

"Las perspectivas del espectador: La comedia del Siglo de Oro como drama y teatro", in: *GESTOS* 3, 6 (Nov. 1988), S. 53-71.



## LAS PERSPECTIVAS DEL ESPECTADOR: LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO COMO DRAMA Y TEATRO

WOLFGANG MATZAT  
*Universidad de Munich*

### 1. *Introducción: La interpretación de la comedia*

La discusión crítica sobre la comedia española se ha fijado en alto grado en la cuestión de su contenido ético. Prevalece la opinión de que la comedia cumple una función ideológicamente conservadora, de que sirve sobre todo para ejemplificar el sistema de valores sociales del honor y el sistema de normas morales del catolicismo de contrarreforma, llegando, a lo sumo, en algunos casos a ser cuestionado el primero por el segundo. Esta opinión crítica ha sido fundada por hispanistas de gran autoridad. Así consideran A.G. Reichenberger y A.A. Parker el restablecimiento del orden social y el principio de la justicia poética como estructuras esenciales de la comedia;<sup>1</sup> E.M. Wilson ha interpretado algunos de los dramas más conocidos como lecciones en la virtud de la 'prudencia';<sup>2</sup> Ch.V. Aubrun atribuye a la comedia la función de corroborar el sistema de valores del público;<sup>3</sup> J.A. Maravall llega incluso a calificar el teatro barroco de medio de propaganda al servicio de la monarquía absolutista.<sup>4</sup> En algunos casos, sobre todo haciendo referencia a los dramas de villanos de Lope de Vega, a los dramas de honor de Calderón y a la comedia de capa y espada, también se le ha imputado a la comedia una función crítica.<sup>5</sup> En comparación con la amplia discusión sobre el contenido ideológico de la comedia resultan escasos los estudios sobre las estructuras propiamente estéticas. Se han tratado — bajo la influencia del New Criticism — cuestiones de coherencia poética, la conexión entre 'plot' y 'sub-plot'<sup>6</sup> o la función de las imágenes poéticas respecto al tema. El crítico que se ha declarado de manera más decidida en favor de una interpretación estética de la comedia es B.W. Wardropper. Con A.A. Parker es uno de los pocos que han intentado describir sus estructuras estéticas fundamentales.<sup>7</sup> Sobre todo se ha desatendido durante mucho tiempo la investigación de procedimientos propios del drama y del teatro, y solamente hace algunos años estas cuestiones han encontrado más atención.<sup>8</sup> Es el objetivo de mi estudio seguir esta línea de investigación intentando considerar las cuestiones planteadas por los estudios históricos sobre la comedia a partir de una teoría del hecho teatral. Esta nueva orientación puede ofrecer la posibilidad de diferenciar las funciones estéticas e

ideológicas del teatro del Siglo de Oro. Teniendo en cuenta la tesis de R. Jakobson de que la función poética siempre implica una tendencia a la ambigüedad semántica,<sup>9</sup> se debe poner en duda la subordinación de las estructuras estéticas bajo un objetivo ético, supuesta por Parker y tampoco negada por Wardropper. La vieja controversia sobre los elementos trágicos del teatro del Siglo de Oro y la discusión más reciente sobre la estructura irónica de dramas como *El castigo sin venganza* o *El médico de su honra* ponen de manifiesto el problema sin ofrecer una suficiente formulación teórica. En lo siguiente quiero desarrollar una propuesta al respecto. Partiendo de un modelo de la comunicación teatral voy a describir algunos procedimientos dramáticos y teatrales de la comedia y su interacción con la presupuesta función ideológica. Con esto no quiero oponer a la tesis del conformismo del teatro barroco la tesis contraria — probablemente imposible de sostener — de un teatro crítico, sino demostrar, cómo surge en el contexto de la comunicación teatral una ambigüedad semántica que no se deja restringir a una función ideológica.

## 2. Perspectivas de recepción en el teatro<sup>10</sup>

El teatro es el lugar de un proceso complejo de comunicación, en el cual se superponen distintos niveles y contextos. Un primer nivel de comunicación resulta del hecho de que la acción dramática es desarrollada en mayor parte en forma de una interacción dialogada entre los personajes ficticios dentro del contexto de las situaciones representadas sobre el escenario. Esta comunicación sobre el escenario es el contenido del proceso comunicativo entre los actores y los espectadores que tiene lugar en el contexto del espacio teatral en su totalidad, abarcando el escenario y el patio de espectadores. Además de los actores intervienen en este nivel de comunicación los otros medios del teatro, el decorado, la iluminación, la música, etc.<sup>11</sup> Este proceso de comunicación teatral por su parte es comprendido por el contexto más amplio del mundo social. De estos contextos resultan para el espectador distintas perspectivas de recepción. Puede verse la acción representada adoptando el punto de vista de los personajes ficticios y refiriéndose exclusivamente al marco del mundo ficticio. Esta perspectiva la voy a llamar en las consideraciones siguientes *perspectiva dramática*. Frente a esto, el contexto de la situación teatral, definida como situación de juego, sugiere una forma de recepción marcada por la conciencia del carácter lúdico de la representación y en la que los medios del teatro como tales están en primer lugar. De esta perspectiva, que quiero llamar *perspectiva teatral*, se debe distinguir la *perspectiva social*, que surge, cuando el espectador refiere la acción representada a su contexto y a sus normas sociales juzgándola así desde un punto de vista social.

Se puede dar por supuesto que siempre las tres perspectivas juntas influyen en el proceso de recepción. Pero al mismo tiempo dichas perspectivas se hallan en una mutua situación competitiva, ya que el espectador al asumir una de estas perspectivas hace disminuir el impacto de las otras. Así la perspectiva teatral, puesto que el teatro como situación lúdica institucionalizada forma un enclave en el mundo social, reprime una visión marcada por las preocupaciones sociales. El teatro es un lugar donde están en vigencia convenciones especiales — la más importante consiste en el acuerdo entre actores y espectadores acerca del hecho del representar — y donde por la misma razón están suspendidas, por lo menos en cierto grado, las convenciones sociales.<sup>12</sup> Mientras que en el caso de la perspectiva teatral se debilita la perspectiva social por la conciencia lúdica, el espectador, al adoptar una perspectiva dramática, se olvida del contexto social porque se siente trasladado al mundo ficticio. Además, como veremos más adelante, estas dos últimas perspectivas propias del teatro rivalizan entre sí. Por esto se puede suponer que, a pesar de estar mezcladas, siempre una de estas perspectivas predomina sobre las otras en el proceso de la recepción, siendo posible, sin embargo, que haya frecuentes cambios en la interrelación de las perspectivas. El predominio exclusivo de la perspectiva social se debe considerar como un caso excepcional, típico sólo para el drama rigurosamente didáctico. Al adoptar esta postura el espectador tiene que hacer abstracción de los elementos lúdicos y ficticios de la representación estimándola exclusivamente como mensaje acerca de su situación biográfica y social.<sup>13</sup> Cuál de estas perspectivas se halla en primer lugar depende, por una parte, de factores subjetivos, del carácter y del estado psíquico-físico del espectador, por otra parte, de la estructura del drama y de la forma de su puesta en escena. Son estos últimos factores objetivos los que van a interesarnos en las páginas siguientes. Está claro que las condiciones de la puesta en escena se pueden tener en cuenta sólo en la medida en que es posible inferirlas del texto.

