

01086
14/2



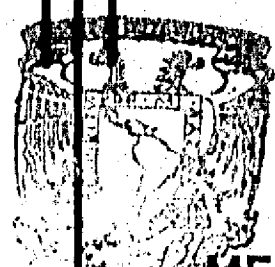
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL RECURSO FANTASTICO APARENTE EN EL
TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

T E S I S
PRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL
PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS
SARAH T. MEIER

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



MEXICO, D. F.

1982

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

PREFACIO		ii
INTRODUCCION		1
CAPITULO I.	LA ESTRUCTURA DE LAS OBRAS EN LA CATEGORIA DE LO EXTRAÑO	28
	A. Comedias y Entremeses	31
	B. Dramas	54
CAPITULO II.	LA FUNCION PRAGMATICA	62
CAPITULO III.	LA FUNCION SINTACTICA	69
CAPITULO IV.	LA FUNCION SEMANTICA	74
	A. Efectos auditivos	75
	a. El lenguaje	75
	b. La música	99
	c. Los sonidos	107
	B. Efectos visuales	111
	a. La escenografía	113
	b. La iluminación	119
	c. El vestuario	124
	C. Efectos olfativos	133
CAPITULO V.	LA FUNCION SOCIAL	135
CONCLUSION		223
APENDICE		245
BIBLIOGRAFIA		254

PREFACIO

La producción dramática española del siglo XVII es cuantiosa y riquísima. La bibliografía es de una extensión enorme. Existen estudios críticos sobre infinidad de temas pero curiosamente hay muy poco sobre lo fantástico en el teatro español, y lo que se encuentra se refiere siempre a lo maravilloso, sin hacer distinciones como lo propone Tzvetan Todorov en su clasificación de lo fantástico. Además, como la literatura española es considerada realista, los elementos fantásticos aparecen como excepciones y no se estudian a fondo.

Esta tesis tiene como propósito aproximarse a lo fantástico en el teatro español del siglo XVII de una manera específica tratando de evitar generalidades. Por eso se utiliza el método de Todorov que permite clasificar las obras dramáticas según su aproximación a lo fantástico en extraño puro, fantástico-extraño, fantástico-maravilloso y maravilloso puro. De las cuatro categorías se escogió la primera, la de lo extraño puro, como objeto de este estudio. Este es el género de lo fantástico aparente. Es el mundo de seres fascinantes que juegan con lo sobrenatural fingido para lograr sus fines.

En el primer capítulo se examina la estructura de las obras y se reduce a fórmulas, determinando siempre el recurso fantástico aparente. Estas fórmulas facilitan la tarea de análisis de los siguientes capítulos - en los cuales se investigan las funciones de este recurso: la literaria y la social. La primera responde a las funciones de los signos lingüísticos: la pragmática, la sintáctica y la semántica; esta última incluyendo los efectos auditivos, visuales y olfativos. La función social explica el significado que tiene el recurso fantástico aparente para el lector-espectador.

Las obras dramáticas que se han considerado para esta investigación son las de los dramaturgos principales del siglo XVII español: Cervantes, Lope de Vega, Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Tirso de -- Molina y Calderón de la Barca. En la categoría de lo extraño no aparecen obras de Lope pero en el apéndice se pueden observar numerosos ejemplos de su creación en las otras clasificaciones.

El autor desea expresar su más sincero agradecimiento al Maestro Arturo Souto, director de esta tesis, por su orientación y asistencia en la elaboración de este estudio.

INTRODUCCION

Encontrar una definición de lo fantástico no es una empresa fácil ya que los críticos estudiosos del tema se contradicen entre sí o no coinciden en todos los puntos. El Diccionario crítico etimológico de Juan Corominas señala que el vocablo fantástico proviene del latín (*phantasticus*) y éste del griego, siendo un derivado de fantasía, que a su vez procede del verbo en griego que significa aparecerse. Define fantasía como "aparición, espectáculo, imagen, imaginación." (1) El Diccionario de la lengua española (2) y el Diccionario de autoridades determinan el significado de fantástico con palabras idénticas: "quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación".(3) En el campo de la literatura estas definiciones no son precisas pues no especifican la diferencia entre lo fantástico y la ficción en general. Es cierto que lo fantástico es ficción pero no puede decirse que toda ficción sea fantástica.

Dorothy Scarborough, en su estudio The Supernatural in Modern English Fiction, iguala lo fantástico a lo ultraterreno y sobrenatural, (4) mientras que H.P. Lovecraft define este tipo de literatura simple-

- (1) Juan Corominas, Diccionario crítico etimológico, Vol. II (Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1976), p. 488.
- (2) Diccionario de la lengua española, 19a. ed. (Madrid: Real Academia Española, 1970), p. 608.
- (3) Diccionario de autoridades, Vol. III (Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964), p. 249.
- (4) Dorothy Scarborough, The Supernatural in Modern English Fiction (New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1917), p. 293.

mente por la medida de temor que experimenta el lector. (5) La opinión de Peter Penzoldt coincide con la de estos dos autores. (6) Estos conceptos no expresan con exactitud la definición de lo fantástico pues no lo distinguen de lo maravilloso (7) y lo confunden con la literatura de horror.

Roger Caillois define lo fantástico como "una irrupción de lo imposible en el mundo real". (8) Louis Vax y Montague Rhodes James concuerdan en esta base realista. Dice Vax, en su estudio Arte y literatura fantásticas:

Nos encontramos en nuestro mundo claro y sólido donde nos sentimos seguros. Sobreviene entonces un suceso extraño, aterrador, inexplicable y experimentamos el particular estremecimiento que provoca todo conflicto entre lo real y lo posible. (9)

M.R. James afirma este parecer:

Séannos, pues, presentados los personajes con suma placidez; contemplémoslos mientras se dedican a sus quehaceres cotidianos, ajenos a todo mal presentimiento y en plena armonía con el mundo que les rodea. En esta atmósfera tranquilizadora hagamos que el elemento siniestro asome una oreja al principio de modo discreto, luego, con mayor insistencia, hasta que por fin se haga dueño de la escena. (10)

-
- (5) Howard Phillips Lovecraft, Supernatural Horror in Literature (New York: Dover Publications Inc., 1973), p. 16.
- (6) Peter Penzoldt, The Supernatural in Fiction (New York: Humanities Press, 1965), pp. 9-11.
- (7) Véase la p. 8.
- (8) José Luis Guarner, citando a Roger Caillois, "Introducción", Antología de la literatura fantástica española (Barcelona: Editorial Bruguera, 1969), p. 8.
- (9) Louis Vax, Arte y literatura fantásticas, trad. Juan Merino (Buenos Aires: Eudeba, 1971), p. 9.
- (10) Rafael Llopis, citando a M.R. James, "Prólogo", M.R. James: Trece historias de fantasmas (Madrid: Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 486, 1973), pp. 25-26.

Tzvetan Todorov coincide con Caillois, James y Vax en cuanto a la exigencia de la realidad como base para la existencia de lo fantástico. Con Vax concuerda, además, en el hecho de que lo sobrenatural causa una perturbación particular. Dice Todorov:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, - frente un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (11)

Primeramente, para que lo fantástico se origine, un suceso extraordinario debe ocurrir pero por sí solo este hecho no lo constituye. Lo que lo determina es la persona que experimenta el caso prodigioso. Tiene que dudar ante lo que acontece; además, su mundo debe ser real y cuerdo para que cuando lo insólito se manifieste pueda producir incertidumbre. - Los psicóticos, drogadictos y místicos nunca podrían encontrarse en una situación fantástica porque sus marcos de referencia no son reales. Viven en la irrealidad sin darse cuenta y es precisamente esta aceptación natural de lo ilusorio lo que impide que su condición sea fantástica. Los niños muy pequeños tampoco experimentan el sentimiento de lo fantástico porque para ellos todo lo sobrenatural es considerado normal. Los Reyes Magos, Santa Claus, Superman, dragones, príncipes encantados, etc., forman parte de su universo y no dudan de su autenticidad. Por otro lado, los escépticos que niegan toda posibilidad de lo sobrenatural no pueden percibir lo fantástico porque lo rechazan; así que ni siquiera llegan a la situación de dudar.

(11) Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, trad. Silvia Delpy (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972), p. 34.

Para Todorov la vacilación es una condición indispensable para que el relato sea fantástico. El lector tiene que experimentarla y también puede ser sentida por un personaje, pero si éste lo experimenta y no aquél, entonces no entra en el campo de lo fantástico sino en el extraño. Dice Todorov, refiriéndose al lector:

Llegué a pensarlo: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación. (12)

Esa es la clave: la duda ante lo inexplicable, ante lo imposible. ¿Pero cómo se definen estos términos? ¿Quién puede decidir lo que es posible o no? Se puede razonar que el hombre posee una cierta intuición que le dice cuáles son los límites entre lo posible y lo imposible tal como existen los límites entre una cosa física y otra. Ortega y Gasset afirma la teoría que

donde está el límite de una cosa no está esta cosa. Según esto los límites son como meras cosas virtuales que se interpolan e interyectan entre las materiales, naturalezas esquemáticas cuya misión consiste en marcar los confines de los seres, aproximarlos para que convivan, y a la vez distanciarlos para que no se confundan y aniquilen. Esto es el concepto: no más, pero tampoco menos. Merced a él las cosas se respetan mutuamente y pueden venir a unión sin invadirse las unas a las otras. (13)

(12) Todorov, p. 41.

(13) José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 1350, 1969), p. 79.

Cuando no hay respeto de los límites, cuando hay invasión o desaparición entre sujeto y objeto se entra en el campo de lo fantástico: "Se mira un objeto, pero ya no hay fronteras entre el objeto, con sus formas y colores y el observador"...(14)

Volviendo a la pregunta inicial, ¿Cómo se define lo posible?, es factible decir que es lo que puede ser o suceder naturalmente, lo que ocurre dentro de las leyes naturales. Lo imposible es lo que no puede suceder dentro de esas leyes y "si lo imposible se hace posible, deja en el acto de ser fantástico, el proceso es inexorable". (15) Ahora bien, lo imposible se puede hacer posible en la mente de la persona que experimenta algo incomprensible, mientras otra puede explicarlo racionalmente. Es la vacilación lo que hace que ese hecho sea fantástico.

Además de la vacilación en el lector, Todorov impone otra condición con la cual se puede argüir: "El lector ... deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética".(16) Se supone que Todorov está pensando únicamente en cuentos de hadas y fábulas, que efectivamente, requieren una lectura diferente, que no causan sorpresa y se salen del mundo fantástico para pertenecer al maravilloso.

(14) Todorov, p. 41

(15) Guamer, p. 8.

(16) Todorov, p. 44.

Pero, si se refiere a cualquier relato, entonces está en un error, pues --
toda lectura puede ser, en última instancia, alegórica o poética.

Todorov insiste que si el lector se estremece ante lo inexplicable con la consecuente duda, no puede percibir en esa lectura una --
alegoría o poesía. El mensaje moral debe estar ausente. Pero el estremecimiento no tiene por qué excluir la interpretación alegórica o poética. Ramiro de Maeztu en un ensayo sobre la fantasía habla sobre la moral en la literatura:

No sé cómo podría concebir la fantasía humana una situación o un personaje interesante que no constituya un problema moral, pero si fuese posible la hazaña de colocarse ante un mundo fantástico en el que los personajes y las situaciones no se relacionasen para nada con la moralidad, creo que se habría inventado o la más aburrida o la más fascinadora de las novelas ... y no es tan sólo verdad de hecho que las obras artísticas de imaginación nos colocan ante nuestros propios problemas morales. Es que no sería posible ni aun concebible otra cosa. No sé si habrá gentes amorales. Yo no he tropezado más que con buenas, malas y medianas. (17)

Aunque la última condición sea inaceptable no implica que la teoría de Todorov sea falsa ya que la imposición de la vacilación del --
lector basta para darle validez. Todorov, tomando la duda como factor

(17) Ramiro de Maeztu, "Los hijos de la fantasía y su naturaleza", -
Don Quijote, Don Juan y la Celestina (Madrid: Espasa-Calpe, Col.
Austral 31, 1968), p. 16.

clave, clasifica las obras literarias con elementos fantásticos en cuatro categorías: lo extraño, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro. Como se puede observar no hay una clasificación de lo fantástico puro pues en realidad no existe; es un género siempre evanescente cuyo efecto se produce solamente durante una parte de la lectura. Todorov lo compara con la fugacidad del presente, "un puro límite entre el pasado y el futuro". (18)

El lector siempre opta por una solución, saliendo así de lo fantástico. Si encuentra explicación a lo ocurrido, ya sea diciendo que no ocurrió nada, que todo fue imaginado (real-imaginario) o que sí ocurrió algo pero puede explicarse por vías racionales (real-ilusorio), la obra pertenece a lo fantástico-extraño; si no encuentra explicación racional y acepta otras leyes fuera de nuestra naturaleza entonces pertenece a lo fantástico-maravilloso. Podría resumirse que lo fantástico-extraño es lo sobrenatural explicado y lo fantástico-maravilloso, lo sobrenatural aceptado. Este último es el que más se acerca a lo fantástico puro pues "por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural". (19)

(18) Todorov, p. 54.

(19) Ibid., p. 65.

A los dos extremos de estas categorías intermedias se encuentra la de lo extraño puro y lo maravilloso puro. En la primera no hay elementos sobrenaturales pero sí coincidencias y acontecimientos extraordinarios que pueden provocar reacciones similares a las experimentadas por la lectura de textos con elementos fantásticos. (20) En la segunda hay abundancia de elementos sobrenaturales pero no provocan reacción de duda por parte del lector o de los personajes. Lo sobrenatural se acepta con naturalidad. "La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos --- acontecimientos". (21) La fábula, el cuento de hadas, algunos relatos de ciencia-ficción, la alegoría, la comedia de santos, el drama mitológico y el auto sacramental pertenecen a lo maravilloso puro.

En las cuatro categorías, los elementos fantásticos o aparentemente fantásticos tienen dos funciones esenciales: una literaria y otra social, las cuales se verán desarrolladas en detalle en capítulos posteriores. (22) Para comprender estas funciones, a continuación se presenta una aproximación al uso de lo fantástico literario y al significado del miedo en la literatura, el cual está íntimamente ligado a este tipo de lectura.

(20) Véase la p. 28.

(21) Todorov, p. 68.

(22) Véanse las pp. 62, 69, 74 y 135.

El diccionario de la Real Academia Española dice que el miedo es "la perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o mal que realmente amenaza o que se finge la imaginación".(23) Puede ser real o -- imaginario. Freud hace la distinción entre la angustia real y la neurótica:

La ansiedad, neurótica o real surge siempre de la percepción de algún auténtico peligro, sea interno, sea que emane de amenazas instintivas al yo - (ansiedad neurótica) o externo, que provenga de - fuera (ansiedad real)...(24)

Para la persona que siente el temor, la causa siempre es real porque ésta está dentro de ella. El hombre se siente atemorizado ante los peligros que lo acechan, lo cual es normal, y logra dominar el miedo cuando el peligro pasa. El temor que no se puede controlar es el que se siente ante hechos incomprensibles, insólitos, misteriosos, fantásticos. Por mucho que el hombre quiera racionalizar lo sobrenatural, no lo logrará del todo. "La ciencia", dice Van Hageland, "no hará desaparecer la superstición; lo racional seguirá siempre impotente ante lo irracional.(25)

(23) Diccionario de la lengua española, p. 875.

(24) Marie Bonaparte, "Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe", Psicoanálisis y literatura, trad. Juan José Utrilla, Hendrik M. Ruitenbeek, ed. (México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973), p. 153.

(25) A. van Hageland, "La psicología del miedo", Las mejores historias de ultratumba, trad. F. Corripio (Barcelona: Editorial Bruguera, Col. Amigo 229, 1973), pp. 7-8.

Estamos constituidos no sólo por el Dr. Jekyll sino también por Mr. Hyde. Es el lado oscuro del hombre, el lado nocturno, lo salvaje, lo primitivo que sale a la superficie con el mismo terror que sintió el primer hombre. Freud le da el nombre de Ello o Id "a la zona más oscura del ser ... que es totalmente inconsciente. El Yo ... es el ente que emana del sistema perceptivo, y el Ello, todo lo psíquico restante e inconsciente ... Es ciego, sin control, irracional".(26) Es en el Ello donde estaría el inconsciente colectivo de que habla Jung y con el que concuerda Freud. Dice Jung:

Hay muchos símbolos ... que no son individuales sino colectivos en su naturaleza y origen ... tan hondamente enterrados en el misterio del pasado que parecen no tener una fuente humana ... Estos elementos ... son los que Freud llamó "residuos arcaicos"--formas mentales cuya presencia no puede ser explicada por nada en la vida propia del individuo y que parecen ser aborígenes, innatas... Estas manifestaciones son las que llamo arquetipos.(27)

Uno de los arquetipos de Jung, imágenes del pasado de la especie, es la sombra o hermano oculto que representa lo salvaje, lo que todo hombre lleva escondido: las reacciones primarias. Peter Penzoldt

(26) Ricardo G. Mandolini Guardo, Historia general del psicoanálisis. De Freud a Fromm (Buenos Aires: Editorial Ciordia, 1969), pp. 186-187.

(27) Carl G. Jung, Man and his Symbols (New York: Doubleday, -- 1964), pp. 55 y 67.

le da el nombre de miedos elementales a estos sentimientos primitivos que han variado poco desde el principio de la humanidad. Es por eso, afirma este autor, que cuando algo evoca uno de estos miedos elementales, el pánico es inevitable y en la literatura, si algo nos recuerda uno de estos miedos, provocará sin duda una fuerte impresión en el lector. (28)

Freud hizo un estudio sobre lo siniestro en el cual explica esta evocación de las reacciones primarias. El hombre primitivo creía en el animismo, caracterizado por la ubicación de espíritus en el mundo, la omnipotencia de las ideas y por las fuerzas mágicas, como una realidad. Se supone que ya hoy no creemos en estas cosas; que hemos superado esta manera de pensar. Pero como dice Freud

no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones, las antiguas creencias aún sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida que pueda suministrar una confirmación a aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro... (29)

Además de la evocación de las reacciones primarias para producir el efecto siniestro, dice Freud que hay otro factor básico: el de los complejos infantiles reprimidos. Cuando estos complejos se reaniman

(28) Penzoldt, p. 30.

(29) Sigmund Freud, "Lo siniestro", Obras Completas, Vol. XVIII: Psicoanálisis aplicado, trad. Ludovico Rosenthal (México: Editorial Iztaccihuatl, 1976), p. 230.

por una impresión exterior adquieren carácter siniestro. Trátase "de la -
 represión efectiva de un contenido psíquico y del retorno de lo reprimi-
 do... Las convicciones primitivas están íntimamente vinculadas a los --
 complejos infantiles y por eso no causará gran asombro ver cómo se con-
 funden sus límites..." (30)

Es interesante la definición que da Freud a lo siniestro. La
 palabra alemana es "unheimlich", la cual no tiene una traducción exac-
 ta en español. Comienza por dar la explicación del vocablo "heimlich"
 y "heimisch": íntimo, secreto, y familiar, hogareño. Como se puede -
 observar tiene dos significados bastante diferentes. "Unheimlich" es el -
 antónimo del segundo significado pero sorprendentemente es semejante al
 primero. Hay una relación directa de lo "unheimlich" con lo íntimo y
 lo secreto. Lo "unheimlich", entonces, es lo que no es familiar y lo -
 que es secreto. Freud adopta la definición de Schelling de que "se de-
 nomina unheimlich todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto...
 se ha manifestado". (31) Elaborando esta definición llegó a su teoría de
 las reacciones primarias y los complejos infantiles. Tanto lo primitivo -
 como lo infantil reprimido debería quedarse oculto; al manifestarse surge
 el sentimiento de lo siniestro, el cual, dice Freud,

(30) Ibid., pp. 231-232.

(31) Ibid., p. 199.

no sería realmente nada nuevo, sino más bien, algo que siempre fue familiar en la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión. (32)

Este sentimiento ocurre tanto en la vida real como en el arte. En la vida, no queda más remedio que aceptarlo porque llega imprevisto y nos asalta sin compasión, pero ¿en el arte? ¿Por qué evoca el hombre este sentimiento tan horrible? ¿Por qué se empeña en revivir estos miedos a través de la literatura si es uno de los más desagradables que pueda experimentar? Es cierto que la angustia literaria nunca es absoluta. Dice Van Hageland que

el espíritu de un escritor no puede llegar a la angustia límite. Una autodefensa inconsciente limitará siempre, incluso al mejor autor de novelas y cuentos fantásticos, el cual no sabrá nunca expresar con exactitud lo que efectivamente ha sentido. (33)

De todos modos, aunque la angustia literaria no llegue a los límites de la angustia real, es parecida a ésta y por eso sorprende que el hombre la busque. Hay varias razones. Estas constituyen la función social.

La fantasía es una necesidad del ser humano ya que la realidad lo limita. Su existencia transcurre sin eventualidades fascinantes.

(32) *Ibid.*, pp. 221-222.

(33) *Van Hageland*, p. 9.

Es una vida rutinaria y gris. No debe extrañar, entonces, que el hombre quiera escapar aunque sea por unos instantes de esta aridez. Anhela oír cuentos que lo hagan olvidar sus problemas cotidianos y el que más lo -- hechiza es el cuento fantástico: "el cuento de cuentos", dice Bioy Casares, "el fruto de oro de la imaginación". (34)

Dice Freud, que el niño, al jugar, crea un mundo de ficciones y a medida que crece va abandonando sus juegos y se impone la realidad; pero ya de adulto puede escaparse de ella y regresar a ese mundo por medio de la ilusión. En su estudio "La creación poética y la fantasía", afirma que el arte tiene su origen en los instintos reprimidos y está encaminado a mitigar los deseos insatisfechos tanto del artista como del -- espectador o lector de la creación artística. Los deseos frustrados son -- ambiciosos o eróticos y por medio de la fantasía el hombre logra satisfacer lo que no puede en la realidad. (35) El arte es una ilusión, una -- gratificación sustitutiva, pero a diferencia de muchas ilusiones, "el arte

(34) Adolfo Bioy Casares, "Prólogo", Antología de la literatura fantástica, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, -- eds. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971), p. 17.

(35) Freud, "La creación poética y la fantasía", Vol. XVIII, pp. 54-57.

es casi siempre inofensivo y benéfico por la simple razón de que no intenta ser nada más que una ilusión." (36)

En los deseos ambiciosos insatisfechos que menciona Freud, entrarían el poder y la inmortalidad. Dorothy Scarborough (37) y Philip Van Doren Stern (38) coinciden en que el interés del hombre por lo fantástico radica en el hecho de sentirse el centro de poderes sobrehumanos. Su terror máximo que es la muerte, se disipa al hacerse inmortal. El hombre crea e inventa milagros sabiendo que no pueden ser pero su atracción es irresistible y sigue especulando sobre ello.

A través de lo fantástico se invoca el miedo para liberarse de él aunque siempre sea inconsciente. Este podría ser el caso de Edgar Allan Poe que lleva a sus cuentos todos los horrores de su subconsciente atormentado, quizás en búsqueda de liberación. Clarence P. Oberndorf, psicoanalista norteamericano, escribió un artículo sobre el psicoanálisis en la literatura y dice lo siguiente:

-
- (36) Lionel Trilling, "Freud y la literatura", Psicoanálisis y literatura, trad. Juan José Utrilla, Hendrik M. Ruitenbeek, ed. (México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973), p. 367.
- (37) Scarborough, p. 2.
- (38) Philip Van Doren Stern, "Prólogo", Great Tales of Fantasy and Imagination (New York: Pocket Books, Inc. Cardinal Edition, 1954), pp. IX-X.

En los campos de la composición narrativa, dramática, ficticia o poética, el escritor se halla en posesión del medio de las palabras, mediante el cual, inconscientemente, puede reflejar sus más profundas emociones; y cuanto más libremente permita a su pluma seguir a su fantasía, mejor revelará, inconscientemente en sus creaciones literarias aquello que, a menudo, se ha tomado tantos trabajos por ocultar en sus expresiones más deliberadas. (39)

Podría concluirse que si el hombre, muy a pesar suyo, manifiesta lo que está oculto en su subconsciente por medio de lo fantástico, entonces este tipo de literatura sería un símbolo de nuestros miedos, obsesiones y deseos insatisfechos. Así como en el sueño aparecen imágenes simbólicas, en el relato fantástico surgen también estos sentimientos ocultos.

El lector comprende al autor porque se identifica con el héroe. Dice Ramiro de Maeztu:

Los personajes de la fantasía ... no nos cuentan una fábula extraña, sino una realidad o una posibilidad de nuestra propia vida ... con lo que remueven, quiéranlo o no quieran, nuestros propios problemas. (40)

La literatura fantástica es, pues, una interpretación de la vida. En esto reside también la fascinación por la tragedia y la catarsis

(39) Clarence P. Oberndorf, "El psicoanálisis en la literatura y su valor terapéutico", Psicoanálisis y literatura, trad. Juan José Utrilla, Hendrik M. Ruitenbeek, ed. (México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973), p. 157.

(40) Maeztu, p. 17.

que se experimenta. La atracción que ejercen los personajes de la tragedia se debe a nuestra identificación con su sufrimiento y su destino. Dice Freud:

Edipo, rey, continúa conmoviendo al hombre a través de los siglos, porque una voz interior nos impulsa a reconocer en ella el poder coactivo del destino, ya que la tragedia del rey tebano entraña algo que hiere una íntima esencia natural del hombre. Si el destino de Edipo conmueve, es porque el destino ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes de que naciéramos. (41)

El placer que se experimenta tanto en la tragedia como en la literatura fantástica está relacionado con la liberación, "el dominio de los temores de la niñez, y simultáneamente, de la piedad del adulto hacia el individuo (él mismo) que sufre esos temores. Esta piedad y este miedo son reordenados y recomprendidos en la coherencia del arte."

(42) Esto no es nada nuevo. Ya Aristóteles ponía como condición para la tragedia una buena dosis de terror y compasión; "con sólo oír los acaecimientos cualquiera se horrorice y compadezca de las desventuras..."

(43).

(41) Mandolini Guardo, citando a Freud, p. 260.

(42) Norman N. Holland, "La tragedia Shakespeareana y las tres vías de la crítica psicoanalítica", Psicoanálisis y literatura, trad. Juan José Utrilla, Hendrik M. Ruitenbeek, ed. (México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973), pp. 310-311.

(43) Aristóteles, El arte poética, trad. José Garza y Muniain (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 803, 1970), p. 51.

Tanto el escritor como el lector, al hacer surgir los elementos trágicos o lo que estaba oculto, se sienten liberados. Dice Van --- Hageland que "al exteriorizarlo, el miedo cambia de aspecto y retorna a las profundidades de nuestro subconsciente. Bajo esta forma, el miedo - puede volverse incluso agradable y la participación en la angustia, una liberación."(44) El miedo pierde, entonces, su aspecto terrible y hasta puede uno reírse por haberlo sentido. Se ha enfrentado uno con él y se ha salido triunfante. Dice Penzoldt que cuando cerramos el libro nos - sentimos seguros ya que los horrores que hemos contemplado eran sólo ficción. La misma palabra ficción nos asegura que nuestros miedos eran va nos.(45)

Mediante el relato el lector goza con sentimientos que en la vida real harían sufrir. (Hay que aclarar que existen personas masoquistas que buscan el placer en el sufrimiento. Es un placer invertido que no tiene nada que ver con el que proporciona la catarsis). Dicen los - psicoanalistas Rank y Sachs:

(44) Van Hageland, p. 9.

(45) Penzoldt, p. 6.

La irrealidad en la literatura permite modificar y transformar las emociones penosas... en otras placenteras. Tan es así, que cuando una obra quita el aliento y hace erizar los cabellos ante los sentimientos más profundos, se dice que se ha llegado al como del placer estético. (46)

Lo metafísico, lo psicológico y lo mítico que aparece en los relatos fantásticos, le dan paso a lo estético, que al fin y al cabo, es la base de la literatura. El hombre toma sus miedos elementales, las reacciones primarias de que hablan Freud y Jung y los reelabora y convierte en materia artística. La literatura fantástica es ante todo un fenómeno estético. Lo sobrenatural, además de cualquier motivo psicológico que pudiera tener, es un recurso para avivar la trama. Dice Dorothy Scarborough que si todos los elementos de lo extramundano fueran eliminados de nuestros libros, su valor mermaría considerablemente. (47) Se harían insípidos y perderían su fascinación. Además, lo fantástico, sobre todo en el teatro, se usa eficazmente para darle peso y autoridad a lo moral. El mensaje moralizador tiene más impacto cuando se recibe a través de algo sobrenatural.

Después de todas las razones que se han pretendido encontrar al hechizo que ejerce lo fantástico en la literatura, se reduce todo a --

(46) Mandolini Guardo, citando a Rank y Sachs, p. 258.

(47) Scarborough, p.1.

una sola: la curiosidad. El hombre no cesa en su anhelo de descubrir y saber. Cuando se tropieza con algo que no comprende es cuando más se empeña en conquistarlo. Es un reto. Decía Pío Baroja que "admiramos sólo lo que no comprendemos, que la admiración es efecto de la incomprensión". (48)

La incertidumbre y el peligro aparecen invariablemente unidos. Si a esto se le añade la curiosidad, dice Lovecraft, que la emoción e imaginación provocada es de tal vitalidad que por necesidad tiene que perdurar tanto como la humanidad. (49) Lo secreto ha ejercido siempre su fascinación en el ser humano desde la más remota antigüedad. Es un potente estimulante para la curiosidad. Por eso el hombre insiste en rasgar su velo y penetrar ese mundo desconocido, pero no lo logrará nunca del todo. Llegó a la Luna y mandó sus cohetes a planetas distantes, pero la inmensidad del universo con sus innumerables secretos lo trastornará siempre. Así ha sido desde el principio del mundo. La literatura más antigua ya está poblada por lo fantástico: Las obras sagradas de Los Vedas, la Biblia, el Talmud, el Corán, el Libro de los muertos, el Popol-Vuh, el Zendavesta, La Iliada, La Odisea, Las mil y una No-

(48) Ortega y Gasset, citando a Baroja, p. 58.

(49) Lovecraft, p. 14.

ches, los relatos mitológicos, los romances de caballería, etc. No es -- extraño que la literatura fantástica sea universal y eterna porque la curio- sidad y el miedo han existido y existirán siempre.

A pesar de que las narraciones fantásticas son "viejas como - el miedo" (50) según expresión de Jorge Luis Borges, los textos de litera- tura fijan el comienzo de la literatura fantástica como género en el año de 1764 con la aparición de la novela gótica de Horace Walpole, El -- castillo de Otranto. Se le dio el nombre de gótica porque se ubica en - castillos medievales con túneles subterráneos, trampas, escaleras oscuras y cuartos misteriosos cuyas puertas se cerraban inesperadamente. (51) Este - es sorprendentemente el marco de acción de muchas comedias de engaño - del siglo XVII. (52) Son tantos los precedentes a la novela gótica, (al- gunos ejemplos se mencionaron arriba), que sería imposible de enumerar- los. Abarcaría todos los países y todos los tiempos. ¿Y en España? -- ¿Fue allí fecunda la producción de literatura fantástica?

En los libros de texto de literatura española aparece como ca- racterística esencial de la obra hispánica el realismo y la parquedad de

(50) Guamer, p. 7.

(51) William F. Thrall y Addison Hibbard, A Handbook to Literature -- (New York: The Odyssey Press, 1962), p. 215.

(52) Véanse las pp. 117-118.

elementos maravillosos. Menéndez Pidal estudia las causas de esta escasez y presenta las teorías de varios hombres de letras. Según este autor, Fernando Wolff, Durán y Juan Valera buscan la causa en la religión. Debido a la temprana cristianización de los godos y el afán por guardar la pureza de la fe, España repele las invenciones fantásticas, pero dice Menéndez Pidal que "éstas no pueden ser sino causas parciales, pues el fenómeno excede el ámbito de las creencias religiosas"...(53)

Schlegel y Menéndez Pelayo piensan en razones de otra índole, "suponiendo que la eliminación de las invenciones fantásticas en la poesía hispánica data sólo de la época de las grandes aventuras descubridoras en el Nuevo Mundo, pues en éstas lo real eclipsaba a todo lo imaginado e imaginable." (54) Pero Menéndez Pidal rechaza esta teoría ya que "no compagina bien con la mayor boga de los libros de caballerías, una de las más importantes fugas fuera del realismo, precisamente en el tiempo de las grandes exploraciones geográficas, y cuando nos consta, por ejemplo, que los conquistadores, al contemplar el exótico esplendor de México, sentían en su espíritu el estimulante acicate de las fábulas caballerescas." (55)

(53) Ramón Menéndez Pidal, Los españoles en la literatura (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral 1271, 1960), p. 89.

(54) Ibid., pp. 89-90.

(55) Ibid., p. 90.

A.F. Schak, en su Historia del arte dramático, apoya la opinión de Menéndez Pidal pues "cree que el descubrimiento del Nuevo Mundo contribuyó a la boga de los libros de caballerías". (56)

G.B. Depping busca una razón de índole cronológica, "explicando la escasez de lo maravilloso en España por lo tardíamente que se difundieron en ella los cuentos bretones, cuando ya sus ficciones, tan dadas a los encantamientos, no hallaban terreno propicio para arraigar." (57)

Rafael Llopis en la introducción a su antología Cuentos de terror señala otras causas:

El español es serio, terriblemente serio y terriblemente pobre. Además, hace demasiado sol. El español es católico. Y ya vimos cómo el catolicismo desarraigó las creencias paganas. El español es realista. La muerte es demasiado trágica. El amor es sangre. Jugar con la muerte está feo. Hasta la alegría española tiene un sabor amargo. Hay cosas más importantes en qué pensar. (58)

Arturo Souto opina que

la industrialización tardía de España posiblemente determinó su pobreza en literatura fantástica. Esta, como es sabido, florece sobre todo en Inglaterra y en los Estados Unidos durante el siglo XIX, es decir, cuando el romanticismo reacciona contra la visión del mundo excesivamente racionalista y materialista de fines del siglo XVIII. Al no producirse en España la industrialización en la misma

(56) Ibid.

(57) Ibid.

(58) Guarner, citando a Rafael Llopis, p. 10.

época, ni exagerarse el racionalismo correspondiente, los románticos españoles no sienten desafío alguno para producir una literatura fantástica importante. (59)

La preferencia por el realismo y la parquedad de lo maravilloso no significa que el español no tenga capacidad para la fantasía.

