, amante y leal</i> , OC II
Amor	<i>Amor, honor y poder</i> , OC II
Antes	<i>Antes que todo es mi dama</i> , OC II
Apolo	<i>Apolo y Climene</i> , BAE XIV
Argenis	<i>Argenis y Poliarco</i> , OC II
Astrólogo	<i>El astrólogo fingido</i> , OC II
Auristela	<i>Auristela y Lisidante</i> , OC II
Banda	<i>La banda y la flor</i> , OC II
Basta	<i>Basta callar</i> , OC II
Bien vengas	<i>Bien vengas mal, si vienes solo</i> , OC II
Cada uno	<i>Cada uno para sí</i> , OC II
Cadenas	<i>Las cadenas del demonio</i> , OC II
Carnestolendas	<i>Las carnestolendas, entremés</i> , BAE XIV
Casa	<i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> , OC II
Causa	<i>De una causa dos efectos</i> , OC II
Céfalo	<i>Céfalo y Pocris</i> , ed. Navarro, Salamanca, Almar, 1979
Celos	<i>Celos aun del aire matan</i> , BAE XII
Cena	<i>La cena del rey Baltasar</i> , auto, ed. Hofmann, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1971
Cisma	<i>La cisma de Inglaterra (sic)</i> , ed. Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981
Con quien vengo	<i>Con quien vengo vengo</i> , OC II
Cuál es	<i>¿Cuál es mayor perfección?</i> , OC II
Dama	<i>La dama duende</i> , OC II
Darlo	<i>Darlo todo y no dar nada</i> , BAE XII
Desafío	<i>El desafío de Juan Rana</i> , entremés, BAE XIV
Desdicha	<i>La desdicha de la voz</i> , OC II
Dicha	<i>Dicha y desdicha del nombre</i> , OC II

- Dragoncillo* *El dragoncillo*, entremés, BAE XIV
Duelo *También hay duelo en las damas*, OC II
Duelos *Duelos de amor y lealtad*, BAE XIV
Duque *El gran duque de Gandia*, Madrid, Guadarrama, 1969
 (autoría muy dudosa)
Empeños *Los empeños de un acaso*, OC II
Encanto *El encanto sin encanto*, OC II
Escondido *El escondido y la tapada*, OC II
Exaltación *La Exaltación de la Cruz*, OC I
Factón *El hijo del Sol, Factón*, BAE XIV
Fiera *La fiera, el rayo y la piedra*, BAE IX
Fieras *Fieras afemina amor*, BAE IX
Flatos *Los flatos*, entremés, BAE XIV
Fortunas *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, BAE IX
Fuego *Fuego de Dios en el querer bien*, OC II
Galán *El galán fantasma*, OC II
Golfo *El golfo de las sirenas*, BAE IX
Guárdate *Guárdate del agua mansa*, OC II
Hado *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, OC II
Hija *La hija del Aire*, ed. Edwards, London, Tamesis books, 1970
Holgona *La casa Holgona*, entremés, BAE XIV
Hombre pobre *Hombre pobre todo es trazas*, OC II
Jácaras *Las jácaras*, BAE XIV
Jardín *El jardín de Falerina*, OC II
José *El José de las mujeres*, OC I
Juicio *El juicio de los poetas*, entremés, en ed. de Duque
Lances *Lances de amor y fortuna*, OC II
Laurel *El laurel de Apolo*, BAE IX
Linajes *La casa de los linajes*, entremés, BAE XIV
Lindabridis *El castillo de Lindabridis*, OC II
Lucanor *El conde Lucanor*, OC II
Maestro *El maestro de danzar*, OC II
Mágico *El mágico prodigioso*, ed. Ruiz Ramón, en *Tragedias*, 3, Madrid, Alianza, 1969.
Manos *Manos blancas no ofenden*, OC II
Mañana *Mañana será otro día*, OC II
Mañanas *Mañanas de abril y mayo*, OC II
Mayor encanto *El mayor encanto, amor*, BAE VII
Mejor está *Mejor está que estaba*, OC II
Muerte *La mojiganga de la muerte*, BAE XIV
Mujer *Mujer, llora y vencerás*, OC II
Nadie fte *Nadie fte su secreto*, OC II
No hay burlas *No hay burlas con el amor*, ed. Arellano, Pamplona, Eunsu, 1981.
No hay cosa *No hay cosa como callar*, OC II
No siempre *No siempre lo peor es cierto*, OC II
Peor está *Peor está que estaba*, OC II
Poeta *El poeta burlado*, entremés, en Duque
Primero *Primero soy yo*, OC II
Príncipe *El gran príncipe de Fez*, OC I
Prodigios *Los tres mayores prodigios*, BAE VII
Puente *La puente de Mantible*, OC II
Scipión *El segundo Scipión*, OC I

- Secreto agravio* *A secreto agravio secreta venganza*, ed. Ruiz Ramón, en
Tragedias, 2, Madrid, Alianza, 1968
- Secreto a voces* *El secreto a voces*, OC II
- Señora* *La señora y la criada*, OC II
- Sibila* *La sibila del Oriente*, OC I
- Tiempo* *Dar tiempo al tiempo*, OC II