Es preciso describir un poco más detalladamente la relación entre la perspectiva dramática y la perspectiva teatral y los procedimientos que la determinan. La perspectiva dramática se basa en las perspectivas de los personajes ficticios y va unida al contexto espacio-temporal del mundo ficticio. El espectador participa en ella a través de los procesos de la identificación y de la ilusión. Surge la identificación, cuando el espectador comparte la significación atribuida por los personajes ficticios a sus actos y experiencias. Esto depende de si los personajes representan valores positivos, del grado de su presencia sobre el escenario y del conocimiento que tiene el espectador de sus sentimientos. El término de 'ilusión' significa que el mundo ficticio se estima como presente y real, dándose por supuesto que esto no ocurre nunca de manera completa. Factores decisivos para el grado de ilusión son la coherencia y el desarrollo creativo del mundo ficticio. De gran

importancia para el nacimiento de la identificación y de la ilusión son los procedimientos que provocan las expectativas del público y una construcción adecuada de la acción dramática, ya que el mundo ficticio tiene una gran fuerza de atracción, si los proyectos de los personajes simpáticos, compartidos por el espectador, están en juego o si estos personajes se hallan en situaciones peligrosas.

La perspectiva dramática así definida tiende a desaparecer, dando lugar a la perspectiva teatral, si el contexto del mundo ficticio es fragmentario o si, por los procedimientos adecuados, se lleva al espectador a distanciarse de él. Se pueden distinguir grados diferentes de tal distancia<sup>14</sup> y con esto de la teatralización.<sup>15</sup> Respecto a la perspectiva de los personajes individuales un primer grado de distancia puede resultar del hecho de que a la posición del espectador corresponde la experiencia de una variedad de perspectivas. Ya que se enfrenta al espectador en las escenas sucesivas con las perspectivas de personajes distintos, se relativiza cada una de estas perspectivas subjetivas. Además puede surgir de esta manera un adelanto de información que le ofrece al espectador la posibilidad de entrever los errores y los engaños de los personajes. Esta metaperspectiva está en el límite entre una recepción dramática y una recepción teatral. Por una parte queda unida al contexto espacio-temporal del mundo ficticio e incluso puede aumentar la tensión dramática, sobre todo en el caso en que el espectador prevé un peligro que todavía permanece escondido para el personaje. Por otra parte puede desvelar en la acción representada un orden secreto, desconocido de los personajes, y prestarle, de esta manera, una significación suplementaria. En el último caso, si la oposición entre la perspectiva de los personajes ficticios y la perspectiva de los espectadores se refiere no sólo al nivel de información, sino a la comprensión de los hechos, la perspectiva dramática se convierte en perspectiva teatral.

Sin embargo, para completar este cambio, se deben introducir en la metaperspectiva del espectador el contexto de la situación teatral y la conciencia lúdica. A la oposición entre las perspectivas de los personajes y de los espectadores se añade pues el contraste entre ficción y realidad. También en este caso, al acentuarse la conciencia lúdica, la perspectiva teatral se puede disociar de manera más o menos marcada del contexto del mundo ficticio. Se da el caso de una unión estrecha si al contraste entre el ser y el parecer dentro del mundo ficticio se superpone la oposición, propia del teatro, entre la representación y la acción representada. La forma más precisa de esta relación de analogía la constituye el teatro en el teatro. Hay una disociación más marcada de la perspectiva teatral del mundo ficticio, si la acción representada es percibida en primer lugar como espectáculo, pre-valectiendo en el proceso de recepción la calidad artística de la actuación, el atractivo del vestuario, del decorado y de la música y con esto el impacto sensual de la puesta en escena. En cuanto a los procedimientos que pueden

provocar el efecto de la teatralización, los críticos se han fijado demasiado en las formas de ruptura de la ilusión y del teatro en el teatro, desatendiendo el hecho de que cada distancia de la perspectiva de los personajes ficticios, cada relajamiento de la conexión de la acción dramática, cada forma de estilización estética pueden contribuir a que predomine una visión teatral.

Con las dos perspectivas inmanentes a la situación teatral van unidas posibilidades particulares de impacto afectivo y de significación. Suponiendo que esta experiencia intelectual y afectiva se debe a la exclusión — claro está relativa — de la comunicación teatral del contexto social, no se quiere dar a entender que no tiene función social. Más bien se debe asumir, según la teoría de la recepción de W. Iser,<sup>16</sup> que la ficción tiene como base los sistemas de sentido y de normas sociales vigentes sujetándolos a un proceso de recodificación más o menos marcado. La perspectiva dramática le da al espectador la posibilidad de adoptar, al identificarse con los personajes, los roles y las normas sociales representados a modo de ensayo. Ya que el mundo ficticio puede alejarse más o menos del mundo social, esto puede tener el efecto de trasladar al espectador a mundos alternativos, conformes a sus deseos, o de apoyar las normas sociales vigentes. Incluso en el último caso — que probablemente en gran parte es el caso de la comedia española — la ficción dramática ofrece al espectador la posibilidad de identificarse con papeles que le están prohibidos en la sociedad: al burgués le ofrece el papel del noble, al noble el papel del 'villano' libre de las tribulaciones de la corte, al casado el papel del joven amante, al virtuoso el papel del pecador etc. Aún cuando estos papeles son en gran parte conformes a las normas sociales, sólo una crítica sociológica miope puede pasar por alto que en tal proceso de identificación siempre se estimulan deseos que rebasan el contexto social dado.