Dice Menéndez Pidal:

Corrientes tan caudalosas de idealista y fantástica invención como ésta de los Amadises, Palmerines y demás, nos dicen que no existe en la mente hispana ninguna incapacidad ni repulsión absoluta por las imágenes de ensueño y quimera. La novelística tradicional, el romancero mismo, tan realista, contienen también muestras de ficciones fantásticas admirablemente logradas. La literatura clásica nos ofrece comedias mitológicas, escenas del mundo sobrenatural, novelas de prodigios, cuentos de espantos, sueños, coloquios portentosos...; pero todo eso es poco frecuente, y en ello no se encuentra nada que recuerde las invenciones delirantes de un Hoffmann o de un Edgar Poe. (60)

Lo característico de lo fantástico español es la presencia de lo real y lo irreal invariablemente unidos. Dámaso Alonso, en su ensayo "Escila y Caribdis de la literatura española", afirma que "es probablemente también esta tremenda dualidad lo que da su encanto agrio, extraño y original a la cultura española, y es ella - la dualidad misma y no ninguno de los elementos contrapuestos que la forman, considerados por separado - lo que es peculiarmente español." (61) Para Karl Vossler "realidad

(59) Entrevista con Arturo Souto.

(60) Menéndez Pidal, pp. 91-92.

(61) Dámaso Alonso, "Escila y Caribdis de la literatura española", citado por Guillermo Díaz-Plaja, Hacia un concepto de la literatura española (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 297, 1962), p. 39.

y fantasía no son cosas opuestas que se excluyan, sino aspectos de una misma cosa, a saber, de la poesía. Están tan estrecha e íntimamente -- unidos como Sancho Panza y Don Quijote"...(62) La dualidad es la -- síntesis de elementos opuestos, inseparables como las caras de una moneda, armónicos como una sinfonía. (Lo real e irreal es sólo un ejemplo -- de contraposición entre otros característicos de la literatura española como lo popular y lo culto, lo trágico y lo cómico, lo moral y lo obsceno satírico, lo profano y lo religioso, el honor y el picaresco, etc.)

Otra característica peculiar de lo fantástico español relacionada a la dualidad real-irreal es la propensión de "tratar lo maravilloso, no como puramente fantástico, sino como una realidad extraordinaria, una segunda realidad."(63) Se confunde lo humano con lo divino. Dice -- Karl Vossler:

En las crónicas, en los cantares de gesta, en los romances y en la escena de los españoles...se mueven héroes y santos de una manera tan viva y natural como si no hubieran muerto nunca... Hasta en su transfiguración y divinización, el protagonista arrastra consigo jirones de humanidad...(64)

(62) Karl Vossler, Algunos caracteres de la cultura española, trad. Carlos Clavería, 4a ed. (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 270, 1962), p.75.

(63) Menéndez Pidal, p. 92.

(64) Vossler, pp. 71-72.

A esta naturalidad en aceptar lo sobrenatural se debe que la mayoría de las obras de teatro del siglo XVII con elementos fantásticos pertenezca a la categoría de lo maravilloso puro. (65)

En el caso de lo sobrenatural no religioso, el escritor español tiende a darle credibilidad a lo fantástico con explicaciones racionales. Cuenta Menéndez Pidal:

El Quijote tiene también significación especial dentro de esta tendencia a racionalizar lo maravilloso... Una sola vez las visiones de don Quijote campan libres, gloriosas, en la cueva de Montesinos; pero entonces Cervantes experimenta imperiosa la necesidad de cortar ese suelto aleteo hacia las -nubes del encanto, y no puede dejar atrás la aventura de la cueva, sin advertir que "parece apócrifa" y que don Quijote en la hora de la muerte dicen - que se retractó de ella. ¡Atormentado escrúpulo del escritor por permanecer fiel a su fe realista, que lo lleva a este nimio desmentir lo sobrenatural ficticio! (66)

Cuando se explica lo sobrenatural se sale del campo de lo fantástico. Estas obras pertenecen a la categoría de lo fantástico-extraño. (67)

Aunque el español se empeñe en racionalizar lo fantástico, - hay casos en los que se deja vencer por la fantasía. Dice Guarner:

(65) Véase el apéndice, p. 250.

(66) Menéndez Pidal, pp. 93-94.

(67) Véase el apéndice, p. 247.

...es obligado admitir que esta seriedad, este realismo a ultranza, tal vez empujados por este sol cegador que borra los contornos de las cosas, desembocan muchas veces en lo onírico, con el resultado paradójico, probablemente muy en contra de la voluntad de los propios autores, de devenir del todo fantásticos. (68)

Las obras en las cuales se tiene que aceptar lo sobrenatural - porque no se encuentra otra explicación pertenecen a lo fantástico-maravilloso. (69)

Hay otras obras en las cuales el autor juega con lo sobrenatural. Hace que los personajes crean encontrarse en situaciones prodigiosas aunque, en realidad, la obra no contenga elementos fantásticos. Es un gusto muy especial del escritor español del siglo XVII. Estas obras - pertenecen a la categoría de lo extraño (70) y son el objeto de estudio de esta tesis.

(68) Guamer, p. 10.

(69) Véase el apéndice, p. 248.

(70) Véase el apéndice, p. 246.

CAPITULO I

LA ESTRUCTURA DE LAS OBRAS EN LA CATEGORIA DE LO EXTRAÑO

La clasificación de lo extraño puro es la primera de las cuatro categorías que define Tzvetan Todorov según el contenido fantástico de las obras. Es el género que no es, ni nunca fue fantástico, pero que en algún momento lo puede aparentar. Es lo fantástico aparente: el mundo de las coincidencias. A lo extraño pertenecen la pura literatura de horror y la novela policial, pero hay mucho más. Como dice Todorov:

Lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud sólo está limitado por el lado fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura... En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son de una u otra manera increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. (71)

En la introducción (72) se expusieron varias definiciones de lo fantástico, optando por la de Todorov como la más certera, es decir: --
"la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes

(71) Todorov, pp. 59-60.

(72) Véanse las pp. 1-3.

naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural". (73)

En la categoría de lo extraño es el personaje el que vacila y no el lector porque si éste dudara se entraría en otras categorías (fantástico-extraño o fantástico-maravilloso). El lector puede experimentar miedo, como en el caso de la literatura de horror, pero no duda.

Los acontecimientos ante los que el hombre vacila parten del límite entre materia y espíritu. Todorov explica que en la literatura fantástica no se ignora esta frontera sino que, "por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes trasgresiones". (74) La ruptura de estos límites, que puede ser por invasión o desaparición de ellos, engendra los elementos sobrenaturales. Todorov divide estos elementos en dos grupos: las metamorfosis y los seres sobrenaturales. Cualquier otro elemento sobrenatural que no pertenezca a estos dos se le achaca al pandeterminismo: todo tiene una causa aunque ésta sea inexplicable. Aquí entrarían los presagios, presentimientos, conjuros, sueños y demás sucesos que no pueden explicarse por las leyes de la razón. (75) Debe aclararse que Todorov concibe la metamorfosis en un sentido más amplio que el que define el diccionario: "transformación de una cosa en otra". (76) Para este autor es suficiente que algo sufra un cambio, una suspensión o prolongación, por ejemplo, y no necesariamente una mudanza de un estado a -

(73) Todorov, p. 34.

(74) Ibid., p. 39.

(75) Ibid., pp. 131-133.

(76) Diccionario de la lengua española, p. 872.

otro, como lo sería la rana que se convierte en príncipe en el cuento de los hermanos Grimm.

En la categoría de lo extraño no hay elementos sobrenaturales como los mencionados arriba, pero sí aparecen efectos que para algún personaje, en ciertos instantes, los pueden aparentar. A continuación se verán estos recursos en las obras seleccionadas.

A. COMEDIAS Y ENTREMESSES

En el teatro español del siglo XVII aparece lo extraño en --- obras que confunden la apariencia y la realidad, lo visible y lo invisible. El engaño es la base de las piezas teatrales de este grupo y todas son comedias de capa y espada con la excepción de un solo drama: "La vida es sueño" de Calderón y de dos entremeses de Cervantes: "El retablo de las maravillas" y "La cueva de Salamanca". Las comedias escogidas son dieciséis: "El laberinto de amor" y "Pedro de Urdemalas" de Cervantes; "La fénix de Salamanca" de Mira de Amescua; "El semejante a sí mismo" de Ruiz de Alarcón; "Don Gil de las calzas verdes", "El amor médico", "La celosa de sí misma", "Por el sótano y el torno", "Los balcones de Madrid" y "En Madrid y en una casa" de Tirso de Molina y "El astrólogo fingido", "La dama duende", "Casa con dos puertas, mala es de guardar", "Mañanas de abril y mayo", "El galán fantasma" y "El encanto sin encanto" de Calderón. Estas comedias, entremeses y drama fueron selecciona-

dos de todos los incluidos en las Obras completas de Cervantes, Tirso y Calderón y en las Obras escogidas de Lope de la edición de Aguilar; en las Obras completas de Alarcón del Fondo de Cultura Económica y en el Teatro de Mira de Amescua de Clásicos Castellanos. (77) De Lope de Vega se seleccionaron obras para otras categorías pero no se pudo incluir ninguna en la clasificación de lo extraño por no tener los elementos apropiados.

Las obras que pertenecen a lo extraño no son las únicas de engaño en el repertorio de los dramaturgos del Siglo de Oro, pero sí son las que en un momento dado, algún personaje, debido al equívoco, cree encontrarse en el mundo irreal de lo fantástico. Como la trama es similar en todas las obras de este género, con la excepción de "La vida es sueño", se pudo reducir su estructura a dos fórmulas básicas con cuatro variantes. Las equivalencias son las siguientes:

- A = dama
- a = dama amiga
- B = galán o personaje masculino principal (78)
- b = galán amigo
- C = obstáculo
- D = finalidad
- x = recurso fantástico

Fórmula básica I:

A quiere a B pero se interpone C

A utiliza x para engañar a B, eliminar a C y lograr D.

A esta fórmula pertenecen las siguientes obras:

Mira de Amescua: "La fénix de Salamanca"

Tirso de Molina: "Don Gil de las calzas verdes"
"El amor médico"

(77) Véase la bibliografía, p. 254.

(78) Se hace una distinción entre galán y personaje masculino principal porque en algunas obras este último no aparece como galán. Véase la fórmula II, p. 48.

Calderón de la Barca: "El encanto sin encanto"
 "La dama duende"
 "Mañanas de abril y mayo"

El recurso fantástico es utilizado en estas obras por la dama para engañar al galán. Lo que se interpone es otro amante, exceptuando "La dama duende" en la cual el obstáculo es la figura de autoridad; sus hermanos. El galán (B) de las comedias de este grupo no está interesado en la dama (A), a quien quiere es a (C); así que (A) para eliminar a -- (C) utiliza (x) el recurso aparentemente fantástico para lograr (D), el amor.

Comenzando por la excepción, tenemos que la dama duende, Angela, es (A), Don Manuel (B), los hermanos de Angela, (C), la alacena movible que se abre y se cierra (x) y el amor (D). Angela no engaña directamente a sus hermanos; ellos ni siquiera se enteran de lo que -- está ocurriendo. Son Don Manuel y su criado Cosme los que se sienten -- amenazados por una fuerza sobrenatural. Doña Angela quiere lograr el -- amor de Don Manuel pero tiene miedo de hacerlo abiertamente porque él -- es un huésped en su casa y sus hermanos la celan. Decide entonces hacer uso de la alacena movible para entrar y salir sin ser vista en el cuarto de Don Manuel y dejarle cartas misteriosas.

La primera reacción de Don Manuel es de incredulidad :

... el juicio podré perder
 pero no, Cosme, creer
 cosa sobrenatural. (79)

Pero al repetirse estos sucesos sin que Don Manuel encuentre ex
plicación, la incredulidad da paso a la duda, base de lo fantástico:

Como sombra se mostró
 fantástica su luz fue,
 pero como cosa humana
 se dejó tocar y ver:
 como mortal se temió
 receló como mujer,
 como ilusión se deshizo
 como fantasma se fue.
 Si doy la rienda al discurso,
 no sé, ¡vive Dios! no sé
 ni qué tengo de dudar
 ni qué tengo de creer. (80)

"El encanto sin encanto" es similar a "La dama duende" en cu
anto a la utilización de un elemento espacial como recurso fantástico: la ala
cena movable en la última y una torre en la primera. La dama Serafina,
 (A), para lograr el amor (D) del galán Enrique (B), lo encierra en
 una torre (x), y le hace creer que está en una situación sobrenatural pa
ra que olvide a (C), la mujer que él quiere. Enrique, racional, no quie
re aceptar una solución fantástica al enigma en que se encuentra:

(79) Pedro Calderón de la Barca, "La dama duende", Obras completas,
 Vol. II: Comedias, Angel Valbuena Briones, ed., 2a. ed. (Ma--
 drid: Aguilar, 1973), p. 249.

(80) Ibid., p. 262.

...yo no he de creer
que hechizos y encantos haya. (81)

Pero igual que Don Manuel llega a dudar de lo que ocurre y --
siente miedo ante su incompreensión:

¿Qué es esto, ¡cielos! qué miro?
.....
¿por qué la duda ministro ...? (82)

En las obras restantes de este grupo, en las cuales el galán es -
el personaje engañado, el elemento fantástico (x), es el disfraz que uti-
liza la dama para hacer creer que es otra persona. Es una metamorfosis fal-
sa pero logra su cometido, es decir, atrapar al galán (D). Las damas -
(A) Doña Juana, en "Don Gil de las calzas verdes"; Doña Jerónima, en
"El amor médico"; Doña Mencía, en "La fénix de Salamanca" y Doña Clara
en "Mañanas de abril y mayo" asumen una o más personalidades para enga-
ñar a sus respectivos galanes (B). El obstáculo (C) en estas obras es --
otro amante o simplemente la indiferencia de parte del galán. Para elimi-
nar a C, Doña Juana se hace pasar por Don Gil y por Doña Elvira; Doña -
Jerónima, por un médico, el Dr. Barbosa y por la hermana de éste, Doña
Marta; Doña Mencía oscila entre un hombre, Don Carlos y una mujer sin --
nombre y Doña Clara, de tapada, hace creer que es Doña Ana. La confu-
sión creada llega al límite de la locura. Aquí no sólo se engaña al galán

(81) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II, p.1602.

(82) Ibid., p. 1608.

sino a todos en su rededor con excepción de los cómplices, los criados. -

El desconcierto los lleva a pensar que están en una situación fantástica.

En "Don Gil de las calzas verdes", Don Martín, que se hacía - pasar por Don Gil para huir de Doña Juana, no logra comprender que exista otro hombre que se llame y se vista igual ya que él había inventado al personaje. ¿Cómo es posible? Primero piensa que es un encantador :

Malgesí debe de ser. (83.)

Racionaliza la situación y sólo logra concluir que el otro Don - Gil es el alma en pena de Doña Juana. Ella ya se había encargado de - que le comunicaran que había muerto. Dice Don Martín :

No es posible, sino que es
el espíritu inocente
de Doña Juana el que siente
que yo quiera a Doña Inés,
y que en castigo y venganza
del mal pago que le di,
se finge Don Gil, y aquí
hace guerra a mi esperanza.
Porque el perseguirme tanto
el no haber parte o lugar
adonde a darme pesar
no acuda, si no es encanto
¿qué otra cosa puede ser? (84.)

En "El amor médico", también de Tirso, Doña Jerónima, en el pa - pel del Dr. Barbosa, casi hace enloquecer a Don Gaspar recordándole su -

(83) Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), "Don Gil de las calzas - - verdes", Obras completas, Vol. I, Blanca de los Ríos, ed. (Ma - - drid: Aguilar 1946), p. 1633.

(84) Ibid., pp. 1634-1635.

promesa de casarse con ella. Para Don Gaspar no hay explicación. ¿Cómo este médico puede saber su pasado?

¿Qué es esto, Tello? ¿Qué es esto?

.....

O yo estoy fuera de mí
o algún embeleco es éste

.....

El cielo socorra mi seso. (85)

El enredo en "La fénix de Salamanca" de Mira de Amescua es similar. Doña Mencía trastorna a Don Garcerán con sus cambios de personalidad. A veces es Don Carlos, a veces una mujer desconocida y continuamente lo tiene confuso porque él ve el parecido con Doña Mencía:

Mira bien, repara,
no es ésta Doña Mencía?

.....

.... camino no halla
mi confuso entendimiento

para salir de esta calma. (86)

Es el tío de Doña Mencía quien mejor expresa el ambiente de la comedia:

¿Esta casa

es de locos o de cuerdos?

Sobrina, ¿es torre encantada? (87)

En la última obra de este grupo, "Mañanas de abril y mayo" de

(85) De Molina, "El amor médico", Vol. II, pp. 1009-1010.

(86) Antonio Mira de Amescua, "La fénix de Salamanca", Teatro, Vol. II, Angel Valbuena Prat. ed., (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 82, 1957), pp. 120-121.

(87) Ibid., p. 123.

Calderón, es Doña Clara la causa del enredo. Aunque hay otra dama, Doña Ana, y otro galán, Don Juan, éstos tienen poca relevancia en cuanto a la manifestación de lo fantástico aparente. En cambio, Doña Clara (A) utiliza el disfraz (x), para engañar a Don Hipólito (B), porque ella -- cree que él quiere a Doña Ana (C). Este es el obstáculo para lograr -- (D), el amor. La culpa de que Don Hipólito crea querer a Doña Ana la tiene Doña Clara pues cuando apareció de tapada se hizo pasar por ella. -- Don Hipólito está enamorado de la dama tapada; así es que Doña Clara tiene celos de sí misma. El pobre galán no sabe lo que está ocurriendo y -- cree estar viendo visiones:

Quitarme el juicio queréis.
Mujer, dos veces tapada
que a mi deshecha fortuna
por si se me pierde una,
se me envía duplicada
¿no me hablaste en el parque hoy?
¿no eres tú la que seguí,
y la que en tu casa ví?
Confuso otra vez estoy. (88)

(Doña Clara hace señas a todas las preguntas que sí)

Y hace alusión a la dama duende:

¿Otro diablo? ¡Vive Dios
que tienen aquestos lances
cosas de la Dama Duende ! (89)

(88) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. 589.

(89) Ibid., p. 593.

Variante a):

La primera variante es casi idéntica a la fórmula básica I. La única diferencia es que la intriga se duplica. En lugar de una dama y su galán, en las obras de este grupo aparecen dos damas con el mismo número de galanes que no las quieren. Estas maquinan el equívoco para conseguir el amor. La fórmula de la variante a) es la siguiente :

A quiere a B y a quiere a b pero se interpone C.

A + a utilizan x para engañar a B + b, eliminar a - C y lograr D.

Las obras de este grupo son :

Cervantes : "El laberinto de amor"

Tirso de Molina: "En Madrid y en una casa"

Calderón de la Barca : "Casa con dos puertas, mala es de guardar"

"El laberinto de amor", comedia de Cervantes, es una especie de Pedro de Urdemalas femenino aunque en menor grado porque no hay tantos cambios de personalidad como en la obra de este nombre. (90)

Porcia (A) y Julia (a), se disfrazan para seguir a Anastasio (B), y a - -
Manfredo (b). El obstáculo es Rosamira (C) la mujer amada por los jóve- -
nes. El recurso fantástico (x), son los disfraces que hacen las falsas me- -

(90) Véase la p. 51.

tamorfosis: pastorcillos, estudiantes, pajes, labradores; todo para confundir a los galanes, hacer que olviden a Rosamira y lograr (D), el amor.

En uno de los engaños Porcia asume la personalidad de Rosamira y finge haber visto una visión que profetiza el amor de Manfredo y Julia.

Manfredo reacciona incrédulo:

¡Ella está loca, sin duda!

 ¡El alma llevo confusa! (91)

Y cuando comienza a dudar se pregunta:

¿No tengo yo voluntad?
 ¿Cómo? ¿Sentido no tengo?
 ¿No tengo libre albedrío?
 ¿Pero qué miedo es este mío? (92)

Las damas en la obra "En Madrid y en una casa", de Tirso, Doña Manuela (A), y Doña Leonor (a) engañan a sus galanes Don Gabriel (B) y Don Gonzalo (b), valiéndose de una trampa entre pisos y de disfraces (x). El obstáculo que quieren eliminar es Doña Serafina (C) la mujer amada por los dos jóvenes para lograr (D), el amor. Entran y salen a su antojo y hacen pensar que están en dos sitios a la vez. Son mujeres que por aparecer misteriosas incitan a los galanes y despiertan su curiosidad. Rápidamente cae Doña Serafina al olvido. La reacción al encontrarse en una situación incomprensible es casi idéntica a las de los persona

(91) Miguel de Cervantes Saavedra, "El laberinto de amor", Obras completas, Vol. I, Angel Valbuena Prat, ed., 18a. ed., (Madrid: --- Aguilar, 1975), p. 536.

(92) Ibid., p. 539.

jes de las demás obras mencionadas :

Tan confuso
estoy, que temo perder
el juicio.(93)

Y se pregunta Don Gabriel :

¿Pusieron en esta casa
su academia los hechizos,
su tienda los embelecocos,
su escuela los desatinos?
Señores, ¿qué encanto es éste? (94)

"Casa con dos puertas, mala es de guardar", de Calderón, es -
otra comedia con dos damas que engañan a sus galanes para conseguir el -
amor. Pero en este caso hay una ligera variación. Uno de los galanes, -
Félix, amante de Laura, también es una figura de autoridad porque es el herma -
no de Marcela a quien ceba cuidadosamente de Lisardo, su amigo, que es un -
huésped en su casa. Otra figura de autoridad es Fabio, el padre de Laura. - -
Así que Marcela (A), y Laura (a), engañan a Lisardo (B) y Félix (b)
para eliminar a (C), las figuras de autoridad, valiéndose del recurso fan -
tástico (x): las dos puertas que les permiten entrar y salir sin ser vistas -
intercambiando su personalidad. Laura se hace pasar por Marcela y vice -
versa. El fin, como en las demás comedias mencionadas, es lograr el - -
amor (D). La reacción de los engañados es siempre la misma :

(93) De Molina, "En Madrid y en una casa", Vol. III, p. 1269.

(94) Ibid., p. 1280.

...me harás perder el juicio,

 la voz me falta.....

 no puedo hablar. (95)

Variante b) :

La segunda variante está ejemplificada por una sola obra: "La celosa de sí misma" de Tirso de Molina. Igual que en la variante a) en ésta aparecen dos damas, pero en este caso son rivales, no cómplices y solamente hay un galán, la causa de la rivalidad. La fórmula es la siguiente :

A quiere a B;

a también quiere a B; se interpone C.

A utiliza x para engañar a B, eliminar a C y

lograr D.

a utiliza x para engañar a A + B, eliminar a C y -

lograr D.

En "La celosa de sí misma", Doña Magdalena (A), quiere a --
 Don Melchor (B) pero Doña Angela (a), lo quiere también. El obstácu_
 lo (C) es el amor de Don Melchor por la dama tapada, la misteriosa Condesa, --
 que realmente es Doña Magdalena pero él no lo sabe. Mientras tanto, --
 Doña Magdalena sufre pensando que Don Melchor quiere a otra mujer igno

 (95) Calderón de la Barca, "Casa con dos puertas malas es de guardar",
 Vol. II, p. 307.

rando que la otra es ella misma, de ahí el título de la obra. Así que Doña Magdalena (A) utiliza el disfraz para cambiar de personalidad (x); - engañar a Don Melchor (B); eliminar a (C), el amor por "la otra" y - lograr (D), el amor.

Por otro lado, Doña Angela (a), celosa, utiliza la misma treta, el disfraz (x) para engañar no sólo al objeto de su amor, Don Melchor - (B), sino también a Doña Magdalena (A), eliminar a (C), el amor - de Don Melchor por la dama enigma y lograr (D), el amor. En este caso es Doña Magdalena quien gana pero a Doña Angela su hermano le da otro galán por esposo, Don Jerónimo, con el cual ella se conforma y hay un final feliz para todos.

Cuando Don Melchor se encuentra en medio del enredo no comprende lo que está sucediendo y así reacciona:

Mas ¿qué es esto? ¡otra enlutada! (96)

.....

¿Qué extrañas confusiones me persiguen? (97)

.....

¿que estoy loco? (98)

Pero es Doña Magdalena la que siente la duda con más intensidad porque al igual que Don Martín en "Don Gil de las calzas verdes", - ella creó un personaje y no puede creer ni comprender que éste aparezca:

(96) De Molina, "La celosa de sí misma", Vol. II, p. 1481.

(97) Ibid., p. 1482.

(98) Ibid., p. 1487.

¿Qué es esto, ilusión pesada?

.....
 Yo estoy de suerte perdida
 que si no me desengañan
 que duermo, daré mil voces
 aunque peligre mi fama. (99)

Variante c):

La variante c) es una inversión de la variante a). En lugar de ser las damas las que toman la iniciativa, en este caso son los galanes. El único ejemplo es "El semejante a sí mismo" de Juan Ruiz de Alarcón. La fórmula es la siguiente:

B quiere a A y b quiere a a pero se interpone C .

B + b utilizan x para engañar a A + a, eliminar a C
 y lograr D.

Don Juan (B) y Don Diego (b) quieren a Doña Ana (A) y a Julia (a). Hay dos obstáculos (C): por un lado, el padre de Don Juan lo quiere mandar al Perú para cobrar una herencia y separarlo de Doña Ana y por el otro lado, está la falta de amor de parte de las damas: Ana simplemente no quiere a Don Juan y Julia tiene otro amante, Leonardo. El recurso fantástico (x) es el ardid planeado por los jóvenes que son idénticos en apariencia. Don Juan finge irse al Perú y se queda como Don Die-

(99) ibid., p. 1482.

go mientras que éste se hace pasar como el mozo del primero. El antecedente de esta obra es "Los Menechmos" de Plauto en la que los personajes son hermanos gemelos. Se pierde uno; el abuelo recoge al otro y le da el nombre de Menechmo, el nombre del hermano perdido. El segundo Menechmo recorre el mundo y encuentra al primero. La perfecta semejanza de los dos es la causa de la confusión en esta obra igual que en "El semejante a sí mismo". El engaño tiene como fin lograr el amor de las damas (D). Los personajes engañados se encuentran en una situación que no comprenden y dudan de su percepción. Don Rodrigo, el padre de Don Juan, al verlo haciéndose pasar por Don Diego, no sale de su asombro :

¡Válgame Dios! En mi vida
vi cosa tan parecida. (100)

Tanto Ana como Julia desconfían de la identidad de Don Juan. Dice Doña Ana :

Todo embustes y quimeras
ya Don Diego, ya Don Juan
ya descortés, ya galán
ya ficciones y ya veras
.....
que ni siento lo que digo
ni sé decir lo que siento. (101)

Julia sospecha el engaño pero no está segura :

-
- (100) Juan Ruiz de Alarcón, "El semejante a sí mismo", Obras completas, Vol. I, Agustín Millares Carlo, ed. (México : Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca Americana 33, 1957), p. 330.
- (101) Ibid., p. 356.

○ éste es sueño
o disfraz de que algún enredo aguardo. (102)

Variante d):

La cuarta variante se diferencia de las otras mencionadas antes - en que los personajes engañados ya no son los galanes ni las damas sino -- las figuras de autoridad o compromiso. La dama (A), que es casi siempre quien toma la iniciativa, o ella y su galán (B) como cómplice, traman - el enredo para engañar a (C) por medio de (x) para lograr (D), el - amor. La fórmula es ésta:

A quiere a B pero se interpone C

A o A+B utilizan x para engañar a C y lograr D.

Las obras que pertenecen a este grupo son las siguientes:

Tirso de Molina: "Por el sótano y el torno"

"Los balcones de Madrid"

Calderón de la Barca: "El galán fantasma"

(A) sería Doña Jusepa en "Por el sótano y el torno", Elisa en "Los balcones de Madrid", y Julia en "El galán fantasma". Siguiendo este mismo orden, (B) entonces equivaldría a Don Duarte, a Don Juan y a As talfo, y a (C) correspondería Doña Bernarda, Don Alonso y el Duque

(102) Ibid., p. 368.

Federico de Sajonia.

Doña Jusepa quiere a Don Duarte; Elisa a Don Juan y Julia a Astolfo pero se interponen las figuras de autoridad: Doña Bernarda en el primer caso y Don Alonso en el segundo. El Duque Federico de Sajonia no es una figura de autoridad pero sí es un obstáculo porque es el prometido de Julia a quien ella no quiere. Las damas con sus galanes, para eliminar la oposición, utilizan un recurso similar: en la primera obra, Doña Jusepa emplea un boquete en el tabique del sótano; en la segunda, Elisa usa un tablón para pasar de un balcón a otro y en la última, los amantes Julia y Astolfo se valen de un túnel para perpetrar el engaño. La acción se desarrolla en dos lugares pero para los personajes burlados que no saben de la existencia de los pasajes secretos, esto no es posible. Ellos son los únicos que creen encontrarse en una situación fantástica y reaccionan en forma parecida. Exclama Doña Bernarda:

¿En un día
tanto engaño? ¿Estoy durmiendo?
¡Burladores! ¿soy yo loca
para creer desatinos?
.....
¡Embaidora! ¿Dentro en casa;
con llave no te dejé?,
Pues si en ella no te hallo
¿diréis que esto es frenesí?
.....
¡Jesús! ¡Santa Catalina!

Ahora digo que estoy loca,
si no estoy dormida. (103)

Don Alonso, después de haber dejado a Elisa en su aposento, va a casa de Don Juan y lo ve allí pero como está tapada le niegan que es ella:

¿Qué veo? ¡Válgame Dios!

.....

Pues, Elisa

¿tú, a tal hora y en tal parte?

.....

Persuadidme que estoy loco....(104)

Para asegurarse que es Elisa, los deja encerrados con llave y regresa a su casa a ver si es cierto que ella nunca ha salido de allí. Cuando la encuentra no lo puede creer y dice alterado:

¡Jesús, Jesús! mi vejez
el seso me precipita. (105)

En "El galán fantasma" el Duque Federico de Sajonia cree haber dado muerte a Astolfo. Este, utilizando el túnel, aparece todas las noches en el jardín de Julia y todos creen que es un espectro. El Duque cuando lo ve se espanta:

Cobarde fucho
con mi asombro y contigo
.....
¿Adónde, voz, te escondes?

(103) De Molina, "Por el sótano y el torno", Vol. III, pp. 594-596.

(104) De Molina, "Los balcones de Madrid", Vol. III, pp. 1148-1149.

(105) Ibid., p. 1150.

Si me llamas, ¿por qué no me respondes?

Ilusión o sombra,
 ni tu aspecto me espanta ni me asombra. (106)

Fórmula básica II:

La fórmula básica II no tiene variantes. Se diferencia de la I - en que se eliminan las damas (A), y (B) pasa a ser el personaje principal aunque ya no como galán. (C) como siempre es el obstáculo y (D) es la finalidad, que en este caso, cambia del amor al dinero o a salir de un apuro. La fórmula es la siguiente:

B engaña a C por medio de x para lograr D.

Son cuatro las obras que pertenecen a este grupo:

Cervantes: "El retablo de las maravillas"

"La cueva de Salamanca"

"Pedro de Urdemalas"

Calderón de la Barca: "El astrólogo fingido".

"El retablo de las maravillas" entremés cervantino, está basado - en el cuento del traje invisible del rey de Don Juan Manuel (ejemplo -- XXXII de El Conde Lucanor) e igual que éste, satiriza la vanidad humana.

(106) Calderón de la Barca, "El galán fantasma", Vol. II, p. 655.

Chanfalla; la Chirinos y Rabelín, el músico (B) (107), utilizan (x), el engaño irreal, para embaucar a (C), el público: el Gobernador; el Alcalde, Benito Repollo; el regidor, Juan Castrado; el escribano, Pedro Capado; Juana Castrada; Teresa Repolla y el sobrino de Benito, para conseguir dinero, (D).

El recurso que utilizan es inexistente. Es un juego de la imaginación. Los embusteros traen un retablo al pueblo cuyas maravillas, dicen, sólo podrían verlas los cristianos viejos y los hijos legítimos. Todos, por miedo a ser considerados judíos o bastardos, dicen ver lo que no están viendo. Es un problema de la ilusión y la verdad. Los engañadores hacen salir a escena a Sansón, un toro, una manada de ratones, el agua del río Jordán, dos docenas de leones rampantes y osos colmeneros y la doncella Herodías. El Gobernador es el único que admite no ver nada pero lo dice aparte para que nadie lo oiga:

¡Milagroso caso es éste!
Así veo yo a Sansón ahora como al
Gran Turco; pero en verdad que me
tengo por legítimo y cristiano viejo. (108)

Y continúa diciendo :

¿Qué diablos puede ser esto,
que aún no me ha tocado una gota
donde todos se ahogan?
¿Mas si viniera a ser yo bastardo
entre tantos legítimos? (109)

-
- (107) En este caso (B) equivale a tres personajes; uno de ellos es una mujer, pero como no tiene el papel de dama, no se le dio la letra (A).
(108) Cervantes, "El retablo de las maravillas", Vol. I, p. 711.
(109) Ibid., p. 712.

De todos los presentes, solamente el Gobernador duda de lo que ocurre en el retablo; por lo tanto, es el único que se encuentra en una situación fantástica. Los otros que "ven" todo nunca oscilan entre la realidad y la irrealidad. Por eso, cuando llega el Furrier pidiendo alojamiento para treinta hombres en nombre del Rey piensan que es parte del retablo. La realidad se convierte en ilusión.

"La cueva de Salamanca", otro entremés de Cervantes que satiriza la credulidad humana, es una burla al marido ausente utilizando como ardid la magia que se enseñaba en la cueva de Salamanca. Leonarda y Cristina, la criada, planean verse con el sacristán Reponce y el Barbero, cuando Pancraccio, el marido de Leonarda, tiene que salir por varios días; pero se rompe una rueda y Pancraccio regresa. Mientras, han llegado el sacristán, el barbero y un estudiante pidiendo albergue. Este, que tiene mucha hambre, tiene un plan ingenioso para poder comer engañando a Pancraccio. Dice que aprendió magia en la cueva de Salamanca y que va a hacer salir a dos demonios en la figura humana del sacristán y del barbero con una canasta llena de comida. Así que (B) es el estudiante que engaña a (C), Pancraccio, utilizando el recurso fantástico (x), la magia aparente, para salir del apuro, comer y salvar a Leonarda de su adulterio, (D).

El pobre Pancraccio se lo cree todo y como no duda, no se pue-

de considerar que ha estado en una situación fantástica sino en una maravillosa (110), pero pertenece al grupo de lo extraño porque no hay elementos sobrenaturales. Todo es un engaño. Panracio cree en la magia :

...no han de salir de mi casa hasta
que me dejen enseñado en la ciencia y
ciencias que se enseñan en la cueva
de Salamanca. (111)

"Pedro de Urdemalas" es una comedia picaresca de Cervantes en la cual el engaño está basado en cambios de personalidad. Pedro de Urdemalas (B) engaña a (C), la viuda y demás personajes, utilizando (x), - los disfraces, para lograr (D), dinero.

Las metamorfosis de Pedro son numerosas : un ciego, un ánima en pena, un gitano, un ermitaño y un estudiante.

Valiéndose de la credulidad de la viuda, le dice, mientras aparece como ciego, que un alma en pena con el cuerpo de él va a aparecerse para pedirle cuentas :

Esta alma vendrá esta tarde,
señora Marina mía,
a hacer de su lista alarde
ante ti; pero querría
que en secreto esto se guarde,
y que a solas la recibas
y que a darle te apercibas
lo que piden tus parientes

(110) Véase lo maravilloso puro en la introducción, p. 8.

