

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

María del Carmen Bobes Naves
Universidad de Oviedo

a) Los espacios

La obra dramática se caracteriza, frente a la narración y al poema lírico, por diversos rasgos que se refieren al modo de creación, a la forma que adoptan y a los modos de recepción. Entre otros muchos que podríamos analizar y contrastar, destacaremos los espacios y la presentación que hace de ellos la obra dramática en el texto literario y en el texto espectacular.

Vamos a diferenciar hasta cuatro tipos de espacio que corresponden a la historia, al escenario, al movimiento de los actores y al lugar físico denotado referencialmente e interpretado en la escenografía:

Obra	espacio dramático	espacio lúdico
Edificio	espacio escénico	espacio escenográfico

Los espacios dramáticos, creados por la historia en su anécdota, son semejantes a los espacios de la novela o de cualquier relato: tienen carácter ficcional; pero mientras en la narración no superan este modo de ser, en la obra dramática se realizan visualmente en el espacio escénico, en el espacio lúdico y en el escenográfico. Por los espacios dramáticos se mueven los personajes señalando sus trayectorias propias, sus coincidencias, sus

alejamientos, sus simultaneidades, etc. Son los espacios que se «cuentan», por ejemplo, en *La Celestina* como huerta de Melibea, camino hacia la casa de Calixto, la casa de Calixto, la calle que lleva a casa de Celestina, etc., es decir, los lugares que transitan o aquellos en que están los personajes en su mundo ficcional ya sea en la obra dramática o en la obra narrativa. La diferencia, en el momento de la creación, estriba en que la obra dramática diseña sus espacios pensando en el espacio escénico donde se representará, es decir, en el escenario.

En cada época existen unas convenciones y unos edificios para el teatro en el que el escenario y la disposición de la sala respecto a él, es decir, el ámbito escénico, tiene unas dimensiones, una forma, unas posibilidades, y en ellas suelen pensar los autores al crear los espacios dramáticos. Cuando a lo largo de la historia cambian las convenciones escenográficas, los espacios y los ámbitos escénicos, las representaciones deben adaptar las obras a las nuevas disposiciones y posibilidades: el teatro Olímpico de Vicenza se estrenó en 1580 con una representación de *Edipo rey*. Una obra, pensada para un espacio escénico griego, con un ámbito en U y con una escenografía que situaba una plaza delante de la fachada del palacio de los Atridas creando el espacio latente del interior del palacio, tuvo que adaptarse a un espacio escénico «a la italiana», con un ámbito escénico en T, y una escenografía que proponía como muro de fondo un arco de triunfo a través de cuyas puertas se veían las calles de una ciudad. La disposición de la sala respecto al escenario, y por tanto la situación del público respecto a la representación, tuvo que sufrir un giro de 180º, pues en Grecia el espectador estaba del lado de la ciudad y acogía en diversos grados a la plaza, mientras que en Vicenza la ciudad está de la otra parte, como prolongación del escenario por el foro en posición de alejamiento y enfrentamiento respecto al espectador. Lo que el teatro griego presenta como parte de la vida, pasa a ser en el italiano juego alejado, representación, artificio, espectáculo.

Aparte de las adaptaciones que exigen los cambios en el tiempo, las obras suelen proponer sus espacios dramáticos según unas determinadas posibilidades de representación, según unas convenciones de época y según la especial disposición que se reconozca a la sala en relación con el escenario (de acogimiento, de absorción, de enfrentamiento, etc.), es decir, teniendo en cuenta: 1) que los actores puedan realizar en un espacio escénico limitado y concreto las estancias, desplazamientos y grupos de personajes; 2) que los espectadores puedan verlos y entender su relación con los espacios del escenario, y 3) que la decoración (espacio escenográfico) pueda manifestar, en estilo realista, simbolista, expresionista o cualquier otro, los lugares de la acción, es decir, la especialización de los conflictos.

Los espacios lúdicos, es decir, los creados por el actor en sus movimientos sobre el escenario (como espacio vacío, con bastidores, con elementos tridimensionales, etc.) semiotizan la relación del personaje con su mundo de ficción (personajes callejeros, caseros, solitarios, sociables, etc.) y establecen una relación funcional del actor con el escenario, donde puede moverse con holgura o con dificultad, libre o agobiado por las cosas que llenan el espacio, en línea recta o rodeando los distintos objetos como obstáculos puestos a su desplazamiento, etc. Los espacios lúdicos dan cuenta también de otra dimensión sémica, ya que, aparte de moverse el personaje por los espacios ficcionales y el actor por los espacios reales del escenario en relación con sus posibilidades de dimensión, de luz, de inclinación del suelo, etc., crean una distancia determinada entre los actores que es expresión de la distancia psíquica en las relaciones humanas que se muestran en la escena y que tendrán un sentido de soledad, convivencia fluida o difícil, hostilidad, solidaridad, etc., referido al mundo de los personajes.

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

Los espacios lúdico y escenográfico son específicos de la representación, y están diseñados en el texto espectacular por medio de signos directos que hablan de movimientos de acercamiento o de alejamiento de unos personajes respecto a otros o respecto a los objetos, y por medio de signos indirectos o indicios que descubren el modo de hablar (distanciado, confidencial, amenazante, normal, etc.) y debe ponerse en relación con las distancias proxémicamente. El espacio lúdico es, de todos modos, y aunque pueda estar diseñado en el texto espectacular, un espacio dinámico que suele ser creación del actor. El espacio escenográfico, por el contrario, depende frecuentemente de la competencia del director de escena y los realizadores en cada caso concreto, tramoyistas, iluminación, etc. A lo largo de la historia y de los estilos (griego, español, inglés, italiano, etc.) han cambiado los espacios escenográficos. Los tres clásicos señalados por Sebastiano Serlio en el libro II de su tratado *D'Architettura* (ed. facsímil, Oviedo, 1986) estaban en relación con el carácter de la obra: palacios (tragedia), paisajes urbanos (comedia) y paisajes campestres (sátira). Todos ellos podían realizarse con elementos arquitectónicos o pictóricamente siguiendo las sabias leyes de la perspectiva, o verbalmente apoyándose en la capacidad imaginativa de los espectadores.