Según la relación de rivalidad previamente descrita, el impacto afectivo y la capacidad significativa que van unidos con la perspectiva teatral se hacen notar en la medida en que disminuye la identificación y la comprensión correspondiente de la acción. Los sucesos que ocurren en el escenario, al disociarse del contexto del mundo ficticio, dan lugar a una recepción estética en que el atractivo afectivo y sensual de la actuación y del decorado está vinculado estrechamente a una dimensión específica de sentido. Esta dimensión de sentido resulta del hecho de que la acción dramática, al desvelarse su carácter ficticio, puede convertirse en portador de una significación más profunda. Este proceso ha sido calificado por S. K. Langer de elemento básico de la experiencia estética: "In art forms are abstracted only to be made clearly apparent, and are freed from their common uses only to be put to new uses; to act as symbols, to become expressive of human feelings."<sup>17</sup> Con respecto al teatro esto quiere decir que la acción representada se convierte en acción simbólica, cuando se hace visible su

forma estética. Los principios de la modelación teatral pueden manifestarse en los distintos componentes de la acción representada: surge la significación simbólica en la trama por repeticiones, simetrías y contrastes; en los personajes y sus pasiones por mediación de un juego expresivo del actor; en el lenguaje por una estilización que trasciende el contexto de las situaciones dramáticas; en el decorado, en el vestuario y en los accesorios por sus valores estéticos y sensuales. En terminología semiótica esto quiere decir que los personajes, las acciones y los objetos que se encuentran en el escenario son percibidos, en el caso de la perspectiva teatral, como signos. Las relaciones de significación implicadas pueden ser detalladas de la manera siguiente.<sup>18</sup> Por una parte el mundo ficticio aparece como el significado de la representación teatral, lo que tiene como consecuencia el disolverse la ilusión referencial que corresponde a la perspectiva dramática. Por otra parte los signos teatrales así formados son proveídos de significados suplementarios. Es este nivel suplementario de significación que dota a la acción representada de la calidad simbólica a que se refiere Langer, convirtiéndola en el equivalente material de una experiencia afectiva del público que tiene sus raíces en la existencia histórico-social. Esta descripción ya hace notar que la capacidad significativa vinculada a la perspectiva teatral, de manera parecida que la capacidad significativa inmanente al mundo dramático, no se presta fácilmente a ser empleada con fines sociales determinados. Esto es debido al hecho de que los signos teatrales son ambiguos por varias razones: en primer lugar porque a su función semántica se superpone su impacto sensual, es decir, la función de estímulo; en segundo lugar porque van unidos al campo referencial ilusorio constituido por el mundo ficticio; en tercer lugar porque sus significados están fijados, solamente en parte, por códigos institucionalizados y, en parte, son productos intraducibles de la semiosis teatral.<sup>19</sup>

### 3. Drama y teatro en el Siglo de Oro

#### 3.1. Aspectos de la dramatización

El carácter dramático del teatro del Siglo de Oro, su capacidad de crear la ilusión y la identificación, con frecuencia no ha contado con la consideración de los críticos. Esto puede ser justo en comparación con otras formas de teatro, pero no debe llevar a la conclusión de que los procedimientos correspondientes no tienen importancia en la comedia. Ya una breve mirada al *Arte nuevo* de Lope de Vega muestra cuanto le importa crear una actitud de recepción marcada por el interés dramático. Conforme al estilo de su poética, que siempre tiene en cuenta la reacción del público, señala claramente algunos de los más importantes procedimientos dramáticos. Así

se declara en favor de una composición coherente de la acción, que continuamente provoca las expectativas del público:

En el acto primero ponga el caso,  
En el segundo enlace los sucesos  
De suerte q[ue], hasta el medio del tercero,  
Apenas juzgue nadie en lo que para (V. 298-301).<sup>20</sup>

También en otro pasaje subraya Lope que hay que aplazar el desenlace, para que 'el vulgo' no vuelva las espaldas al teatro. Otro procedimiento mencionado por Lope es el adelanto de información que hace que el espectador entrevea los engaños ("el hablar equivoco," V. 323) de los personajes y pueda opinar que "el sólo entie[n]de lo que el otro dize" (V. 326). Lope también indica, cómo deben guiarse las simpatías del espectador constatando que "las acciones virtuosas" son amadas, mientras que el traidor — e incluso el actor que lo encarna — es "odioso a todos" (V. 329 y ss.). Como lo muestran sus dramas, supo realizar estos principios con éxito. En dramas como *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* o *El mejor alcalde, el rey* — para mencionar solamente algunos ejemplos conocidos — construye una acción llena de tensión y en la que la suerte de los protagonistas está en juego hasta el final. Ya que las simpatías son repartidas claramente entre los protagonistas y los antagonistas, se mueve al espectador a identificarse en alto grado con los héroes positivos. Sobre todo en *El caballero de Olmedo* los procedimientos con función anticipadora se emplean de manera muy eficaz. En los dramas en los cuales son protagonistas 'villanos' amenazados por sus amos se puede ver, cómo la composición dramática va en contra de la conformidad ideológica. Si Lope, en estos casos, utiliza de manera consecuente el efecto de solidarización provocado por la lucha del débil contra el fuerte, seguramente no lo hace por motivos de crítica social, sino para aumentar la tensión dramática. No obstante tal solidarización libera emociones que — a pesar de las cautelas contenidas en los textos — no pueden ser favorables al orden estamental.<sup>21</sup>

Lope atribuye posibilidades particulares de impacto dramático a los "casos de honra": "Porque mueven con fuerza a toda ge[n]te" (V. 298). A partir de los presupuestos desarrollados, la calidad dramática de los casos de honra se explica fácilmente. Tanto el deseo amoroso que suele poner en peligro la honra como la preocupación por salvarla pueden mover a la identificación. La amenaza permanente de la venganza y los engaños y disimulos a que dan lugar las leyes rigurosas del honor son elementos sumamente adecuados para crear el suspenso, lo que se puede ver sobre todo en aquellas situaciones llenas de tensión en las cuales se esconde al amante al regresar el padre, el hermano o el marido. Aún más que en Lope, suelen emplearse en el teatro de Calderón estos procedimientos de manera

sistemática. De esto se puede inferir que Calderón, aunque no intenta, en el mismo grado que Lope de Vega, fijar las simpatías del público en personajes determinados, no tiene en poco los efectos dramáticos. Lo prueba no sólo su manera de tratar el tema de la honra en los dramas de honor y en las comedias de capa y espada, sino también el hecho de que introduce una acción secundaria basada en este tema en dramas como *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*. En vez de tener en cuenta la función dramática y por eso específica de la acción secundaria, la crítica con frecuencia se ha empeñado demasiado en demostrar su unidad funcional y temática con la acción principal.<sup>22</sup>

### 3.2. La teatralidad del teatro barroco

Sin embargo, no es la calidad distintiva del teatro barroco el carácter dramático, sino su teatralidad. Como hemos visto, la perspectiva teatral está vinculada a un proceso específico de generación de significación basado en el hecho de que a la materialidad del significante teatral se une un nivel de significación suplementario. El teatro barroco ha empleado este procedimiento de manera particularmente eficaz. Probablemente esto se debe al hecho de que la relación entre el mundo fenomenal y un posible sentido espiritual se halla en el centro de la 'episteme' barroca. Por una parte la tradición de la interpretación alegórica de la Edad Media se aviva en el barroco, y, junto con el arte de los emblemas del Renacimiento, ofrece múltiples posibilidades de vincular fenómenos con significaciones espirituales. Por otra parte entra en crisis, según M. Foucault,<sup>23</sup> el modo de formar significaciones por semejanza, básico para las alegorías y los emblemas, que permitía relacionar los objetos del mundo fenomenal entre sí y con la esfera metafísica por múltiples correspondencias. De ahí que el fenómeno pierda su fiabilidad como portador de significación.<sup>24</sup> Esto tiene como consecuencia — como señala también Foucault<sup>25</sup> — que las relaciones de semejanza cada vez más dan lugar al juego estético, como es el caso en el conceptismo. Ya que el teatro, por las convenciones del género, opera siempre con el disimulo y la ilusión, está particularmente adecuado para tal juego. Como se va a explicar más adelante, se puede ver en la valoración del carácter ilusorio del mundo una función esencial del teatro barroco.