(111) Cervantes, "La cueva de Salamanca", Vol. I, p. 722.

que moran en las ardientes
hornazas, de alivio esquivas (112)

Cuando llega Pedro haciéndose pasar como alma en pena, la
viuda reacciona sin sorpresa :

Ya señor, tengo noticia
de quién eres y sé bien
que tu voluntad codicia
que en misericordia estén
las almas y no en justicia.
Sé la honrada comisión
que tienes, y en conclusión,
te suplico que me cuentes
cómo las de mis parientes
tendrán descanso y perdón. (113)

La viuda, como Pancraccio en "La cueva de Salamanca", al creer
todo sin vacilar, se sale de lo fantástico.

La última obra de este grupo es "El astrólogo fingido" de Calde-
rón. Es el caso del mentiroso simpático. Don Diego se entera por medio
del chisme de los criados del arreglo de Don Juan y de Doña María de ver-
se en las noches cuando ella ponga un lienzo en la ventana. Don Diego,
que quiere a Doña María y piensa erróneamente que ella le corresponde, -
le echa en cara su falsedad. Se da cuenta que está comprometiendo a los
criados y es en este momento que sigue la sugerencia de su criado Morón;
comienza a fingir que es astrólogo y por eso sabe lo que está ocurriendo.-

(112) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, pp. 631-632.

(113) Ibid., p. 644.

Para él nada puede permanecer oculto.

En esta obra, Don Diego (B), con la ayuda de su criado Morón y de su amigo Don Antonio, utiliza (x), el plan de fingirse astrólogo, — para engañar a (C): Doña María, Don Juan, Doña Violante, Don Carlos, Otáñez, viejo y Leonardo, padre de Doña María para lograr (D): salvar a los criados y a sí mismo de su propia mentira. Se descubre el engaño al final pero no importa porque todos quedan felices.

Doña Violante es la víctima que más reacciona ante los poderes mágicos de Don Diego. Ella le pide al astrólogo que le traiga a Don Juan a su presencia. Doña Violante es la rival de Doña María y quiere ganarse el amor de Don Juan. Don Diego le hace escribir una carta que echa por la ventana de la casa de Don Carlos donde está escondido Don Juan. Este, por miedo que se descubra su escondite va a ver a Doña Violante que se espanta creyendo que es un fantasma :

¡Ay de mí!

.....
Hasta ahora más valiente
y más animosa estaba
y ya de ver que es verdad
esté sin sentido el alma.

.....
Ya todo el valor me falta

.....
(¡Estoy turbada!)
El cuerpo me cubre un hielo,
y el corazón se desmaya

.....
 Fantasma,
 vuélvete y déjanos ya. (114)

B. DRAMAS

El único drama en la categoría de lo extraño es "La vida es sueño" de Calderón, obra filosófica y moral que ya ha sido estudiada y analizada a fondo desde estos puntos de vista por innumerables autores. (115) - En este estudio lo que interesa es examinar el aspecto fantástico de la pieza teatral. Desde el título, se puede observar un contraste entre lo tangible y lo intangible, la verdad y la ilusión: la vida y el sueño. Ambos - son elementos reales aunque en distintos planos: uno material y otro inmaterial. Desde el punto de vista fantástico un sueño deja de ser real cuando "el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la - cosa y la palabra, deja de ser cerrado" (116), es decir, cuando se cree - que se ha soñado y hay evidencia material de lo contrario o viceversa, -- cuando se considera algo como real y sólo ha sido un sueño.

En la obra de Calderón, nunca hubo un sueño, ni real, ni irreal sino un engaño y es por eso que pertenece a la categoría de lo extraño. -

Hay dos elementos esenciales para el desarrollo de la mentira: la astrología

(114) Calderón de la Barca, "El astrólogo fingido", Vol. II, p. 152.

(115) Véase la bibliografía en Calderón de la Barca, Obras completas, - Vol. I: Dramas, pp. 496-500.

(116) Todorov, p. 136.

y la droga. Veamos la estructura de la obra a ver en qué capacidad aparecen estos elementos.

Basilio, rey de Polonia, ha encerrado a su hijo Segismundo en una torre para evitar que se cumpla la profecía de las estrellas que el heredero será un príncipe cruel y humillará su poder. Llega a hombre conociendo sólo a su ayo, Clotaldo, y lo que él le ha enseñado. Basilio decide probar lo anunciado por los hados llevando a Segismundo a la Corte narcotizándolo. Como el príncipe reacciona violentamente con instintos feroces, el rey lo droga de nuevo y lo vuelven a encerrar en la torre haciéndole creer que todo ha sido un sueño. La obra termina con el pueblo sublevándose a favor de su príncipe, el cual vence a su padre, pero, ya aprendida la lección, lo trata noblemente.

La astrología entra en el campo de lo extraño porque no puede comprobarse como una ciencia exacta y tampoco como un acontecimiento sobrenatural. Si fuera precisa como las matemáticas se consideraría como una de las ciencias naturales y no habría nada de extraño en sus leyes; si fuera sobrenatural no habría posibilidad de libre albedrío y entraría en el campo de lo maravilloso. Dice Blanca de los Ríos:

Estas influencias astrales y el hado
y destino de los seres humanos,
que en la antigüedad eran inexorables
y de una fatalidad irreparable,
quedan atemperados y a veces con-

trariados con el concepto religioso del libre albedrío. Por tanto, aun que se admite la influencia astral y la dependencia de las estrellas, se entiende que el hombre puede voluntariamente con su conducta constante librarse de una influencia que pudiera resultarle funesta. (117)

La astrología en "La vida es sueño" es fundamental para el desarrollo de la obra. Sin ella el rey Basilio no hubiera tenido que encerrar a Segismundo en la torre y no hubiera ocurrido nada. Así relata el rey el nacimiento de su hijo :

En Clorilene, mi esposa,
tuve un infelice hijo,
en cuyo parto los cielos
se agotaron de prodigios.
.....
Llegó de su parto el día
y los presagios cumplidos
(porque tarde o nunca son
mentirosos los impíos).
.....
Los cielos se oscurecieron
temblaron los edificios,
llovieron piedras las nubes
corrieron sangre los ríos.
En aqueste, pues, del sol
ya frenesí o ya delirio
nació Segismundo dando
de su condición indicios,
pues dio la muerte a su madre...
Yo, acudiendo a mis estudios,

(117) Blanca de los Ríos, "Paréntesis astrológico", Obras completas de -
Tirso de Molina, Vol. III, 2a. ed. (Madrid : Aguilar, 1968), -
p. 1160.

en ellos y en todo miro
 que Segismundo sería
 el hombre más atrevido,
 el príncipe más cruel
 y el monarca más impío.

.....
 y él, de su furor llevado,
 entre asombros y delitos
 había de poner en mí
 las plantas y yo rendido
 a sus pies me había de ver...

.....
 Pues dando crédito yo
 a los hados que, divinos
 me pronosticaban daños
 en fatales vaticinios
 determiné de encerrar
 la fiera que había nacido
 por ver si el sabio tenía
 en las estrellas dominio. (118)

Cuando Segismundo se hace hombre, Basilio quiere probar la veracidad de las profecías en las cuales cree pero se contradice al afirmar — que el hombre tiene libre albedrío:

Quiero examinar si el cielo
 que no es posible que mienta,
 y más habiéndonos dado
 de su rigor tantas muestras
 en su cruel condición
 o se mitiga o se temple,
 por lo menos y vencido
 con valor y con prudencia
 se desdice; porque el hombre
 predomina en las estrellas. (119)

(118) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, pp. 507-508.

(119) Ibid., pp. 511-512.

No es raro que aparezcan estas contradicciones en Calderón, --
hombre profundamente barroco y religioso. Dice Blanca de los Ríos:

...la predestinación astrológica no desemboca por ninguna parte en el dogmatismo; el influjo de un horóscopo decidiendo de la vida, de la muerte y aun del destino postmundano de los personajes, que matan o se suicidan impulsados por aquel poder fatídico, no es compatible con el dogma católico. Así, aunque no podemos suponer herético al cristianísimo Calderón, hemos de considerarle fascinado, alucinado por influencias y ficciones orientales propias de Las mil y una noches y predilectas de su maravillosa fantasía. (120)

El otro elemento que hace que la obra pertenezca a la categoría de lo extraño es el uso de la droga para engañar a Segismundo. La droga en sí no tiene nada de excepcional pero su función en la obra sí lo es. Cuando despierta Segismundo en el palacio se encuentra en una situación --
incomprensible, fantástica:

¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
Con poco espanto lo admiro,
con mucha duda lo creo.
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?

(120) Blanca de los Ríos, "Nota preliminar" a "Vida y muerte de Herodes," Obras completas de Tirso de Molina, Vol. I (Madrid : Aguilar, --
1946), p. 1461.

¿Yo en medio de tanta gente
 que me sirva de vestir?
 Decir que sueño es engaño:
 bien sé que despierto estoy.
 ¿Yo Segismundo no soy?
 Dadme cielos, desengaño.
 Decidme: ¿qué pudo ser
 esto que a mi fantasía
 sucedió mientras dormía,
 que aquí me he llegado a ver? (121)

Clotaldo le dice la verdad a Segismundo y éste reacciona con violencia. Todos le advierten, según el plan del rey Basilio, que se controle porque puede estar soñando. Como continúa actuando como una fiera lo regresan a la torre, otra vez por medio de la droga. Cuando despierta y se encuentra de nuevo preso, exclama:

Mas ¡ay de mí! ¿Dónde estoy?

 ¿Soy yo por ventura? ¿Soy
 el que preso y aherrojado
 llego a verme en tal estado?
 ¿No sois mi sepulcro vos,
 torre? Sí, ¡Válgame Dios
 qué de cosas he soñado! (122)

Pero Segismundo no está seguro de que haya sido un sueño. Es la duda lo que hace que se encuentre en una situación fantástica:

Supuesto que sueño fue,
 no diré lo que soñé
 lo que vi, Clotaldo, sí. (123)

(121) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 513.

(122) Ibid., p. 521.

(123) Ibid.

Cuando ya ha aceptado que todo fue un sueño llega el pueblo a aclamarlo y se confunde nuevamente :

¿Otra vez (¡qué es esto, cielos!)
 queréis que sueñe grandezas
 que ha de deshacer el tiempo?

 Pues no ha de ser, no ha de ser
 mirarme otra vez sujeto
 a mi fortuna; y pues sé
 que toda esta vida es sueño,
 idos, sombras que fingís,
 hoy a mis sentidos muertos
 cuerpo y voz, siendo verdad
 que ni tenéis voz ni cuerpo,
 que no quiero majestades
 fingidas, pompas no quiero,
 fantásticas ilusiones
 que al soplo menos ligero
 del aura han de deshacerse... (124)

Un soldado lo convence diciéndole que si su primera experiencia fue un sueño entonces pronosticó el porvenir :

Cosas grandes
 siempre, gran señor, trajeron
 anuncios, y esto sería
 si lo soñaste primero. (125)

Segismundo acepta su nueva condición pero, hasta el final, se queda con la duda si está soñando o si está despierto :

Dices bien, anuncio fue
 y caso que fuese cierto

(124) ibid., p. 524.

(125) ibid.

pues que la vida es tan corta
soñemos alma, soñemos
otra vez.... (126)

Nuevamente como príncipe, Segismundo actúa con justicia y todos se maravillan. El les responde, todavía dudando de su situación:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta
si fue mi maestro el sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? (127)

Las funciones de los elementos extraños en "La vida es sueño" - se analizarán en los incisos correspondientes. (128)

(126) ibid.

(127) ibid., p. 533.

(128) Véanse las pp. 66, 70, 73, 87, 94, 107, 118, 131 y 213.

CAPITULO II

LA FUNCION PRAGMATICA

En el aspecto literario, lo fantástico tiene tres funciones: la --- pragmática, la sintáctica y la semántica. Dice Todorov que la existencia - de tres funciones no es casual:

La teoría general de los signos - y como sabemos la literatura depende de ella - nos dice que un signo tiene tres funciones posibles. La función pragmática responde a la relación que los signos mantienen con quienes los - utilizan; la función sintáctica comprende las relaciones de los signos entre sí, y la función semántica apunta a la relación de los signos con lo designado por ellos, con su referencia. (129)

La función pragmática de cualquier obra literaria consiste en -- crear un enlace entre ella y sus lectores. En un drama representado, la co rrespondencia se establece entre los signos auditivos, visuales y a veces, ol fativos y el espectador. (130)

En el caso de la literatura fantástica, el elemento sobrenatural - sirve para producir un efecto particular en el lector: el de vacilación, el

(129) Todorov, pp. 112-113.

(130) Véase la función semántica, p. 74.

cual puede manifestarse en simple curiosidad o extenderse hasta el horror más absoluto. Para Lovecraft, la prueba de lo verdaderamente fantástico reside en la medida del sentimiento de temor experimentado por el lector. — (131) Aunque, sin duda alguna, el miedo está íntimamente relacionado con lo fantástico, no es suficiente para definirlo. Como se vio en la introducción, (132) la opinión de Lovecraft limita lo fantástico a la pura literatura de horror. Dice Todorov que "el temor se relaciona a menudo con lo fantástico pero no es una de sus condiciones necesarias". (133) Lo que sí es indispensable es una reacción del lector, y que ésta sea específicamente una de vacilación ante los hechos inexplicables. El efecto de miedo en el lector sería, además, imposible de medir. Dice Freud que "una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos". (134) Efectivamente, una persona podría quedarse inmutable ante la lectura de algo escalofriante mientras que otra quedaría horrorizada. Se vuelve a hacer hincapié en que la reacción que se busca en el lector implícito es una de duda. Jentsch "... ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento —

(131) Lovecraft, p. 16.

(132) Véase la p. 2.

(133) Todorov, p. 47.

(134) Freud, "Lo siniestro", Vol. XVIII, p. 193.

de lo siniestro. Lo siniestro siempre sería algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado". (135)

Se puede vacilar entre lo real y lo imaginario y lo real y lo ilu-
sorio. En el primer caso, el personaje se pregunta si lo que cree percibir -
no es producto de su imaginación; en el segundo caso, duda, no de que -
hubieran sucedido los acontecimientos, sino de su interpretación". (136) -

Ya sea de un modo o de otro, lo importante es que el autor mantenga en
suspenso al lector, lo cual puede lograr de tres maneras: en gradación, en
línea horizontal o de golpe, de sorpresa, sin atenuantes o presagios. Pe-
ter Penzoldt dice que la estructura ideal de las historias de fantasmas pue-
de ser representada por una línea ascendente que lleva al clímax. (137)

Pero la gradación no es obligatoria. Este mismo autor dice:

Es posible representar la estructura de estos cuen-
tos no como la habitual línea ascendente que lleva a -
un punto culminante único... sino como una recta hori-
zontal que, después de haber ascendido brevemente du-
rante la introducción, queda fija en un nivel por debajo
del que pertenece al punto culminante habitual. (138)

Estas serían las historias que no contienen un efecto único sobre-
natural sino que están saturadas de elementos fantásticos. Así que la prime-
ra aparición de lo sobrenatural no podría considerarse como el punto culmi-

(135) Ibid., p. 194.

(136) Todorov, pp. 47-48.

(137) Penzoldt, p. 16.

(138) Ibid., p. 129.

nante. En estos casos, el suspenso se mantiene estático después del primer encuentro con lo sobrenatural. Sería imposible lograr que el lector vacile si a cada momento ocurre algo extraordinario. Lo sobrenatural puede perder su efectividad a medida que aumenta su frecuencia. En cambio, en los cuentos en gradación, el lector sí se mantiene en suspenso porque lo sobrenatural interviene en pequeñas dosis, lo cual es más efectivo. Tan impactante o más que los relatos en gradación, son los que tienen un efecto único al final. Esta es la teoría de Edgar Allan Poe. Para este autor todos los elementos del relato tienen la obligación de contribuir a este efecto, (139) en el cual la sorpresa juega un papel muy importante.

Penzoldt opina que la explicación de lo fantástico debe ser repentina para que el efecto sea más dramático. Si comienza uno a darse cuenta lentamente de la verdad, el efecto de la sorpresa se perdería. Esto parece ser una contradicción a su teoría de gradación pero no lo es. Aquí Penzoldt no se refiere al suspenso sino a la explicación de lo ocurrido. Esta debe ser rápida y si es sobrenatural aún mejor. Adolfo Bioy Casares, por el contrario, afirma que "para que la sorpresa del argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada". (140) Pero desde el punto de vista de la función pragmática, lo importante no es tanto cómo se manifiesta

(139) Edgar Allan Poe, "La filosofía de la composición", Narraciones. Ensayos. Poemas. trad. Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Alvarez (Madrid: Edaf, Col. Obras Inmortales, 1972), pp. 1464-1465.

(140) Bioy Casares, p. 9.

la sorpresa sino el hecho en sí de que el lector la experimente.

En las obras dramáticas que pertenecen a la categoría de lo extraño, el lector no experimenta el tipo de reacción que requiere lo fantástico porque está enterado en todo momento de las artimañas de los personajes. Ellos sí perciben los acontecimientos de una manera ambigua y el suspenso creado es a causa de su propia confusión. Todos los ejemplos de este grupo demuestran que ciertos personajes en un momento dado creyeron encontrarse en el mundo irreal de lo fantástico. Su reacción, con excepción de los entremeses de Cervantes y "Pedro de Urdemalas", en que los personajes aceptan lo fantástico sin sorpresa, (141) es una de asombro, de incompreensión, de locura. Oscilan entre la vacilación de lo real-imaginario y lo real-ilusorio. Primero, como Don Manuel en "La dama duende", comienzan por negar la situación (142) para después dudar: por un lado, creen que se están volviendo locos, que lo que está pasando es producto de una imaginación trastornada; por el otro, dudan de la interpretación de los hechos. (143) Aceptan que algo extraño está ocurriendo pero no saben ni pueden explicarlo. Este doble titubeo también lo experimenta Segismundo en "La vida es sueño". (144) El lector, sin embargo, aunque se identifica con

(141) Véanse las pp. 49-52 y 97-99.

(142) Véanse las pp. 33 y 96.

(143) Véanse las pp. 34-48 y 97.

(144) Véanse las pp. 58-61 y 99.

ellos, sabe en todo momento lo que está sucediendo y no participa de la -
 duda que ellos sienten, ya sea imaginaria o interpretativa. En las come--
 dias y entremeses, el efecto que produce el recurso fantástico en el lector
 es uno de diversión provocada por la intriga; en el drama "La vida es sue--
 ño" es uno de lástima ante las penas de Segismundo. Ninguna de estas --
 reacciones tiene nada que ver con lo requerido por lo fantástico y es por --
 eso que estas obras pertenecen a la categoría de lo extraño.

La función pragmática de lo fantástico en las obras de este gru-
 po no puede ser producir un efecto de vacilación en el lector puesto que --
 lo fantástico no existe, es sólo aparente. Pero el recurso sobrenatural, --
 aunque sea simulado, es una constante en estas obras y tiene que tener --
 una función pragmática. Esta consiste en complicar la trama para mante--
 ner al lector en suspenso, que ya no es el relacionado a la vacilación an--
 te lo fantástico sino el que produce la intriga. El suspenso es relativo por
 que se sabe de antemano que la dama atrapará a su galán o vice-versa y --
 que el final será feliz pero sí ayuda a mantener vivo el interés, lo cual --
 también ocurre en el caso del único drama de este grupo, "La vida es sue--
 ño". El enredo llega al colmo de la extravagancia precisamente porque --
 surge la duda ante lo sobrenatural por parte de los personajes. No hay in--
 triga real que se le pueda comparar.

En todas las obras de la categoría de lo extraño, el desconcierto se crea en gradación, la línea ascendente de que hablaba Penzoldt, hasta llegar al clímax. Sólo que en las comedias, el clímax viene a ser un anti-clímax. En lugar de ser el punto culminante, es el momento más pobre de la obra. El desenlace es completamente inverosímil. Dice Sergio Fernández, refiriéndose a Alarcón pero aplicable a los otros dramaturgos, que :

.....se soluciona el enredo destruyendo los vericuetos, los espejos deformantes, en forma tan fácil que en verdad asombra : lo deshace así porque sí, pues, al fin de cuentas le da la gana, como le dio la gana también, - tejer el enredo cuidadosamente. (145)

De un golpe, como el prestidigitador con su varita mágica, destroza en unas líneas lo que tanto trabajo le costó enmarañar. Pero a pesar del final inverosímil, los elementos fantásticos, esenciales para la complicación exacerbada de la trama, cumplen con su función pragmática : -- mantienen el suspenso del lector-espectador.

(145) Sergio Fernández, "El amor enredado", Ensayos sobre literatura -- española de los siglos XVI y XVII (México : Editorial Pormaca, - 1961), p. 211.

CAPITULO III

LA FUNCION SINTACTICA

La segunda función literaria, la sintáctica, (146) comprende las relaciones de los signos, es decir, las partes de la obra, entre sí. En este aspecto, lo fantástico tiene una función particular: interviene en el desarrollo del relato constituyendo una trasgresión de las leyes existentes. Dice Todorov:

Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de leyes preestablecidas y encuentra en ello su justificación. (147)

Las leyes preestablecidas en el relato o drama forman un equilibrio al principio de la obra que se quebranta cuando interviene el elemento sobrenatural. Explica Todorov:

Todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos. Al comienzo del relato hay siempre una situación estable.... A continuación sucede algo que quiebra esa tranquilidad, que introduce un desequilibrio... Al final de la historia.... el equilibrio vuelve entonces a establecerse, pero ya no es el del comienzo. (148)

(146) Véase la p. 62.

(147) Todorov, p. 196.

(148) Ibid., p. 193.

En las fórmulas básicas y sus variantes de las obras de la categoría de lo extraño, el recurso fantástico (x), es la causa del desequilibrio. - El equilibrio inicial está representado por los personajes que viven en un mundo real con sus respectivos problemas. En todas las obras menos las de la fórmula II: "El retablo de las maravillas", "La cueva de Salamanca", "Pedro de Urdemalas" y "El astrólogo fingido", el problema consiste en lograr el amor, ya sea engañando a la persona amada o a las figuras de autoridad o compromiso. En las obras de excepción, la finalidad es el dinero o salir de un apuro, lo cual logran engañando a los demás personajes utilizando el recurso fantástico (x). Al llegar al desenlace, (x) desaparece y se vuelve a otro equilibrio: al logro de la meta deseada. (149)

En "La vida es sueño" el equilibrio inicial lo representa Segismundo encerrado en una torre. En esta situación ha estado desde que nació para burlar al hado. El desequilibrio ocurre cuando Basilio, su padre, decide comprobar la veracidad de los astros y por medio de la droga, que es el recurso fantástico, lleva a Segismundo a palacio y después lo regresa a la torre. El equilibrio final se establece con Segismundo reinstaurado como príncipe. (150)

En todas las obras: comedias, entremeses y drama, el desequilibrio

(149) Véanse las pp. 31-54.

(150) Véanse las pp. 54-61.

lo causa el elemento, que sin ser fantástico, hace que los personajes engañados se lo crean. Sin este recurso, el equilibrio inicial no se hubiera quebrantado y no hubiera sucedido nada.

Es esencial exigirle a lo fantástico, cuando viola las leyes preestablecidas, que intervenga de una manera verosímil y coherente. Dice Todorov :

Lo verosímil no se opone en lo absoluto a lo fantástico : el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna... el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje... (151)

Sobre este tema comenta Ramiro de Maeztu que "el mundo de la imaginación se rige por sus leyes y no está bien forzar el curso de la fantasía para imponerle conclusiones que no sean las suyas naturales". (152)

A veces la conclusión natural de una historia es más verosímil con el uso de lo sobrenatural. Cuando se quiere dar una explicación realista a la fuerza, el resultado es inverosímil. Esto se vio en la explicación de las categorías de lo fantástico-extraño y fantástico-maravilloso. (153)

En lo extraño puro no se puede hablar de la verosimilitud de lo fantástico como elemento sobrenatural puesto que no lo es; pero sí debe ser verosímil la intervención del recurso fantástico aparente para que las obras no pierdan su coherencia a pesar de la trama disparatada. Es cierto que el

(151) Todorov, pp. 58-59.

(152) Maeztu, p. 13.

(153) Véase la introducción, pp. 26-27.

enredo en las obras de este grupo se hace tan laberíntico que podría decirse de primera intención que no es creíble; pero en las comedias se aceptan los personajes no porque sean personas reales sino porque convencen artísticamente como personas teatrales. Dice Francisco Ruiz Ramón:

Estas figuras, deliciosas en su artificialidad, nos parecen encantadores robots a quienes un ingenioso y artístico mecanismo de relojería teatral lanza sobre la escena para que realicen a vertiginoso ritmo de ballet, — sus mil y una piruetas.... Figuras creadas para vivir sobre el tablado con la única misión de tejer y destejer — la complicada tela de la intriga... (154)

Estos personajes convencen precisamente porque cumplen su misión y el lector-espectador no espera nada más de ellos. Cuando utilizan el recurso fantástico aparente, por extravagante que sea, se acepta porque encaja perfectamente con la intención de la obra. El enredo llega a la máxima complicación justamente por el uso de lo fantástico. Siendo el móvil de la intriga es lo que le da verosimilitud y coherencia a toda la acción que se deriva de él. Lo mismo ocurre en los entremeses cervantinos, sólo que los personajes ya no son figuras teatrales sino individuos y convencen como tales. Todos, dice Arturo Souto, son

.... humanamente distintos aunque el tipo teatral sea — el mismo... Cervantes crea personajes vivos y le da a sus entremeses movimiento, tiempo..., campos de fuerza que todo lo vivifican en torno suyo. (155)

(154) Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español, vol. I: Desde sus orígenes hasta 1900, 2a. ed. (Madrid: Alianza Editorial, Col. El Libro de Bolsillo 66, 1971), p. 154.

(155) Arturo Souto, "Introducción", Entremeses de Miguel de Cervantes, 3a. ed. (México: Editorial Porrúa, Col. "Sepan Cuantos" 98, --- 1973), pp. XIX - XX.

El recurso fantástico es verosímil porque los personajes que lo utilizan persuaden al lector-espectador con su lógica: tanto en el retablo como en la cueva, los engañadores conocen bien la tontería humana, sus prejuicios, vanidad y credulidad; por muy inverosímil que parezca el ardid, - en el contexto de las obras cobra verosimilitud.

En "La vida es sueño", el personaje de Segismundo es más simbólico que real. Dice Blanca de los Ríos:

Segismundo no es un hombre, es un símbolo: el hombre genesíaco, el hombre primitivo, salvaje en el primer acto - que, en una sola lección de realidad, se trueca en el hombre moral, cuerdo y desconfiado de la vida, que usa con mesura y temor de la felicidad, porque sabe que la vida es sueño, y "obrar bien es lo que importa, para cuando despertemos", como símbolo ¡admirable! como carácter ¡imposible! (156)

Pero aunque sea simbólico, todo lo que ocurre es verosímil; la creencia en la astrología que impulsa al rey Basilio a utilizar la droga para engañar a Segismundo no violenta la razón a pesar de ser un caso extremo.

En resumen: el recurso fantástico tiene como función sintáctica quebrantar las leyes preestablecidas, es decir, el equilibrio inicial, causando un desequilibrio en el desarrollo del drama. Al intervenir debe hacerlo de modo verosímil y para que así sea, los personajes deben serlo también. Tienen que convencer, ya sea artísticamente o realmente. Y esto, precisamente, es lo que logra el recurso fantástico en las obras de la categoría de lo extraño.

(156) Blanca de los Ríos, "Nota preliminar" a "¿Tan largo me lo fiáis?" y "El burlador de Sevilla", Obras completas de Tirso de Molina, - Vol. II (Madrid: Aguilar, 1952), p. 581.

CAPITULO IV

LA FUNCION SEMANTICA

La tercera y última función literaria es la semántica, la cual se refiere a la relación de los signos con lo designado por ellos. (157) Así como en la función sintáctica lo fantástico interviene y comprende las relaciones de los signos entre sí, en la semántica no hay relación inmediata. "Lo sobrenatural" dice Todorov, "constituye su propia manifestación; es una auto-designación". (158) Existe este elemento independientemente de los demás que aparecen en el relato y sin él, la historia fantástica no sería posible. Algo extraño debe manifestarse y esto constituye la función semántica: la creación del universo fantástico.

Ya se mencionó al comienzo del primer capítulo como Todorov - divide los elementos sobrenaturales: en metamorfosis, incluyendo el tiempo y el espacio y seres sobrenaturales. Todo lo que no pueda clasificarse en una de estas categorías, se le atribuye al pan-determinismo. (159) Ahora hay que ver cómo se manifiestan estos elementos ya pertenezcan a un gru-

(157) Véase la p. 62.

(158) Todorov, p. 192.

(159) Véase la p. 29.

po o a otro. En las obras dramáticas representadas pueden exponerse a través de efectos auditivos, visuales y, en algunos casos, olfativos. Todo -- contribuye a la producción del ambiente fantástico.

A. EFECTOS AUDITIVOS

a. El lenguaje

Los efectos auditivos son aquéllos constituidos por el lenguaje, - la música, los ruidos, el silencio. Dice Todorov que lo fantástico está -- creado por las palabras:

Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, - sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está au sente: lo sobrenatural. (160)

Hay que aclarar que Todorov se refiere a lo fantástico en la literatura porque lo sobrenatural puede manifestarse en la pintura o en el cine sin necesidad del lenguaje. Lo mismo puede ocurrir en el teatro: apariciones en el escenario. Sería entonces lo sobrenatural visual, no auditivo. Pero el teatro, exceptuando la mímica y el ballet, no puede subsistir meramente con formas silentes; es comunicación, es diálogo. Además, el lenguaje, en su función semántica de crear lo sobrenatural, se convierte en -

(160) Todorov, p. 99.

un auxiliar de la escenografía. Dice Wilhelm Dilthey:

Si el poeta se ve obligado a transportar a sus auditores, dentro de un mismo acto, a una media docena de lugares y ello sin cambio efectivo de escena, si tiene que transformar sólo por la fuerza de sus palabras, a unos cuantos comparsas en todo un ejército, y con unos cuantos redobles de tambor sugerir que ocurre una batalla, si un adolescente imberbe se tiene que metamorfosear ante sus ojos, por el pathos de sus discursos en una reina, resulta comprensible que el lenguaje del poeta llegue hasta lo bombástico, y que su fantasía esté sometida a inauditas tensiones, pues no debe permitir que el público vuelva en sí, y tendrá que hacer olvidar la pobreza extrema que rodea a estos reyes y mariscales, mediante las poderosas palabras con que se saludan al encontrarse. (161)

Aunque Dilthey se está refiriendo a la fantasía y no a lo fantástico, el lenguaje tiene la misma función en ambos: evoca lo que no está presente. Es el momento oportuno de señalar la diferencia esencial entre estos términos. El diccionario define la fantasía como "la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales". (162) La fantasía es un invento de la imaginación, una ficción y se acepta como tal. Toda literatura es fantasía pero no se puede decir que toda fantasía sea fantástica. Lo que los distingue es el elemento de vacilación. Lo fantástico produce duda, la fantasía no.

(161) Wilhelm Dilthey, Obras de Wilhelm Dilthey, Vol. IX: Literatura y fantasía. trad. Emilio Uranga y Carlos Gerhard (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), p. 24.

(162) Diccionario de la lengua española, p. 608.

El lenguaje, en su función de evocar lo ausente, tiene una extraordinaria importancia para el lector, aún más que para el espectador. - Aunque se ha incluido el lenguaje en el inciso de efectos auditivos, se debe hacer notar que una obra de teatro puede ser leída y no vista ni oída. (Sería absurdo incluir el lenguaje en el inciso de efectos visuales sólo por que se utiliza la vista para leer. El lenguaje de los personajes se ha creado para oírse, no para verse). El lector necesita irremediamente del lenguaje. Percibe a través de él todo lo que ocurre, ya sea real o irreal. Dice Adam Schaff :

Son los signos lingüísticos la condición necesaria - del pensamiento. Dicho de otro modo, el pensamiento específicamente humano es de naturaleza verbal..... Cuando pensamos en algo, pensamos - siempre con ayuda de signos que representan ese algo. (163)

Ya Saussure había hecho la distinción entre signo, significante y significado. El signo representa el conjunto, "una entidad psíquica de dos caras" (164) que une al significante, la imagen acústica, con el significado, el concepto.

Barthes concuerda con Saussure en que "el significado no es una

(163) Adam Schaff, Ensayos sobre filosofía del lenguaje, trad. Feliu Formosa (Barcelona: Ariel, 1973), p. 130.

(164) Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general, trad. Amado Alonso, 16a, ed. (Buenos Aires : Editorial Losada, 1977), p. 129.

una cosa, sino una representación psíquica de la cosa". (165) Y añade que - el "significante es un mediador : la materia le es necesaria". (166) Esta materia son las palabras : indispensables para la percepción de las imágenes reales o irreales por parte del lector, el cual, en el caso de lo fantástico, puede, por medio del significante, el lenguaje, abstraer el significado, el concepto irreal. Entonces, puede decirse que el peso del efecto fantástico cae sobre el lenguaje ya que a él se le asigna la función de crear lo sobrenatural. Una sola palabra puede producir una impresión siniestra prescindiendo de los efectos visuales : luces, sombras, tramoyas, etc.

El espectador se encuentra en una situación diferente a la del lector. El primero se encuentra afectado por efectos visuales que el segundo no puede experimentar de la misma forma. El lector no ve la escenografía porque no se encuentra físicamente en la posición de observarla pero hay que recordar que el autor de las obras teatrales señala cómo debe ponerse en escena su creación y esto lo hace por medio del lenguaje. El lector entonces, a través de la explicación verbal obtiene una imagen psíquica de lo que el espectador ve.

En las obras de la categoría de lo extraño, el lenguaje no crea lo sobrenatural porque éste no existe; todo ha sido un engaño. Sin embar

(165) Roland Barthes, Elementos de semiología, trad. Alberto Méndez - (Madrid : Alberto Corazón Editor, Col. Comunicación Serie B 6, 1971), p. 45.

(166) Ibid., p. 49.

go, mediante las palabras, los personajes engañosos ayudan a crear la —
mentira que para los engañados constituye algo sobrenatural. Los burlado-
res se valen también de los efectos visuales: los disfraces y tramoyas, para
perpetrar el engaño; pero como ya se mencionó antes, aun lo visual, para el
lector, cobra realidad a través del lenguaje. Dice Barthes:

No hay sentido que no esté nombrado, y el mun-
do de los significados no es más que el mundo del len-
guaje. (167)

A continuación se verán algunos ejemplos de lenguaje como auxi-
liar en la creación de lo fantástico aparente. Por un lado se examinará -
el de los engañosos y por el otro, el de los engañados.