Además de los espacios escénicos en los que se representan los espacios escenográficos y se realizan los movimientos de los actores, deben tenerse en cuenta para explicar desplazamientos y conductas de los personajes, otros tipos de espacio que tienen diferente finalidad en el discurso o en la trama de la obra, por ejemplo, sirven para justificar que un determinado personaje esté informado, o para que el espectador encuentre verosímil el tiempo de una acción, o para describir desde el escenario lugares alejados que el espectador no puede ver desde la sala.

Nos referimos a contraposiciones como las que pueden darse entre «espacio patente» y «espacio latente»; el primero coincide con lo que se ve en el escenario desde la sala, es decir, lo que convencionalmente se le ofrece al espectador: una sala de espera de un doctor, el despacho de una casa, una habitación, etc., y el segundo es lo que se supone contiguo y no está a la vista, o sólo está en su acceso: una puerta de esa sala es la de la cocina, otra da al pasillo, etc.

En *La dama duende* las habitaciones de doña Ángela están separadas y a la vez comunicadas con las de don Manuel por medio de una alacena móvil de cristal. Cuando la escena transcurre en las habitaciones de doña Ángela (espacio patente), las de don Manuel actúan de correlato espacial (latente). Entre las dos se realizan los movimientos de los actores creando espacios lúdicos que los diferencia y los oprime: doña Ángela e Isabel están a punto de pasar, acaban de llegar, o están a la espera de que pase o llegue la una o la otra a través de la alacena; por el contrario, ni don Manuel, ni Cosme el criado, conocen el espacio latente, ni las virtudes de la alacena, y no pueden pasar de uno a otro cuarto.

Esta situación, articulada por los espacios y por las particularidades proxémicas que los personajes pueden tener respecto a ellos, es la base de todo el enredo de la comedia. La dificultad de las relaciones entre mujeres y hombres, las artimañas de las damas (no de los caballeros) para conseguir lo que la sociedad, la familia y concretamente los hermanos en *La dama duende* les niegan, está figurada en esta comedia en el uso de los espacios lúdicos, los patentes y los latentes de todos los personajes. Las posibilidades semióticas de los espacios y de los movimientos de los actores repercuten en el esquema sintáctico de la obra y dan lugar a consideraciones pragmáticas sobre la sociedad que se refleja en ella.

En relación a los «espacios latentes» y a los «apartes» tenemos que considerar también las llamadas «zonas de acecho», o espacios escénicos que son visibles para el público, pero convencionalmente no son vistos por los personajes, por lo menos algunos personajes. La funcionalidad de estos espacios en una comedia de enredo es considerable porque permite que unos personajes dialoguen mientras otro los escucha eludiendo la situación cara a cara. Un personaje escondido tras una cortina, debajo de una mesa, en un armario, etc., puede oír lo que otros dicen sobre él y que no dirían si advirtiesen su presencia; e invirtiendo la situación, si algún personaje cree que no lo han visto pero realmente los que hablan sabe que está en «zona de acecho», se expone a oír lo que no se atreverían a decirle cara a cara.

En la *Jornada segunda* de *La dama duende*, don Luis asiste, sin ser visto a una escena entre doña Beatriz y doña Ángela (1767-1826); escucha situado «al paño»¹ y hace comentarios, bastante extensos, que ella convencionalmente no oye, pero que sí oye el público:

«¿Qué es lo que las dos tratan
que de su mismo aliento se recatan?»

Ver sin ser visto, oír sin poder intervenir, y hablar al público en apartes, son situaciones que explotará ampliamente la comedia de salón, y en general todas las comedias de enredo para superar las normas pragmáticas del diálogo. Por el contrario, tal situación impide aplicar las normas lingüísticas y las posibilidades del diálogo como actividad cara a cara, por ejemplo, la posibilidad de pedir aclaraciones sobre las referencias previas que no se han oído, sobre el marco en el que se han de interpretar, sobre las implicaciones conversacionales suscitadas hasta que se produce la incorporación del nuevo interlocutor, etc. Don Luis, desde su lugar de acecho, no puede saber, pues no conoce el contexto previo, a quién se refieren los planes que urden las damas, sólo sabe lo que ha oído y no basta para la completa explicación: no es extraño, pues que desplace el plan de doña Ángela respecto a don Manuel y lo refiera a doña Beatriz respecto a don Juan. Si don Luis pudiese preguntar, como se hace en un diálogo (función fática, función metalingüística, etc.), aclararía lo necesario para comprender, pero debería decir que ha permanecido oculto escuchando, y esto es descubrirse: las zonas de acecho tienen desprestigio social, hasta el punto de que cuando alguien es sorprendido en esa situación, pide disculpas y se justifica.

Por otra parte, las «zonas de acecho» tienen una gran proyección en la sintaxis de la obra: un personaje oculto puede recibir información sobre lo que se le pretende ocultar y de este modo se suple la figura de un personaje coordinador, o a la repetición de la escena con otros personajes y otras circunstancias, lo que alteraría la sintaxis general de la obra.

La comedia de capa y espada crea un tipo de espacio dramático que corresponde al diseñado por Serlio para la comedia. Generalmente se trata de un espacio urbano, interior o exterior. Una calle, una plaza, frecuentemente un balcón que abre relaciones con un espacio interior, y los interiores de las casas de una clase media, organizan la oposición «fuera/dentro», de la que cada obra sacará su partido al semiotizarla en relación con otros recursos dramáticos y espectaculares.