Queda por describir cómo el teatro barroco, sobre la base epistemológica esbozada, transforma la acción representada en acción simbólica. Por motivos de claridad voy a tratar separadamente los procedimientos de ampliar la significación y los procedimientos de su materialización teatral, aunque, como ya he señalado, están relacionados muy estrechamente. Arriba se ha destacado un primer grado de teatralización, que surge cuando el espectador percibe en la trama un nivel de sentido escondido a los persona-

jes, y así se vuelve consciente de su metaperspectiva. Esta forma de teatralización corresponde a la estructura irónica de la comedia señalada por B.W. Wardropper y P.N. Dunn.<sup>26</sup> Como lo muestran los ejemplos citados, se refieren a los tipos de ironía que B.C. Muecke reúne bajo el concepto de "situational irony."<sup>27</sup> Nace esta forma de ironía, cuando los personajes ficticios se engañan sobre la significación verdadera de sus actos y de sus palabras y cuando en la cadena de acciones se vislumbra un orden secreto, solamente percibido por el espectador. Por supuesto, esta dramaturgia irónica no es específica del teatro del Siglo de Oro, pero sus autores emplean los procedimientos correspondientes de manera particularmente consecuta y tratan de cubrir la secuencia sintagmática de las acciones con una densa red de relaciones semánticas. Con estas relaciones paradigmáticas suplementarias surge una ambigüedad, que, según la definición conocida de R. Jakobson,<sup>28</sup> se puede considerar característica de la función poética. Un buen ejemplo de esto es *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Citemos solamente una de las múltiples relaciones de analogía y de oposición que, como ya lo han mostrado varios estudios de manera detallada,<sup>29</sup> causan la estructura compleja del drama. Mientras que en la fuente, la versión francesa de una novela de Bandello,<sup>30</sup> Federico es un hijo legítimo del duque, Lope le transforma en bastardo, así que la relación adúltera entre Federico y Casandra se presenta como una repetición de la vida disoluta del duque. Así es negada una respuesta clara a la cuestión ya planteada por el título de cómo se relacionan culpa, castigo y venganza: El castigo de Federico y Casandra por el duque es al mismo tiempo un castigo del duque por el cielo.

Al establecerse relaciones paradigmáticas de este tipo surge un aumento de complejidad por la multiplicación de referencias semánticas interiores concerniendo acciones y personajes. Además, el caudal de significaciones contenido en la acción representada puede acrecentarse mediante analogías y comparaciones que se refieren a hechos exteriores al mundo ficticio. Para este fin los escritores del Siglo de Oro podían recurrir a los ejemplos proveídos por la tradición de interpretación alegórica y por los libros de emblemas.<sup>31</sup> Se trata, por una parte, de historias y personajes históricos, bíblicos y mitológicos, por otra parte, de fenómenos naturales o hechos de la vida cotidiana. Las comparaciones de este tipo tienen la función de dotar al comportamiento de los personajes y a las situaciones en que se encuentran de un sentido general convirtiéndolos en sucesos ejemplares. Aún este procedimiento, que, al parecer, es muy apropiado para fines didácticos, frecuentemente tiene una función más bien teatral. Vuelvo a valerme de un ejemplo tomado de *El castigo sin venganza*. Antes de declarar su amor a Casandra Federico se compara con Faetón, Icaro, Belerofonte, Sinón y Jasón.<sup>32</sup> Cita estos nombres como ejemplos de extraordinaria locura y termina concluyendo que su propio comportamiento es un

caso de locura aún mayor. De esta multiplicación de los ejemplos, por lo demás bastante heterogéneos, se puede inferir que no sirven en primer lugar para señalar al espectador el carácter inmoral de la conducta de Federico, sino para provocar su admiración. Estos nombres, pues, son empleados para aumentar la calidad espectacular de la acción y, en consecuencia, su impacto afectivo. La función didáctica de los ejemplos también es mermada, si los personajes no están de acuerdo en cuanto a su aplicación o si pueden ser referidos a situaciones distintas, porque de esta manera son afectados por la ambigüedad de las relaciones semánticas interiores. Esto ocurre, en *El castigo sin venganza*, en el caso del cuento ejemplar sobre el caballo bravo que se vuelve manso a la vista de un león. En primer lugar se atribuye al duque el papel del caballo, a Casandra el papel del león, ya que se supone que el matrimonio va a domesticar al duque. Pero, en el curso de la acción, surge la interpretación inversa: el duque se convierte en el león, porque tiene que poner término a la pasión desbordante de su esposa adúltera.<sup>33</sup>

Los procedimientos discutidos hasta ahora dotan a la acción representada de un nivel de significación suplementario. El proceso complementario, frente a esta extensión del significado, consiste en la visualización de la significación, es decir, en la acentuación del significante teatral. Una forma de tal visualización consiste, como lo ha señalado Wardropper, en realizar en escena las metáforas contenidas en el texto.<sup>34</sup> Wardropper se refiere sobre todo al *Médico de su honra*. Gutierre, cuando hace matar a Mencía por una sangría, da a las metáforas de enfermedad y de cura, que emplea para describir el riesgo que corre su honor, un sentido literal. Algo parecido ocurre en *A secreto agravio, secreta venganza*. Las imágenes del fuego y del agua que marcan la estructura metafórica del drama se concretizan al final en la manera de ejecutarse la venganza de honor: Luis se ahoga en el mar, Leonor muere en el incendio de su casa. En ambos casos se ve claramente que la acción del drama ha sido ideada en vista de sus valores escénicos. Esto debe tenerse en cuenta al discutir la crueldad y — en el caso de *El médico de su honra* — la frialdad, al parecer, inhumana de la venganza de honor. Sería erróneo explicar el comportamiento de Gutierre solamente por motivos psicológicos. No es el indicio de una disposición psicológica anormal, más bien se debe interpretar como hazaña teatral.