Los primeros tienen varias formas de expresar la mentira: con au-
sencia o profusión de lenguaje, cartas misteriosas, predicciones, afirmacio-
nes y negaciones con preguntas retóricas; los segundos, que son los que --
creen encontrarse en una situación fantástica, manifiestan su duda a través
de tiempos verbales, modalizaciones, afirmaciones de locura, negaciones y
preguntas retóricas. En una misma obra puede haber uno o más recursos -
para establecer el engaño.

El elemento que aparece con más frecuencia es la ausencia del -
lenguaje. De las diecinueve obras pertenecientes a la categoría de lo ex-
traño, incluyendo "La vida es sueño", se encuentra presente en diez de -

(167) Ibid., p. 14.

ellas: "La dama duende", "El encanto sin encanto", "Mañanas de abril y mayo" y "El galán fantasma", de Calderón; "Don Gil de las calzas verdes", "El amor médico", "La celosa de sí misma" y "Los balcones de Madrid", de Tirso de Molina; "La fénix de Salamanca", de Mira de Amescua y "El laberinto de amor", de Cervantes.

El procedimiento de los embusteros es similar en estas obras : se presentan los personajes disfrazados, tapados o simplemente dejando huellas de su presencia. Esto ocurre al comienzo. Es su manera de implantar la mentira sin hablar. Después, al irse enredando la trama, el lenguaje es necesario y -- los personajes utilizan entonces uno de los otros elementos mencionados arriba.

Así, por ejemplo, la dama duende comienza su engaño dejando pruebas físicas en el cuarto de Don Manuel: esparce todo por la sala; quita el dinero de la bolsa; pone carbón y deja una carta. Estas son siempre misteriosas. Dice así la de la dama duende :

Con cuidado me tiene vuestra salud, como a quien fue la causa de su riesgo. Y -- así agradecida y lastimada, os suplico me aviséis della y os sirváis de mí que para lo uno y otro habrá ocasión dejando la respuesta donde hallasteis ésta, advirtiéndole que el secreto importa, porque el día que lo sepa alguno de los amigos, perderé yo el honor y la vida. --
(168)

En "El encanto sin encanto", Doña Serafina encierra a Enrique en-

(168) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II, p. 261.

una torre para asustarlo y no habla, pero sí se comunica a través de una carta que además de misteriosa es profética:

Señor Don Enrique, aunque hay quien defiende, hay quien agravia; poneos bien con Dios, porque habéis de morir mañana. (169)

La carta en "Mañanas de abril y mayo" la firma Doña Clara como "La dama muda" recordando a la dama duende:

El mayor argumento de la nobleza -- fue siempre la cortesía. La vuestra me asegura la verdad de todo; y así os he menester para fiar de vos un secreto. Tened una silla para luego en San Sebastián y una casa donde pueda hablaros. Dios os guarde.
La dama muda. (170)

En la obra "En Madrid y en una casa" también hay una carta, enigmática como las demás, pero con una diferencia. Doña Manuela no se presenta muda como las otras damas tapadas. Al contrario, con lenguaje profuso le anuncia el porvenir a Don Gabriel. (171) La carta aquí no comienza el enredo pero sí ayuda a complicarlo. Así dice:

Ya os dijo hoy una mujer,
refrenándoos ocasiones
que obras son buenas razones,
y noble es decir y hacer.

(169) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II, p. 1602.

(170) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. 584.

(171) Véanse las pp. 88-89.

Excusaos de pretender
 la que en Toledo os espera;
 que no falta quien la quiera
 y es necedad, si os abrasa,
 teniendo el bien dentro en casa
 salir a buscarle fuera. (172)

En las comedias con cambios de personalidad, éstos se hacen inicialmente sin explicación, sin palabras. Simplemente se presentan los personajes ya metamorfoseados. Así aparecen Doña Juana como Don Gil en --- "Don Gil de las calzas verdes"; Doña Jerónima como el Dr. Barbosa y Doña Marta en "El amor médico"; Doña Mencía como Don Carlos en "La fénix de Salamanca"; Porcia como estudiante y otras personalidades en "El laberinto de amor", y Astolfo como su espectro en "El galán fantasma". Una excepción es "El semejante a sí mismo" en la cual Don Juan, desde el -- principio, utiliza el lenguaje para establecer su nueva identidad. (173)

En otras obras aparecen damas tapadas que no cambian de personalidad, solamente la ocultan, pero igual que en las comedias con metamorfosis, estos personajes se introducen sin decir una palabra. En "Mañanas de abril y mayo" pregunta Don Hipólito en vano a la dama tapada:

¿No me respondéis? ¡Por señas
 me habláis!
 ¿Ni aun para pedir no habláis? (174)

(172) De Molina, "En Madrid y en una casa", Vol. III, p. 1268.

(173) Véanse las pp. 85-86.

(174) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. - 575.

El misterio en "La celosa de sí misma" comienza con el enamoramiento de la dama tapada y silente; sólo le ha enseñado su mano blanca - al galán y éste ha quedado prendado de ella.

En "Los balcones de Madrid" la ausencia de lenguaje no aparece por el mismo motivo que en las otras obras mencionadas arriba. En aquéllas, el silencio es esencial para que las damas aparezcan misteriosas y comienzen el engaño; en ésta, el mutismo sirve para salir de un apuro. Don Alonso, el padre de Elisa, la encuentra en casa de Don Juan y la reconoce aunque está tapada. Ella simplemente opta por no contestar una palabra; es Don Juan el que lo niega todo. (175)

Al silencio de los personajes es usual que sigan afirmaciones que confirman su identidad o negaciones con preguntas retóricas cuando son descubiertos.

En "La dama duende" la afirmación de Doña Angela que ella es la dama misteriosa que dejó la carta en el cuarto de Don Manuel contribuye a complicar la trama. En lugar de aclarar la situación, la confunde -- más. Ella asegura que es la dama duende pero Don Manuel sigue sin saber quién es. Pregunta Don Manuel:

¿Quién eres y qué nos quieres?
D. Angela: Yo te escribí aquesta tarde

(175) Véanse las pp. 86-87.

.....
 que nos veríamos presto.

y pues cumplí mi palabra,
 supuesto que ya me ves,
 en la más humana forma
 que he podido elegir, ve
 en paz, y déjame aquí;
 porque aún cumplido no es
 el tiempo en que mis sucesos
 has de alcanzar y saber.
 Mañana lo sabrás todo... (176)

En "Mañanas de abril y mayo" después de responder por señas, -
 se identifica Doña Clara:

Yo soy, el mi caballero,
 ya que descubierta os hablo,
 aquella habladora muda
 por las lecciones de un manto. (177)

Doña Juana en "Don Gil de las calzas verdes" reafirma su nue-
 va identidad declarando que es Don Gil:

Y yo me llamo también
 Don Gil, al servicio vuestro. (178)

En "El laberinto de amor", Porcia y Julia responden afirmativa-
 mente cuando les pregunta Tácito:

¿Son estudiantes señores?
 Sí, señor y forasteros. (179)

La función de las afirmaciones en "El semejante a sí mismo" di-
 fiere de la de las obras mencionadas arriba. En aquéllas, se afirma el cam-

-
- (176) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II. p. 261.
 (177) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. 589.
 (178) De Molina, "Don Gil de las calzas verdes", Vol. I, p. 1614.
 (179) Cervantes, "El laberinto de amor", Vol. I, p. 507.

bio de personalidad que se había presentado inicialmente en silencio y misterio; en ésta, la afirmación constituye el vehículo de la metamorfosis. Se necesita la palabra desde el comienzo para confirmar la mentira de una -- nueva identidad por el parecido tan extraordinario entre Don Juan y Don -- Diego. No pueden introducirse como otros personajes metamorfoseados por el disfraz porque son idénticos. La confusión la tiene que crear el lenguaje. Don Juan no va al Perú como quería su padre para alejarlo de Doña Ana y regresa a su casa haciéndose pasar por Don Diego. Primero dice -- ser don Juan (y lo es) pero después se equivoca deliberadamente al nombrar al criado; caen todos en la trampa y creen que es Don Diego. Así -- le preguntan :

Don Rodrigo :	¿Es don Juan?
Doña Ana :	¿Es mi Don Juan? o Don Diego de Luján, que su semejanza es?
Don Juan:	Don Juan soy.
Don Juan :	¡Mi Fileno!
Sancho :	¿Yo soy Fileno? ¡Oh, qué bueno! ¡Vive Dios, que lo he cogido! Soy Armindo.
Don Juan :	Quise yo hacerme erradizo, Armindo, para picarte :
Sancho :	¡Oh, qué lindo! ¿Armindo? Otra vez cayó. ¡Voto a mí, que no es Don Juan!

Don Juan: Tuve deseo
de ver si tan parecido
como lo han encarecido
soy a Don Juan y ya veo,
pues a su padre he engañado,
que del todo le parezco. (180)

En otras obras de este grupo, las negaciones sirven para prolongar la mentira. Se hacen con disimulo a través de preguntas retóricas. Así, Doña Mencía, en "La fénix de Salamanca" después de haber establecido su nueva identidad como Don Carlos, se viste de mujer. Don Garcerán se asombra. Cree que es Don Carlos disfrazado de mujer pero como ve el parecido con Doña Mencía, no puede dejar de preguntar:

¿Doña Mencía,
señora?

Ella lo niega hipócritamente:

Paso, estáis ciego;
¿no me conocéis?

Don Garcerán : ¡Ay triste!

Perdonad que estoy sin seso
que, como dentro del alma
traigo, Don Carlos, impreso
aquel fénix de hermosura
y sois su retrato bello
toda el alma se alborota. (181)

En "Los balcones de Madrid", la negación la hace el amante para proteger a la amada de la ira de su padre. Dice Don Alonso:

(180) Ruiz de Alarcón, "El semejante a sí mismo", Vol. I, pp.328-329.

(181) Mira de Amescua, "La fénix de Salamanca", Vol. II, pp.83-84.

Pues Elisa,
 ¿tú a tal hora y en tal parte?
 Don Juan: ¿Qué decís? ¿Estáis en vos?

 los cuidados que os lastiman
 os hacen creer que son
 cuantas damas veis Elisas. (182)

Doña Jusepa en "Por el sótano y el torno" niega que es ella, — también con preguntas retóricas, haciéndose pasar por una condesa portuguesa, hablando portugués, cuando su hermana Bernarda la encuentra en casa de Don Duarte. Le pregunta Doña Bernarda:

Doña Jusepa: ¿Cómo a esta casa viniste?
 Habla, liviana traidora;
 afrenta de tu linaje.
 ¿Qué é esto? Vindes senhora
 Douda? Naon vindes en vos,
 Don Duarte, qué mulher
 é ésta? (183)

Las preguntas retóricas en "La vida es sueño" no tienen la misma función que en las obras mencionadas arriba. En aquéllas, este tipo de preguntas sirve para negar una situación embarazosa y salir de un apuro; en ésta, se utiliza para reafirmar la mentira del sueño. Segismundo, después de haber sido llevado a palacio es encerrado de nuevo en la torre. Cuando despierta, Clotaldo hace referencia al águila de la cual estaba hablando antes de que fuera drogado Segismundo la primera vez. Dice Segis-

(182) De Molina, "Los balcones de Madrid", Vol. III, p. 1148.

(183) De Molina, "Por el sótano y el torno", Vol. III, p. 593.

mundo:

Clotaldo: ¿Es ya de despertar hora?
 Sí, hora es ya de despertar.
 ¿Todo el día te has de estar
 durmiendo? ¿Desde que yo
 el águila que voló
 con tarda vista seguí
 y te quedaste tú aquí
 nunca has despertado? (184)

Al otro extremo de ausencia de lenguaje, se encuentran varias - obras en las cuales los personajes establecen el engaño con profusión de pa- labras. En algunos casos, la abundancia de lenguaje está relacionada direc- tamente con advertencias y profecías.

La obra "En Madrid y en una casa" comienza con Doña Manuela de tapada, la cual al cruzarse con Don Gabriel, lo para y le advierte en un largo monólogo:

Escuchad avisos
 de una voluntad,
 Don Gabriel Zapata,
 que no os quiere mal.

 Yo soy una espía
 que siguiendo os va
 los pasos y empleos
 amante y fiscal.

 Tormenta os anuncio
 porque escollos hay

(184) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 521.

en Madrid terribles
que os han de anegar.

.....
saldré por fiadora
de una voluntad
ahora en enigma
después sin disfraz
que os hará su esposo,
dando que envidiar
a más de un deseo.
Yo, su piedra imán,
cuidaré contaros
los pasos que andáis,
inquirir visitas,
galanteos vedar
si salís de noche,
cómo y dónde vais,
porque no hay finezas
sin autoridad.

Mas si sois prudente,
mientras no mudáis
de costumbres mozas,
no me deis pesar
en querer saber
quién es la que os da
amantes avisos:
porque es por demás
mientras yo no guste,
el averiguar
misterios que oculta
mi sagacidad. (185)

Ocurrencia casi idéntica aparece en "Casa con dos puertas, mala es de guardar" (186) de Calderón y "La celosa de sí misma" (187) de Tirso.

(185) De Molina, "En Madrid y en una casa", Vol. III, pp. 1258-1260.

(186) Calderón de la Barca, "Casa con dos puertas, mala es de guardar", Vol. II, pp. 276-277.

(187) De Molina, "La celosa de sí misma", Vol. II, pp. 1463-1464.

Las obras que pertenecen a la fórmula II utilizan el lenguaje en forma diferente. Las palabras proféticas tienen un tono distinto al de las otras comedias mencionadas anteriormente. Estos personajes se valen del lenguaje para crear la mentira como los otros, pero con otro fin: salir de un apuro o conseguir dinero. No son damas en busca del amor. Así, Pedro de Urdemalas, con lenguaje profuso, le anuncia a la viuda que un alma en pena se le aparecerá para pedirle cuentas (188) y Don Diego, en "El astrólogo fingido" reafirma la mentira de su criado Morón con una historia larga de su aprendizaje de la ciencia de la astrología. (189)

En "El retablo de las maravillas" el engaño irreal se establece gracias a la palabra persuasiva de Chanfalla. Anuncia la aparición de varias maravillas que no tienen realidad y el pueblo cae en la trampa por vanidad.

Chanfalla : Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el retablo de las maravillas. ... Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado retablo de las maravillas; que ninguno pueda ver las cosas que en él se muestran que tenga alguna raza de confeso o no sea habido o procreado de sus padres de legítimo matrimonio... (190)

(188) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, pp. 630-632.

(189) Calderón de la Barca, "El astrólogo fingido", Vol. II, p. 141.

(190) Cervantes, "El retablo de las maravillas", Vol. I, p. 709.

Para darle más autoridad al engaño, antes de empezar, Chanfalla hace una invocación al estilo de los magos :

¡Atención señores, que comienzo!
 ¡Oh tú, quienquiera que fuiste, que fabricaste este retablo con tan maravilloso artificio que alcanzó renombre de las maravillas por la virtud que en él se encierra! Te conjuro, apremio y mando que luego incontinentemente muestres a estos señores alguna de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno. (191)

No es nada raro que Chanfalla utilice un lenguaje abundante ya que está imitando a los magos. Dice Arturo Castiglione en su estudio sobre la magia :

El valor sugestivo de las palabras, en el ritmo más que en la significación, se ha reconocido desde los tiempos más antiguos... El mago canta y cuando durante el canto se exalta, se escucha su palabra como una orden o como una profecía..... La palabra adopta un valor particular cuando toma la forma de un ritual. Las maldiciones y las invocaciones de las fuerzas adversas, o de acontecimientos terribles se consideran... hechos entre los hechos.... (192)

Las palabras de Chanfalla lo que hacen es parodiar las del verdadero mago. El retablo es una burla a la credulidad humana. España, se -

(191) Ibid, p. 711.

(192) Arturo Castiglioni, Encantamiento y magia, trad. Guillermo Pérez Enciso, 2a. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), p. 90.

gún Menéndez Pelayo, "es y ha sido... el pueblo menos supersticioso de Europa, por lo mismo que ha sido el más católico y devoto de lo maravilloso real".

(193) Estas últimas palabras, lo maravilloso real, son las que mejor describen la situación de los espectadores del retablo. Lo aceptan con naturalidad, como una "segunda realidad". (194) Se dejan hechizar por las palabras de Chanchalla, no sólo por vanidad sino por tontería. Lo maravilloso es real y viceversa y todo, porque se han dejado manipular por el lenguaje. Dice Joaquín Casaldueiro :

El autor dramático con su palabra -
ha ido creando una realidad de la nada
y apoderándose con su imaginación de
la imaginación del público, hasta llegar
a ser dueño de todos sus movimientos...
(195)

La burla continúa en "La cueva de Salamanca". Aquí, además de mofarse del marido ausente, Cervantes satiriza la credulidad en las supersticiones, pues aunque Menéndez Pelayo haya indicado su escasez en España, él mismo dice que "el mal no desaparecía, como no desaparecería mientras no cambie

(193) Menéndez Pelayo, "Artes mágicas, hechicerías y supersticiones - en España desde el siglo VIII al XV", Historia de los heterodoxos españoles, Vol. III. (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951), pp. 292-293.

(194) Véase la introducción, p. 25.

(195) Joaquín Casaldueiro, Sentido y forma del teatro de Cervantes, (Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica 95, 1966), p. 207.

la naturaleza humana, ávida siempre de lo maravilloso". (196) Entre las supersticiones que persistían en el siglo XVII estaba la de la cueva de Salamanca. Cuenta este autor :

Un cierto Don Juan de Dios, maestro de Humanidades en Salamanca, envió al Padre Feijó algunas noticias y fábulas sobre la dicha cueva, tomadas de un manuscrito. Había en la Iglesia de San Ciprián... un subterráneo, donde un sacristán enseñaba, por los años de 1322, arte mágica, astrología judiciaria, geomancia, hidromancia, pyromancia, aeromancia, chiromancia y necromancia. Sus discípulos venían de siete en siete, y uno de ellos pagaba por todos. Cayó la suerte al Marqués de Villena, no tuvo con qué pagar y quedó preso en la cueva de donde halló manera de escaparse haciendo cierta burla a su maestro. Sus condiscípulos propalaron, unos que se había hecho invisible, otros que había engañado al diablo, dejándole su sombra.... (197)

Así como en "El retablo de las maravillas", en "La cueva de Salamanca" el estudiante emplea un lenguaje profuso que evoca cómicamente el de los conjuros mágicos :

Vosotros, mezquinos, que en la carbonera hallasteis amparo a vuestra desgracia, salid, y en los hombros, con prisa y con gracia, sacad la canasta de la fiambreira. No me incitéis a que de otra manera más duro os conjure. ¡Salid! ¿Qué esperáis? Mirad que si a dicha al salir rehusáis, tendrá mal suceso mi nueva quimera. (198).

(196) Menéndez Pelayo, p. 319.

(197) Ibid., p. 307.

(198) Cervantes, "La cueva de Salamanca", Vol. I, pp. 720-721.

Los anuncios del porvenir, como se ha observado en las obras -- mencionadas arriba, necesitan usualmente de un lenguaje rico y abundante para que los oyentes caigan en su hechizo. Como en toda regla, hay excepciones. En "El encanto sin encanto" Libia y Serafina, sin ser vistas, -- se proponen confundir a Enrique (que también usa el nombre de Félix) -- con advertencias contrarias, empleando pocas palabras :

Libia : Que os pongáis con Dios, Enrique;
 que habéis de morir mañana.
Serafina: Que nada os aflija, Félix
 y viváis con esperanza;
 que aunque haya quien os ofenda,
 también hay quien os ampara. (199)

En "El amor médico", Doña Jerónima le dice a don Gaspar mis-
teriosamente al oído :

 Si os atrevéis,
 al Alcázar, y sabréis
 mil cosas de vuestra dama. (200)

Y por último, "La vida es sueño", donde las advertencias a Se-
gismundo se hacen en pocas palabras :

Basilio: mira bien lo que te advierto:
 que seas humilde y blando,
 porque quizá estás soñando
 aunqueves que estás despierto. (201)

Los ejemplos que se han citado hasta ahora son los referentes al
lenguaje de los engañadores, los responsables de la creación de lo fantásti

(199) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II, p. 1603.

(200) De Molina, "El amor médico", vol. II, p. 978.

(201) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 516.

co aparente. Por el otro lado, están los engañados y su lenguaje refleja el éxito del engaño por parte de los primeros. Es esencial que manifiesten una duda y esto lo hacen a través de tiempos verbales, modalizaciones, — afirmaciones de locura, negaciones y preguntas retóricas.

Los tiempos verbales adecuados para lo fantástico son el imperfecto y el condicional porque no afirman nada, al contrario, introducen la duda. En la categoría de lo extraño, precisamente porque lo fantástico no existe, estos tiempos son utilizados raramente; son más apropiados en el drama con elementos sobrenaturales. Pero sí se encuentran algunos ejemplos de condicional; así dice el Duque Federico de Sajonia :

Si me llamas, ¿por qué no me respondes? (202)

o Don Manuel en "La dama duende":

Si doy la rienda al discurso
no sé ¡vive Dios! no sé... (203)

El recurso empleado con más frecuencia, es el de las preguntas retóricas. Las más repetidas en las comedias son : "¿Qué es esto?" "¿Qué encanto es éste?" "¿Estoy durmiendo?" "¿Estoy loco?". (204)

Dice Todorov que "si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen". (205) Es decir, que el personaje, al no necesitar respuesta, crea la duda y al crearla, se pasa de —

(202) Calderón de la Barca, "El galán fantasma", Vol. II, p. 655.

(203) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II, p. 262.

(204) Véanse las reacciones de los personajes engañados, pp. 33-61.

(205) Todorov, p. 99.

lo real a lo irreal.

La modalización consiste, dice Todorov, en "la utilización de -
ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, -
modifica la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado". -

(206) La modalización más común en las comedias de engaño es la exclamación. Los personajes burlados expresan su sorpresa con frases como: "¡Burladores!" "¡Jesús!" "¡Santa Catalina!" "¡Cielos!" "¡Válgame Dios!" "¡Ay de mí!". (207) Después niegan encontrarse en una situación sobrenatural pero como la negación va precedida por estas modalizaciones de asombro, no la dicen con convicción. Al contrario, la débil negación lo que hace es afirmar la duda. Así, dice Don Manuel inseguramente :

el juicio podré perder,
pero no, Cosme creer
cosa sobrenatural.

.....

Mas ¿yo he de tener temor?
¡Vive el cielo que he de ver
si sé vencer un encanto! (208)

Y Enrique en "El encanto sin encanto":

...yo no he de creer
que hechizos y encantos haya. (209)

(206) Ibid., p. 50.

(207) Véanse las pp. 33-61.

(208) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II, pp. 249 y - -
261.

(209) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II, p. - -
1602.

La alternativa usual para negar lo sobrenatural es pensar que se han vuelto locos o que están soñando. (210) Dice Doña Bernarda en "Por el sótano y el torno":

Ahora digo que estoy
loca, si no estoy dormida. (211)

Los personajes engañados se encuentran confusos y tratan de buscar una explicación racional a lo que ocurre. Pensar que están soñando o que están locos sería una justificación pero ellos mismos no se sienten muy seguros con este razonamiento. Es por eso que creen encontrarse en una situación sobrenatural. Si llegara a ser real la locura, se saldrían de lo fantástico. El loco no sabría que lo está; no habría vacilación, y la ambigüedad, la base de lo fantástico, se esfumaría.

El lenguaje de los personajes burlados en "El retablo de las maravillas", "La cueva de Salamanca" y "Pedro de Urdemalas" es diferente al de las comedias mencionadas arriba porque caen en la trampa del engaño sin vacilar. No hay negaciones, preguntas retóricas ni modalizaciones que expresen duda ante lo sobrenatural. En "El retablo" hay muchas exclamaciones pero no tienen nada que ver con la vacilación; lo que hacen es afirmar la credulidad tonta del pueblo. Cuando Chirinos dice que va a sa

(210) Véanse las pp. 33-61.

(211) De Molina, "Por el sótano y el torno", Vol. III., p.596.

lir un toro, exclama Benito:

¡El diablo lleva en el cuerpo el torillo! (212)

Y al decir Chirinos que va a aparecer una manada de ratones, se aflige Castrada cándidamente:

¡Jesús!... ¡Ay de mí!.... Téngame que me arrojaré por aquella ventana. ¡Ratones! ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan. ¡Y monta que son pocos! Por el siglo de mi abuela, que pasan de milenta.... (213)

En "La cueva"... Pancraccio reacciona con naturalidad ante las palabras del estudiante. Este le dice que aprendió la ciencia de la cueva de Salamanca y que hará salir a dos demonios en figuras humanas. Pancraccio no tiene la menor duda de que ocurrirá lo anunciado y sólo le preocupa no espantarse:

Ahora bien: si ha de ser sin peligros y sin espantos, yo me holgaré de ver esos señores demonios y a la canasta de las hambrientas; y torno a advertir que las figuras no sean espantosas. (214)

En "Pedro de Urdemalas" ocurre lo mismo. Como la viuda cree sin vacilar que se le aparecerá un alma en pena, su lenguaje es ingenuo y espontáneo. Está convencida que Pedro tiene la facultad de ir al otro mundo y le pregunta como la cosa más natural del mundo:

(212) Cervantes, "El retablo de las maravillas", Vol. I. p. 711.

(213) Ibid., pp. 711-712.

(214) Cervantes, "La cueva de Salamanca", Vol. I, p. 720.

¿Viste allá, por ventura
señor, a mi hermana Sancha? (215)

En el único drama de la categoría de lo extraño, "La vida es -
sueño", el lenguaje del personaje engañado, Segismundo, asemeja al de -
las comedias, con la diferencia que en aquéllas provoca diversión y en és-
te, pena. (216) Al despertar en palacio primero y después en la torre, -
expresa su incomprensión con exclamaciones y preguntas retóricas. (217)

El lenguaje, como se ha podido observar, es un instrumento esen-
cial para la creación del engaño por parte de los engañadores y para la -
expresión de la duda por parte de los engañados, con la excepción de "El
retablo", "La cueva" y "Pedro de Urdemalas" en las cuales éste sirve para
confirmar la creencia en lo sobrenatural.

b. La música.

Desde los tiempos más remotos la música formó parte integral del
teatro. El arte dramático occidental se originó en Grecia, "nacido de -
oscuros cantos en honor de Dionisio" (218), dios genesiaco, y tenía carácter
sagrado. Pero aún antes de estas representaciones religiosas musicales exis-
tían entre los pueblos primitivos los espectáculos mágicos que sin ser propia

(215) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, p. 644.

(216) Véase la función pragmática, p. 67.

(217) Véanse las pp. 58-61.

(218) Enciclopedia Barsa, Vol. VII (México : Enciclopedia Británica, -
Inc., 1973), p. 380.

mente teatro, eran definitivamente teatrales. La figura central era el mago, del cual dice Castiglioni:

Enseña y practica los actos propiciatorios y de iniciación, dirige las danzas mágicas y las canciones rítmicas. Enmascarado, rodeado de las más variadas formas de la teatralidad que corresponde a la necesidad psicológica de un individuo doliente o vehemente, es el director de la mascarada que lo acompaña... (219)

Para lograr el efecto deseado en los espectadores, el mago se valía de varios recursos:

La música y el ritmo, que originan reacciones emotivas, los perfumes, las sustancias venenosas, la postura de las manos, la fijación en un punto brillante o luminoso, por no hablar de muchos otros, son los medios con los que se crea el estado de ánimo. (220)

La música precede al lenguaje y prepara la atmósfera:

Ejerce una acción excitante o deprimente sobre las facultades emotivas. El ritmo predominante en un momento o en un ambiente dado, expresado por medio de la música puede ser justamente considerado el factor determinante de la acción mágica, porque tiene una parte destacada en la creación de la atmósfera necesaria... (221)

La seducción que ejercían los coros griegos en el público bien pudiera haberse debido a sus "movimientos rítmicos (que) acompañados -

(219) Castiglioni, p. 68.

(220) Ibid., p. 69.

(221) Ibid., p. 88.

por una música monótona, repetida una y otra vez, con una melodía triste, lenta y nostálgica, provocan en los oyentes un estado de ánimo que puede llegar a ser alucinatorio, y determina la misma condición mental en los -- ejecutantes". (222)

El teatro, que sufrió un período extenso de inactividad desde el principio de la cristiandad hasta la Edad Media porque a los cristianos les pareció inmoral, se regeneró con el estímulo de la Iglesia al darse cuenta de la influencia que tales representaciones podían tener en los fieles. -

(223) Los ceremoniales de la liturgia, las historias bíblicas y las vidas de santos comenzaron a representarse con "la música y canción como acompañamiento en la búsqueda del espectáculo total..." (224) Dice Estrella --

Cortichs en su prólogo a Teatro medieval :

Con las voces de Jesús, el Cronista, la -- Sinagoga, Pilatos, el pueblo, colabora la -- capilla de música, como un lejano recuerdo del coro de la tragedia griega. (225)

En el Siglo de Oro, la música se utilizó también en mayor o menor grado para causar un efecto dramático aunque ya no con el tono de -- los coros griegos. Puede crear diferentes ambientes según la necesidad: -- alegre, triste, misterioso.

(222) Ibid, p. 89.

(223) Enciclopedia Bansa, Vol. VI, p. 58.

(224) José M. Díez Borque, "Prólogo", Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España, de Casiano Peñalver (Barcelona: Editorial Labor, Col. Maldoror 29, 1975), p. 18.

(225) Estrella Cortichs "Prólogo", Teatro medieval (México: Ediciones Oasis. Col. Literaria Servet 2, 1961), p. 9.

En España el pueblo suele tener gusto por lo musical. En la recopilación que hizo José Hesse de la vida teatral en el Siglo de Oro dice que:

pocas naciones tienen mayor afición a la música que los españoles, pues apenas hay entre ellos quien no sepa tañer un poco la vihuela y el arpa.... y ésta es la razón porque son tan aficionados a los espectáculos públicos, que por lo común consisten en iluminaciones acompañadas de música, en fiestas de toros y en comedias en las cuales intercalan entremeses o intermedios, compuestos de voces e instrumentos. (226)

La música no sólo se escuchaba en los intermedios sino también durante los actos de la comedia, primero detrás de la escena para después salir al público. Dice Cervantes:

El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo... El actor Navarro... sacó la música, que antes estaba detrás de la manta, al teatro público...(227)

Lope de Vega, renovador del teatro español, le dio importancia a la música, sobre todo por su aspecto popular y lírico. Dice Joaquín Casaldueiro en sus Estudios sobre el teatro español:

Lope utiliza las canciones con un propósito escénico y dramático evidente; sin em

(226) José Hesse, ed. Vida teatral en el Siglo de Oro (Madrid: Ediciones-Taurus, Col. Temas de España 34, 1965), p. 94.

(227) Cervantes, "Prólogo al lector", Vol. I, p. 209.

bargo, la función primordial consiste en trasladar la acción a un plano exclusivamente lírico, en el cual el tema se despoja de toda contaminación real, y al sublimarse cristaliza en su esencialidad. (228)

Este aspecto de Lope se puede apreciar en obras de otras categorías pero en la clasificación de lo extraño, curiosamente no aparece ninguna obra de este autor. Esto no quiere decir que Lope no haya escrito ninguna obra de enredo, al contrario, era un maestro en el género, (229) pero es indudable -- que su gusto por lo sobrenatural lo reservó para otro tipo de obra dramática. -- Sus engaños nunca llegan a confundir a sus personajes hasta el punto de hacerles creer que se encuentran en una situación fantástica.

Si se ha mencionado a Lope ha sido porque él estableció los cambios que los otros dramaturgos adoptaron. La música, incluida en la obra como recurso dramático, fue cobrando cada vez más importancia hasta llegar al Barroco en el cual ésta "se teatraliza y se desborda en el espacio".

(230) El Barroco, que es dinamismo, tensión, anhelo de libertad, contradicción, es ante todo, comunicación con el espectador a través de los sentidos. Dice Orozco Díaz :

(228) Joaquín Casaldueiro, Estudios sobre el teatro español, 3a. ed. (Madrid : Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica 54, 1972), p. 57.

(229) Algunos ejemplos : "Lo cierto por lo dudoso"; El anzuelo de Feniza"; "El acero de Madrid"; "La moza de cántaro"; "Santiago el verde"; "La esclava de su galán", etc.

(230) Emilio Orozco Díaz, El teatro y la teatralidad del Barroco (Barcelona: Editorial Planeta, 1969), p. 161.

La esencial tendencia a conmover y persuadir, que le hace valorar hasta el máximo - los recursos sensoriales, hace que el teatro, -que entonces alcanza la más completa síntesis de las artes-, se convierta en el vivo y potente sermón que habla con fuerza y se ducción a los sentidos. (231)

Sobre esta síntesis dice Angel del Río que "la unidad, interna y variable, se obtiene por la conjugación de varios efectos artísticos. Es lo contrario de la unidad formal, externa y siempre idéntica, de la estética-clásica". (232) La música es uno de estos efectos, no siempre presente, - pero sí usual. Su aparición varía de acuerdo a su función.

En las obras de la categoría de lo extraño, la música como auxiliar de lo fantástico aparece sólo excepcionalmente. No es necesaria para establecer una atmósfera sobrenatural porque la situación es sólo aparentemente fantástica. No se requieren tonos irrealistas ni repetición misteriosa de coplas para -- causar miedo porque son comedias y el temor es pasajero y superficial.

De todas las obras de este grupo solamente una contiene música que contribuye al efecto de lo fantástico: "El encanto sin encanto" de Calderón. Libia y Serafina, con el propósito de asustar a Enrique, al cual han encerrado en una torre, hacen que unos músicos toquen sus guitarras y can

(231) Ibid., p. 163.

(232) Angel del Río, Historia de la literatura española, Vol. I : Desde los orígenes hasta 1700 (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1962), p. 267.

ten a intervalos versos misteriosos :

Súfrase quien penas tiene
que tiempo tras tiempo viene. (233)

La reacción de Enrique es exactamente la que ellas quieren con seguir :

¿Hallarás otro en el mundo
entre halagos y amenazas,
a estas horas tan confuso? (234)

En esta comedia también aparece la música para crear un ambiente costumbrista que no tiene nada que ver con lo fantástico. Es más bien música de fondo que introduce lo lírico popular. Comienza la obra con esta tonadilla :

En la tarde alegre
del señor San Juan
toda es bailes la tierra,
músicas de mar. (235)

Hay otras cuatro obras con este tipo de música: "Mañanas de -- abril y mayo" de Calderón, "Don Gil de las calzas verdes" de Tirso y "Pedro de Urdemalas" y "La cueva de Salamanca" de Cervantes.