1.- *Diccionario de autoridades*: «Al paño: frase usada en los teatros de Comedias, que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha».

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

Por lo general el drama se vive en el interior de las casas, aunque suele plantearse en la calle a partir de un encuentro, de un episodio cualquiera. El ámbito familiar tiene siempre una proyección externa en el buen nombre de la familia, en el honor de los caballeros, en el prestigio de la casa. Las normas sociales, urbanas, repercuten en la vida individual y familiar condicionándola en sus relaciones y posibilidades de modo que la oposición espacial «fuera/dentro» se prolonga en todos los conflictos de la obra generalmente.

La dama duende, como la mayoría de las comedias de capa y espada, está hecha de modo que sus espacios dramáticos puedan ser representados en el escenario de un corral de comedias español, y, desde luego, puede adaptarse perfectamente a otro tipo de espacio escénico, por ejemplo, a un escenario «a la italiana». La escenografía puede ser tridimensional, pintada o simplemente verbal. Bastaría que se simbolizase, de la forma que fuese, un paso y una separación entre dos espacios (interiores) y un tercer ámbito que fuese independiente (exterior: calle). La explicación de los espacios y su funcionalidad la encontramos repetida en los diálogos. La función de la alacena como paso entre las habitaciones de doña Ángela y don Manuel la descubre Rodrigo, el criado de don Luis, (349-362), luego explica demoradamente su uso Isabel, la criada de doña Ángela (577-616) y, por último, se pone ante los ojos del espectador una y otra vez el paso de las mujeres a través de ella. Curiosamente no hay acotaciones en el texto que digan cómo es la tal alacena, sólo se aclara que es de vidrio, pues se considera únicamente su valor funcional y éste se deduce de su uso en la representación, que deriva del mismo diálogo.

b) Técnica especular

Podemos interpretar que a partir de la presentación de los personajes, cuyo encuentro se produce por un azar en una calle de Madrid, la obra se articula en torno a esos dos espacios, el patente a los ojos y el latente aludido verbalmente, con el acceso de uno a otro conocido sólo por una parte de los personajes, las mujeres.

Parece lógico que el drama adquiriera una estructura enteramente especular, tanto en el esquema general como en los motivos del argumento y del discurso. La primera parte (insisto: después de la presentación de los personajes como paso previo al enredo) urde un engaño a los ojos difícil de descifrar para quien no está en la clave. Las explicaciones que se suceden incluyen la presencia de un duende y de elementos maravillosos que den sentido a lo inexplicable. La segunda parte avanza desmontando el engaño y a la vez aprovechando los aspectos que puedan resultar irónicos o cómicos. Al final todo quedará claro y se llegará al desenlace habitual: el matrimonio como remedio universal de todos los males y temores acumulados.

Podemos decir que las situaciones especulares están buscadas y no son mera casualidad en el texto, ya que las subraya con reiteraciones desde ángulos y personajes contrapuestos: uno de los motivos claves en su funcionalidad es el que don Juan reciba en su casa como huésped a don Manuel; poco después se producirá la situación especular: doña Ángela recibe como huésped a doña Beatriz. El paralelismo es mayor de lo que piensa y dice don Manuel, porque si Beatriz es su dama, don Manuel es el galán de su hermana, cosa que él no sospecha, pero que a fin de que no se le pase desapercibido al espectador, subrayará doña Ángela. Don Juan anuncia jocosamente la correspondencia entre una y otra circunstancia, como si fuese algo que ingeniosamente observa él:

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

«¿No sabes
hermana, lo que he pensado?
Que tú, sólo por vengarte
del cuidado que te da
mi huésped, cuerda buscaste
huésped, que a mí me ponga
en cuidado semejante...»

(1.191-97).

La ironía se hace patente ante un público que sabe algo de las pretensiones de doña Ángela respecto a don Manuel y que sabe que el *cuidado* que éste le da es mayor de lo que puede pensar don Juan, y lo aclarará, repitiendo con matices el motivo, la misma dama:

«si cuidado con su huésped
me dio, y cuidado tan grande
que apenas sé de mi vida
y él de la suya no sabe
viéndote a tí, con el mismo
cuidado he de desquitarme,
porque de huésped a huésped
estamos los dos iguales»

(1.208-1.214).

Paralelamente los personajes se presentan siempre de dos en dos: don Manuel con Cosme, doña Ángela con Isabel, don Luis con Rodrigo, doña Beatriz con su criada Clara, a la que no se concede voz para que haga el dúo con don Juan, ya que éste, a pesar de ser el más rico, aparece siempre sin criado que lo acompañe. El papel de los criados respecto a sus señores es el de confidentes y ejecutores; para contar al público la historia previa o las intenciones que tienen, o las acciones que han desarrollado fuera del escenario en espacios aludidos o latentes, los personajes podían hacer monólogos como reflexiones o diálogos interiorizados, pero funcionalmente resulta más eficaz contárselo al criado, que también se encargará de realizar o ayudar a realizar los proyectos de sus señores. De este modo cada criado es una especie de *alter ego* de su dueño para hacer posible el diálogo exterior y la acción.

Desde una perspectiva sintáctica puede descubrirse el mismo procedimiento: la repetición de acciones y relaciones es continuada; las peripecias se anuncian, se realizan y, a veces, se comentan o se resumen, o se critican, facilitando al espectador el seguimiento de la historia. La eficacia espectacular de este modo de construir la obra es evidente y hace de *La dama duende* una comedia ágil, graciosa, llena de ingenio.