El procedimiento del "presenting metaphors as true" señalado por Wardropper sólo es un ejemplo vistoso del afán de los autores del Siglo de Oro por prestar a la acción representada una calidad emblemática. De manera particular esto es válido para el teatro de Calderón, que M. Kommerell a llamado con acierto una "ceremonia potenciada del mostrar."<sup>35</sup> Aquí no es posible una descripción sistemática de los procedimientos correspondientes.<sup>36</sup> Sin embargo, quiero ilustrar con un ejemplo, cómo la acción representada es afectada por la diferencia entre el significante y el

significado, cuando domina la función del mostrar. Para esto *El mayor monstruo del mundo* de Calderón es particularmente apropiado, ya que esta duplicación está, en este caso, inscrita en la misma acción dramática. A los críticos les ha extrañado con frecuencia que las consecuencias fatales del amor de Herodes por Mariene sean desarrolladas de dos maneras. Por una parte la ruina de la pareja es motivada por el hecho de que Herodes está particularmente dispuesto a los celos. Pero al motivo psicológico se añade como causa segunda el papel fatídico que viene a jugar el puñal de Herodes durante la acción. De esto resultan, como lo ha mostrado A.A. Parker,<sup>37</sup> dos cadenas causales casi independientes: la sucesión de reacciones psicológicas en la relación triangular entre Herodes, Mariene y Octaviano, y los acontecimientos provocados por el puñal. Pero Parker desarrolla esta distinción entre el "jealousy 'plot'" y el "dagger 'plot'" solamente para probar después, mediante una sinuosa argumentación, su unidad funcional y la consistencia entre acción y personajes ("consistency between action and character"). Sin embargo, si el puñal, a fin de cuentas, no es más que el instrumento de la voluntad humana ("the tool of a human will"), el carácter independiente del "dagger 'plot'" todavía está por explicar. Esta explicación, a mi parecer, no se debe buscar en las conexiones causales — ¿es el puñal el instrumento de la pasión de Herodes o es Herodes la víctima del puñal? —, más bien la relación entre los celos y el puñal debe ser comprendida como relación entre significante y significado. El puñal no es solamente, como se ha dicho con acierto, un accesorio fatal,<sup>38</sup> sino al mismo tiempo un accesorio emblemático:<sup>39</sup> además de ser el instrumento de los celos tiene la función de mostrarlos. Tienen una función semejante el retrato de Mariene que cae al suelo entre Octaviano y Herodes, cuando éste intenta matar al emperador romano, y la carta de Herodes en que ordena la muerte de su esposa en caso de su propia muerte y que, infortunadamente, llega a manos de Mariene. El carácter emblemático de estas escenas resulta del hecho de que los objetos materialmente presentes en el escenario se vuelven portadores de significación. Los acasos múltiples con los que se preparan estas escenas no se deben a una falta de composición, sino que tienen la función de contribuir a la exteriorización de la acción, ya que desligan la intriga de las intenciones de los personajes. Si la crítica, partiendo del modelo del drama psicológico, quiere ignorar esta exteriorización, pasa por alto su función teatral.<sup>40</sup> El ejemplo deja ver de nuevo la ambigüedad semántica inherente al proceso semiótico teatral. Esta ambigüedad radica en que los objetos, para convertirse en signos teatrales, deben ser aislados del contexto de la acción dramática. El carácter independiente del puñal le dota de capacidad significativa. Pero no se convierte en el significante de un significado conceptual, sino más bien de una experiencia afectiva, en la que están mezclados los sentimientos de admiración, terror y compasión provocados por la pasión de Herodes. Con esto no se añade

nada al 'mensaje' contenido en la acción acerca de las consecuencias nefastas de los celos. Al contrario: como lo prueba la discusión crítica, el estatuto doble del puñal — instrumento y signo de los celos — hace más difícil una lectura moralizante, ya que la cuestión de en qué medida Herodes responsable de sus actos, se vuelve indecible. El 'mostrar teatral' — en el sentido de Kommerell — está a cargo de la significación de lo mostrado.

Los procedimientos de teatralización siempre tienen un carácter autoreferencial, porque en el acto de mostrar se ponen en evidencia los medios teatrales. Esta tendencia hacia la autoreferencialidad se nota particularmente en el caso de las metáforas del teatro y del sueño y en el caso del teatro en el teatro. La metáfora del teatro, que es un topos desde la antigüedad, afirma que el mundo se parece al teatro, motivándose la comparación, por una parte, por la obligación impuesta por la vida social de representar un papel, por otra parte, desde una perspectiva metafísica, por el carácter ilusorio del mundo. En el barroco español, en la mayoría de los casos, se juntan ambos aspectos, como se ve por ejemplo en *El gran teatro del mundo* de Calderón. Cuando es empleada la metáfora del teatro dentro del teatro y, sobre todo, cuando es puesta en escena en forma del teatro en el teatro o en formas parecidas como por ejemplo la escena onírica,<sup>41</sup> resulta una duplicación de las relaciones metafóricas, ya que el 'teatro del mundo' se convierte en tema de la representación teatral. Por motivo de esta doble conexión metafórica la relación entre el teatro y el mundo se vuelve reversible. El teatro es una imagen del mundo, pero el mundo es, debido a su carácter ilusorio, ya desde un principio materia del teatro. Esta relación entre el teatro y el mundo social, que se pone de relieve en dramas como *Lo fingido verdadero*, *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, siempre es implicada en el teatro barroco y se puede estimar, como lo ha señalado con ahínco R. Alewyn,<sup>42</sup> como una de sus condiciones esenciales. Visto de esta manera, el teatro barroco siempre aspira al fin de instruir al espectador sobre las ilusiones del mundo, y, en este sentido general, no se puede negar su carácter didáctico. Pero al mismo tiempo se vale el teatro, según la reversibilidad de la relación, de la calidad engañosa del mundo para justificar sus propios engaños, lo que lleva a la valoración estética de la apariencia ya señalada más arriba. El teatro barroco, según lo ha expresado R. Alewyn acertadamente, "convierte la angustia metafísica en virtud estética."<sup>43</sup> Así la relación ambigua entre estética y ética en el teatro barroco queda definida de manera muy clara. Este teatro oscila entre la crítica moral y la justificación estética de la apariencia, y no se trata de posibilidades que se excluyen, sino de una conexión dialéctica insoluble, ya que la crítica moral hace posible que la apariencia sea percibida como apariencia y que sea disfrutada estéticamente.