En la primera se escucha cómo cantan :

Mañanicas floridas
de abril y mayo
despertad a mi niña

-
- (233) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II, p. 1601.
 (234) Ibid.
 (235) Ibid., p. 1577.

no duerma tanto. (236)

Un cantarillo popular de gran belleza aparece en "Don Gil de las calzas verdes":

Los bueyes de las sospechas
el río agotando van,
que donde ellas se confirman,
pocas esperanzas hay;
y viendo que a falta de agua,
parado el molino está,
desta suerte le pregunta
la niña que empieza a amar :
"Molinico, ¿por qué no mueles?
"Porque me beben el agua los bueyes". (237)

El bullicio y la alegría se hacen evidentes con los siguientes --
versos de "Pedro de Urdemalas" :

Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierte que viene
tu polido amor..... (238)

En "La cueva de Salamanca" la música popular está emparejada-
con el humor de los versos :

Sacristán: Oigan lo que dejó escrito
de ella el bachiller Tudanca
en el cuero de una yegua
que dicen que fue potranca
en la parte de la piel
que confina con el anca,
poniendo sobre las nubes
Barbero: la cueva de Salamanca. (239)

(236) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. --
574.

(237) De Molina, "Don Gil de las calzas verdes", Vol. I, p. 1615.

(238) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, p. 624.

(239) Cervantes, "La cueva de Salamanca", Vol. I, p. 721.

Los cantares populares brotan espontáneamente en estas obras y a ello se debe su encanto. En realidad, por tener poca relación con la trama, puede decirse que su aportación estriba en su belleza o humor únicamente.

En otras obras sólo aparece la música como acompañamiento a la entrada del rey o algún otro personaje de importancia. Se encuentran ejemplos en "El retablo de las maravillas" (240); "El amor médico" (241) y "La vida es sueño" (242)

En "El laberinto de amor" de Cervantes se escuchan unas trompetas tristes que son el eco de los sentimientos de Porcia. (243) Es un ejemplo único de música con matices románticos en este grupo de comedias.

En resumen, es evidente que en la categoría de lo extraño, la música no contribuye a la creación de lo fantástico pues como se ha podido observar, sólo se manifiesta en una obra con efectos misteriosos.

c. Los sonidos

Los sonidos constituyen un recurso más de los múltiples de que se vale el Barroco para penetrar en el alma por la vía de los sentidos. Pero desde mucho antes, igual que la música y el lenguaje rítmico, los sonidos

(240) Cervantes, "El retablo de las maravillas", Vol. I, p. 713.

(241) De Molina, "El amor médico", Vol. II, p. 1002.

(242) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 506.

(243) Cervantes, "El laberinto de amor", Vol. I, p. 543.

fueron utilizados en los ritos mágicos para influir en los espectadores. Todos estos factores, dice Castiglioni,

cumplen la función extremadamente importante..... de preparar la atmósfera, de concentrar la atención sobre un punto particular, de eliminar la crítica, de excitar las facultades emotivas de los espectadores y de imbuir la fe en el milagro. Constituyen los elementos verdaderamente activos de la magia. La música, los ruidos y la luz son factores mágicos que actúan a distancia para alejar a los enemigos, para ahuyentar a los poderes adversos, o para pedir la ayuda de las fuerzas amistosas: son la eficaz invocación al poder que llena el mundo mágico. (244)

En el teatro fantástico, cualquier ruido, por insignificante que sea, puede evocar lo sobrenatural. Pueden ser sonidos familiares que por su repetición se vuelven amenazantes, como una ventana que golpea, las campanadas o el tic tac de un reloj, una gota de agua que chorrea; o sonidos alarmantes como truenos, gemidos, gritos, o aquéllos que no pueden ser identificados y por consecuencia causan incertidumbre.

Freud escribió sobre la repetición de lo idéntico en su estudio de lo siniestro:

... sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que, en otras circunstancias, sería inocente;

(244) Castiglioni, p. 88.

imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de casualidad. (245)

Los sonidos en las obras de la categoría de lo extraño son casi - inexistentes. Como estas comedias no son fantásticas, los ruidos no son necesarios para crear la atmósfera. Solamente se encuentran en dos obras -- con el propósito de producir miedo y suspenso: "El galán fantasma" y "El encanto sin encanto", de Calderón.

En la primera, Julia se encuentra con Porcia y Candil, el criado, lamentando la muerte de Astolfo en el preciso lugar donde cayó en el jardín cuando oyen unos golpes que parecen venir de la tierra.

(Dan golpes debajo)

Julia : Oye, detente, ¡Ay Candil!
¡Ay Porcia! ¿qué ruido es éste?
Parece
que en el centro de la tierra
sepulcros se abren crueles.
Vuelve a escuchar...
(Vuelven a dar golpes)
Preñada la tierra, quiere
rasgándose las entrañas
que nazcan o que revienten
prodigios. ¿No veis, no veis
cómo toda se estremece?
¿No veis las plantas y ramas
o sacudirse o moverse? (246)

Pero el suspenso no dura mucho :

(245) Freud, "Lo siniestro", Vol. XVIII, pp. 216-217.

(246) Calderón de la Barca, "El galán fantasma", Vol. II, p. 652.

(Abrese un escotillón
y sale Astolfo lleno de tierra). (247)

En "El encanto sin encanto", Serafina, la dama, y Libia, la criada, con la ayuda de unos cazadores han encerrado a Enrique y a su criado Franchipán en una torre para asustarlos y engañarlos. Utilizan el ruido de cadenas que se arrastran a la par de la música con versos misteriosos para lograr el efecto que desean. (248)

Las sensaciones de miedo o suspenso son pasajeras porque estas obras son comedias. Los efectos auditivos pueden causar una impresión momentánea de temor en alguno de los personajes pero se desvanece rápidamente, sobre todo por los comentarios cómicos de los criados. El humor, por regla general, en una situación de misterio, logra el efecto contrario. Pero no siempre. Dice Louis Vax:

A primera vista, la ironía, el humorismo, son incompatibles con lo fantástico. Lo humorístico y lo fantástico se rechazan como el agua y el fuego. Cuando nos reímos de una historia de espanto, el espanto se disipa. La risa es fatal para los monstruos y los farsantes, así como la mañana es fatal para la noche y para los fantasmas. Pero si observamos con mayor atención, las relaciones entre la risa y el miedo, veremos que son más com-

(247) Ibid.

(248) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II, p. 1601.

plejas de lo que parecen. En primer lugar, ¿Por qué nos reímos de las historias de terror, si no para defendernos del miedo que comienza a invadirnos? Hay en esta risa algo de agresión y defensa. La gente que se burla del infierno, se siente en deuda con el infierno, que le inspira temor; de lo contrario se mostraría indiferente. (249)

El humor, pues, puede ser un instrumento sutil para ahondar el sentimiento de miedo; pero en el caso de las obras mencionadas arriba, como se ha establecido la atmósfera de comedia desde el principio, los comentarios cómicos de los criados sirven para divertir únicamente.

En las obras de la categoría de lo extraño, los efectos auditivos de sonidos para crear un ambiente de suspenso, aparecen sólo en casos excepcionales ya que su calidad de comedia no lo exige.

B. EFECTOS VISUALES

Los efectos visuales son la escenografía, la iluminación y el vestuario. En el teatro fantástico los elementos sobrenaturales (metamorfosis y seres sobrenaturales) cobran realidad visual a través de estos efectos, que junto con los auditivos ayudan a crear el ambiente irreal.

(249) Vax, pp. 14-15.

Casiano Pellicer, erudito del siglo XIX, en su libro Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España, habla de la importancia del efecto visual y cita a Horacio :

... menos vivamente afectan el ánimo las cosas que entran por el oído, que aquéllas que se ofrecen a los ojos que dan fiel testimonio de lo que se les presenta... (250)

Ampliando este parecer, cita al obispo de Albaracén D. Bernardino Gómez Miedes :

Así es... que los espectáculos de las comedias, tragedias, bailes y otras diversiones teatrales, que se ofrecen y presentan a los ojos que testifican fielmente, causan en el alma más conmoción y deleitan más, que aquellos objetos, que siéndolos sólo del oído se introducen en el ánimo por este órgano, - porque aunque sea cierto que la lección de las comedias o tragedias nos deleita, nos instruye y nos admira, pero viéndolas representar sentimos varios y diversos afectos, porque o nos conmueven, o nos perturban, o secretamente nos punzan el ánimo. Y según es la acción del comediante, tal es el efecto que causa en los espectadores; y así excita en ellos poderosamente o la admiración, o la risa, o el desprecio, o la indignación, o la venganza o por el contrario, la conmiseración. Nuestra alma de la cual es propio el variar y el alimentarse de objetos nuevos, se deleita maravillosamente con esta diversidad de afectos... (251)

(250) Casiano Pellicer, Tratado histórico sobre el origen y el histrionismo en España, José M. Díez Borque, ed. (Barcelona: Editorial Labor, Col. Maldoror 29, 1975). p. 108.

(251) Ibid.

a. La escenografía

La escenografía es el "arte y ciencia del montaje de la escena-teatral y de su equipamiento con material escénico". (252) En el teatro griego y romano no se utilizaban los decorados como tampoco en los comienzos del teatro español. El teatro religioso medieval, espontáneo y popular, no había desarrollado la escenografía. Se representaban las obras lo mismo en los corrales de la corte que en los patios de las iglesias siendo muy rudimentaria la decoración. Dice Guillermo Díaz-Plaja que "los distintos momentos de la representación se desarrollaban sobre distintos 'lugares' o pequeños escenarios que estaban ya marcados sobre el tablado". (253)

Sobre la pobreza de los primeros corrales y la sencillez de las representaciones, dice Cervantes :

En el tiempo de este célebre español - (Lope de Rueda), todos los aparatos de un autor de comedia se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guanamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y en cuatro cayados, poco más o menos... No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro

(252) Enciclopedia Salvat Diccionario, Vol. V (México, Salvat Editores, 1976), p. 1237.

(253) Guillermo Díaz - Plaja, Historia de la literatura española (Barcelona : Ediciones La Espiga, 1962), p. 102.

o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmas; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas... (254)

Con el Renacimiento el teatro importa las formas clásicas italianas y pierde la espontaneidad del teatro popular medieval. La representación de estas obras sí tenían escenografía, "algunas de ellas revestidas de gran fastuosidad como las celebradas en el castillo del Condestable Miguel Lucas de Irango en Jaén o las que tuvieron lugar en el palacio de los Duques de Alba en Alba de Tormes". (255)

Cervantes atribuye al actor Navarro el auge en el uso de la escenografía :

Este levantó un tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles, ... quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza e hizo que todos representasen a cureña rasa si no eran los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidieran mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al su blime punto en que está ahora. (256)

Lope de Vega, renovador del teatro español desde los temas hasta su técnica, no dice mucho con respecto a la escenografía. En su "Arte nuevo de hacer comedias" define los caracteres formales del teatro atacan-

(254) Cervantes, "Prólogo al lector", Vol. I, p. 209.

(255) Hesse, pp. 7-8.

(256) Cervantes, "Prólogo al lector", Vol. I, pp. 209-210.

Para más información sobre la historia de la escenografía, véase N.D. Shergold, A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century (Oxford: Clarendon Press, 1967).

do las restricciones clásicas. La mayor originalidad fue el rechazo del precepto aristotélico de las tres unidades de tiempo, lugar y acción. El tiempo se extiende todo lo necesario cuando antes estaba limitado a veinticuatro horas; el lugar cambia según las escenas lo requieran y la acción se diversifica con varias intrigas. (257)

Hubo una época en que Lope, según José Hesse, "alcanzó los alardes escenográficos que dominaron en la época barroca y parece mostrarse complacido de los efectos escénicos que tuvieron lugar en el estreno de su comedia musical "La selva de amor". (258) Sobre esto dice Lope :

La primera vista que ofrecía el teatro - en habiendo corrido la tienda que lo cubría, fue un mar en perspectiva que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se veían la ciudad y el faro con algunas naves, que, haciendo salva, disparaban a quien también desde el castillo respondían. Veíanse, así mismo, algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas... Aquí Venus en un carro que tiraban los cisnes, habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina volaba... (259)

Sin embargo, el énfasis en la escenografía llegó a desilusionarlo porque pensaba que, en lugar de complementar la obra, le quitaba valor -

(257) Lope de Vega, "Arte nuevo de hacer comedias", Obras escogidas, Vol. II, 4a. ed. (Madrid: Aguilar, 1973), pp. 1007-1011.

(258) Hesse, p. 81.

(259) Ibid.

al diálogo. Dice Lope :

El bajar de los dioses y las demás trans-
formaciones requería más discurso que la - -
égloga que aunque era el alma, la hermosu-
ra de aquel cuerpo hacía que los oídos se -
rindiesen a los ojos... Lo menos que en ella
hubo fueron mis versos... (260)

En otra ocasión Lope atacó el uso de decorados y tramoyas en -
un diálogo entre un Forastero y un personaje llamado Teatro :

- Teatro : ¿Es posible que no me ves herido,
quebradas las piernas y los brazos,
lleno de mil agujeros, de mil tram-
pas y de mil clavos?
- Forastero: ¿Quién te ha puesto en estado tan
miserable?
- Teatro: Los carpinteros por orden de los au-
tores... Pues los autores se valen -
de las máquinas, los poetas de los
carpinteros y los oyentes de los - -
ojos. (261)

La escenografía, indecisa todavía en el período de Lope, se in-
tensifica en el Barroco, que según Orozco Díaz

entraña en su morfología y expresividad un -
desbordamiento de todo lo externo y aparien-
cial, excitador y halagador de los sentidos -
en especial de la vista, pero buscando preci-
samente esa vía sensorial a impulsos de la -
más profunda y grave inquietud del vivir; --
cual es el sentimiento de la fugacidad del -
tiempo. Arranca del espíritu y busca el espí-

(260) Ibid., p. 82.

(261) Kenneth Macgowan y William Melnitz, Las edades de oro del - -
teatro, trad. Carlos Villegas (México: Fondo de Cultura Económi-
ca, 1975), p. 113.

ritu, pero conmoviendo y penetrando a través de la vía de los sentidos. (262)

Para Calderón, dramaturgo barroco por excelencia, el teatro no es concebible sin una escenografía impresionante. Dice Angel del Río :

Calderón acumula una cantidad enorme - de elementos decorativos; simbolismo, música y una escenografía complicada con alegorías, representaciones plásticas y ornamentales... Es... el drama de Calderón un drama esencialmente teatral y teatralizado. Todo está en él combinado para realzar el efectismo - dramático... (263)

Este efectismo es precisamente lo que quiere lograr lo fantástico en el teatro. Veamos ahora qué papel juega la escenografía en la creación de lo fantástico aparente en las obras de la categoría de lo extraño.

En siete comedias la escenografía está relacionada directamente con la invención del engaño: "Por el sótano y el torno", "Los balcones de Madrid" y "En Madrid y en una casa" de Tirso; y "La dama duende", "El galán fantasma", "El encanto sin encanto" y "Casa con dos puertas mala es de guardar" de Calderón. El recurso es similar en estas obras. Los engañadores utilizan un elemento espacial para perpetrar el engaño. Siguiendo el orden de las obras mencionadas arriba, estos recursos son: un boquete en un tabique; un tablón para pasar de un balcón a otro; una trampa entre pisos; -

(262) Orozco Díaz, p. 17.

(263) Del Río, pp. 329-330.

una alacena que se desencaja; un túnel; una torre; y dos puertas. En todas menos en "El encanto sin encanto", el elemento escenográfico sirve para hacer creer que los embaucadores están a la vez en dos sitios. En la excepción, la torre tiene el propósito de asustar al amante. Sin estos recursos, el engaño no habría sido posible.

En "El retablo de las maravillas" la escenografía es inexistente. No tiene realidad; es todo imaginario, mientras que en "La cueva de Salamanca" la escenografía sí es real. (264) Las cestas de comida que sacan los "demonios", el sacristán y el barbero, son reales. Lo que es irreal es lo que se imagina Pancracio.

En "La vida es sueño", la escenografía oscila entre la prisión de la torre de Segismundo y la habitación en el palacio. (265) Igual que en "La cueva de Salamanca", los elementos escenográficos son reales; lo que hace que pertenezcan a la categoría de lo extraño es la reacción de los personajes engañados. En la primera obra, Pancracio se lo cree todo; en la segunda, Segismundo duda de lo que está pasando. En ambos casos, la escenografía real es la base para lo irreal aparente.

Las transformaciones del espacio en las comedias enumeradas -- arriba son el producto de las artimañas de los personajes y no sobrenatura-

(264) Véanse las pp. 48-51.

(265) Véanse las pp. 58-59.

les. La escenografía es una aliada de los engañadores. En cambio, en las obras restantes de este grupo, ésta no tiene importancia en cuanto a lo fantástico. Es el vestuario el encargado de realizar el engaño, como se verá más adelante. (266)

b. La iluminación

La iluminación complementa la escenografía en la creación del ambiente fantástico. Por medio de luces y sombras puede producirse el suspenso, así como también la atmósfera sugestiva de la magia. Dice Castiglioni:

..... las luces intensas, los intermitentes - resplandores que iluminan cosas horribles o - escenas pavorosas, son otros de los factores que se usan en las prácticas mágicas de modo predominante. (267)

Mediante la iluminación también se logra hacer patente las transformaciones del tiempo, tanto la hora del día como su estado. Así, el tiempo que conviene a lo fantástico es la noche, cuyas sombras son apropiadas para el misterio, y el estado del tiempo podría ser uno de tormenta con relámpagos, todo observable por el espectador. La duración del tiempo que es abstracto, puede hacerse visible cuando hay metamorfosis. Por ejemplo,

(266) Véanse las pp. 130-131.

(267) Castiglioni, p. 88.

cuando el tiempo se paraliza o se prolonga, pueden utilizarse luces y sombras para ayudar al lenguaje a confirmar la transformación.

La iluminación es, además, un auxiliar en la aparición de seres sobrenaturales. Como éstos no existen en realidad, con la ayuda de luces misteriosas se crea la ilusión.

En el teatro español del siglo XVII, las representaciones se efectuaban "por la tarde y terminaban una hora antes de la puesta del sol" -- (268), lo cual restaba efectividad al uso de iluminación artificial. Casiano Pellicer anotó dos comentarios de extranjeros sobre este tema que aparecieron en el Journal du Voyage d'Espagne :

Los comediantes no representan con luces sino con la luz del día, y así privan a las - escenas de cierta ilusión y lucimiento...

Representan con la luz del día, sin luces artificiales; y su teatro no tiene tan buenas - decoraciones ni mutaciones, como los nuestros (exceptuando el Buen Retiro...) (269)

En el Buen Retiro sí se hacía uso de luces artificiales aunque -- se representara de día como lo atestigua Calderón :

Vistiéronse las paredes de diferentes colgaduras a cuya rica variedad asistía gran número de luces muy repartidas en sus sitios y colocadas en bellísimos asientos, cuyas doradas oposiciones enviaban los reflejos tan ardientes que, envidioso el sol, trocara por estas luces sus rayos. (270)

(268) Ruiz Ramón, p. 161.

(269) Pellicer, pp. 169-171.

(270) Hesse, citando a Calderón, p. 77.

El teatro griego también se representaba de día sin necesidad de luz artificial (271) pero Pólux comenta sobre una "máquina para producir relámpagos", (272) lo cual implica que, al igual que en el teatro español, la luz solar no era impedimento para utilizar las artificiales.

El efecto de estas luces en competencia con la del sol, no podía ser tan impresionante como debería, pero la deficiencia la suplía el espectador con la imaginación, la cual se apoyaba también en las palabras de los personajes para complementar lo que no se veía en escena. (273) Lo importante era la comunicación del escenario al espectador y de éste al escenario. La luz era un elemento más para lograr el vínculo. Dice Orozco Díaz:

La representación de lo irreal y ficticio que presenta en la plenitud del Barroco la escena con todos los efectismos ilusionistas que proporciona el decorado con las apariencias y perspectivas, se ofrece en su relación con el espectador de acuerdo con la concepción del espacio continuo... y que se realiza en todo el arte barroco...

La visión ilusionista creada por los efectos de la perspectiva, de la luz y los colores se enlaza o disuelve con esos elementos que pertenecen a la material realidad del recinto en que nos encontramos. El artista al presentar a la contemplación una visión sobrenatural de gloria o una escena histórica-

(271) Enciclopedia Barsa, Vol. XIV, p. 118.

(272) Macgowan y Melnitz, p. 37.

(273) Véase el lenguaje, pp. 75-78.

a alegórica lo que busca es incorporarla al -
 ámbito en que nos encontramos, ya como al-
 go próximo o inmediato, ya como algo que -
 se divisa en la altura o lejanía. De ahí la-
 función de esos elementos y zona de enlace -
 entre la ficción y la realidad. (274)

La iluminación en las obras de la categoría de lo extraño no juega -
 un papel de importancia en la mayoría de ellas pues como se ha repetido conti-
 nuamente, son comedias donde no aparece lo fantástico; por lo tanto, no es ne-
 cesario crear una atmósfera de suspenso con el recurso de luces y sombras. Sin
 embargo, a pesar de que Cervantes, Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón y Tir-
 so de Molina prescinden de este recurso, Calderón sí lo utiliza como aliado -
 del engaño. No es raro que sea este autor el que se valga de la iluminación -
 para producir un efecto ya que no puede dejar de ser barroco ni siquiera en -
 las comedias de enredo.

De las seis comedias calderonianas que pertenecen a la catego-
 ría de lo extraño, la acción ocurre de noche (como único recurso de ilu-
 minación), en tres de ellas: "El astrólogo fingido" (275) "Casa con dos-
 puertas, mala es de guardar" (276) y "Mañanas de abril y mayo" (277)
 En las otras tres, además de situarse el tiempo de las obras durante la no-
 che, se emplea un juego de luces con el propósito de asustar a los perso-

(274) Orozco Díaz, pp. 47-48.

(275) Calderón de la Barca, "El astrólogo fingido", Vol. II, p. 151.

(276) Calderón de la Barca, "Casa con dos puertas mala es de guardar", - -
 Vol. II, p. 291.

(277) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. 593.

najes engañados.

En "La dama duende" entra Cosme, el criado, con luz en el aposento. La criada Isabel lo sigue sin ser vista, "dale un porrazo y máta-la luz" (278), lo cual lo espanta. Más adelante, las mujeres vuelven a aparecer con luces y piensa Don Manuel que es algo fantástico :

¡Válgame el Cielo! Ya es
esto sobranatural;
que tener con priesa tal
luz no es obra humana. (279)

En "El galán fantasma", Astolfo quiere asustar al Duque, el - - cual cree que ha matado al primero. Sale del túnel donde ha permanecido escondido sin que lo vea el Duque y "mata la luz" (280) Este piensa que es un espectro :

La luz ha muerto y una voz escucho.
.....
Cobarde lucho (saca la espada)
con mi asombro y contigo. (281)

En "El encanto sin encanto", Enrique y Franchipán, encerrados en una torre por Serafina y Libia, se encuentran totalmente en la oscuridad. Dice Enrique :

¡Cielos! ¿Qué confuso centro
es éste, donde se hallan
tan a oscuras mis sentidos? (282)

(278) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II, p. 255.

(279) Ibid., p. 260.

(280) Calderón de la Barca, "El galán fantasma", Vol. II, 655.

(281) Ibid.

(282) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II p. 1601.

De repente, aparecen unas luces con dos bujías y se asustan más:

Mas, ¡ay! apenas lo dije
cuando, sin ver quién las saca
luces veo. (283)

La iluminación en estas obras de Calderón, como se ha visto, ha sido un auxiliar del lenguaje y de la escenografía para efectuar el engaño.

c. El vestuario

El vestuario tiene tanta importancia como la escenografía y la iluminación en los efectos visuales. A través de los trajes, los personajes se convierten en reyes, lacayos, damas, galanes y hasta en seres sobrenaturales. Estas son las metamorfosis obligatorias de la fantasía teatral; los actores cobran la personalidad del personaje y pierden la propia. Pero hay otras metamorfosis: las fantásticas dentro de la trama, cuando las transformaciones no pueden explicarse por las leyes de la razón, o las fantásticas aparentes, cuando éstas no tienen base en lo sobrenatural y sirven sólo para engañar y divertir, como es el caso en la categoría de lo extraño.

En escena, el vestuario logra hacer evidente los cambios en los personajes. En el teatro griego las transformaciones de los personajes se hacían patentes con el uso de enormes máscaras con expresiones diversas: cómica, trágica, satírica, etc. Eran parte de la vestimenta habitual tanto de

(283) ibid., p. 1602.

los actores como del coro. Su uso resolvía problemas prácticos: un actor podía desempeñar varios papeles y lograba hacerse visible a grandes distancias. (284) Pero aún antes de los griegos, los pueblos primitivos utilizaban la máscara con significación sobrenatural. Le atribuían poderes mágicos. Creían que "ocultar el rostro significaba convertirse en otro sujeto, ya sea en el animal o en el ser sobrenatural que se quería representar". (285)

Dice Castiglioni:

El uso de la máscara es anterior a la época histórica..... se puede afirmar que todos los medios artificiales de colorearse la piel, el pelo, las cejas y demás, derivan de esta concepción inicial, esto es, del cambio de la personalidad y del deseo de tomar otra personalidad, por razones de protección o de utilidad, con vistas a intimidar a los demás o hacerse irreconocible, para vencer a los enemigos por medio del terror o influir sobre gentes diversas por medio de la seducción.

La máscara representa la objetivación del deseo que existe en la mente del hombre de evadir su propia personalidad... El intento de evasión de la propia personalidad se expresa de un modo muy claro en la predilección por los efectos teatrales, los cuales son los intentos aislados o colectivos de evadirse de la propia individualidad por medio de la sugestión del cambio de personalidad de los actores... Este intento de eva-

(284) Macgowan y Melnitz, p. 27.

(285) Georgina Luna Parra de García Sáinz y Graciela Romandía de Cantú, En el mundo de la máscara (México: Fomento Cultural Banamex, 1978), p. 13.

sión es uno de los hechos dominantes y una de las leyes fundamentales de la magia... La metamorfosis era en un primer tiempo la acción mágica "par excellence", más tarde se eleva a la metempsicosis, o lo que es lo mismo, al cambio de la personalidad en la vida de ultratumba. (286)

En el teatro español del siglo XVII no se utilizaban las máscaras para el cambio de personalidad de los actores pero sí los trajes o disfraces, que al fin y al cabo, son una especie de máscara. En el teatro griego, en cambio, tanta importancia se le concedía a éstas que el vestuario pasaba desapercibido. "Los trajes que se utilizaban en las comedias eran del estilo corriente salvo cuando aparecían dioses o figuras mitológicas". (287)

El vestuario del teatro en el siglo XVII fue cobrando importancia, en contraste con el griego y "se fue haciendo más costoso a medida que transcurrió el Siglo de Oro", (288) aunque no siempre empleado correctamente. Lope de Vega critica el uso incorrecto de los vestidos:

Los trajes nos dijera Julio Pólux,
si fuera necesario, que en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas,
sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano. (289)

Un extranjero de la época, reportando sus opiniones sobre el teatro en España, dice lo mismo que Lope:

-
- (286) Castiglioni, pp. 106-107.
 (287) Macgowan y Melnitz, p. 27.
 (288) Ibid., p. 112.
 (289) De Vega, p. 1011.

Los vestidos de los actores no son ni suntuosos ni adaptados a los papeles. Una comedia de argumento romano o griego se representaba con traje español. (290)

La censura que hacen Lope y el extranjero es de origen estético pero existía otra de carácter religioso, la cual atacaba particularmente el uso de trajes lujosos y la costumbre de vestir a mujeres con trajes de hombre, como dice Agustín de Rojas en su Viaje entretenido :

y usaban sayas de telas
de raso, de terciopelo
y algunas medias de seda
.....
eran las mujeres bellas
vestíanse en hábito de hombres,
y bizarras y compuestas,
a representar salían
con cadenas de oro y perlas. (291)

Esto último reprobaba el P. Juan de Mariana :

...mujeres de excelente hermosura, de singular gracia en meneos y posturas, salen en el teatro a representar diversos personajes en traje y hábito de mujeres y aun de hombres, cosa que grandemente despierta la lujuria y tiene muy gran fuerza para corromper a los hombres... (292)

El Consejo de Castilla llega a prohibir la aparición de mujeres - en escena aunque no estuvieran en traje de hombre :

(290) Hesse, p. 118.

(291) Hesse, citando a Agustín de Rojas, pp. 131-132.

(292) Hesse, citando a Juan de Mariana, p. 16.

Que no representasen mujeres en ninguna manera, porque en actos tan públicos provoca notablemente una mujer desenvuelta, en quien todos tienen puestos los ojos. (293)

También las Leyes Suntuarias de 1618 prohibían el uso de trajes lujosos en el teatro, lo cual fue ignorado y causó que se siguieran imponiendo restricciones por parte del Consejo de Castilla aunque ya tolerando la representación de mujeres :

Que se moderasen los trajes de los comediantes, reformándose los guarda-infantes de las mujeres, el degollado de la garganta y espalda, y que en las cabezas no sacasen nuevos usos o modas, sino la compostura del pelo que se usase. (294)

Díez Borque comenta sobre la vestimenta de hombres usada por las mujeres :

La mujer vestida de hombre era uno de los mayores atractivos eróticos del espectáculo que se daba en los corrales de comedias. Considerado pecaminoso e inmoral se prohibe rigurosa y tajantemente en todos los Reglamentos de Teatros y ocupa lugar importante en los ataques de los teólogos. (295)

En el teatro griego también se prohibía la aparición en escena de mujeres; en el romano sí se permitía su actuación en farsas y pantomimas aunque no en tragedias. Los hombres eran los que se disfrazaban de

(293) Pellicer, p. 110.

(294) *Ibid.*, p. 150.

(295) Díez-Borque, pp. 90-91.

mujeres pero no era considerado pecaminoso. (296)

Según Valbuena Briones, la fuente del recurso de disfrazar a mujeres de hombres se encuentra en la novela pastoril :

Esta deliciosa costumbre de que las mujeres se disfracen de aguerridos varones tuvo su origen en las finas y delicadas novelas pastoriles, en las que una dama diciendo a su galán, ésta vez un pastor, que le esperase, se escondía detrás de unas matas o se iba a un discreto bosquecillo según las ocasiones, y -- cuando volvía a salir venía transformada en un hermoso mancebo. (297)

Menéndez Pelayo atribuye a Montemayor la introducción en España de Italia del recurso del disfraz :

Lo más importante que Montemayor trasladó de Italia fue el argumento de la linda historia de Don Félix y Felismena. Aquella dama, que disfrazada de hombre, sigue a su infiel amante y le sirve de paje... Con Montemayor penetró en la novela española el recurso dramático de disfrazar a una mujer ofendida o celosa en hábito de varón, tema que repitió Cervantes en la historia de "Dorotea" y en "Las dos doncellas" y que también entró en todas las invenciones dramáticas posibles en el Teatro de Lope de Vega y sus discípulos. (298)

(296) Macgowan y Melnitz, pp. 23-24.

(297) Angel Valbuena Briones, "Nota preliminar" a "El castillo de Lindabridis", Obras completas de Calderón de la Barca, Vol. II (Madrid : Aguilar, 1973), p. 2054.

(298) Blanca de los Ríos, citando a Menéndez Pelayo, "Nota preliminar" a "Quien da luego, da dos veces", Obras completas de Tirso de Molina, Vol. II (Madrid: Aguilar, 1952), p. 292.

Además de la costumbre de vestirse de hombre, la mujer utiliza el disfraz para taparse con el fin de esconder o cambiar de personalidad, sin dejar de ser mujer; los hombres, en cambio, sólo en raras excepciones se valen de este artificio.

En la categoría de lo extraño, las mujeres vestidas de hombre aparecen en cinco obras: "El laberinto de amor" de Cervantes; "La fénix de Salamanca" de Mira de Amescua; "El amor médico" y "Don Gil de las calzas verdes" de Tirso y "La vida es sueño" de Calderón.

Las metamorfosis se hacen con un mínimo de descripción; así, Porcia y Julia aparecen en "hábitos de pastorcillos" (299) como "estudiantes de camino" (300); Doña Mencía "con vestido largo y hábito de San Juan" (301); Doña Juana "de hombre, con calzas y vestido todo verde", (302) y Rosaura en "hábito de hombre de camino" (303). En "El amor médico" se describe el cambio de personalidad de Doña Jerónima con un poco más de detalle: "Doña Jerónima, de médico, con cuello abierto pequeño, sotanilla larga, capa de gorgorán con capilla y guantes". (304)

Las tapadas aparecen en las siguientes comedias: "La celosa de-

-
- (299) Cervantes, "El laberinto de amor", Vol. I, p. 496.
 - (300) Ibid, p. 506.
 - (301) Mira de Amescua, "La fénix de Salamanca", Vol. II, p. 3.
 - (302) De Molina, "Don Gil de las calzas verdes", Vol. I, p. 1603.
 - (303) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 501.
 - (304) De Molina, "El amor médico", Vol. II, p. 989.

sí misma" (305); "Los balcones de Madrid" (306) y "En Madrid y en una casa" (307) de Tirso; y "La dama duende" (308) "El encanto sin encanto" (309); "Casa con dos puertas, mala es de guardar" (310) y "Mañanas de abril y mayo" (311) de Calderón. Igual que las mujeres vestidas de hombre, las tapadas aparecen sin descripción. Solamente se menciona el hecho de estar cubiertas con un manto. La idea es ocultar la personalidad y lo consiguen simplemente tapándose la cara.

En los personajes masculinos aparece un intercambio de personalidad valiéndose de trajes en "El semejante a sí mismo" de Alarcón. Con el simple hecho de presentarse Don Juan "mudado de vestido" (312) se logra la metamorfosis.

En "La vida es sueño" a Segismundo le hacen creer que es el príncipe trasladándolo de la torre al palacio y cambiándole las ropas. Primero aparece "vestido de pieles" (313) y después... "entre telas y brocados". (314) A diferencia de las otras obras él no se cambia de ropa para engañar, sino al contrario, es él, el engañado.

-
- (305) De Molina, "La celosa de sí misma", Vol. II, p. 1447.
 (306) De Molina, "Los balcones de Madrid", Vol. III, p. 1147.
 (307) De Molina, "En Madrid y en una casa", Vol. III, p. 1258.
 (308) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II, p. 239.
 (309) Calderón de la Barca, "El encanto sin encanto", Vol. II, p. 1608.
 (310) Calderón de la Barca, "Casa con dos puertas mala es de guardar", -- Vol. II, p. 276.
 (311) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. 573.
 (312) Ruíz de Alarcón, "El semejante a sí mismo", Vol. I, p. 328.
 (313) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 502.
 (314) Ibid., p. 512.

Pedro de Urdemalas adopta varias personalidades con la ayuda — del vestido. Primero sale en "hábito de mozo de labrador" (315), después de "ciego" (316) de "gitano" (317), de "ermitaño" (318) y "conmanteo y bonete, como estudiante" (319). Sus metamorfosis se hacen posible con el disfraz y la mentira.

En las obras restantes de este grupo: "El retablo de las maravillas" y "La cueva de Salamanca" de Cervantes; "Por el sótano y el torno" de Tirso y "El galán fantasma" y "El astrólogo fingido" de Calderón, no hay cambios de trajes. Es por medio de la palabra que se finge sin ayuda del vestuario.