El motivo principal es el de la alacena y de ella, que además está a la vista del espectador, se habla continuamente. Rodrigo, al principio de la obra, justo en el momento en que don Luis expresa sus temores por el honor que puede peligrar con el huésped de su hermano en casa, cuenta que entre los aposentos de doña Ángela y los que ocupará don Manuel hay una alacena de vidrio que cierra una antigua puerta y es garantía de que don Manuel no se enterará de que en la misma casa vive una dama viuda, joven y bella. El espectador empieza a sospechar que la tal alacena sirve para separar, pero también puede servir para comunicar las habitaciones, y enseguida don Luis apuntará el mismo temor al argumentar que una alacena de vidrio es poco segura para guardar algo tan importante como es el honor de la familia.

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

La ironía se pone de manifiesto cuando poco después Isabel explica a doña Ángela cómo se puede utilizar la alacena para pasar de un espacio al otro. La dama quiere aprovechar inmediatamente la posibilidad y urde el plan por el que podrá ver sin ser vista, entrar sin que sepan por dónde, dejar cartas y objetos para don Manuel que lo desconcierten y, en resumen, entretenerse un poco para alegrar la forzosa reclusión a que sus hermanos la tienen sometida.

La posibilidad de que los objetos puedan servir para dos o más finalidades, como ocurre con la alacena que puede ser obstáculo e instrumento, cierre y abertura, guarda y pérdida del honor, es tema muy propio de la estética barroca. *La dama duende* lo trata, lo reitera, lo visualiza ante el público. No hace falta discurrir con la palabra sobre la perspectiva o la visión subjetiva de los hombres que pueden distorsionar las cosas, las conductas, las intenciones, porque todo, como dice doña Ángela:

«que una forma a una luz tiene
y a otra luz tiene otra forma»

(2.385-6).

y el escenario lo muestra de un modo inmediato. El engaño a los ojos se magnifica desde la ignorancia de quien lo observa, como es el caso del criado Cosme, hasta alcanzar proporciones fantásticas. (V. Maravall, J. A., *La cultura del barroco*).

La alacena se convierte en símbolo de engaño, en expresión de la posibilidad de ver diferentes funciones en las cosas y de cambiar su naturaleza y es índice de que en la sociedad española de la época, la libertad que se les niega a las mujeres a la hora de elegir pareja, debe ser sustituida por el engaño ingenioso, dejando al margen toda responsabilidad. Ésta debe recaer en los hombres que administran la libertad de la hija, la hermana, la esposa. Se había convertido en tópico aceptado socialmente la capacidad de la mujer para mentir, y así cuando don Luis oye decir a doña Beatriz que está dispuesta a hacerlo le parece normal:

«Pues ¿no tendremos
ingenio para hacer otra mentira? (1.795-6).
— (Sí tendréis).»

El teatro español de capa y espada no se cansa de celebrar las mentiras, los engaños, las burlas, las ironías, porque en todas las comedias adquieren un valor funcional y están en todas prácticamente. Las tramas de la comedia de enredo se repite en todas bajo anécdotas variadas con tres funciones principales: 1) una situación en la que se da como consabida la existencia de normas que imponen una determinada conducta a las mujeres: que no salgan de casa, que se casen o no se casen con el galán que les ha elegido o que ha rechazado su padre. La norma procede de la consideración de la mujer como «tutelada» del padre, del hermano, y aunque no se formula como norma explícita en los textos, se admite generalmente y se acata, pues está incorporada ya a las costumbres sociales. 2) intento, generalmente ingenioso, de no cumplir la norma. La dama, ayudada por su criada o por su hermana, por una amiga, etc., suele ingeniárselas para hacer lo que ella quiere. La fórmula más frecuente en esta segunda función consiste en relativizar la realidad, en proponer un engaño, en oponer el parecer al ser para ganar tiempo y que cambien las cosas. Doña Ángela intenta ese juego y dirá resumiéndolo:

«un enigma a ser me ofrezco
que ni soy lo que parezco
ni parezco lo que soy»

(2.374-6).

Todo el arte barroco participa de esta visión de las cosas: las relaciones entre contrarios, el ser frente al parecer, la mentira frente a la verdad, etc. (V. Profeti, M. G., «Essere vs apparire nel teatro barocco»). Y 3) restablecimiento del orden honorable generalmente mediante el matrimonio de la dama con quien ella ha elegido y que resulta ser partido conveniente y aceptable por el tutor. Generalmente el final se presenta como una apoteosis del matrimonio, pues después de agotados los matices del engaño y explotadas las posibilidades de burla e ironía de la situación, no sólo se casará la dama y su galán, sino también la criada y el criado, y si acaso otras parejas que hayan intervenido.

El tema y su desarrollo en tres funciones se exponen con algunas variantes articulados con otro tema, el del honor, y se presenta una y otra vez a la consideración de los espectadores y es invariablemente celebrado.

Una primera lectura puede dar a estas obras un sentido lúdico, pues el ingenio que se manifiesta en la segunda función parece una fuente inagotable de juegos, pero creemos que tienen, sin negar éste, otros sentidos más amplios y más profundos. El conjunto de comedias de capa y espada presenta una unidad intertextual procedente de la repetición del esquema y de la reiteración de motivos y hasta de formas de discurso, que admite una lectura común: es la reducción al absurdo de un proceso que, no por lo corriente y aceptado en la sociedad, dejaba de ser a todas luces poco razonable. El tema de las comedias resulta ser una visión de la realidad desde un determinado «punto de vista» que pone el dedo en la llaga de una situación injusta en todos sus aspectos. Es una situación que se ofrece en el escenario como artificio, como apariencia, como representación en la que se ha introducido la duda acerca del verdadero ser frente al parecer y en la que se cuestionan los fundamentos de unas relaciones sociales que admiten los cambios continuos. En la mayor parte de las comedias de capa y espada la realidad se toma como ficción y la ficción puede pasar por realidad, porque los límites entre una y otra no son estables, quizá ni siquiera existen, ya que dependen del sujeto, de la luz, de la perspectiva en que se consideren.