#### 4. El médico de su honra como ejemplo

Había supuesto que la recepción en el teatro está marcada por diferentes perspectivas, a las que corresponden distintos niveles de sentido del texto dramático, y que entre estas perspectivas y estos niveles de sentido hay un intercambio continuo. Esto me lleva a la afirmación que, de esta manera, la experiencia teatral adquiere una ambigüedad propia del género y por eso irreducible. Con respecto a la interpretación de la comedia española esto significaría que, en vez de continuar infinitamente la discusión sobre el carácter conservador o crítico de algunos textos, se deberían indagar las causas de tales discusiones. Con otras palabras: es preciso describir de manera sistemática la ambigüedad de los textos. El modelo y el consiguiente método que he presentado aquí deberían señalar algunas posibilidades a este respecto. Sin embargo, debo admitir, que la descripción de los procedimientos que corresponden a las diferentes perspectivas de recepción dista mucho de ser completa. Sobre todo se ha excluido el campo de las imágenes textuales, de no ser realizadas en escena. Las consecuencias que resultan de este modelo para la interpretación de los textos las he tratado de ilustrar con una serie de ejemplos. Queda por demostrar cómo llevar a cabo el análisis de un texto entero con respecto a sus perspectivas de recepción y niveles de sentido.

Aquí debo limitarme a esbozarlo valiéndome de *El médico de su honra* de Calderón, como ejemplo. Acerca de la estructura dramática de la obra, su capacidad de provocar tensión y simpatía, ya un resumen breve lleva a conclusiones importantes. La primera mitad del primer acto está dispuesta de manera que prevalezca el punto de vista de Mencía. Durante la serie de escenas que tiene lugar en la quinta de Gutierre, Mencía se halla casi sin pausa en el escenario. Durante el encuentro inopinado con Enrique sus preocupaciones y sus intentos de controlar la situación figuran en primer lugar. Ella es el personaje que más influencia la perspectiva del espectador tanto respecto al nivel de información como a las simpatías. Lo último es garantizado por el hecho de que el espectador, siendo testigo de sus monólogos y apartes, se da cuenta de que tiene la firme resolución de defender su honor. Gutierre, en cambio, solamente es visto del exterior. Este también es el caso en la segunda mitad del primer acto que tiene lugar en el palacio real de Sevilla. Ahora son el rey y Leonor los personajes que son presentados de manera inmediata, mientras que Gutierre sale al escenario más tarde y es percibido a través de sus perspectivas. Es característico de la construcción dramática del acto segundo que ahora la perspectiva de Gutierre adquiere igual importancia que la perspectiva de Mencía. El espectador puede seguir de manera inmediata no sólo el afán de Mencía por ocultar el galanteo de Enrique sino también las indagaciones de Gutierre. Los monólogos en los cuales Gutierre da expresión a sus penas

tienen, entre otras cosas, la función de ganarle también a él las simpatías del público. Las dos escenas centrales en el jardín de la quinta de Gutierre sugieren, a raíz de esta técnica, tanto una perspectiva dramática basada en el punto de vista de los personajes y fijada en el desarrollo de la acción como una metaperspectiva teatral. Por una parte estas escenas deben una tensión considerable a la cuestión de si Gutierre va a descubrir el compromiso involuntario de Mencía y de cómo va a reaccionar; por otra parte se junta a la expectativa dramática, desde una perspectiva teatral, una imagen más profunda de las relaciones interpersonales, que reside en la comprensión de la alienación intersubjetiva producida por el código del honor.<sup>44</sup> En el acto tercero sigue este paralelismo de las perspectivas, poniéndose de relieve la perspectiva de Mencía particularmente en la escena en la que el espectador es testigo de su terror frente a la muerte. En la última parte del acto tercero se puede observar un cambio significativo en la perspectivización. A las perspectivas del vengador y de la víctima sucede el punto de vista de los testigos, de Coquín y del rey don Pedro. De esta manera el espectador es distanciado del asesinato de Mencía y puede adoptar una pura perspectiva teatral. En conclusión, puede constatarse que Calderón dirige el proceso de identificación muy sutilmente. Por una parte da a la perspectiva de Mencía, que al ser vista como víctima inocente, induce particularmente a la identificación, el peso necesario para crear la tensión dramática, por otra parte trata de motivar los actos de los otros personajes, especialmente de Gutierre, de tal manera, que el espectador pueda ponerse en su sitio y, así, se sienta más dispuesto a la comprensión que al enjuiciamiento crítico. Además, sabe muy bien variar la distancia entre espectador y personajes para dar lugar, en el momento apropiado, al efecto teatral.

Voy a limitar mi discusión de estos elementos teatrales, refiriéndome sólo al final del drama. Partiendo del concepto de teatralidad propuesto arriba, deben comentarse sobre todo el casamiento de Gutierre y Leonor y los efectos visuales de la escena final. Las bodas de Gutierre y Leonor son el remate de una dramaturgia irónica en el sentido previamente explicado, que hace entrever al espectador cómo todos los personajes, a pesar de las mejores intenciones — por supuesto con excepción de Enrique —, contribuyen a la red de errores que llevan a la catástrofe.<sup>45</sup> Al casarse Gutierre con Leonor, se cierra la cadena de acciones que se había iniciado con la cita de Arias en la casa de Leonor y la reacción celosa de Gutierre.<sup>46</sup> Visto así, se plantea la cuestión de si Gutierre no hubiera podido llegar a este resultado de una manera más fácil evitando el matrimonio con Mencía y sus consecuencias desastrosas. Además, este desenlace, que muchos críticos, por motivos morales, han estimado chocante, es estéticamente satisfactorio, ya que se aumentan las analogías y oposiciones contenidas en la acción y la disposición de los personajes. Así se vuelven más complejas y más estrechas las relaciones paradigmáticas tanto entre el comportamiento de

Gutierre frente a Mencía y frente a Leonor como entre el comportamiento de las dos mujeres. Sobre todo se oponen el aspecto destructivo del código del honor y su función socialmente estabilizadora. Porque así no sólo son presentadas las consecuencias fatales de las leyes del honor, sino que se da también a entender que acatando estas leyes, a pesar de sus deficiencias, se asegura la duración de la vida social.

El matrimonio entre Gutierre y Leonor es concluido a la vista de la puerta manchada de sangre y del cadáver de Mencía extendido bajo la cruz.<sup>47</sup> En este cuadro final el carácter ambiguo del código del honor es visualizado de manera impresionante, y, además, se contrasta la crueldad humana con la piedad divina. Como hemos visto más arriba, esta escena es el resultado a que tiende la dramaturgia de la obra entera, ya que la metáfora del título del 'médico de su honra' halla aquí su equivalente visual. Si es válido considerar que lo más importante para Calderón es poner en escena la venganza de honor de manera espectacular, esto significa también que el 'mostrar teatral' preside la expresión discursiva de una moraleja, puesto que la simultaneidad de la impresión visual favorece la polivalencia de las relaciones semánticas y el impacto sensual y afectivo borra la claridad del concepto. En este afán por efectos propiamente teatrales se debe, a mi parecer, buscar la explicación del carácter abierto del final en cuanto a la cuestión de la justicia poética. El hecho de que ni el rey ni Gutierre formulen una evaluación final del caso refuerza el efecto del cuadro escénico. De lo contrario, la imagen sería nada más que la ilustración de una moraleja antes concebida. Ya que Calderón prescinde de dar un sentido preciso a la acción, el significante teatral no se refiere a un significado determinado,<sup>48</sup> y, así, surge la significación estética, que radica en que la complejidad de las relaciones semánticas puede unirse con la inmediatez material del signo teatral.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Reichenberger, "The Uniqueness of the *comedia*," *Hispanic Review* 27 (1959): 303-316; Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (London: The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957).