Podría uno preguntarse la razón de tantas metamorfosis y sobre todo de su verosimilitud. A lo primero se podría responder que se debe al gusto de lo barroco por las complicaciones y las intrigas; y a lo segundo, — podría decirse que, como la intención de la obra es simplemente divertir — al público con sus enredos, éste no espera otra cosa y acepta con naturalidad los embelecocos que ocurren en escena. (320) Dice Orozco Díaz:

Podemos afirmar que toda esa técnica de transformaciones, ficciones y cambios respon-

-
- (315) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, p. 609.
 (316) Ibid., p. 629.
 (317) Ibid., p. 633.
 (318) Ibid., p. 637.
 (319) Ibid., p. 650.
 (320) Véase la función sintáctica, pp. 71-73.

de a algo esencial del Barroco... El recurso de la transformación y enmascaramiento del personaje llegará al extremo de convencionalismo... que rebasa lo lógico; ya que cuesta pensar en personajes que conviven y dialogan en la intimidad y que no perciban el cambio de personas o no identifican, en otros casos, a quienes debían conocer sobradamente... y la razón es precisamente que se trataba de unos efectos y complicaciones gustados por todo el público, y en consecuencia, estaba predispuesto a aceptar el recurso aunque rebasara lo verosímil. (321)

C. EFECTOS OLFATIVOS

Los efectos olfativos, aunque de menor importancia que los recursos auditivos y visuales, aparecen en ciertas obras con el propósito de influir en el espectador, usualmente de manera melodramática.

Particularmente en el teatro fantástico existen algunos aromas de índole misteriosa que sirven para enfatizar el ambiente extraño, por ejemplo, el azufre, el humo, el incienso y otros perfumes embriagantes que al igual que en la magia "contribuyen a crear un estado de ánimo especial".

(322) No es una casualidad que en la Iglesia Católica se utilice el incienso para ciertas ceremonias.

De todos los recursos escénicos, éste es el más peligroso, pues puede llegar a lo ridículo. Si el espectador llega a percibir un olor de

(321). Orozco Díaz, pp. 228-231.

(322) Castiglioni, p. 88.

manera útil puede ser aceptable y hasta recomendable, pero esto ocurre en raras excepciones. En la gran mayoría, el uso de los efectos olfativos cae en lo melodramático. Un ejemplo es una obra de teatro romano, "El asno de oro" comentada por Magowan y Melnitz :

Después una fuente de vino, mezclado con azafrán, surgió de un tubo oculto en la cueva de la montaña y sus muchos chorros salpicaron a las cabras que pastaban dándoles un baño perfumado de modo que su blanco vellón se tiñó de amarillo intenso que tradicionalmente se asocia a los rebaños que pastan en el Monte Ida. El olor llenó todo el anfiteatro, y entonces se puso en acción la maquinaria escénica: la tierra pareció abrirse y la montaña desapareció de la vista. (323)

En las obras de la categoría de lo extraño no aparecen sensaciones olfativas con el propósito de aumentar el suspenso. Como se ha mencionado en todas las ocasiones, no es necesario que se valgan de ciertos recursos porque no son fantásticas.

CAPITULO V

LA FUNCION SOCIAL

Las razones que impulsan al hombre a utilizar lo fantástico en la literatura son muy variadas. Estas constituyen la función social. Estas causas pueden cambiar según las épocas y por eso, antes de entrar en su análisis, se examinarán los factores más importantes en la sociedad del siglo XVII en lo que afecta al teatro: el ambiente teatral y su público, la censura, las presiones morales, el honor, el amor y las supersticiones. La religión se examinará más adelante en relación con "La vida es sueño", la única obra de la categoría de lo extraño en donde aparece este factor.

Es posible que lo fantástico en la literatura sea empleado con algún propósito previsto pero así como lo sobrenatural tiene funciones específicas en el aspecto literario, en el social éstas son menos precisas porque la interpretación y valorización no pueden residir únicamente en el designio del escritor. Dice Lionel Trilling en su ensayo ---

"Freud y la literatura" que

ninguna obra de arte tiene un solo significado... Los cambios del marco histórico y el carácter personal modifican el sentido de -- una obra y nos indican que la comprensión - artística no es cuestión de hechos, sino de - valores. Aun si la intención del autor fuera exactamente determinable - lo cual no puede ser - el significado de su obra no podría estar tan sólo en la intención del autor. Debe estar, asimismo en su efecto... En resumen, el público determina parcialmente el significado de una obra. (324)

Para ilustrar esta imposibilidad de determinar la intención del - autor, se tiene el caso de que a pesar de la costumbre que desde la - Edad Media tenían los autores españoles de declarar en el prólogo el - propósito moralizador de sus obras, esto no debía tomarse completamente en serio ya que era más retórica que otra cosa. Dice. P.E. Russell:

En la literatura profana española del siglo XVII... es probable que muchas veces la preocupación con la moral alegada - por autores y calificadores tampoco pasaba de ser un topos. Por consiguiente, la crítica siempre debe proceder con cautela al enjuiciar las declaraciones que suelen encontrarse en los preliminares de los libros - de entretenimiento, de que los autores de dichos libros quieren enseñar a la vez que entretener. Sólo un escrutinio del texto - de la obra en cuestión descubrirá en cada caso si la verdadera intención del autor -- coincide con la proferida en los preliminares de un libro. (325)

(324) Trilling, p. 374.

(325) Peter Edward Russell, "El Concilio de Trento y la literatura profana", Temas de La Celestina y otros estudios (Barcelona: Editorial Ariel, Col. Letras e Ideas 14, 1978), pp. 471-472.

Como la intención del autor, aun la indicada por él, no es totalmente determinante en el significado de su obra y el público parcialmente lo es, se hace necesario examinar a este público a quien va dirigida.

En el siglo XVII en España, el teatro era uno de los tantos espectáculos (toros, cañas, trofeos, justas, máscaras, etc.), donde el hombre buscaba entretenimiento (326) y a pesar de tanta variedad de diversiones, no se satisfacía fácilmente. Dicen Wilson y Moir:

El espectáculo continuo pero variado no dejaba huecos que permitiesen al público permanecer ocioso o aburrirse; medida muy prudente, ya que los "mosqueteros", o sea el público que veía la función de pie en el patio, siempre estaban dispuestos a mostrar su desaprobación y a expresarla de un modo violento... El paso de las obras por los corrales era muy rápido: su público estaba ávido de novedades y se cansaba en seguida cuando una comedia duraba más de unos pocos días en escena, por buena que fuese. Existía por lo tanto en este período, e incluso posteriormente... una enorme demanda de nuevas comedias y entremeses. (327)

Explica Orozco Díaz:

El teatro en esta época es diversión y espectáculo en el sentido actual de la pala-

-
- (326) Juan Beneyto, Historia social de España y de Hispanoamérica, 2a. ed. (Madrid: Aguilar, 1973), p. 195.
- (327) Edward M. Wilson y Duncan Moir, Historia de la literatura española, Vol. III: Siglo de Oro: teatro (1492-1700), trad. Carlos Pujol, R.O. Jones, ed., 2a. ed. (Barcelona: Editorial Ariel, 1974), pp. 69 y 124.

bra. Es una exigencia o necesidad de la vida de aquel tiempo. Hay una razón psicológica y social que lo determina, impulsa y encauza. Es un arte que queda plenamente ligado a la vida; que se rescata del campo limitado del escritor docto y del grupo social distinguido donde había vivido en el momento renacentista. El surgir del actor autor, frecuente en esos momentos, está indicando cómo se trata de un levantarse del hombre como tal, esto es, del hombre del pueblo, para adueñarse de algo que estima le pertenece para atender sus necesidades de goce y diversión. (328)

Este afán por divertir podría ser una de las causas por las que el teatro se complicaba cada vez más. Dice Angel Valbuena Briones:

El ansia por deslumbrar, se encontraba en el hombre de la época, que se sentía -- con la obligación histórica de dar la más gallarda manifestación de su entendimiento. Bien pudiera ser ésta la razón, por la cual se denominaba a las comedias de la época con el apelativo de comedias de ingenio. (329)

Lope de Vega estaba consciente de la exigencia del pueblo y comenta en su "Arte nuevo de hacer comedias" que el teatro debe satisfacerlo "porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto." (330) Lope propuso la libertad artística y la universalidad de temas con el fin de "imitar las acciones de los hombres y pintar de aquel siglo las costumbres". (331) La fascinación que --

(328) Orozco Díaz, pp. 27-28.

(329) Angel Valbuena Briones, "Nota preliminar" a "Agradecer y no amar", Obras completas de Calderón de la Barca, Vol. II. (Madrid: Aguilar, 1973), p. 1372.

(330) De Vega, p. 1007.

(331) Ibid.

ejercía este teatro popular, que alcanzaba todas las esferas sociales y cuyo público se hacía cada vez más numeroso, fue motivo de condenación por parte de los moralistas. Para Fray J. de Jesús María la comedia era un espectáculo nefasto:

Los teatros son templos del demonio y los comediantes sus ministros... Es cosa, -- sin duda, que las comedias como ahora se re-- presentan, son cuchillos de la castidad, in-- centivos de torpeza, seminario de vicios, fuen-- te de disolución, estrago de todos los estados, confusión de las costumbres, destrucción de -- las virtudes...

El uso de las comedias destruye la ho-- nestidad de la república y ofende las leyes di-- vinas y humanas y el piadoso sentimiento de -- las Doctrinas Sagradas". (332)

La villa de Madrid hizo una petición para que se levantara la prohibición de las comedias pero sin negar los "excesos" que en ella -- aparecían:

Lo primero que aunque haya exceso en el ejercicio de los actos humanos, como lo -- debe de haber en las comedias, no por eso se deben prohibir... (333)

Y continúa la petición alegando que el espectáculo podría ser útil:

Pues comenzando por la sustancia de la comedia, ella es espejo, aviso, ejemplo, re--

(332) Hesse, citando a Fray J. de Jesús María, p. 13.

(333) Hesse, p. 26.

trato, dechado, doctrina y escarmiento de la vida por donde el hombre dócil y prudente - puede corregir sus pasiones huyendo de sus - vicios... (334)

Las querellas sobre la licitud y moralidad del teatro fueron interminables y están relacionadas con la censura que tenían que pasar las - obras antes de ser representadas. José Hesse encontró prueba de esto - en la Biblioteca Real:

Cuando se llega a representar las comedias, los autores las han primero representado - ante uno del Consejo que por comisión particular es Protector de ellas, y con jurisdicción -- privativa y por su mano se remiten al Censor - que tienen nombrado, que las registra y pasa, y quita de ella los versos que hay indecentes y los pasos que no son para representados los -- hace borrar y hasta que no estén borrados no - se da licencia para representarlas, y el primer día de la comedia nueva asiste el Censor y -- Fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado y en cada corral hay un alcalde de Casa y Corte para mantener al público en so-- siego y si los representantes contraviniesen les castiga, y cuida de saber cómo viven los hombres y mujeres, cuyas acciones se corrigen, y no se dan licencias para hacerse particulares - en las casas, sin preceder a dar cuenta al presidente del Consejo; y si algunas se dan, no son para conventos ni casas de señores solteros, y con estas prevenciones se asegura cualesquiera inconveniente que se pueda ofrecer... (335)

P.E. Russell, en su estudio "El Concilio de Trento y la literatura profana", examina a fondo la cuestión de la moral cristiana y la --

(334) Ibid., p. 27.

(335) Ibid., pp. 60-61.

censura. Afirma este autor que la tesis de Américo Castro que el Concilio de Trento influyó determinadamente en la literatura haciendo de ella un arma defensiva de los valores de la Iglesia, no es correcta. --

Dice Russell:

El Concilio de Trento no intervino -- para controlar el contenido de la literatura profana de la manera que se suele sugerir, ni es exacto que, en los primeros decenios que siguieron al Concilio, la Inquisición española intentase imponer los valores morales cristianos a dicha literatura. Según todos los indicios, esa última preocupación apareció primero durante el octavo decenio del siglo XVI como exigencia del Consejo de Castilla y de los otros consejos del reino responsables de otorgar licencias para imprimir libros antiguos. Es decir, la idea de que los libros de entretenimiento debían proporcionar instrucción moral fue debida a iniciativas del poder civil. (336)

La censura impuesta por la Corona podría considerarse a primera vista como una paradoja: por un lado, los gobernantes sabían que las fiestas públicas, desfiles, comedias, etc. servían para distraer al público haciendo que "el contraste económico se dulcificara al encontrar el regalo de tales entretenimientos... y por ello añadieron a las maneras tradicionales cuanto novedad encontraban provechosa"; (337) -- por el otro lado, limitaban con sus controles lo que tanto interés tenían en promover. Pero el asunto es más complejo. La Corona tenía moti-

(336) Russell, p. 468.

(337) Beneyto, p. 195.

vos políticos y económicos para imponer la censura. En el aspecto político, "el poder público no podía dejar escapar de las manos este medio de propaganda masiva en un momento en que la subsistencia del -- absolutismo debía basarse, fundamentalmente, en fidelidades"; (338) y en el económico, la censura le permitía, entre otras cosas, controlar y "revisar las cuentas anuales de los corrales y la justa distribución de ganancias para castigar los fraudes". (339) Además de estas causas -- para infligir la censura, había otra, quizás más sutil y difícil de precisar. Según Russell, la censura real, que estaba en manos de los autores mismos o de personas conocidas por su gusto a la literatura y no en los eclesiásticos, no pensaba en la necesidad de satisfacer a la Inquisición pero es probable que se impusiera una censura propia en deferencia al rey, que era la autoridad otorgante de licencias, y también que tomara en cuenta la opinión pública, "en general menos liberal y más puritana en sus actitudes ante la literatura profana que la -- censura oficial". (340) Muchos críticos del teatro protestaban de la mala vida de los comediantes y "veían en las comedias la negación de los ideales de una sociedad cristiana a favor de una tradición teatral -- que sólo se preocupaba de deleitar y de entretener al público". (341) La mayoría de estos críticos fueron jesuitas quienes lucharon sin cesar --

(338) Díez Borque, p. 14.

(339) Ibid.

(340) Russell, p. 449.

(341) Ibid., p. 469.

para que se suprimieran las comedias aunque "los catálogos de las bibliotecas de los colegios de España, como en otras partes, demuestran que no siempre practicaron los padres en casa la severidad que predicaban sobre este asunto". (342) Es a los jesuitas a quien probablemente se deba la mojigatería de esa época. Dice Russell:

Al enjuiciar el nuevo puritanismo ante la literatura profana en general que se documenta hacia fines del siglo XVI, parece probable que nos encontramos también en presencia de una actitud patrocinada sobre todo por los jesuitas... Me parece... hipótesis probable que es a la creciente influencia de los jesuitas en todo lo que tenía que ver con la cultura—no a ninguna influencia tridentina—, que se debe atribuir la aceptación, de parte de la censura literaria en España, de que incluso los libros de entretenimiento debían defender los valores morales cristianos. (343)

Lo que es un hecho es que en la España del siglo XVII la censura y las polémicas moralistas no pudieron evitar que el teatro se siguiera desarrollando vertiginosamente aunque, como dice Antonio Domínguez Ortiz, esta mojigatería podría haber sido una de las causas de su decadencia. Dice este autor:

Lo que arruinó la escena española fue el entenebrecimiento general de la vida nacional, manifestada, entre otras cosas, por una moralidad atosigante que parecía considerar como un pecado gozar de las alegrías nor

(342) Ibid., p. 470.

(343) Ibid., pp. 468 y 471.

males de la vida (en este caso, asistir a las representaciones dramáticas). (344)

Aunque se ha afirmado arriba que la Iglesia influyó poco en la censura oficial, no puede dejar de mencionarse que había también una censura inquisitorial que se manifestaba en los Indices, pero éstos se preocupaban más de prohibir obras ofensivas a la religión como institución que a violaciones de la moral. Su lucha era contra la heterodoxia. (345)

Además de la censura y las presiones morales, otro factor de gran importancia en la sociedad española del XVII era el honor, el cual presenta varias dimensiones. El primer aspecto consiste en la concepción aristotélica de que el honor es "el premio de la virtud y se adjudica de derecho a los buenos". (346) Es decir, el hombre tiene honor como merecimiento por una cualidad moral. La segunda faceta estriba en la concepción medieval de que el requisito indispensable para el honor era ser noble. La virtud, aunque deseable, no era esencial. Una tercera concepción del honor, evidente en el siglo XVII, fue la opinión ajena que se erguía como juez dictaminando quién era merecedor de esta estimación. Como corolario de este parecer podría considerarse la dignidad del villano como una especie de honor.

(345) Russell, pp. 456-457.

(346) Aristóteles, Ética nicomaquea, trad. Antonio Gómez Robledo (México: UNAM, 1954), p. 281.

De estos cuatro aspectos del honor se puede descartar la concepción aristotélica pues en España nunca llegó a interpretarse el honor como un galardón merecido por virtudes. Dice José Antonio Maravall:

... la materia de honor representaba una manifestación social y... de suyo no le correspondía interiorizarse en la conciencia. Existió y tenía que existir siempre una tensión entre conducta virtuosa y honor en tanto que preeminencia social (pero) a nivel de la conducta, ciertamente... no al nivel de la conciencia ética, individual e internamente asumida. (347)

Era perfectamente posible que "nobleza o dignidad externa e indignidad intema" (348) se dieran a la vez. Esto está muy lejos del honor = virtud de Aristóteles.

El segundo aspecto del honor concuerda con la tesis de Maravall. Este autor, para explicar el honor, primeramente establece con precisión la naturaleza y el sistema de la sociedad de la cual surgió este concepto. Toda sociedad con cierto grado de evolución diferencia las funciones de sus miembros, decreta un sistema de atribuciones y deberes y de compensaciones o retribuciones y fija un sistema de principios o valores "según los cuales se produce el fenómeno de integración que hace posible la existencia misma de la sociedad". (349)

(347) José Antonio Maravall, Poder, honor y élites en el siglo XVII (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1979), p. 68.

(348) Ibid.

(349) Ibid., p. 16.

En esta sociedad basada en la jerarquía de valores y estratificación de sus miembros, es decir, sociedad estamental,

se encuentra un tipo de valoración social en cuyo interior el individuo no se perfila apenas en su singularidad, en su sustantividad. Más bien es una parte del todo y de ello deriva su papel, sus derechos y deberes, su inserción en el estrato que le corresponde. Se le define por su posición fijada objetivamente, previamente, en el conjunto. Y ésta se sublima y simboliza en el grado de honor que se le reconoce, o, inversamente, del que se le excluye.
(350)

En la sociedad estamental los que pertenecían a la nobleza poseían honor; los otros estratos, por definición, quedaban excluidos, convirtiéndose así el honor en un factor discriminador. Este concepto es semejante al de Aristóteles: "los de ilustre linaje, así como los poderosos o los ricos, son tenidos por dignos de honor"...(351); pero añade lo que diferencia su pensamiento del medieval: "sin la virtud perfecta ninguna de esas cosas cuenta". (352)

El repertorio de diferencias sociales que derivan del honor "exigen para mantenerse, no sólo que se fijen, sino que se dificulte la participación en ellos de individuos de grupos a los que no les corresponde". (353) Sin embargo, había mañas para abrir la puerta y colarse en la nobleza. Dice Domínguez Ortiz:

(350) Ibid., p. 21.

(351) Aristóteles, Ética nicomaquea, p. 283.

(352) Ibid.

(353) Maravall, pp. 79-80.

... había muchos trucos para conseguir que - sus convecinos lo sacaran del padrón munici-- pal de pecheros y lo incluyeran en el de hi-- dalgos, o para que, al litigar ante la Chanci-- llería de Valladolid o de Granada declarasen - que siempre habían sido tenidos él y sus ascen-- dientes por tales. Por estos y otros medios, - un número indefinido, pero seguramente muy - grande, de las capas superiores plebeyas ingre-- só en la hidalguía. Por lo tanto, el reproche que se hace a la sociedad del Antiguo Régimen de ser inmovilista es una verdad a medias; teó-- ricamente lo era. En la práctica, el favor, la habilidad y sobre todo, la riqueza, abrían un - camino hacia arriba. (354)

De todos modos el honor era una causa discriminadora que se-- paraba los nobles de los villanos con privilegios y obligaciones. Ma-- ravall define así el concepto del honor:

... se trata del resultado de una inquebranta-- ble voluntad de cumplir con el modo de com-- portarse a que se está obligado por hallarse per-- sonalmente con el privilegio de pertenecer a un alto estamento; consiguientemente, de ser partí-- cipe en la distinción que ello comporta: honor es el premio de responder, puntualmente, a lo que se está obligado por lo que socialmente se es, en la compleja ordenación estamental; será reconocido y necesariamente tendrá que ser re-- conocido entonces por sus iguales, en ese alto nivel de estimación. (355)

El honor era, pues, una condición social, no una cualidad per-- sonal. "Deriva del rol y del status y no al re--vés: en el 'Burlador de Sevilla' de Tirso, su protagonista Don Juan... tiene honor y se halla -

(354) Domínguez Ortiz, p. 108.

(355) Maravall, pp. 32-33.

obligado a atenerse a él, porque es caballero y no a la inversa. En una sociedad de tipo burgués, con virtudes interiorizadas, sería al revés: soy caballero porque mantengo mi honor y mi palabra". (356)

La tesis de Maravall de que el ser es lo que determina el honor aparece en oposición a la presentada por Américo Castro que distingue entre honor y honra: "el honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida". (357) El honor es abstracto; la honra es concreta. El honor como concepto aparece en algunas obras teatrales "aún íntegro, no roto, aunque esté amenazado" (358); en la mayoría, se manifiesta como "vivencia del honor ya maltrecho". (359) Es decir, el honor es firme e imperecedero; la honra, frágil y fugaz. Esta es la tercera concepción del honor, aceptada comúnmente como la vigente en el siglo XVII y de la cual es partícipe Menéndez Pidal: "la honra depende de actos ajenos, de la estimación y fama que otorgan los demás". (360) Lope de Vega también concibe el honor como honra y así lo define en "Los comendadores de Córdoba:

Don Fernando, el	
Veinticuatro de	
Córdoba :	¿Sabes qué es honra?
Rodrigo :	Sé que es una cosa
	que la tiene el hombre.

(356) Ibid., pp. 59-60.

(357) Américo Castro, De la edad conflictiva, 3a. ed. (Madrid: Taurus, 1972), p. 58.

(358) Ibid.

(359) Ibid.

(360) Ramón Menéndez Pidal, "Del honor en el teatro español", De Cervantes y Lope de Vega, 6a. ed. (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 120, 1964), p. 146.

Don Fernando: Bien has dicho:
 honra es aquélla que consiste en otro;
 ningún hombre es honrado por sí mismo,
 que del otro recibe la honra un hombre;
 ser virtuoso hombre y tener méritos,
 no es ser honrado; pero dar las causas
 para que los que tratan les den honra.
 El que quita la gorra cuando pasa
 el amigo o mayor, le da la honra;
 el que le da su lado, el que le asienta
 en el lugar mayor; de donde es cierto
 que la honra está en otro y no en él mismo.
 (361)

Estas definiciones de honor, que no es honor sino honra, y ésta que no es otra cosa que la opinión ajena, constituyen aparentemente un conflicto. Por un lado, Maravall sostiene que la concepción medieval de que el honor es un atributo inmanente de la nobleza sigue vigente en el siglo XVII porque la sociedad estamental es la misma; por el otro lado, aparece esta concepción del qué dirán como factor de la honra, cuya existencia no puede negarse porque se encuentra ampliamente documentada en fuentes de la época. Pero estas concepciones aunque parecen contradictorias pueden reconciliarse. Podrían verse como las caras de una moneda: el honor es la interna y la honra, la externa. Maravall cita a Delumeau:

Hay que subrayar el aspecto externo del honor caballeresco inseparable de una relación entre el que es observado y quienes lo observan.
 (362)

(361) Lope de Vega, "Los comendadores de Córdoba", Obras escogidas, - Vol. III, Federico Carlos Sañz de Robles, ed., 3a. ed. (Madrid: Aguilar, 1974), p. 1259.

(362) Maravall, p. 73.

Así que se puede decir que el honor, el atributo intrínseco, responde a la honra, el factor extrínseco. Se posee honor; se recibe honra.

(Este no es el lugar de examinar las causas de esta dualidad -- pero podría plantearse una hipótesis. Los nobles en el siglo XVII ya no eran el paradigma de los ideales de la sociedad y eran motivo de constantes críticas. ¿No podría atribuirse a esta decadencia que la nobleza tuviera que cuidar más su imagen y que el honor entonces apareciera apoyado en la fama? Cuando se comienza a degenerar un principio que ha subsistido durante siglos, no sería nada extraño que se invirtieran los valores: de la propia estimación a la opinión de los demás.)

De todos modos, a pesar de las críticas, la nobleza no era un estrato social que pudiera caer fácilmente. Los ideales eran paradigmáticos aunque los nobles no siempre los reflejaran. Los valores de la nobleza y su estilo de vida impregnaban todas las capas sociales inferiores. Es por eso que se puede hablar de una especie de honor de los villanos. Este es el cuarto aspecto del honor.

Según la tesis de Maravall este concepto de honor plebeyo es incompatible a la definición del honor:

En el sistema de estamentos, honor lo es tan sólo propiamente el de la clase alta. To-

da otra pretendida manifestación es un honor inducido, secundario, subalterno. (363)

Era el status económico lo que marginaba a los villanos más que nada pues podían ser de limpio linaje, es decir, cristiano viejo, y no ser noble. Esta es otra teoría que contradice la de Américo Castro. Para este autor lo decisivo para la nobleza era la limpieza de sangre, no el factor económico:

El honor acabó por centrarse en la intangible pureza de la ascendencia..., no en acumular riquezas... (364)

Según Castro el conflicto estaba centrado en la pugna de las tres castas: cristianos, moros y judíos, siendo la mayor preocupación no ser considerado entre los primeros:

En la vida diaria -no en la vida en las comedias de Lope de Vega-, el drama atroz surgía cuando un español se daba cuenta de que no era tenido por cristiano viejo, es decir, por miembro de la casta dominante, y que su hombría no le servía para nada. (365)

Pero Maravall alega que se le ha dado demasiada importancia a la castidad:

Que la superioridad de la limpieza de sangre sobre la nobleza constituya un dato real de la vida española representa una tesis falseada por el volumen con que se la quiere presentar y la significación que se le atribuye... El régimen de limpieza no puede con

(363) Ibid., p. 43.

(364) Castro, p. 87.

(365) Ibid., p. 24.

fundirse, por su propia naturaleza, con el régimen de la nobleza, de la hidalguía y del honor que es una noción estamental. (366)

No es que ser cristiano viejo no fuera importante; sí lo era, pero el factor decisivo para la nobleza era la riqueza. Hasta los conversos podían comprar su limpieza. Los que no tenían salida eran los pobres. Eran objeto de desprecio, tachados de infames y de miserables. Los hidalgos pobres no lograron superar, como grupo, los límites que señala el refrán de Gonzalo Correa citado por Maravall: "Pobreza no es vileza mas deslustra la nobleza". (367)

Juan Beneyto también es de la opinión que el factor económico es determinante en la estratificación social y cita a Juan Huarte de San Juan:

Ser bien nacidos y de claro linaje es una joya muy estimable, pero tiene una falta muy grande, que sola por sí es de muy poco provecho..., pero junto con la riqueza no hay punto de honra que se le iguale... (368)

Si el pobre era considerado despreciable, ¿cómo puede incluirse al villano en un aspecto del honor? En realidad este honor, que según Maravall es secundario, se le otorga al villano rico. Al pobre nunca se le llegó a estimar. Dice este autor:

No se puede hablar en serio de un respeto general a la situación del trabajador me-

(366) Maravall, pp. 120 y 144.

(367) *Ibid.*, p. 131.

(368) Beneyto, p. 221.

cánico, rebajado a asfixiantes niveles de infamia, en los siglos del Antiguo Régimen. Ese pretendido aldeano calderonia no es un labrador muy rico, con una atribución de rol y status que podemos calificar de paranobiliaria. (369)

Pero aunque el pobre no pudiera gozar de la estimación de los demás, poseía una dignidad parecida a la del honor de los nobles y su vida se regía por el mismo código. Dice Domínguez Ortiz:

Esta innata dignidad y esta ausencia de actitud servil hacia los superiores han caracterizado siempre al pueblo español que, como escribía Fernán Caballero, 'se quita el sombrero pero no agacha la cabeza'... Es herencia de la forma de repoblación de Castilla con cultivadores libres, sometidos muchas veces a las prestaciones señoriales, pero no a las formas degradantes del dominio feudal. Herencia medieval era también la aceptación por parte de las clases inferiores del código de honor y del sentido caballeresco de la vida, por lo que puede decirse que si la nobleza, como clase, era sólo una parte de la nación, sus ideales y su estilo de vida impregnaban la totalidad. (370)

En el aspecto del honor donde parece no haber conflicto de interpretaciones es en la reparación del honor manchado. El deshonor -- podía tener causas muy variadas: acusaciones de mentir, bofetadas, tiradas de barba, infidelidades de la esposa, hija o hermana. La deuda implicaba una venganza que debía ser rápida "ya fuera por medios le--

(369) Maravall, p. 22.

(370) Domínguez Ortiz, p. 109.

gales, ya por efusión de sangre, ya que dar muerte a quien había quitado la honra, era un procedimiento legalmente aceptable para reivindicarse desde el punto de vista social". (371) En realidad, los duelos de honor venían a suplir una función de la vida nobiliaria que se había hecho obsoleta. Ya no eran los nobles los que iban a la guerra donde podían desplegar su gallardía como en épocas anteriores. Prácticamente, la defensa armada del honor "es la única ocasión de mostrar valor en las armas, y lo cierto es que la sociedad sigue pensando que necesita de ese valor". (372)

Relacionado a esta necesidad de mantener algo del espíritu caballeresco medieval aparece otro factor social de importancia: la concepción del amor; pero para comprender cómo se concebía el amor en la sociedad española del siglo XVII, sobre todo cómo se reflejaba en su teatro, hay que regresar al amor cortés pues es allí donde se encuentra su origen.

El amor cortesano nació de una reacción contra la brutalidad -- de las costumbres feudales en las que "la mujer era simplemente propiedad del hombre, botín de guerra, motivo de disputa, esclava, y cuyo destino estaba sujeto aún en la Alta Edad Media al arbitrio de la familia y su señor". (373) Dice Denis de Rougemont:

(371) Wilson y Moir, p. 111.

(372) Maravall, p. 137.

(373) Arnold Hauser, Historia social de la literatura y del arte, Vol. I trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, 14a. ed. (Barcelona: Editorial Guadarrama, Col. Punto Omega 19, 1978), p. 264.

Sabemos que el matrimonio, en el siglo XII, se había convertido para los señores, pura y simplemente, en un medio de enriquecimiento y de anexión de tierras dadas en dote o esperadas por herencia. Cuando el 'negocio' iba mal se repudiaba a la mujer... Frente a estos abusos, generadores de infinitas querrelas y guerras, el amor cortesano opone una fidelidad independiente del matrimonio legal y fundada sólo sobre el amor. Llega, incluso, a declarar que el amor y el matrimonio no son compatibles... (374)

La Iglesia, que impone el matrimonio como sacramento, veía en esta concepción del amor una herejía. No podía aceptar el amor fuera del matrimonio aunque éste fuera espiritual y puro como lo exigía el amor cortés. Junto a esta característica esencial está la otra que para la Iglesia era un escándalo y que para la propia concepción del amor cortés constituía una paradoja: la glorificación del amor sensual. Por un lado se exaltaba el erotismo y por el otro, la espiritualidad. Además, un concepto revolucionario surge de este amor: la mujer adquiere un valor como nunca antes en la historia. Se convierte ella en señor y su amante en vasallo, invirtiéndose así los roles feudales. Dice Ortega y Gasset en su libro Estudios sobre el amor:

A fines del siglo XI y comienzos del XII, se inicia en Francia una manera de sentir el hombre a la mujer que no tiene estratos precedentes ni en la cultura antigua ni en los siglos de la Edad Media anteriores.

(374) Denis de Rougemont, Amor y Occidente, trad. Ramón Xirau (México: Editorial Leyenda, 1945), p. 34.

El hombre se complace en considerar a la mujer como algo superior a él. Se le rinde culto. Se proyecta sobre la relación sentimental entre ambos sexos la idea de 'señorío', que -- en ese mismo tiempo comienza a informar la sociedad. La mujer es 'señora' y el hombre -- su vasallo. (375)

Aparte del culto a la mujer, la glorificación de la pasión, el -- rechazo de la consumación de la carne y el desprecio por el matrimonio, el amor cortés constaba de otras características: el elogio de la virtud y de la castidad, la queja por el amor no correspondido y la exigencia del secreto de amor; todo esto basado en el rasgo fundamental: la cortesía. Dice Deyermond:

En primer lugar, el amor es, naturalmente cortés, exigiendo cierto grado de nobleza, -- en el hombre y la mujer, en linaje y en conducta; el amante posee un complejo de cualidades admirables, o, al menos, piensa que tiene que poseerlas. (376)

Para Hauser la nobleza era una exigencia en la mujer: "los caballeros y los cantores cortesanos rinden todos homenaje a esta dama -- noble y culta, rica y poderosa, y, con mucha frecuencia, joven y bella"; (377) mas no en el hombre: "una gran parte de los trovadores y de los Minnesänger era de origen humilde... la diferencia de origen no tenía gran importancia". (378) Lo que importaba era que adoptaran la

(375) José Ortega y Gasset, Estudios sobre el amor (Navarra: Salvat Editores, Col. Biblioteca General Salvat 9, 1971), p. 149.

(376) A.D. Deyermond, Historia de la literatura española, Vol. I: - La Edad Media, trad. Luis Alonso López, R.O. Jones, ed. 7a. ed. (Barcelona: Editorial Ariel, 1980), p. 43.

(377) Hauser, p. 273.

(378) Ibid., p. 272.

cortesía como norma de conducta, como un ideal.

Para explicar el amor cortesano y la nueva concepción de la mujer se han pretendido encontrar razones de índole política, sociológica, psicológica, religiosa y hasta esotérica. Este no es el lugar para entrar en este análisis, pero baste decir, como dice Hauser, que

todas estas cosas, características más tarde del romanticismo amoroso, surgen ahora por vez primera. El amante nostálgico y resignado; el amor que no exige correspondencia y satisfacción, y se exalta más bien -- por su carácter negativo; el 'amor a lo remoto', que no tiene un objeto tangible y definido: con estas cosas comienza la historia de la poesía moderna. (379)

La concepción del amor cortés, con variaciones que da cada -- época, perdura hasta nuestros días. En el siglo XVII, a primera vista, el concepto del amor y de la mujer parece ser el opuesto del cortesano pues la familia estaba totalmente bajo la autoridad del padre y esposo, "no muy inferior a la del temible pater-familias romano"; (380) pero -- esta sociedad patriarcal estaba, "sin embargo, llena de respeto a la -- mujer". (381) Domínguez Ortiz cita una carta de Lady Fanshawe:

He visto a un duque y a un Grande parar el caballo cuando una mujer del pueblo -- atraviesa la calle para no mancharle la ropa, y quitarse el sombrero a la mujer más humilde si les hace reverencia, aunque sea la esposa de -- un lacayo. (382)

(379) Ibid., p. 267.