Una lectura intertextual de las obras permite deducir semánticamente (el sentido de las obras tomadas en sus propias referencias internas) y pragmáticamente (sentido que adquieren las obras al relacionarlas con el contexto social que las enmarca) que el enredo pretende, en último término, revisar la relación libertad-responsabilidad, a través de los casos concretos, en una especie de crítica de la moral casuística, que reduce ante los ojos del espectador las situaciones al absurdo. Lo que se pone de relieve es que los hombres administran la libertad de las mujeres que tienen a su cargo y, en consecuencia, recae sobre ellos la responsabilidad de lo que ellas hagan. De esto resulta el absurdo de que el honor de caballero dependa de la conducta de las damas, no de su propia conducta. El honor del padre o del hermano depende de lo que haga —y se sepa— la hija o la hermana, y el honor del marido dependa de las acciones de su mujer.

Lo absurdo de esta distribución de roles y de esta distorsión de las relaciones libertad-responsabilidad, queda de manifiesto en el escenario a partir de las anécdotas que se proponen y siempre bajo la apariencia de un juego ingenioso que enfrenta el parecer con el ser (V. Wardropper, B. W., «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón»).

Para llegar a esta interpretación de la comedia de capa y espada como espejo ante los ojos y reducción al absurdo de las relaciones y los roles correspondientes al hombre y a la mujer en la sociedad barroca, debe tenerse en cuenta que el autor sabe que la

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

simpatía del público se orientará hacia la dama, es decir, hacia el personaje mentiroso, burlador, que prepara con ingenio un engaño. Es propio del género cómico suscitar la simpatía por la víctima que se opone al opresor y también es general a las comedias presentar procesos de inversión de situaciones para hacer reír (V. Mauron, Ch., *Psicocritique du genre comique*).

La dama no miente por mentir, no se burla por placer, pues esto sería rechazable hasta en una obra cómica, sino que urde engaños y aguza su ingenio para librarse de una imposición injusta, y de ahí que se vea con simpatía. La dama parte siempre como víctima que ha sido privada de la libertad que le corresponde por ser una persona adulta e igual al hombre. El público, que procede de la sociedad donde se dan ese tipo de situaciones injustas, simpatiza sin embargo con la dama al comprender directa o subliminalmente que le dan un trato injusto y poco razonable, pues no tiene libertad para algo tan decisivo en su vida como es la elección de marido y es privada de libertad de movimientos, recluida en casa e incluso limitada a una parte de la casa como sucede en *La dama duende*. La falta absoluta de libertad de elección se traduce en la falta absoluta de responsabilidad y esto hace necesario encerrar a la mujer para que el honor de la familia no sea menoscabado.

El público del teatro suele situarse en el espectáculo cómico de parte de las víctimas y en contra del que tiene el poder; se ríe generalmente con los engaños y burlas del sometido y celebra las mentiras. Los engaños de las víctimas regocijan al público no por ser engaños sino por ser el medio para oponerse a la opresión, a los excesos del poder. El engaño, la burla, la mentira, deben ser ingeniosos y deben conseguir el fin que se proponen para que se den por buenos. Sería impensable que se celebrasen las burlas que el poderoso hace a la víctima, sería absurdo que el público se regocijase con el ingenio con que se tortura.

Pero el teatro de capa y espada no es sólo una comedia de enredo ingenioso y justificado, es también la tragedia de toda una sociedad reproducida miméticamente en el escenario. Pues no eran sólo las mujeres las que estaban tratadas injustamente por unas normas y costumbres que las reducían a ser objeto del cuidado de los hombres; también los hombres se ven tratados injustamente por unas costumbres y unas normas sociales que les exigen la responsabilidad de la conducta de las mujeres a su cargo.

Sorprende, desde esta consideración pragmática, que la sociedad que sirve de marco y da materia a las comedias de enredo, no plantee nunca en una forma directa el tema de la responsabilidad y la injusticia que implicaba para los caballeros hacerse responsables de lo que hiciesen las damas. Las mujeres no eran educadas para asumir responsabilidades y no piensan jamás en las consecuencias que puede derivarse de sus acciones. Lo único que les preocupa es cómo proceder con eficacia para conseguir su fin; jamás tienen preocupaciones por el disgusto que pueda tener su padre, o su hermano: ninguna de ellas tiene dudas, ninguna tiene escrúpulos, ninguna se arrepiente de lo que hace. Las mentiras y los engaños tienen en estas obras un carácter exclusivamente funcional y no se plantean como casos de conciencia, desde una perspectiva de moral natural o positiva.

Si el engaño es el único camino para elegir marido, la dama lo seguirá sin tener en cuenta sentimientos suyos o ajenos, y el público lo celebrará. El respeto o el cariño a la familia, al padre, al hermano, no es ya que no cuenten, es que ni siquiera aparecen, ni se insinúan y, en este sentido, podemos afirmar que los personajes de la comedia de enredo no son caracteres matizados, o dubitativos; si las damas adquieren cierta individualidad

y muestran algunos rasgos personales específicos pertenecen a otro orden. Son personajes planos y únicamente participan en la trama como actantes-sujeto de la función «Engaño», para evitar que otros las tomen como objetos de decisión. Las damas son sujetos que orientan sus acciones al cumplimiento de su gusto que se presenta, por otra parte, como una fuerza incontrolable procedente del destino o de los astros.

Es posible que en esa sociedad con esas normas, las mujeres estuviesen a disgusto, y claro que lo estaban, según muestran las comedias una y otra vez, incansablemente, pero es posible que también los hombres estuviesen incomodados con la responsabilidad delegada que se les había venido encima. El teatro español de capa y espada reclama un cambio radical de un ordenamiento moral que tenía disgustados a todos y que no era razonable para nadie. El cambio se reclama exponiendo jocosamente las tretas y artilugios que sirven para que las mujeres logren lo que en justicia les corresponde y para que los hombres se liberen de compromisos. Se pone de relieve la necesidad de que cada uno elija su destino y de que cada palo aguante su vela.