<sup>2</sup> Véase E.M. Wilson, *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries. Studies in Discretion, Illusion, and Mutability* (Cambridge: University Press, 1980).

<sup>3</sup> Véase *La comédie espagnole (1600-1680)* (Paris: Presses universitaires de France, 1966) VI, 27-28, 36-37.

<sup>4</sup> Véase *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid: Seminarios y ediciones, 1972).

<sup>5</sup> Véanse H.J. Neuschäfer, "Lope de Vega und der vulgo Über die soziologische



Bedingtheit und die emanzipatorischen Möglichkeiten der populären comedia (am Beispiel von Fuenteovejuna)," *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, ed. H. Baader, E. Loos (Frankfurt: Klostermann, 1973) 142-151; N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965); H.J. Neuschäfer, "El triste drama de honor: Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón," *Hacia Calderón — Segundo coloquio angloamericano* (Berlin: Gruyter, 1973, Calderionana 7) 89-108; G.E. Wade, "Elements of a Philosophical Basis for the Interpretation of Spain's Golden Age Comedy," *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. J.M. Sola-Solé, A. Crisafulli, B. Damiani (Barcelona: Ed. Hispam., 1974) 323-347.

6 Esta cuestión se ha discutido largamente con respecto a *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*.

7 "The Implicit Craft of the Spanish 'comedia'," *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to E.M. Wilson*, ed. R.O. Jones (London: Tamesis Books, 1973) 339-356.

8 F. Ruiz Ramón, quien también señala la falta de tales estudios, intenta en sus propias lecturas de los dramas de Calderón tener en cuenta mayormente la situación comunicativa del teatro. Véase *Calderón y la tragedia* (Madrid: Alhambra, 1984).

9 Véase Jakobson, "Linguistics and Poetics," *Style and Language*, ed. T.A. Sebeok (Cambridge (Mass.): MIT Press, 1968) 350-377. Refiriéndose a Jakobson también S. Neumeister ha llamado la atención sobre esta ambigüedad fundamental de la comedia. Véase "Las clases del público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia," *Iberoromania* 7 (1978): 106-119.

10 El modelo que voy a presentar lo he desarrollado de manera más amplia en *Dramenstruktur und Zuschauerrolle — Theater in der französischen Klassik* (München: Fink, 1982).

11 Los sistemas de signos que forman parte de la interacción teatral han sido el objeto privilegiado de la semiótica del teatro. Compárense por ejemplo T. Kowzan, *Littérature et spectacle* (Den Haag: Mouton, 1975); K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980); E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 tomos (Tübingen: Narr, 1983). En estos estudios se ha desatendido en gran parte la cuestión de la recepción, que aquí va a estar en primer lugar. Solamente en los últimos años la crítica semiótica ha comenzado a interesarse de manera más intensa por estas cuestiones. Una vista de conjunto da el número 41 (1985) del periódico *Versus* con artículos de A. Helbo, M. de Marinis, P. Pavis, F. Ruffini.

12 A este respecto son válidas para el teatro las mismas condiciones que para la recepción de textos ficticios pertenecientes a otros géneros. Para una descripción detallada de estas condiciones véase W. Iser, *Der Akt des Lesens* (München: Fink, 1976); R. Warning, "Pour une pragmatique du discours fictionnel," *Poétique* 39 (1979): 321-337.

13 En su teoría del teatro épico B. Brecht decididamente se declara en favor de la supremacía de un punto de vista social, pero en la práctica su teatro está también marcado por una superposición de perspectivas sumamente compleja.

14 Esta distanciamiento, que lleva a la teatralización, no debe confundirse con la distancia-

ción brechtiana, ya que esta última tiene la función, por lo menos en la teoría, de hacer adoptar al espectador un punto de vista social y, en consecuencia, extrateatral.

15 Una distinción parecida entre "dramatisation" y "théâtralisation" propone R. Chambers en "Le masque et le miroir — Vers une théorie relationnelle du théâtre," *Études littéraires* 13 (1980): 397-412. (Compárense también J. Alter, "Performance and performance: on the margin of theatre semiotics," *Degrés* 10, número 30, (1982): d1-d14.) — En su conjunto, como lo señala con ahínco K. Elam (op. cit.), la teoría del teatro de los últimos años no ha prestado suficiente atención a la relación entre factores dramáticos y teatrales. Por eso no ha logrado rebasar de manera convincente la distinción brechtiana entre teatro dramático y teatro épico y la definición consiguiente del término de la distanciamiento, aunque ya se ha señalado con frecuencia la parcialidad de la teoría de Brecht en cuanto a la función de crítica social del teatro épico y de la distanciamiento.

16 Véase W. Iser, *Der Akt des Lesens*.

17 *Feeling and Form — A Theory of Art* (London: Routledge & Kegan Paul, 1953) 51.

18 Compárense A. Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Éditions sociales, 1978) 33 y ss.; K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, 5-31; E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, T. 1, 181 y ss.

19 F. Ruffini intenta una diferenciación de los signos teatrales respecto al grado de su codificación en "Testo/ scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore," *Versus* 41 (1985): 21-40.

20 Utilizo la edición de J. de José Prades (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971) 297.

21 Sobre todo en el caso de *Fuenteovejuna* esta ambivalencia ha marcado la historia de la recepción y la discusión crítica. Véase T. Burnaby, J. Kirschner, "Evolución de la crítica de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el siglo XX," *Cuadernos hispanoamericanos* 320-321 (1977): 450-465.

22 Sobre *La vida es sueño* véanse E.M. Wilson, "On *La vida es sueño*," *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. B. Wardropper (New York: University Press, 1965) 63-89; W.M. Whitby, "Rosaura's Role in the Structure of *La vida es sueño*," *Critical Essays...* 101-113; sobre *El mágico prodigioso* N. D. Shergold, "Calderón's *El mágico prodigioso*: The Role of Lelio and Floro," in *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 391-398. La función dramática del tema del honor ha sido subrayada, en cambio, por C.A. Jones ("Spanish Honour as Historical Phenomenon — Convention and Artistic Motive," *Hispanic Review* 33 (1965): 32-39) y — también en cuanto a las acciones secundarias de los dramas arriba mencionados — por M. Wilson *Spanish Drama of the Golden Age* (Oxford: Pergamon Press, 1969) 173-174.