(380) Domínguez Ortiz, p. 194.

(381) Ibid., p. 195.

(382) Ibid.

Esta deferencia a la mujer podría haber sido un vestigio del amor cortés. Otro posible indicio de este concepto se encuentra en el anhelo de matrimonio por amor a pesar de que las hijas estaban completamente al arbitrio del padre. Dice H.T. Oostendorp:

A lo largo del siglo XVII la autoridad paterna se mantiene prácticamente inalterada e inquebrantable. Esto no quita para que la literatura ponga en claro que el ideal siguió siendo la libre elección matrimonial, toda vez que ésta abrió paso al matrimonio basado en el amor. Por consiguiente, podemos sacar la conclusión de que las teorías elaboradas en torno al amor cortés y neoplatónico, aplicadas al enlace conyugal, subsistieron intactas. (383)

Por otro lado, el concepto del amor como se expresa en el teatro español del XVII, mantiene ciertos rasgos semejantes al cortesano, ya que como éste, exige cualidades admirables en los amantes: belleza, linaje, virtudes y riqueza. Estas exigencias, que eran sólo para la mujer en el amor cortés, ahora incluyen al hombre.

Otra semejanza se encuentra en el lenguaje pasional, que según Rougemont, "viene de la retórica de los trovadores". (384) La expresión de amor es una queja en ambos conceptos pues el amor no es correspondido. Compárense estos versos de Guevara con los de Calderón:

Guevara: A vos el mal de mi bien,
 a vos el bien de mi mal,

(383) H.T. Oostendorp, El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII (La Haya: Van Goor Zonen, 1962), p. 199.

(384) Rougemont, p. 151.

a vos, señora, por quien
 mi dolor es desigual;
 a vos, mi llanto primero,
 de mi descanso tardança,
 valed a mí que ni muero,
 ni biuo, ni desespero,
 esperando vn esperança
 que de vos nunca se alcança. (385)

Calderón:

Ya sé que mi loco amor
 en tus desprecios no alcanza
 un átomo de esperanza;
 pero yo, viendo tan fuerte
 rigor, tengo de quererte
 por sólo tomar venganza.
 Mayor gloria me darás,
 cuando más penas me ofrezcas;
 pues cuando más me aborrezcas,
 tengo de quererte más. (386)

Esta cita de Calderón fue tomada de una comedia de engaño y fue un personaje secundario el que así expresó su amor al estilo cortesano pues los personajes principales en este tipo de comedias no se expresan de este modo. Estos se encuentran en situaciones en que sólo declaran las formas del amor pero no lo sienten verdaderamente. Dice

Sergio Fernández:

...si nadie sufre de verdad es porque
 nadie es capaz de amar y de sentir...
 En vano gritan y pelean y sacan las
 espadas o se acuchillan: en el fondo
 quedan impasibles, diabólicamente ---
 serenos... Todo obedece a una cons-
 trucción apriorística, vigorosamente in-
 telectual... (387)

(385) Guevara, Cancionero castellano del siglo XV (Madrid: R. Foulché-Delbosc, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 22, 1915), p. 495.

(386) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II, p. 252.

(387) Fernández, p. 208.

En cuanto a la falta de dolor no se puede estar más lejos de la concepción del amor cortés pero no puede dejar de observarse una semejanza en el mecanismo intelectual. La poesía trovadoresca también era algo cerebral pues "todas las composiciones están integradas por las mismas retóricas, como si todas fueran obra de un solo poeta... (y) con frecuencia se tiene la impresión de que el poeta no se refería a una mujer determinada, individualmente caracterizable, sino a una imagen ideal abstracta, y que su sentimiento está inspirado, más que por una criatura viva, por un modelo literario". (388)

En las comedias de engaño el modelo literario que se repite casi invariablemente es el concepto de amor sin dolor encarnado en personajes que son "perfiles, sombras, fantasmas, nunca seres humanos". (389) ¿No será que como el amor sin dolor sólo puede existir en la ficción, los personajes tienen que ser también figuras ficticias? Esto se aproxima a la dama abstracta y perfecta del amor cortés. En ambos conceptos se necesita la ficción para lograr el ideal.

Dice Ortega y Gasset que "el amor cortés vacila siempre entre un sentimiento real y una ficción simbólica". (390) Este concepto está muy cerca de las contradicciones del Barroco: la oscilación del ser y parecer, de la vida y el sueño, de la verdad y la mentira, de lo real e

(388) Hauser, p. 270.

(389) Fernández, p. 209.

(390) Ortega y Gasset, p. 120.

irreal, de la aproximación y la huida; todas paradojas que se repiten --
con distintas máscaras.

Otros rasgos semejantes entre los conceptos del amor cortesano y el amor del siglo XVII son el flechazo, el secreto y el amor con obstáculos. Para ambas concepciones, el amor llega de improvisto, apenas con una mirada o sólo con oír la voz de la dama. Así canta el trovador Amanieu de Sescas:

Y sabed que es verdadero:
un hombre ama de fino corazón,
mujer que nunca vio
sólo por oírla hablar. (391)

En las comedias de engaño se presentan las damas tapadas incitando al misterio. A veces ni siquiera hablan y los galanes, de todos modos o quizás por ello, se sienten poderosamente atraídos por estas -- mujeres, como don Hipólito en "Mañanas de abril y mayo":

¿No me respondéis? ¡Por señas
me habláis! No me desagrada.
¿Ni aun para pedir no habláis?
¿No? Pues sois la mejor dama
que he visto en toda mi vida. (392)

Y una vez despierta la curiosidad dice lo que todos los galanes:

Sigamos;
que ya veis cuanto me arrastra
una mujer tramoyera... (393)

Podría uno preguntarse si estas mujeres audaces no estarían en --

(391) Ibid., citando a Amanieu de Sescas, p. 119.

(392) Calderón de la Barca, "Mañanas de abril y mayo", Vol. II, p. 575.

(393) Ibid.

búsqueda de convertirse, a través del misterio, en la Dama del amor -- cortés. Según Angel Valbuena Briones "en el subconsciente del personaje femenino, posiblemente influiría una extraña fuerza que lo arrastraría a sentirse héroe de una aventura extraordinaria". (394) Para Frederick de Armas, en su estudio sobre la amante invisible, la mujer

se presenta al hombre como una dama encantada, desahogando sus frustraciones, liberándose, convirtiéndose en lo que espera ser. Por otro lado, el hombre debe convertirse en lo que una vez fue, no el cirujano sospechoso de su propio honor, sino el hombre que obtendrá esta honra y fama a la manera anticuada, a la manera del caballero cristiano. (395)

Entonces, si es posible que lo que se busca en las comedias de engaño es regresar a los viejos ideales caballerescos, esa mujer que se presenta tan audaz y liberada, lo es sólo en apariencia. La mujer no quiere en realidad ser libre, según la concepción moderna de liberación femenina. Es cierto que en estas obras es evidente la rebelión de la mujer en contra de todo lo que la oprime en una sociedad dominada por el hombre, pero en el siglo XVII no hubiera sido posible el derrocamiento del orden establecido: la autoridad paterna, el código de honor, las presiones morales y la censura se mantenían firmes. La rebe-

(394) Angel Valbuena Briones, "Prólogo", Calderón de la Barca. Comedias de capa y espada, Vol. II; La dama duende. No hay cosa como callar (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 137, 1962), p. XIV.

(395) Frederick A. de Armas, The Invisible Mistress; Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age (Charlottesville: Louisiana State University, Biblioteca Siglo de Oro 2, 1976), p. 190.

lión de la mujer servía para llegar a lo que Frederick de Armas llama - "el devenir responsable". (396) Hay un escape momentáneo, maravilloso y feliz pero siempre se regresa al estado de responsabilidad por medio del matrimonio. Dice De Armas:

La mujer sí quiere ser libre... pero sólo para desempeñar el rol propio de ella. Espera lograr esto a través de la fantasía - por la inversión temporal de esos roles. (397)

Es decir, al final, la mujer vuelve a ocupar su lugar en la sociedad convirtiéndose en esposa, después de haberse escapado al mundo de la fantasía desempeñando el papel de heroína en una aventura extraordinaria. Esta mujer busca la admiración y desea sentirse el objeto del amor pasional por parte del galán escogido por ella. Para eso está dispuesta a utilizar los ardidés más extravagantes: enmascaramientos, cambios de personalidad, disimulos, engaños; todo mantenido en secreto, lo que, junto con los obstáculos, era característico también de la poesía trovadoresca. Según Rougemont, en el amor cortés, si no había impedimentos reales éstos se creaban o imaginaban. (398) Y como dice Ortega: " Quién sabe si la auténtica sensualidad humana no es hija de la distancia, no se forja y fomenta en la lejanía del objeto!" (399) Podría añadirsele al concepto de distancia, el de contrariedad. Mucho -

(396) Ibid., p. 49.

(397) Ibid., p. 190.

(398) Rougemont, p. 53.

(399) Ortega y Gasset, p. 150.

más interesante es lograr el amor difícil, lleno de contratiempos, de --
"retrasos de la pasión". (400)

Los obstáculos en las comedias de engaño eran consecuencia de --
las convenciones sociales: la censura, las presiones morales, y el có--
digo de honor, de cuya importancia ya se ha comentado arriba. (401)
En algunos casos eran las figuras de autoridad, los guardianes del honor,
los que constituían el impedimento; en otros casos eran otros amantes o
situaciones difíciles de las cuales se quería salir. Todos se valían de --
tretas para lograr sus fines. Resulta paradójico, entonces, viendo que --
la vida en el siglo XVII estaba controlada por normas estrictas, que se
tratara de burlarlas. Lo curioso reside en el hecho de que se jugara --
con la idea de infringir los códigos pero nunca se llegaba a quebrantar --
los. Dice Oostendorp:

El amor resulta siempre estar en buena
armonía con el concepto del honor basado en
la buena fama. Aunque el contacto secreto
mantenido por los amantes supone una rebelión
contra las normas sociales, jamás conduce a --
una ruptura absoluta... (402)

En las comedias de engaño, los amantes, deseosos de consumir --
su amor, nunca llegan a ese extremo, aunque lo proclaman, como don
Beltrán en "La fénix de Salamanca":

Mientras la posesión
no tiene el galán que ama,

(400) Rougemont, p. 53.

(401) Véanse las pp. 139-154.

(402) Oostendorp, p. 168.

señor don Juan, de su dama,
no halla alivio su pasión. (403)

Hay otra característica del amor cortés diferente de las o

Hay otra característica del amor cortés diferente de las otras mencionadas arriba que consiste en "la transposición al amor sexual de las emociones y la imaginaria religiosa". (404) Tanto para los druidas -- como para Platón la mujer era un ser divino y profético. Para los -- druidas, "Eros se revistió con las apariencias de la mujer, símbolo del más allá y de esta nostalgia que nos hace despreciar las alegrías terras tras". (405) Para Platón "es el amor una manía divina", y todo enamorado llama divina a la amada, se siente a su vera 'como en el cielo', etc., etc. (406) Es en esta característica donde reside la base de las tesis esotéricas. Para Denis de Rougemont, por ejemplo, la retórica cortesana fue inspirada por la mística cátara la cual buscaba la fusión total con la Luz cuyo símbolo era la Dama y "cuando deja de ser un símbolo de la unión con el Día increado se convierte en el -- símbolo de la unión imposible con la mujer: y así queda de sus orígenes místicos, un no sé qué divino"... (407) Esta teoría, no comprobada, explicaría por qué la mujer era considerada superior al hombre. De todos modos, como dice Ortega y Gasset, el "curioso canje de léxico entre amor y misticismo hace sospechar alguna comunidad de --- raíz". (408)

(403) Mira de Amescua, "La fénix de Salamanca", Vol. II, p. 11.

(404) Deyermond, p. 43.

(405) Rougemont, p. 66.

(406) Ortega y Gasset, p. 64.

(407) Rougemont, p. 157.

(408) Ortega y Gasset, p. 64.

En el teatro del siglo XVII se mantiene la costumbre de utilizar este lenguaje místico para describir a la mujer amada. Así los galanes - llaman a sus damas "deidad humana", "ángel", "fénix divina", "ninfa", "deidad ignorada", etc.; y el lugar donde gozan de su amor es el "paraíso".

Como se ha podido observar, el amor en el siglo XVII presenta características reminiscentes del amor cortés. ¡Qué paradoja que se guarden las formas de un amor espiritual en una época tan carnal! En este "siglo de amor", (409) como lo llama Luis Bonilla, "ya no es en el amor lo primero el espíritu y después el cuerpo... sino todo lo contrario... Las reuniones, las fiestas, las visitas y las danzas palaciegas o aldeanas, en cada clase social marcan la pauta a esta época que desea divertirse y amar; sobre todo amar la vida". (410) Esta exuberancia -- empujaba a los jóvenes a rodearse de toda clase de lujos y ostentaciones "para alcanzar el prodigio y poseer la admiración de los demás... Las damas rivalizaban, en sus salidas por la ciudad, encerradas en sus carrozas, en presentar cada vez los atuendos más ricos y deslumbrantes" (411); y, para ser más provocativas, tenían la costumbre de taparse la cara lo cual podía haber sido herencia de los moriscos. Valbuena

(409) Luis Bonilla, El amor y su alcance histórico (Madrid: Revista de Occidente, 1964), p. 195.

(410) Ibid., pp. 140 y 143.

(411) Valbuena Briones, "Prólogo", Calderón de la Barca, Comedias de capa y esparta, pp. XXI-XXII.

Briones cita el libro de León Pinelo titulado Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres, sus conveniencias i daños:

Cubrirse las mugeres los rostros i usar velos en ellos es casi tan antiguo, como el aver mugeres en el mundo. Sus conveniencias conocieron todos los siglos passados: sus daños ha experimentado sólo el presente; parece que más en Castilla, que en los otros Reynos de España i aun de Europa... I como es uso garvoso, alegre i (como dezimos) de garvato, i las Moriscas, por ser todas de excelentes ojos andaban así más briosas... (412)

Las tapadas, que en muchas ocasiones fingían ser de origen sobrenatural, llevaban los coqueteos a convertirse en intrigas en las que los celos frecuentemente desembocaban en duelos, lo que hizo exclamar un siglo después a Feijóo:

¡Oh, cuántos hurtos, cuántos estupro,
y adulterios se han cometido, cubriéndose,
o los agresores o los medianeros, con la
capa de duendes! (413)

El siglo XVII era la "época en la que ocurría lo increíble, lo extraordinario". (414) Esto unido a una corriente de supersticiones que subsistía desde la Edad Media, se refleja en las obras de engaño del Siglo de Oro. Se cree que las artes ocultas vienen del folklore oriental y fueron introducidas en España por los moros quienes traduje-

(412) Ibid., pp. XVI-XVII.

(413) Benito Jerónimo Feijóo, "Duendes y espíritus familiares", Teatro crítico universal, Vol. II, Agustín Millares Carlo, ed. (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 53, 1953), p. 14.

(414) Valbuena Briones, "Prólogo", Calderón de la Barca. Comedias de capa y espada, p. VII.

ron una obra árabe llamada Picatrix, repleta de magia, que tuvo considerable influencia. (415) Según Julien Tondriau, en la época medieval española,

absurdas supersticiones y pueriles consejos hallaban fácil curso entre las gentes, para quienes los más triviales acontecimientos -- denunciaban, o bien la milagrosa mediación divina o de los santos, o bien la intervención artera y espeluznante del espíritu maligno. Apenas existen personajes -- de aquellos tiempos que no leguen a la -- posteridad una leyenda misteriosa o sangrienta. (416)

Menéndez Pelayo, en cambio, afirma que en España se exageran las supersticiones, como se mencionó ya en otro capítulo. (417)

Pero, aunque insiste en esta tesis, no deja de hacer notar el alcance que tuvieron los estudios de magia en las cuevas de Toledo y Salamanca. De esta última ya se hizo referencia en otro lugar. (418) A la cueva toledana, con su nigromante más famoso Miguel Scoto, se le atribuyen "cerros mágicos, filtros amorosos, carros movidos por la diabólica fuerza de un corcel negro, naves encantadas, evocación de demonios, capas que hacen invisible a quien las lleva"... (419) De la fama de esta cueva de Toledo se tiene noticia en el cuento de Don Juan Manuel "De lo que aconteció a un deán de Santiago con don

(415) Mario N Pavia, Drama of the Siglo de Oro; a Study of Magic, Witchcraft, and Other Occult Beliefs (New York: Hispanic Institute in the United States, 1959), pp. 149-150.

(416) Julien Tondriau, Enigmas del ocultismo, trad. Julio Moreno Bernardo (Barcelona: Ediciones Daimón, 1972), p. 120.

(417) Véase la p. 92.

(418) Véase la p. 93.

(419) Menéndez Pelayo, p. 301.

Illán, el gran maestro, que vivía en Toledo" (ejemplo XI de El Conde Lucanor).

En el siglo XVII persistían muchas supersticiones de las que se enseñaban en las célebres cuevas, donde probablemente las celestinas aprendieron su arte. Calderón menciona varios ejemplos de seres relacionados con la magia y la superstición: duendes, familiares, brujas, hechiceras, súcubos, mágicas, encantadoras, nigromantes, energúmenos, diablos, almas del purgatorio... (420)

Una manera de confirmar la existencia de las supersticiones se encuentra en sus prohibiciones. Ricardo García Cárcel cita la reglamenta de la novena del Índice de Quiroga que prohibía todo tipo de brujerías y hechicerías, así como la astrología judiciaria:

Otrosí se prohíben todos los libros, tratados, cédulas, memoriales, recetas y nóminas para invocar demonios, por cualquier vía, y manera, ora sea por nigromancia, hydromancia, pyromancia, aeromancia, chiromancia y geomancia, ora por scriptos, y papeles de arte mágica, hechizerías, bruxerías, agüeros, encantamientos, conjuros, cercos, caracteres, sellos, sortijas y figuras... También se prohíben todos los libros, tractados y scriptos en la parte que tratan y dan reglas y hazen arte, o sciencia para conocer por las estrellas y sus aspectos, o por las rayas de las manos lo porvenir que está en la libertad del hombre, y los casos fortuytos que han de acontecer: o que enseñan a responder lo hecho, o acontecido, en las cosas pasadas, libres y occultas: o lo que --

(420) Calderón de la Barca, "La dama duende", Vol. II, pp. 249-250.

sucederá en lo que depende de nuestra libertad: que son las partes de la judicaria que llaman de nascimientos, interrogaciones y -- elecciones. Y se manda y prohíbe que ninguna persona haga juicio cerca de las cosas susodichas. Pero no por esto se prohíben -- las partes de la Astrología que tocan al conocimiento de los tiempos, y successos generales del mundo: ni las que enseñan por el nacimiento de cada uno a conocer sus inclinaciones, condiciones y qualidades corporales: ni lo que pertenece a la agricultura y navegación y medicinas y a las elecciones que cerca de estas cosas naturales se hazen. (421)

A pesar de estas prohibiciones, la postura de la Iglesia frente a las supersticiones no fue tan estricta como se podría suponer. Dice García Cárcel:

La Inquisición española durísima con los judíos, inexorable con los protestantes, fue de una rara benignidad con la gente lanzada a actividades mágicas, y la irrealidad de cantidad de acusaciones se halla implícitamente admitida en la pena impuesta... La trayectoria de la Iglesia ante la hechicería fluctuó entre una actitud escéptica, nominalista y experimentalista, que negaban realidad a la -- brujería condenando esencialmente la intención, y la actitud realista y crédula que -- creía seriamente en la realidad del fenómeno y condenaba, ante todo, la acción. (422)

Fueron los moralistas y las autoridades civiles, más que la Inquisición, los que se dedicaron a combatir las supersticiones. (423)

(421) Ricardo García Cárcel, Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia (1530-1609) (Barcelona: Ediciones Península, 1980), pp. 246-247.

(422) Ibid., pp. 243-244.

(423) Julio Caro Baroja, Las brujas y su mundo, 4a. ed. (Madrid: Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 12, 1973), p. 240.

Entre los muchos tratados que las reprobaban está el de Fray Martyn de Castañeda el cual dice que

no sólo aprovechará a los simples para apartar los de sus errores y engaños diabólicos, mas aun es necesario para quitar muchas ignorancias de muchos que presumiendo de letrados niegan las maneras de las supersticiones y hechicerías que aquí se ponen, declaran y persuaden... (424)

Menéndez Pelayo, persistiendo en su tesis de que la superstición "apenas tuvo secuaces en España", (425) piensa que las ciencias ocultas en los siglos XVI y XVII se limitaron a ciertas prácticas por la gente de campo que procedía más por ignorancia que por malicia. Le quita importancia a su papel diabólico y dice: "¡Feliz nación y siglo feliz aquél en que la superstición se reducía a curar la rabia con ensalmos o a conjurar la langosta!" (426) Pero para Julio Caro Baroja las prácticas mágicas no eran tan inocentes. Recuerda los brujos y brujas de la cueva de Zugarramurdi que fueron castigados en Logroño en 1610 y dice:

Con aquelarres o sin ellos, con grandes reuniones hechiceriles o con pequeños conciliábulos familiares, lo cierto es que la brujería y el brujo vascónico producen una inquietud constante y que los pueblos viven en ten-

(424) Valbuena Briones, citando a Fray Martyn de Castañeda, p. XLV.

(425) Marcelino Menéndez Pelayo, "Artes mágicas, hechicerías y supersticiones en los siglos XVI y XVII", Historia de los heterodoxos españoles, Vol. V (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951), p. 342.

(426) Ibid., p. 336.

sión acusándose las familias mutuamente de -
maleficios de todas clases. (427)

Como se ha observado, la superstición era algo muy real en -
la sociedad del siglo XVII aunque Menéndez Pelayo trate de minimi--
zarla. Con esto se completa el cuadro de factores sociales que se re-
flejan en las obras de engaño del Siglo de Oro. Los personajes y el
público viven en un ambiente donde el honor, el amor, la censura, -
las presiones morales y las supersticiones influyen de manera determi--
nante. Ahora ya se puede examinar el recurso fantástico aparente y -
ver cómo enlaza con todos estos factores.

En la introducción se mencionaron las posibles causas por las
que se utiliza lo fantástico en la literatura. (428) Se comentó la ne-
cesidad del hombre por la fantasía, el afán de escape de la realidad
que lo transporta a otras dimensiones. Según Freud, esta huida logra
mitigar los deseos insatisfechos, alcanzando a través de la fantasía lo
que no se puede en la realidad; lo cual es inofensivo porque el arte
es una ilusión. También lo fantástico sirve como una liberación: se
invoca el miedo para liberarse de él y el lector logra lo mismo al --
identificarse con el héroe. Lo fantástico, además, manifiesta lo ocul-
to en el subconsciente, convirtiéndose en símbolo, como los sueños, -
de todos nuestros miedos, obsesiones y deseos insatisfechos. Es enton-

(427) Caro Baroja, p. 240.

(428) Véanse las pp. 13-21.

ces una interpretación de la vida. En algunos casos también puede -- utilizarse lo fantástico para darle peso y autoridad a lo moral ya que -- el mensaje moralizador impresiona más cuando se recibe a través de lo sobrenatural; y desde el punto de vista estético, lo fantástico es un recurso para avivar la trama con el propósito de entretener y divertir. -- Pero, a pesar de todas estas causas tan convincentes, la principal probablemente reside en la fascinación que ejerce lo secreto, lo inexplicable, en el hombre, cuya curiosidad insaciable lo llevará siempre a intentar penetrar el misterio de las dimensiones fantásticas.

En el caso de las obras de engaño nos encontramos ante lo fantástico sólo en apariencia. Ahora hay que ver si las causas para el uso de lo fantástico aparente coinciden con las de lo fantástico; y para poder evaluar esto se tiene que relacionar este recurso con los factores sociales ya examinados.

En las obras de la fórmula I, (catorce comedias de enredo), --- (429) entran en juego todos esos factores sociales. Situemos los personajes y el público en su marco social. El galán y la dama, las figuras principales, poseían virtudes casi invariables: juventud, belleza, linaje, audacia. Con la excepción de la audacia, estas cualidades eran las exigidas por el amor cortés por cuyas formas de cortesía se regían -- estos personajes: el erotismo, el lenguaje pasional, el amor a primera

(429) Véanse las pp. 31-48.

vista, las quejas de amor, el secreto, el amor con obstáculos. (Las diferencias ya se comentaron arriba). (430) En cuanto al honor, todos lo poseían porque eran nobles y tenían entonces que cuidarse de la opinión ajena. Si no hubiera sido por los obstáculos que presentaba el honor, no tendría sentido que los personajes de estas comedias hubieran tomado medidas tan extravagantes para lograr algo tan relativamente simple como el amor. Este amor, complicado por el honor, por inverosímil que parezca en nuestro siglo, en aquella época no lo era del todo. (Lo difícil de aceptar era el desenlace tan rápido que solucionaba de golpe todos los enredos.) (431) Dice Menéndez Pidal:

Es una impertinencia juzgar los dramas de honor con el criterio de hoy día; hay que aceptar las premisas que el honor supone, y una vez aceptadas, el desarrollo del drama es perfectamente comprensible como consecuencia lógica de tales premisas. (432)

Aunque Menéndez Pidal se refiere únicamente a los dramas de honor, su comentario es válido también para las comedias.

La censura, las presiones morales y las supersticiones, que constituían un factor censurable, se mantenían en perfecto equilibrio. Las situaciones más comprometedoras se resolvían sin mancha al honor y a la moral. Los personajes se involucraban en juegos peligrosos de los que salían triunfantes. El honor de su nobleza quedaba impecable.

(430) Véanse las pp. 158-160.

(431) Véanse las pp. 68 y 71-73.

(432) Menéndez Pidal, p. 150.

El público, por el otro lado, incluía todas las capas sociales.

(433) Podría decirse que si no eran nobles, los espectadores no tendrían por qué identificarse con los héroes de la aventura; pero ocurre todo lo contrario. Ya se ha hablado de la especie de honor de los villanos que vivían con los mismos códigos de la nobleza. (434) Así que si veían amenazado el honor en un noble, con más razón debían sentirse impresionados. Siendo el paradigma de los villanos, los nobles influían en ellos, no sólo en cuanto al honor sino también en el amor. Y referente a los demás factores: la censura, las presiones morales y las supersticiones, no había diferencia de importancia en su interpretación entre las clases sociales. La identificación, pues, entre espectador y personaje no sólo era posible sino que, casi con seguridad, absoluta.

Para lograr esta identificación entre el escenario y el público, era necesario, además de la afinidad mencionada arriba, que lo que se presentara en escena fuera impactante a través de los sentidos. Es aquí donde entra el recurso fantástico aparente. En el grupo de comedias de la fórmula I, este recurso consiste en el engaño realizado por los personajes valiéndose de todo tipo de efectos visuales y auditivos. Entonces se puede decir que comienza la función social del recurso fantástico aparente por impactar al público con su complicación. El pro-

(433) Véase la p. 139.

(434) Véanse las pp. 152-153.

pósito más evidente era el de avivar la trama para divertir y entretener a ese público tan ávido de diversión y de novedades. (435) Al mismo tiempo ayudaba a establecer la identificación del espectador con los personajes, pues era por medio de este recurso que las damas y galanes se burlaban de las restricciones sociales que los oprimían. Causaba una especie de liberación, no la liberación de miedos ocultos, pero sí podía haber sido una obsesión inconsciente de romper con las normas opresivas desahogando los deseos insatisfechos. La insatisfacción de la mujer residía no sólo en el hecho de sentirse amarrada por tantas limitaciones, sino también por su sueño, no realizado aún, de ser amada y deseada como la dama del amor cortés. Recuérdese que es posible que la mujer ansiara regresar a los ideales caballerescos. (436) Para lograr esto, el ardid fantástico aparente le era muy útil, pues con su misterio conseguía hechizar a los galanes. El espectador, por su parte, lograba lo mismo al identificarse con los personajes. Podía olvidarse de la realidad por unos momentos al sentirse arrastrado a la vorágine de la escena. Dice Sergio Fernández que "la Comedia del siglo XVII es, en principio, huida de la realidad". (437) Para este escape el recurso fantástico aparente era un vehículo eficaz. En el mundo de la fantasía todo era aceptable precisamente porque no era real. No sólo se burlaban las estrictas convenciones sociales, sino que se gozaba ha-

(435) Véase la p. 137.

(436) Véase la p. 162.

(437) Sergio Fernández, "La sangre y los encajes", Las grandes figuras del Renacimiento y el Barroco (México: Editorial Pormaca; Col. Pormaca 30, 1962), p. 247.

ciéndolo, y todo, sin miedo a sanciones por estar en el plano de lo -- irreal. Este concepto está ligado a la teoría del tabú.

El tabú, voz de origen polinesio, significa intocable, prohibido, sagrado. Freud observa una ambivalencia entre lo sagrado y lo prohibido e impuro. Son significaciones opuestas pero hace notar la teoría -- de Wundt que entre lo impuro y lo sagrado existió primitivamente una coincidencia, pues la palabra tabú significaba originalmente lo demo-- níaco, aquello con lo que no se debía entrar en contacto:

Se trata de una serie de limitaciones a las que se someten los pueblos primitivos, - ignorando sus razones y sin preocuparse si- quiera de investigarlas, pero considerándolas como cosa natural, y perfectamente conven- cidos de que su violación les atraería los -- peores castigos... Los tabú serían prohibi-- ciones antiquísimas impuestas desde el exte-- rior, a una generación de hombres primitivos, a los que fueron, quizá, inculcadas por una - generación anterior. Estas prohibiciones re- cayeron sobre actividades a cuya realización tendía intensamente el individuo... En su inconsciente, no desearía nada mejor que su violación, pero al mismo tiempo, sienten te- mor a ella... (438)

No puede dejar de observarse una analogía con el estricto cón- digo de honor de la España del siglo XVII. Las restricciones sociales -- eran impuestas también desde el "exterior" por una autoridad que la he -- retaba de la anterior e igual que en lo tabú, lo prohibido ejercía un - misterioso poder. Dice Freud:

(438) Sigmund Freud, "El tabú y la ambivalencia de los sentimientos", Obras completas, Vol. VIII: Totem y tabú, trad. Luis López -- Ballesteros (México: Editorial Iztaccihuatl, 1976), pp. 38 y 51.

La prohibición debe su energía --su carácter obsesivo-- precisamente a sus relaciones con su contrapartida inconsciente --el deseo oculto insatisfecho-- o sea, a una necesidad interior ignorada por la conciencia.
(439)

En el caso de las comedias de engaño, es evidente que los personajes tienen un deseo insatisfecho y están dispuestos a violar el tabú que los frena sin miedo al castigo. Esta audacia es la que debe cautivar al público. Por unos minutos, en el plano de la fantasía, y por medio de la identificación con el héroe, pueden ellos también lograr la trasgresión de un tabú sin necesidad de expiación.

En los dramas de honor los que violan el código deben pagar su crimen. La venganza forma parte esencial de este sistema el cual se adhiere con más fidelidad a la implacabilidad del tabú. En las comedias, las violaciones nunca son consideradas como crímenes y el final siempre es feliz.

Según Ortega y Gasset el origen de la metáfora se encuentra en el espíritu del tabú. Dice este autor:

Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por el afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos --

(439) Ibid., p. 49.

bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.

Cuando recientemente se preguntó un psicólogo cuál pueda ser el origen de la metáfora, halló sorprendido que una de sus raíces está en el espíritu del tabú. Ha habido una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles. El animal más frecuente en el país y de que depende la sustentación, adquiere un prestigio sagrado. Esta consagración trae consigo la idea de que no se le puede tocar con las manos. ¿Qué hace entonces para comer el indio Lillovet? Se pone en cuclillas y cruza las manos bajo sus nalgas. De este modo puede comer, porque las manos bajo las nalgas son metafóricamente unos pies. He aquí un tropo de acción, una metáfora elemental previa a la imagen verbal y que se origina en el afán de evitar la realidad.

Y como la palabra es para el hombre primitivo un poco la cosa misma nombrada, sobreviene el menester de no nombrar el objeto tremendo sobre que ha recaído "tabú". De aquí que se designe con el nombre de otra cosa, mentándolo en forma larvada y subrepticia. Así el polinesio, que no debe nombrar nada de lo que pertenece al rey, cuando ve arder las antorchas en su palacio-cabaña, tiene que decir: "El rayo arde en las nubes del cielo". He aquí la elusión metafórica". (440)

Dice Sergio Fernández:

En el teatro, y no sólo en la poesía lírica

(440) José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte (Madrid: Revista de Occidente, 1946), pp. 907-908.

es donde existe el gran encuentro del -- hombre con la metáfora. Esta, que desde un punto de vista espiritual revelaría inconformidad absoluta con un mundo de valores dado por la realidad, combina -- admirablemente con el rechazo que el -- hombre del seiscientos hace de su época... Y tan ilusorio e irreal es el terreno que pisan los personajes y las personas vivas de la España del siglo XVII, que no es difícil pensar que se cree en -- la metáfora... (441)

El recurso fantástico aparente sería esa metáfora mediante la cual el hombre rechaza su realidad y busca la apariencia. Es propio del Barroco la oscilación del ser y el parecer. En otras épocas lo -- fantástico no tendría que ser aparente, pero en ésta encaja perfectamente con su ideología.

Según la teoría de Todorov, lo fantástico en la literatura tomaría el lugar de la metáfora primitiva que menciona Ortega y Gasset. Para este autor, la intervención del elemento sobrenatural, además de constituir una ruptura de las leyes preestablecidas dentro del relato, -- (442) también quebranta una ley social, la cual consiste exclusivamente en lo que era considerado tabú: necrofilia, incesto, homosexualidad, locura. (443) Para muchos autores, dice Penzoldt, "lo sobrenatural era meramente un pretexto para describir cosas que nunca se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas". (444) Es una manera de nombrar lo prohibido por la sociedad pero también lo censura--

(441) Fernández, "La sangre y los encajes", pp. 255-256.

(442) Véase la función sintáctica, p. 69.

(443) Todorov, p. 196.

(444) Penzoldt, p. 7.

do por la conciencia del propio autor, que sería el "imperativo categórico" (445) de que habla Freud, "mandamientos de su conciencia - moral, cuya trasgresión es seguida por un espantoso sentimiento de culpabilidad, tan natural como desconocido en su origen". (446) Sobre esta doble censura dice Todorov:

Junto a la censura institucionalizada, existe otra, más sutil y más general: la que reina en la psiquis misma de los autores. La penalización de ciertos actos por parte de la sociedad provoca una penalización que se practica en el individuo mismo impidiendo tratar ciertos temas tabú. (447)

Lo fantástico permite franquear estos temas prohibidos. Trasgrede una ley social sin ser censurado porque siendo irreal no tiene por qué reprobarse. En las comedias de engaño, lo censurable no eran los temas tabú mencionados por Todorov, sino las violaciones de las normas rígidas impuestas por el código de honor y las presiones morales. Además, los personajes quebrantan otra ley social. Sus acciones están basadas en la mentira lo cual no es aceptable socialmente.