La puesta en escena de estas ideas, trágicas en el fondo, rechazables por la razón, se hace mediante una actividad lúdica destinada al entretenimiento y regocijo del público. La insistencia de los autores y la aceptación de los espectadores, puede ser indicio de que eran posibles otras lecturas, al menos en el subtexto, y una de ellas sería la necesidad de un cambio.

c) Recursos

Dos son los recursos de intensificación textual con los que se induce el subtexto de las obras a través de los conflictos y de los motivos que incansablemente se reiteran: la ironía sofocleana y la recurrencia de elementos funcionales en cada obra. Con estos recursos se consigue que el público siga la representación sintiéndose de algún modo participe de las acciones, ya que entraba en el tema mediante la ironía que siempre exige colaboración, y que entendiéndose sin esfuerzo una historia cuyas partes más destacadas se le repetían.

La ironía se asienta siempre en un desnivel de conocimiento del público respecto a los personajes: el espectador recibe más información que algunos de los personajes y disfruta con el desconcierto que éstos sufren porque no conocen determinadas situaciones o relaciones. La participación del público y su interés por la obra quedan así asegurados al crear expectativas sobre unos modos de actuar equivocados. El espectador, que conoce más que el personaje, está a la espera de que cometa errores, que él no cometería. Se produce un juego de expectativas y de acciones en el que el público va por delante de los acontecimientos y puede, por tanto, verlos con atención crítica, a la vez que con satisfacción por no verse involucrado en los errores que produce la ignorancia. Es un proceso psicológico de autosatisfacción porque el espectador puede asegurar: «eso no me pasaría a mí».

En cuanto a las recurrencias de motivos, e incluso de funciones, es frecuente que en muchas obras se solapen con la figura tópica del «bobo». Éste desempeña en la comedia de capa y espada el papel de confidente del caballero, como desdoblamiento especular del público, ya que recibe las informaciones que necesita el espectador y que son necesarias como marco previo o implicaciones conversacionales para entender los diálogos. Pero, por otra parte, el «bobo» tiene un desnivel de conocimiento respecto al sentido común,

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

no sólo respecto a las explicaciones de los hechos de la obra. Es un personaje que actúa frecuentemente como desconocedor de la información que tiene el público, y da lugar a situaciones irónicas (ignorancia interna de la obra), y también puede actuar como desconocedor de lo que el público se supone que sabe por sentido común. El desnivel en el conocimiento de uno y otro caso provoca la risa como proceso compensatorio para el público. En *La dama duende*, el criado de don Manuel, Cosme, se mueve de una ignorancia a otra, sirve de confidente, de ejecutor de proyectos, también recibe los palos, etc., de modo que en él se concentra la comicidad mayor.

La recurrencia de motivos es otro de los recursos de intensificación de la expresión en la comedia. Se logra de un modo directo en la puesta en escena, y también puede lograrse en el texto literario. El escenario permite simultanear signos de varios sistemas, acústicos y visuales; el texto literario, sin embargo, está sometido a la linealidad y sucesividad propia del sistema semiótico verbal.

La posibilidad de repetir un motivo verbalmente en el texto narrativo y en el discurso lírico (en éste también la posibilidad de repetir hechos fónicos y unidades léxicas y sintácticas) es también propia del texto dramático, pero además en la puesta en escena se pueden acompañar las recurrencias con signos de otros sistemas no-verbales que tengan los mismos valores referenciales: la palabra admite la expresión simultánea de la música, del movimiento, del gesto, de los objetos, etc., y el teatro consigue mediante esa simultaneidad convertirse, en frase de Barthes, en una verdadera «polifonía informacional».

En *La dama duende* se explotan continuamente las recurrencias de todo tipo, verbales y escénicas, funcionales y de motivos. Se anuncian las acciones, luego se realizan y después se comentan, se resumen, se presentan desde otros ángulos, etc., es decir, se ven y se oyen varias veces. Si el espectador está distraído y pierde el hilo de la representación —cosa que, según la historia del teatro, no era infrecuente en los corrales— podía volver a recuperarlo sin grandes dificultades y con relativa rapidez. Es una situación informativa semejante a la que ofrecen hoy los medios audiovisuales, la radio y la televisión, en los programas informativos: adelantan los titulares, desarrollan los temas con más amplitud, y finalmente ofrecen un resumen. Cualquiera que se incorpore tarde al boletín informativo o al telediario quedará bien informado, y cualquiera que siga todo el programa recibirá una sobreinformación, en la que habrá que añadir a los datos los subrayados con que los presenten y que procederán del orden, de la clase de signos, de la intensidad de voz, etc.

El espectador de *La dama duende* tiene muchas oportunidades de enterarse bien del conflicto y de la anécdota que lo desarrolla, porque el discurso de la obra y el texto espectacular insisten en algunos motivos y cuando son funcionales los ofrece a la vista y al oído repetidamente.

Don Luis resume dos veces una historia que el espectador ha visto ya; el temor que siente este personaje por el honor de la familia al enterarse de que su hermano mayor, don Juan, el responsable de la casa y a cuyo cargo vive una hermana de ambos, viuda, joven y bella, tiene la intención de recibir como huésped a su amigo, don Manuel, caballero joven y apuesto, le hace pensar en todas las circunstancias en las que lo ha conocido. El criado de don Luis, Rodrigo, actúa en este caso de reflejo especular del público, y es el confidente que recibe los discursos, explicaciones, temores y la información de todo lo ocurrido:

«No hay acción que me suceda
bien, Rodrigo. Si una dama

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

veo airosa, y conocerla
solicito, me detienen
un necio y una pendencia;
si riño, y mi hermano llega,
es mi enemigo su amigo;
si por disculpa me deja
de una dama, es una dama
que mil pesares me cuesta;
de suerte que una tapada
me huye, un necio me atormenta,
un forastero me mata,
y un hermano me lo lleva
a ser mi huésped en casa,
y otra dama me desprecia»

(294-310).