23 Véase *Les mots et les choses — Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966) 32 y ss.

24 Se debe añadir que también respecto al mundo social, sobre todo a la vida de la corte, el problema del ser y parecer es una de las preocupaciones mayores de la época y marca profundamente el discurso antropológico. Un testimonio impresionante de esto es el *Oráculo manual* de Gracián.

25 *Les mots et les choses* 65 y ss.

- 26 Véase Wardropper, "The Implicit Craft of the Spanish 'comedia'," 351 y ss.; Dunn, "Irony as Structure in *The Drama*," *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 17-325.
- 27 Compárese *The Compass of Irony* (London: Methuen, 1969) 99ff. En detalle Muecke distingue entre el contraste irónico dentro de una situación ("simple incongruity"), y el contraste en el curso de la acción éntre el acto intencionado y su resultado ("irony of events"). Se da el caso de la ironía dramática ("dramatic irony"), si la percepción del contraste supone la perspectiva de un espectador omnisciente.
- 28 Véase, "Linguistics and Poetics," *Style and Language*, ed. T.A. Sebeok (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968).
- 29 Véase M.A. v. Antwerp, "Fearful Symmetry: The Poetic World of Lope's *El castigo sin venganza*," *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981): 205-216; D. McGrady, "Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope," *Bulletin hispanique* 85 (1983): 45-64; M. McKendrick, "Language and Silence in *El castigo sin venganza*," *Bulletin of the Comediantes* 35 (1983): 79-95; C.K. Thompson, "Unstable Irony in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*," *Studies in Philology* 78 (1981): 224-240.
- 30 Véase *El castigo sin venganza*, ed. C.F.A.v.Dam, (Groninga: P. Noordhoff, 1928).
- 31 Refiriéndose al teatro barroco alemán, A. Schöne ha estudiado a fondo la influencia de los libros de emblemas. Véase *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (München: Beck, 1968).
- 32 V. 1453 y ss. Ed. A.D. Kossoff (Madrid: Castalia, 1970) 297-298.
- 33 Compárense v. 261 y ss., 1356 y ss., 2392 y ss. (Kossoff 244-247, 293-294, 341).
- 34 "Implicit Craft of the Spanish 'comedia'," 347-349. Véase también B.W. Wardropper, "The Dramatization of Figurative Language in the Spanish Theatre," *Yale French Studies* 47 (1972): 189-198; A.A. Parker, "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón." *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. F. Pierce, C.A. Jones (Oxford: Dolphin Book, 1964) 141-160.
- 35 *Die Kunst Calderóns* Frankfurt: Klostermann, 1967) 34: "potenzierte Zeremonie des Zeigens."
- 36 H. Flasche ha estudiado las estructuras delfónicas correspondientes en "El arte de poner ante los ojos en el auto *La segunda esposa o triunfar muriendo*," *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. K. Levy, J. Ara, G. Hughes (Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 1985) 93-108.
- 37 "Prediction and its Dramatic Function in *El mayor monstruo los celos*," *Studies of Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*. ed. R.O. Jones (London: Tamesis Books, 1973) 173-192, aquí 187 y ss.
- 38 Véase P. Berens, "Calderóns Schicksalstragödien," *Romanische Forschungen* 39 (1926): 1-66, aquí 55-56. Véase también W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972) 141 y ss.
- 39 El término es utilizado por A. Schöne con respecto al teatro barroco alemán (*Emblematik und Drama* 219).
- 40 Además del artículo de Parker citado arriba véanse también Ch.V. Aubrun, "Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón" *Le théâtre tragique*, ed. J. Jacquot (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962) 199-209; J.M. Ruano de la

- Haza, "The Meaning of the Plot of Calderón's *El mayor monstruo del mundo*," *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981): 229-240; F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia* 14-34.
- 41 Junto con *El gran teatro del mundo* es *La vida es sueño* el ejemplo más conocido de esta técnica en el teatro barroco español. La estancia de Segismundo en el palacio, siendo un sueño fingido, contiene elementos tanto del teatro en el teatro como de escena onírica.
- 42 R. Alewyn, K. Sälzle, *Das große Welttheater — Die Epoche der höfischen Feste in Dokumentation und Deutung* (Hamburg: Rohwolt, 1959) 48ss.
- 43 Alewyn 70: "Es [das Theater des Barock] macht aus der metaphysischen Not eine ästhetische Tugend."
- 44 He tratado esta cuestión de manera más amplia en "Honor e intersubjetividad — Funciones del diálogo en el teatro de Calderón," *Octavo coloquio anglo-germano sobre Calderón* (Archivum Calderonianum, t. 5), ed. H. Flasche (Stuttgart: Steiner, 1988).
- 45 En el sentido del concepto de la "responsabilidad difusa" desarrollado por A.A. Parker. Véase "Hacia una definición de la tragedia calderoniana," *Calderón y la crítica — Historia y antología*, ed. M. Durán, R. González Echevarría, 2 tomos (Madrid: Gredos 1976) t. 2, 359-387. (Versión inglesa en *Bulletin of Hispanic Studies* 39 (1962): 222-237.) Interpretaciones parecidas han sido propuestas por F.P. Casa ("Crime and responsibility en *El médico de su honra*, Homenaje a William L. Fichter, ed. A.D. Kosoff, J. Amor y Vázquez (Madrid: Castalia, 1971) 127-137) y Th. A. O'Connor ("The Interplay of Prudence and Imprudence in *El médico de su honra*," *Romanistisches Jahrbuch* 24 (1973): 303-322).
- 46 Así quiere B.W. Wardropper comprender la trama como "un providencial ajuste de cuentas" entre Leonor y Gutierre. ("Poesía y drama en *El médico de su honra* de Calderón," *Calderón y la crítica — Historia y antología*, t. 2, 582-597, aquí 592. Versión inglesa en *Romanic Review* 49 (1958): 3-11.)
- 47 Varios críticos ya han tratado de tener en cuenta en sus interpretaciones el carácter espectacular del final del drama. Compárense A.J. Cascardi, "Morality and Theatricality in Calderón's *El médico de su honra*," *Kentucky Romance Quarterly* 32 (1985): 165-176; F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia* 160-162; A. Soons, "The Convergence of Doctrine and Symbol in *El médico de su honra*," *Romanische Forschungen* 72 (1960): 370-380; H. Wentzlaff-Eggebert, "Calderóns Ehrendramen," *Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) — Beiträge zu Werk und Wirkung*, ed. H. Heydenreich (Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1982) 19-32. Pero no llegan a una formulación teórica del problema, como lo intento aquí partiendo de la relación dialéctica entre significativo y significado específica del hecho teatral.
- 48 En los autos sacramentales, en cambio, conforme a los fines didácticos del género, Calderón suele dar una explicación precisa de lo que es mostrado en escena.