Todas estas desgracias que relaciona don Luis son su visión particular de la historia que ha transcurrido ante los ojos del público. Vuelve a repetirse de nuevo a partir del verso 469 cuando el mismo don Luis se las cuenta a su hermana doña Ángela, que ya las conoce bien, como protagonista que ha sido de los principales acontecimientos. Pero no es sólo don Luis el que repite los motivos, de cerca o de lejos, también don Manuel da forma verbal a lo que acaba de pasar en el escenario ante la vista de todos, y lo hace resumiéndolo para encontrar una explicación lógica, que, por cierto, no aparece:

«Diré que aquesta persona
que con arte y con ingenio
entra y sale de aquí, esta noche
estaba encerrada dentro;
que, para poder salir,
te mató la luz, y luego
me dejó a mí el azafate
y se me ha escapado huyendo»

(1.621-28).

Es evidente que ninguna de estas repeticiones, interpretaciones o resúmenes era informativamente necesaria para el público: éste conoce la historia, doña Ángela también, Cosme lo mismo; don Luis no queda mejor definido por sus relaciones, y lo mismo ocurre respecto a don Manuel o respecto a todos los que repiten motivos. Parece, pues, que la razón de las recurrencias hay que buscarla en otros ámbitos, pues tienen otra finalidad.

Creemos que dentro de la estética barroca las reiteraciones son un recurso frecuente y mediante ellas quedan de manifiesto matices de luz y sombra que hacen cambiar la vista o la impresión de personas y objetos.

La relación que don Luis hace a su hermana da lugar a que ella se burle donosamente de sus temores y se permita darle un consejo muy a propósito con la lectura que hemos propuesto de que cada palo aguante su vela: don Luis hará muy bien en preocuparse por sí mismo porque «hay mujeres tramoyeras»:

«por eso estoy harta yo
de decir, si bien te acuerdas,
que mires que no te pierdas

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

por mujercillas, que no
saben más que aventurar
los hombres»

(521-6).

Doña Ángela advierte que por cuidar el honor de las mujeres, por pasarse incluso en el celo por el honor de la familia, puede perderse don Luis; el mensaje y la ironía se producen ante el regocijo del público. Don Luis es un personaje que fuera de esta interpretación no tiene apenas funcionalidad en la trama; actúa como «resorte» que produce el cambio de situaciones (V. Souriau, É., *Les deux cent mille situations dramatiques*) y resulta ser la contrafigura de su hermano mayor don Juan: está enamorado de la misma dama, doña Beatriz, que naturalmente prefiere a don Juan y manifiestamente rechaza a don Luis; asume con exceso los deberes de hermano preocupándose por las salidas de doña Ángela, que se lo hace pagar; parece el «niño de azotes» de su hermano mayor, rico y afortunado en amores.

Pero si sintácticamente la figura de don Luis no es más que el contrapunto de su hermano, pragmáticamente tiene un gran relieve al poner de manifiesto la injusticia sobre la que están asentadas las relaciones familiares en la sociedad de la época: de los tres hermanos sólo hereda el mayor, los otros se ven reducidos a tomar la sopa boba y estarle agradecidos; don Luis, por ser segundón, no tiene fortuna, aunque por ser hombre tiene libertad y honor, y también responsabilidad; doña Ángela no tiene derecho a nada, en ninguno de los órdenes. Y no se trata de un caso aislado que se dé en esta familia excepcionalmente por las actitudes o el carácter de sus miembros, porque sean más escrupulosos de lo normal, o más interesados, es la norma general, que priva de fortuna a todos menos al mayor, que priva de libertad a las mujeres.

Doña Ángela se queja amargamente de esta situación:

«¡Válgame el ciclo! Que yo
entre dos paredes muera!
.....
donde en efecto encerrada
sin libertad he vivido,
porque enviudé de un marido,
con dos hermanos casada.
.....
¡Suerte injusta, dura estrella!»

(379 y ss.).

A pesar de sus quejas, la dama no discutirá directamente la autoridad de sus hermanos (aunque sí el exceso de don Luis); ella sabe que obedecen a normas sociales que les afectan como a ella, y remite a la suerte y a los astros su destino, y lo mismo parece dar a entender Isabel en sus comentarios:

«Señora, no cabe duda
de que mirándote viuda,
tan moza, bizarra y bella,
tus hermanos cuidadosos
te celen; porque este estado
es el más ocasionado
a delitos amorosos»

(402-8).

Un análisis pragmático que remita estas situaciones de la obra a los sistemas de normas morales y a la ideología que les sirven de marco, puede explicar que el teatro español está poniendo ante el espectador la incongruencia que supone el que el honor sea patrimonio de los hombres, pero esté supeditado a las acciones de las mujeres, y el que éstas se vean privadas de libertad para que no peligre el honor de la familia hasta el punto de tener que ocultarlas en su propia casa, en los límites de sus habitaciones.

Y también en estas relaciones pragmáticas habrá que explicar las alocadas conductas de las damas que se desmandan en cuanto ven una capa y una espada de un galán; dan la impresión de que están permanentemente alerta en busca de marido, cosa que también resulta incoherente, porque si logran casarse pasarán de la tutela del padre o de los hermanos a la tutela del marido. Una crítica feminista hablaría en este punto de una visión exclusivamente masculina del problema en el enfoque y desenlace de los temas de la comedia: los hombres que tienen a su cargo a una mujer descansan cuando la casan; la mujer ni soltera, ni casada, ni viuda tiene derecho a la libertad y las normas sociales, para guardar el honor de la familia que sea, la del padre o la del marido, le impiden salir de casa.

Ya hemos advertido la estructura especular en que se ofrecen los espacios en *La dama duende*. El espacio escénico queda dividido en los dos que se comunican y se separan por medio de la alacena. Las mujeres andan libremente de uno a otro, mientras que los hombres sólo pueden moverse por uno. Se trata de una situación invertida respecto a la realidad social y la fruición con que las mujeres pasan, vuelven a pasar, cuentan lo que sucede al otro lado de la alacena, y lo repiten y se preguntan, etc., se explica por el encierro a que las someten las normas sociales y el aburrimiento en que viven. Doña Beatriz pregunta a doña Ángela qué sentido tiene todo ese trajín y el público se lo está preguntando también:

«¿De tan locos disparates
qué piensas sacar?
(1.268-9).

La contestación aclara que son varias las razones:

«Dijérate que mostrarme
agradecida, y pasar
mis penas y soledades,
si ya no fuera más que esto,
porque necia e ignorante,
he llegado a tener celos...»
(1.269-75).

y todas estas causas de la conducta de doña Ángela confirman que el esquema que hemos propuesto encaja perfectamente en el texto y lo confirma el discurso.

La recurrencia de motivos, la repetición bajo signos de varios sistemas de las acciones, la fijación de funciones, etc., afianzan la efectividad del mensaje. Podemos comprobarlo, como lo hemos hecho para recurrencias de otros niveles y para verificar la estructura especular, en uno de los muchos ejemplos que el texto de *La dama duende* nos presenta.

En la primera escena, doña Ángela ha pedido a un desconocido, don Manuel, que la libre de un perseguidor, su hermano don Luis, pues cumple que no la descubra. Don Manuel interpreta que se trata de una persecución amorosa y detiene el galán; es un

CÓMO ESTÁ CONSTRUIDA «LA DAMA DUENDE», DE CALDERÓN

motivo que se repite en la Segunda Jornada cuando doña Beatriz pide a doña Ángela (que se ha pasado de ser sujeto que pide a ser sujeto a quien se pide, cambiando la dirección del espejo en las acciones repetidas) que detenga a don Luis mientras ella se aleja:

«Por Dios
amiga, que le detengas» (*Vase*)
(1.363-4).

Más adelante se vuelve a repetir el motivo para crear confusión y mantener el engaño en que se mueve don Manuel. Don Luis se queja de que doña Beatriz haya pedido a doña Ángela que lo detenga para que no la moleste, pero don Manuel interpreta que se refiere a la primera escena, es decir, al momento en que él y su criado Cosme lo entretuvieron para que no diese alcance a su hermana:

«Pues porque no la siguiera
amante y celoso yo,
a una persona pidió
que mis pasos detuviera...»
(1.467-70).

En la confusión creada, don Manuel repite en el discurso la misma anécdota, desde su punto de vista equivocado, de modo que una acción que se ha repetido especularmente en la realidad, se repite varias veces en el discurso, es decir, verbalmente, desde ángulos y perspectivas personales distantes:

«¿Qué más se ha de declarar?
Mujer que a su vista huyó,
y a otra persona pidió
que le llegase a estorbar»
(1.476-9).

El equívoco se continúa, los motivos repetidos desde ángulos diversos y con referencias confundidas se suceden para crear relativismo, para convertir la realidad y la apariencia en objetos poliédricos que dependen absolutamente de lo que cada sujeto quiera o pueda ver, según la voluntad de interpretar y las posibilidades del conocimiento. El barroco, inquietud de los ojos y confusión del pensamiento, preside este modo de concebir la obra literaria en su estructura sintáctica, en sus significaciones semánticas y pragmáticas, en su discurso. Don Manuel lo resume bien en pocos versos:

«Aquí
muere un engaño, y concibe
otro engaño. ¿Qué he de hacer
que soy en mis opiniones
confusión de confusiones?»
(1.489-93).

Nada es como parece, los personajes en ese mundo de inseguridad no son capaces de aclararse y el público tiene la impresión de caminar por una galería en la que los espejos reproducen imágenes de límites borrosos y palabras que se van convirtiendo en ecos.

Creo que estamos ante el primer teatro del absurdo, porque si analizamos el esquema, las tres funciones de que consta resultan también absurdas: que alguien quiera decidir

por otro, que alguien sea responsable de lo que otro hace y que la solución a todo sea el matrimonio que no cambia la situación, es un conjunto de situaciones absurdas.

Todo es sencillo y artificioso, todo mueve a risa, todo parece trivial y todo tiene una aparente finalidad lúdica, pero la interpretación más allá de la superficie advierte que no es así, que hay una lectura intertextual cuyo sentido encaja a todas las comedias de capa y espada en un mensaje más profundo: la necesidad de cambiar esas normas sociales que no son las adecuadas para los hombres y mujeres a los que afectan.

Bibliografía citada

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 1984.
- FORASTIERI BRASCHI, E., «Secuencias de capa y espada: escondidas y tapadas en *Casa con dos puertas*». *Calderón. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, CSIC, 1983 (433-449).
- MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco*, Madrid, Ariel, 1981.
- MAURON, Ch., *Psicocritique du genre comique*, París, Corti, 1964.
- PROFETI, M. G., «Essere vs apparire nel teatro barocco», en Pepe Sarno, I. (a cura di), *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*, 2 vols. (543-555), Roma, Bulzoni, 1990.
- SERLIO, S., *De Architectura y perspectiva*. Ed. facsimilar, Oviedo, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1986.
- SOURIAU, É., *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950.
- WARDROPPER, B. W., «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (689-694), Nimega, 1967.