Para Todorov, la función social de lo fantástico se reduce únicamente a la trasgresión del tabú. Aunque esta función es importante, no toma en cuenta las otras posibilidades ya mencionadas: avivar y complicar la trama para entretener y divertir, liberar los deseos insatisfechos, escapar de la realidad. Y hay algo más: lo irreal aparente tiene una función especial, además de las que tiene en común con lo fantástico, como se verá a continuación.

(445) Freud, "El tabú y la ambivalencia de los sentimientos", Vol. VIII, p. 39.

(446) Ibid., p. 100.

(447) Todorov, p. 188.

Según Valbuena Briones, en las obras de engaño, "el autor recurre al encanto demostrando que se ha valido sólo del ingenio. Los duendes son productos exclusivos de la imaginación. Lo sobrenatural se derrumba al ponerse al descubierto los hilos industriosos que daban vida al fantasma o al encantamiento". (448) Pero aquí se presenta un problema. Si el espectador hubiera estado ignorante del engaño, entonces esta teoría sería válida, pues el descubrimiento sería el desengaño. Pero aquí no hay tal desengaño. El espectador-lector en todo momento está consciente de que el enredo sobrenatural es sólo un ardid. Más atinado, quizás, sería decir que el autor posiblemente se propuso satirizar las supersticiones de la época, presentándolas desde un principio como una artimaña para que el público no tuviera ni siquiera la oportunidad de dudar ante lo sobrenatural. Puede ser que lo fantástico fuera aparente para hacer notar su imposibilidad. Pero esto únicamente desde el punto de vista del espectador porque hay personajes que dudan. Ellos sí se desengañan. ¿Sería entonces el propósito del autor burlarse de estos personajes tan crédulos que hasta con apariencias se engañan? En ese caso, el espectador, que sabe tanto como el autor, debería participar en esta burla a la credulidad y eso no ocurre en las comedias de enredo. Más adelante se verá por qué.

(448) Valbuena Briones, "Prólogo", Calderón de la Barca. Comedias de capa y espada, p. LXII.

Valbuena Briones habla de la intención moral de estas obras, de la insensatez de la aventura, de que "existe una ley inexorable que castiga la imaginación desde el momento que ha traspasado la muralla de la verdad". (449) Wilson y Moir son de la misma opinión pues ven estas obras como "divertidas alegorías morales (que) nos muestran que los errores en que podemos incurrir en nuestro proceder y en la interpretación de las circunstancias en que nos encontramos, pueden tener, y de hecho tienen, consecuencias desagradables". (450) Pero si esto fuera cierto todos los engañadores deberían haber sido castigados por la mentira y esto no sucede en las obras de engaño de la fórmula I; al contrario, todos logran la meta que se habían propuesto. Los duendes, damas encantadas, fantasmas, sombras, etc., todos productos de las supersticiones de la época, parecen escaparse de las manos del autor, (como Don Quijote de Cervantes), al ganarse la simpatía, tanto del propio autor como del público, quedando olvidado el posible propósito inicial moralizador. Si se quería demostrar lo absurdo de las supersticiones y lo disparatado de la aventura extraordinaria, no se logró. Ocurrió lo opuesto: el dramaturgo y el público se dejaron llevar al mundo maravilloso de la apariencia, quizás porque la sátira, en realidad, no era a las supersticiones ni a la aventura, sino a la vida misma. Dice Sergio Fernández:

(449) Ibid., p. XXVI.

(450) Wilson y Moir, pp. 172-173.

Se enseña aquí a hacer burla de la vida porque no vale la pena el preocuparse de ella; porque nada se obtiene - con lamentaciones y lloros... Estos seres extraños, inanimados... enseñan una ruta que, como posibilidad para evitar - el dolor, es francamente halagadora y -- fascinante. (451)

Si al mismo tiempo de burlarse de la vida estos personajes nos enseñan el camino de escape a través de lo fantástico aparente, entonces nos están dando una verdadera lección en el arte de vivir. Esta es la función especial de lo fantástico aparente. Dice Orozco

Díaz:

Lo que en el fondo nos está diciendo ese triunfo del teatro es que sepamos ser espectadores y actores de este drama de - la vida, con la misma actitud con que gozamos del gran espectáculo teatral. (452)

Orozco Díaz se refiere al teatro del siglo XVII en general, -- pero si aprendemos esa lección en el arte de vivir en cualquier tipo - de obra teatral, con más razón se aprenderá la vía de huida en las - obras con elementos fantástico-aparentes, ya que al engañar en el --- campo de lo fantástico, aunque fingido, se hace más notorio el escape.

El elemento fantástico aparente, como se ha podido observar, trasciende lo meramente sensual y superficial para comunicarnos men-

(451) Fernández, "El amor enredado", pp. 213-214.

(452) Orozco Díaz, p. 243.

sajes más profundos de las preocupaciones de la época. Relacionado a los factores sociales del honor, del amor, de las presiones morales, de la censura y de las supersticiones, de los cuales no se puede separar, este elemento, entreteniéndolo y divirtiéndolo, su función social más evidente, burla las convenciones sociales desahogando deseos insatisfechos; pero, más importante es su función de sátira a la vida mediante la cual se aprende la ruta de escape de la realidad. Se convierte, entonces - en símbolo de la apariencia para no ver la realidad; es la metáfora en que se cree, (453) como dice Sergio Fernández, en la que "todo resulta válido antes de enseñar la verdad". (454)

Orozco Díaz afirma la trascendencia de los elementos barrocos:

Aparentemente...el Barroco es un arte de sensualidades y apariencias, centrado en lo visual y representativo; pero insistamos - en que la sobrevaloración de estos medios - expresivos se encaminan a conmover hondamente para repercutir en el espíritu con la inquietud y sugerencia de lo grave trascendente e infinito. (455)

Hasta ahora se ha mencionado únicamente el Barroco como corriente literaria y modo de vida en el siglo XVII pero se debe mencionar la distinción que hace Arnold Hauser entre barroco y manierismo. Para este autor, el Barroco "tiene como rasgo esencial... su carácter - subjetivo, entusiástico y excesivo...; es una dirección emocional que -

(453) Véase la p. 179.

(454) Fernández, "El amor enredado", p. 214.

(455) Orozco Díaz, p. 19.

apela a amplios estratos del público, mientras que el manierismo es un movimiento intelectualista y socialmente exclusivo". (456) Desde este punto de vista, las comedias de enredo serían tanto barrocas como manieristas; barrocas, en cuanto a su subjetivismo, entusiasmo y excesos en los engaños y a su identificación con todas las capas sociales; manieristas, en cuanto a la construcción consciente, intelectual, que hace el autor de todos sus enredos. Pero para Hauser este tipo de comedias sería manierista más que barroca porque considera característica del manerismo "la idea de la existencia como una situación en las fronteras entre el ser y la apariencia, entre la facticidad y la ilusión"... (457), lo cual es propio de las comedias de enredo.

El concepto del mundo como teatro, según Hauser, "es una de las imágenes preferidas del manierismo" (458), pero para Orozco Díaz este concepto de "concebir la vida como comedia y el mundo como - la escena donde se desarrolla" (459) era una idea muy gustada en el Barroco. Se acepte un término u otro, el hecho importante es que - en el siglo XVII se tiene "una angustiosa concepción de la vida como aparente, cambiante y fingida, realidad que se identifica con la comedia", (460) la cual, al reflejar esa realidad ambigua, no nos está demostrando otra cosa sino "la gran verdad de la fugacidad de -

(456) Arnold Hauser, Literatura y manierismo, trad. Felipe González Vicen (Madrid: Editorial Guadarrama, Col. Punto Omega 39, 1969), p. 17.

(457) Ibid., p. 118.

(458) Ibid., p. 120.

(459) Orozco Díaz, p. 241.

(460) Ibid., p. 20.

la vida". (461)

Se ha visto como en las comedias de enredo que pertenecen a la fórmula I, el recurso fantástico aparente tuvo una función social - más compleja que lo que a primera vista se pudiera suponer. Ahora se examinará esta función en las obras de la fórmula II: "El astrólogo fingido"; "Pedro de Urdemalas"; "La cueva de Salamanca" y "El retablo de las maravillas".

En estas obras, como en las comedias de la fórmula I, el recurso fantástico aparente opera en el mismo marco de factores sociales ya examinados, sólo que en éstas se enfatizan otros aspectos de estos factores.

"El astrólogo fingido" es la única obra de este grupo en que se presenta el amor con rasgos de cortesía pero no es fundamental para la intriga; pues, aunque el deseo inicial de Don Diego había sido lograr el amor de Doña María, éste queda relegado al asunto más urgente de salir del lío en que se había metido por no guardar en secreto el chisme confiado por su criado Morón. Siguiendo el consejo de éste, se finge astrólogo ya que "la Astrología lo más oculto -- no ignora"; (462) y por ese mágico poder es que sabe el secreto de Doña María de que ama a Don Juan y de que se entrevistará con él

(461) Ibid., p. 21.

(462) Calderón de la Barca, "El astrólogo fingido", Vol. II, p. 141.

cuando le ponga un lienzo en la reja como señal de que no hay peligro de ser descubiertas. Crece la fama de Don Diego y con ella las mentiras. Es aquí donde entra en juego el honor ya que si se descubriera el embuste éste se mancharía. En esta obra ya no aparece el conflicto amor-honor como en las comedias de enredo sino el honor - que puede perderse por una mentira. (463) Pero aunque sea diferente la razón, aquí también era importante mantener el honor aunque no - lo pareciera por la facilidad con que se creaba el engaño. Cuando Don Diego hace una larga historia, toda falsa, de cómo aprendió la ciencia de la astrología y le pregunta a Morón si le pareció bien su cuento, éste le contesta asombrado:

Que así
lo has fingido, que yo mismo
casi, casi lo creí. (464)

Cada vez que se acerca el momento en que puede descubrirse la verdad, Don Diego insiste en la mentira por miedo a manchar su honor:

Así habré de librarme
porque aquí yo no pierda
la opinión...
.....
¡Vive Dios,
que es apretado el lance! (465)

(463) Véase la p. 153.

(464) Calderón de la Barca, "El astrólogo fingido", Vol. II, p. 143.

(465) Ibid., p. 149.

Pero la mentira se descubre al final y con la mancha al honor llega el castigo, lo cual no ocurre en las comedias de enredo. En "El astrólogo fingido" la mentira fue explícita: Don Diego abiertamente proclamaba ser astrólogo; y puede ser que a esto se deba el castigo. En cambio, en las comedias de enredo la mentira era privada, sólo se engañaba al obstáculo para alcanzar la meta. Es una diferencia sutil que puede explicar que una mentira se condene y otra, no. En "El astrólogo fingido" el propósito moralizador es evidente, mientras que en las comedias de enredo, como ya se mencionó en páginas anteriores, (466) si hubo una intención moral inicial, ésta queda olvidada a favor de la sátira a la vida.

Por otra parte, aunque el designio del autor haya sido ejemplarizador, el castigo, en realidad, no fue tan terrible. (No hay que olvidar que "El astrólogo fingido" es una comedia.) Don Diego se queda sin su dama pero no parece importarle mucho. Más importante fue que haya aprendido su lección. Termina diciendo Don Diego:

Pues yo juro eternamente
de dejar mi astrología.
Esta boda se celebre,
para que con su contento
supla las faltas que tiene
un "astrólogo fingido"
si tantas perdón merecen. (467)

(466) Véanse las pp. 182-183.

(467) Calderón de la Barca, "El astrólogo fingido", Vol. II, p. 164.

El hecho de que el personaje sea simpático puede ser también una causa por la que el castigo no haya sido severo. Al fin y al cabo, Don Diego no miente inicialmente por malicia sino por ayudar a su criado, lo cual puede redimirlo en parte. Así que aunque Calderón satiriza a los "eruditos a la violeta", los astrólogos falsos que finguen conocer esa ciencia sin estudiar, más que castigar, lo que hace es burlarse de la gente supersticiosa que hasta de un astrólogo fingido se confía. Pregunta uno de los personajes:

Lo que un astrólogo dice,
¿lo das ya por sucedido? (468)

Y más explícita es la burla en el siguiente diálogo:

Don Diego: Morón, la buena mentira
está en parecer verdad.
Morón: ¡Y luego haber encontrado
a quien tan presto la crea (469)

En esta obra las presiones morales y la censura están relacionadas con las supersticiones. Dice Valbuena Briones que "Calderón adopta, en definitiva, una postura escéptica con respecto a creencias desmesuradas de la época". (470) Ya se vio anteriormente como la astrología judiciaria, condenada por la Iglesia y sobre todo por los moralistas, fue objeto de múltiples tratados que la reprobaban. (471) Dice Blanca de los Ríos:

(468) Ibid., p. 143.

(469) Ibid., p. 144.

(470) Angel Valbuena Briones, "Nota preliminar" a "El astrólogo fingido", Obras completas de Calderón de la Barca, Vol. II (Madrid: Aguilar, 1973), p. 129.

(471) Véase la p. 169.

Sin duda, entre el vulgo, en su mayoría iletrado, esas creencias tendrían un matiz supersticioso aún mayor sin estar paliadas por explicaciones pseudocientíficas, -- pues junto a sus empíricas nociones sobre los astros se mezclarían otras muchas supersticiones. Todas tan viejas, por lo menos, como las derruidas torres caldeas. (472)

La condena de Calderón a esta astrología falsa y supersticiosa se hace evidente por las palabras de María:

¡Mal haya amén, quien os cree,
astrólogos mentirosos! (473)

El recurso fantástico aparente, el fingirse astrólogo para conocer lo oculto, tiene entonces como propósito evidente, además de divertir, la función de satirizar a los astrólogos falsos y la credulidad de los supersticiosos. En cuanto a las otras funciones de lo fantástico, trasgredir el tabú, liberar los deseos insatisfechos y escapar de la realidad, esta obra presenta aspectos diferentes a los de las comedias de enredo de la fórmula I. Lo tabú en éstas consistía en las violaciones a los códigos de honor y de la moral mientras que en "El astrólogo fingido" lo censurable es el tema en sí de la falsa astrología, pero por ser una sátira aparece sin temor a la censura.

La diferencia más notable se encuentra en los deseos insatisfechos y en el escape de la realidad ya que en esta obra de la fórmula

(472) De los Ríos, "Paréntesis astrológico", p. 1158.

(473) Calderón de la Barca, "El astrólogo fingido", Vol. II, p. 164.

II estas funciones están relacionadas con los personajes engañados y - no con el engañador, como en las comedias de enredo. Estos personajes quieren cambiar su realidad y por eso buscan al astrólogo. -- Creen lo que en su ingenuidad desean creer, y se dejan engañar con facilidad porque quizás así pueden escapar a ese mundo de la mentira y de la apariencia donde los sueños son posibles. Dice Valbuena Briones:

Los personajes creen modificar la
realidad a sus gustos y conveniencias
y surge un nuevo mundo que finalmen-
te acabará por derrumbarse. (474)

El derrumbe llega con el desengaño. Cuando los personajes - se dan cuenta de que no pueden cambiar su realidad a través del astrólogo, el espectador, que aquí sí participa de la burla con el autor, no siente pena; al contrario, comprende que se lo tenían merecido por ser tan crédulos. Pero, de todos modos, estos personajes engañados lograron, mientras creyeron en el engaño, liberar sus deseos insatisfechos y escapar de la realidad.

Por el otro lado, el que engaña, el creador de lo fantástico - aparente, no se propone escapar de la realidad. Su meta era simplemente salir de un apuro; pero, por unos instantos, mientras dura el -- engaño, le ocurre algo extraordinario. Comienza a sentir que posee -

(474) Valbuena Briones, "Nota preliminar" a "El astrólogo fingido", p. 128.

un mágico poder sobre los demás y aunque sabe que es mentira, goza de su fugaz superioridad. Ese es su escape. El engaño que comenzó por salir de un aprieto se convirtió en algo más complejo. El simple Don Diego se transformó en un hombre de ciencia con poderes secretos de un momento a otro. Este escape de la realidad le llegó a Don -- Diego como una sorpresa, no como en las comedias de la fórmula I en las que los engañadores planean su ardid deliberadamente para evadirse de su realidad. Si en estas obras lo fantástico aparente se convirtió en símbolo de la apariencia para no ver la realidad, en ésta podría decirse que se convierte en un símbolo de poder mediante el cual también se logra un escape aunque sea pasajero porque se castiga al final.

En "Pedro de Urdemalas" el recurso fantástico aparente también es un símbolo de poder pero aquí no llega de improviso como en "El astrólogo fingido"; al contrario, es totalmente consciente. Pedro es un hombre en alas de un ideal, que se vale de todos los medios para alcanzarlo. El recurso fantástico aparente es uno de ellos.

De joven había escuchado una profecía que iba a ser "rey, fraile, y papa y matachín" (475) y ansiaba que se cumpliera:

Y aunque yo no le doy crédito,
todavía veo en mí
un no sé qué que me inclina
a ser todo lo que oí... (476)

(475) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, p. 621.

(476) Ibid.

Pedro cambia constantemente de personalidad en búsqueda del cumplimiento de la profecía y su ingenio es admirado por todos. Es el consejero del pueblo en cuya habilidad todos confían y que hace exclamar a uno de los personajes:

¡Oh Pedro de Urde, montañés famoso:
que así lo muestra el nombre y el ingenio. (477)

Aunque de origen desconocido, Pedro actúa con "un cierto sello de nobleza" (478) lo que recuerda el honor de los villanos ya comentado. (479) Esta presencia noble inspiraba a los demás a confiar en él. Dice el Alcalde:

Pedro, vaya,
que en tu magín mi honra deposito. (480)

A pesar de que Pedro posee ese aire noble, se vale de medios no siempre honorables para lograr su meta. Miente con sus disfraces y sus palabras pero su honor villano no lo pierde. Él también, como el astrólogo fingido, es un mentiroso simpático pero éste es castigado por sus mentiras y Pedro, no. Cervantes no tiene la intención moralizadora de Calderón que condena a Don Diego por embustero. Aquí sí hay burla pero no es de Pedro de quien se está burlando Cervantes, sino de los personajes tontos a quien engaña. El recurso fantástico -

(477) Ibid., p. 615.

(478) Angel Valbuena Prat, "Prólogo" a "Pedro de Urdemalas", Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra, Vol. I, 18a. ed. (Madrid: Aguilar, 1975), p. 607.

(479) Véanse las pp. 152-153.

(480) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, p. 615.

aparente de que se vale Pedro para engañar a la viuda es el fingirse
ánima en pena para sacarle dinero. Esta lo cree todo sin vacilar.

(481)

Además de la burla a la credulidad de la viuda aparece otra
sátira, la cual explica Joaquín Casaldueiro:

Se le saca el dinero (a la viuda) por
su burda manera de sentir la devoción por
las almas del purgatorio (problema, como
es sabido, muy de la época de Cervantes),
pero especialmente por su manera de creer
hacer buenas obras para merecer el cielo.

(482)

Pedro, entonces, es el héroe que le da su merecido a la viuda
por supersticiosa y por su catolicismo mal entendido.

En "Pedro de Urdemalas" aparece la censura a las supersticio--
nes pero no a la moral. La pasión del rey por la gitana, por ejem--
plo, no se presenta como censurable ya que "el rey se enamora de lo
que tiene que enamorarse un rey y de lo que hace rey a todo el que
se enamora de ello: de la belleza". (483)

El amor en esta obra no está relacionado con el recurso fantás-
tico aparente. La meta de Pedro era mucho más ambiciosa que lograr
el amor, así que cuando se vale del engaño, lo que está tratando es
realizar sus sueños de grandeza y no un fin tan limitado como el amor.

(481) Véanse las pp. 51-52 y 98-99.

(482) Casaldueiro, Sentido y forma del teatro de Cervantes, p. 172.

(483) Ibid., p. 177.

Dice Pedro:

Yo también, que soy un leño,
príncipe y papa me sueño,
emperador y monarca,
y aun mi fantasía abarca
de todo el mundo ser dueño. (484)

Este es el deseo insatisfecho de Pedro y el recurso fantástico - aparente, en este caso, falla, porque sólo le sirvió para engañar a la viuda y con eso no va a lograr ser dueño del mundo. Este recurso - fue un símbolo de poder, pero frustrado, pues no lo ayudó a alcanzar su meta soñada. Al final, Pedro acepta que su escape de la realidad lo logrará sólo en la ficción convirtiéndose en actor:

Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca:
que el oficio de farsante
todos estados abarca. (485)

Dice Valbuena Prat:

Cervantes ha intuído un poco prepi-
randellianamente este orden de ilusión
del gran mundo del Teatro, concepto -
inverso al del gran teatro del mundo -
tradicional y calderoniano. (486)

Es decir, Pedro de Urdemalas vive para realizar su sueño que - para él equivale a la vida, lo opuesto de los personajes barrocos que sueñan para alcanzar la vida. Si el sueño es igual a vida para Pe-

(484) Cervantes, "Pedro de Urdemalas", Vol. I, p. 633.

(485) Ibid., p. 653.

(486) Valbuena Prat, p. 608.

dro, el desengaño lo debería haber dejado desencantado, pero no es así. Soluciona el enfrentamiento con la realidad modificando su sueño al final. Va a ser dueño del mundo, no en la realidad sino en la fantasía del teatro. Puede ser ésta la manera en que Cervantes nos comunica que el escape sólo es posible con un poco de imaginación y de adaptación. Como los sueños no siempre se hacen realidad, se podría evitar la desilusión alterando esos sueños para que su calidad de ilusión no se pierda del todo.

El recurso fantástico aparente como símbolo de poder se repite en "La cueva de Salamanca", entremés cervantino donde los factores sociales parecen ignorarse. El amor, como en las otras obras de la fórmula II, no presenta una relación directa con lo fantástico aparente como en las comedias de la fórmula I en las que el amor era la meta que se lograba a través del engaño. Aquí el móvil de acción no es el amor sino salir de un apuro causado por la lujuria, concepto muy alejado del amor cortés.

Leonarda y Cristina, su criada, están ansiosas de que se vaya Pancracio, el marido y amo tonto, para verse con el sacristán y el barbero, situación que normalmente sería peligrosa para el honor pero aquí no se presenta ese conflicto. Las mujeres hablan de sus "contentos" y "livandades" (487) sin el menor remordimiento, aunque,

(487) Cervantes, "La cueva de Salamanca", Vol. I, pp. 716-717.

como dice Casaldueiro, "no se muestran nunca depravadas". (488) --

En una sola ocasión se menciona la honra, pero burlescamente. Cuando Leonarda finge pesar por la ida del marido éste le dice:

Mi ángel, si gustas que me quede no
me moveré de aquí más que una estatua. (489)

A lo que responde Leonarda con hipocresía:

No, no descanso mío; que mi gusto está
en el vuestro, y por ahora más que os vais
que no os quedeis, pues es vuestra honra la
mía. (490)

Según Eugenio Asensio "el entremés acepta alegremente el caos del mundo, ya que su materia especial son las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas" (491) y su función consiste en "divertir y alegrar el auditorio... sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite"... (492) Pero los entremeses cervantinos son más profundos y como dice Arturo Souto, "Cervantes... quiere divertir, pero a la vez inquietar, hacer pensar, remover conciencias". (493) Si en "La cueva de Salamanca" el amor es adúltero, el honor no se toma en cuenta y la hipocresía se presenta favorablemente, ¿de qué modo, podría uno preguntarse, remueve Cervantes la conciencia? El hecho de ignorar ciertas convenciones socia-

(488) Casaldueiro, Sentido y forma del teatro de Cervantes, p. 210.

(489) Cervantes, "La cueva de Salamanca", Vol. I, p. 716.

(490) Ibid.

(491) Eugenio Asensio, Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1965), p. 39.

(492) Ibid., p. 17.

(493) Souto, p. XIX.

les podría ser una manera de expresar su inconformidad con esas restricciones que llegan al extremo de obligar a una mujer a casarse sin amor. (Se ha visto cómo la mujer ansiaba la libre elección en el matrimonio.) (494) Cervantes parece decirnos que no sólo vale la pena burlarse de un marido bobo al que se desprecia, sino que se debe gozar haciéndolo porque no se merece una mujer honrada. Además, este regocijo en la lujuria y en el engaño viene a ser una liberación del código moral atosigante de la época. ¡Qué burla a la censura!

El engaño no se queda en el simple encuentro de las mujeres con sus amantes. La trama se complica con la llegada del estudiante y es aquí donde entra el recurso fantástico aparente. Cuando Pancracio regresa inesperadamente y se entera de la presencia del estudiante exclama preocupado:

¿Estudiante encerrado en mi casa y en
mi ausencia? ¡Malo! (495)

Para salir del aprieto, el estudiante, utilizando su ingenio, le dice a Pancracio que había aprendido la ciencia que se enseñaba en la cueva de Salamanca y que con su magia podía hacer salir dos demonios con la figura del sacristán y del barbero. (De esta superstición ya se ha hecho referencia.) (496) Conociendo la naturaleza

(494) Véanse las pp. 157-158.

(495) Cervantes, "La cueva de Salamanca", Vol. I, p. 720.

(496) Véase la p. 93.

humana, el estudiante incita más la curiosidad de Pancraccio comentando el aspecto prohibido de su habilidad secreta:

...la Justicia me tiene atadas las manos...; si se dejara usar sin miedo de la santa Inquisición... (497)

(Esto recuerda la misteriosa atracción que ejerce lo tabú). (498)

Pancraccio cae en la trampa y comienza otra burla. Cervantes, además de mofarse del marido tonto, satiriza la credulidad en la superstición de la cueva. El recurso fantástico aparente, el subterfugio de la magia, es el vehículo de la sátira. Pancraccio, sin la menor vacilación acepta todo el ardid del estudiante con la misma ingenuidad en que confió en su mujer.

La función social más evidente del recurso fantástico aparente, como en todas las obras en que aparece, consiste en complicar la trama para divertir al espectador. En cuanto a las otras funciones sociales, la trasgresión del tabú en "La cueva de Salamanca" reside en franquear el tema de la magia que era prohibida; pero se trata este asunto con naturalidad, sin miedo a la censura, por ser una sátira a la credulidad en esta superstición.

La liberación de deseos insatisfechos, que era una función social importante del recurso fantástico aparente en las comedias de enredo, en esta obra no lo es. El único deseo insatisfecho del estudian-

(497) Cervantes, "La cueva de Salamanca, Vol. I, p. 720.

(498) Véase la p. 178.

te, el creador del engaño, es mucho más superficial: lo que quiere es comer y salir del apuro en que estaban todos metidos.

Y lo fantástico aparente como medio de escape de la realidad es aquí similar al de "El astrólogo fingido" y "Pedro de Urdemalas". Es un símbolo de poder. El estudiante, con su magia, aunque sea -- aparente, es un manipulador. Logra sus fines con su ingenio y aun-- que se valga de la mentira, tiene la simpatía del autor y del especta-- dor. La burla otra vez es al marido, ahora por crédulo, por dejarse embaucar con tanta facilidad por una superstición. Y se aplaude al que lo engaña porque se lo tenía merecido. Dice Asensio, refirién-- dose a los entremeses en general, que "se contempla el mundo no co-- mo el gran teatro de nobles acciones, sino como la selva de instintos en que el fuerte y el astuto triunfan..." (499) En el caso de "La -- cueva de Salamanca", la fortaleza y la astucia residen en el recurso - fantástico aparente.

En el grupo de obras de la fórmula II se ha visto que el recur-- so fantástico aparente, como símbolo de poder, es una constante pero en donde es más efectivo es en "El retablo de las maravillas". Co-- mo en "El astrólogo fingido", "Pedro de Urdemalas" y "La cueva de - Salamanca", lo fantástico aparente opera en el mismo marco de facto-- res sociales. El amor, igual que en esas obras, no tiene una función

(499) Asensio, p. 36.

esencial. Son otras convenciones sociales las que predominan: el honor, específicamente relacionado a la limpieza de sangre y a la bastardía, y la superstición de la magia.

El recurso fantástico aparente, como vehículo de poder, está basado en la mentira como en las otras obras analizadas y Cervantes aquí tampoco tiene la menor intención moralizadora para castigar a los embusteros que, en este caso, se habían dedicado al engaño aun antes de comenzar la obra y piensan continuar con él cuando concluye. "El retablo de las maravillas" empieza hablando Chanfalla refiriéndose a "este nuevo embuste" (500) y termina con su promesa de repetir el engaño a pesar de la paliza que reciben al final:

El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo, y nosotros mismos podemos cantar el triunfo de esta batalla diciendo: "¡Viva Chirinos y Chanfalla". (501)

Aquí también se aplaude al engañador, al poderoso, al astuto. La burla es a los tontos que se han dejado embaucar por la mentira y que se han dejado llevar por sus prejuicios sociales; pero, además, la burla es a la censura, ya que al celebrar el engaño se infringe el código moral.

Los engañadores, hábiles, saben que deben iniciar el embuste -

(500) Cervantes, "El retablo de las maravillas", Vol. I, p. 708.

(501) Ibid., p. 714.

con la adulación y atraen al gobernador llamándolo "dignísimo...de este honrado pueblo". (502) Se establece desde el principio el juego con el honor que va a ser la trampa para que crean el engaño.

Dice Chirinos burlescamente:

Honrados días viva vuesa merced,
que así nos honra. En fin, la encina
da bellotas; el pero, peras; la parra,
uvas y el honrado, honra, sin poder
hacer otra cosa. (503)

Los gobernantes del pueblo, ya predispuestos a fiarse de los -- embusteros después de tanto halago a su honra, escuchan que éstos -- traen un retablo cuyas maravillas sólo pueden ver los cristianos viejos y los hijos legítimos. Atrapados por su vanidad, todos insisten en su limpieza de sangre. Dice Benito:

... cuatro dedos de envidia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los -- cuatro costados de mi linaje: ¡miren si veré el tal retablo! (504)

Ya se ha visto anteriormente que Américo Castro centra su teoría sobre la honra en la pureza de la sangre y en el conflicto de las castas. (505) Cervantes ridiculiza esta obsesión absurda en este entremés en el que todos, por estos complejos sociales, dicen que ven lo que no están viendo, llegando al extremo de creer lo imposible.

(502) Ibid., p. 708.

(503) Ibid.

(504) Ibid., p. 710.

(505) Véase la p. 151.

Se vuelven alucinados en su afán de querer ver lo inexistente, confundiendo la realidad con la ilusión. Lo que comenzó por hipocresía, por miedo al qué dirán, llega a convertirse en una "parábola de la credulidad humana capaz de dar corporeidad a lo que se propone". (506)

Todos los personajes lo creen todo sin vacilar, con la excepción del gobernador que sí duda, (507) pero "por la negra honrilla" (508) no puede admitir que no ve nada. Los crédulos que no desconfían de la veracidad del retablo se escapan así de la realidad al mundo de la apariencia que para ellos es otra realidad. El recurso fantástico aparente, el engaño del retablo, ha tenido un poder tan absoluto que, al final, cuando llega el furrier pidiendo alojamiento, piensan que es parte del espectáculo y ni siquiera con la paliza que reciben vuelven a la realidad. Al contrario, se confirma su credulidad pues cuando el furrier dice que todos están locos y exclama: "¡qué diablos de doncella tengo de ver.", (509) lo acusan fanáticamente: "de ex-
iilis es... de ellos es, pues no ve nada". (510)

En "El retablo de las maravillas" no hay desengaño. Cervantes abandona a los personajes crédulos en su mundo irreal. Quizás nos esté diciendo que ya no tienen remedio, que su ignorancia supers-

(506) Asensio, p. 109.

(507) Véase la p. 50.

(508) Cervantes, "El retablo de las maravillas", p. 711.

(509) Ibid., p. 713.

(510) Ibid.

ticiosa y sus complejos sociales los llevaron a ese extremo alucinado y que ya no pueden regresar a la realidad, y el espectador de ese teatro en el teatro, el público de otro público que está desquiciado, puede que se vea a sí mismo pues, al fin y al cabo, ha ido al teatro en búsqueda también de la apariencia. Dice Mauricio Molhó:

...una lectura posible de "El retablo de las maravillas"... consiste en considerarlo como una tentativa plenamente lograda de construir un teatro especular en que el público se mira a sí mismo como público, público ciego, que no sabe mirar, pues ya no tiene ojos para la insostenible verdad, sino solamente para el teatro aparential - de las tramoyas. (511)

La tramoya del retablo es inexistente, invisible, con realidad sólo en la imaginación. Este recurso fantástico aparente fue una creación del lenguaje hábil de Chanfalla, el cual, conociendo la debilidad del pueblo por la superstición de la magia, crea la mentira con lenguaje similar al de los magos, (512) de lo que también se burla Cervantes.

Como en todas las obras de engaño, la función social primordial del recurso fantástico aparente en "El retablo de las maravillas" es divertir al público; pero, al mismo tiempo, y también como en las obras ya analizadas, esta función manifiesta aspectos más complejos.

(511) Mauricio Molhó, "El retablo de las maravillas", Cervantes: raíces folklóricas (Madrid: Editorial Gredos, Col. Estudios y Ensayos 243, 1976), p. 117.

(512) Véase la p. 91.

En primer lugar, se satirizan los prejuicios sociales de limpieza de -- sangre y de legitimidad; además, se ridiculiza la credulidad en la ma -- gia. Es en este tema de la magia en que reside el tabú que se tras- -- grede; pero, como ya se ha visto en otras obras, se hace sin temor a la censura por ser una burla. En cuanto a la liberación de deseos -- insatisfechos, aquí no se manifiesta esta faceta. La gente del pueblo no tiene el deseo de cambiar su realidad como los personajes engaña- -- dos en "El astrólogo fingido". (513) Si hay transformación de la rea- -- lidad pero la alucinación colectiva es un escape inconsciente. Los -- engañadores, por el otro lado, como el estudiante de "La cueva de -- Salamanca", liberan un deseo insatisfecho basado en el interés. Aquí la meta era el dinero por medio del engaño; pero, igual que el astró- -- logo fingido, Pedro de Urdemalas y el estudiante, los embaucadores -- experimentan una especie de escape de la realidad ya que a través del recurso fantástico aparente gozan de un poder casi sobrenatural.

Se podrá haber observado que en las comedias y entremeses de las fórmulas I y II, un factor social dejó de mencionarse porque no a-- -- parece como tema en estas obras: la religión. Este factor "que infor- -- maba todos los aspectos de la vida, desde el nacimiento hasta la muer- -- te", (514) puede haber estado ausente de estas comedias porque quizás no hubiera sido posible reconciliar los juegos peligrosos morales con la inflexibilidad católica. Una cosa era la moral, otra la fe. Esta se --

(513) Véase la p. 192.

(514) Domínguez Ortiz, p. 230.

mantenía inquebrantable mientras aquélla podía ser relajada. Domínguez Ortiz habla de la teoría y la práctica de la religión:

La irreverencia en los templos, producto de la continua asistencia y demasiada familiaridad, era denunciada constantemente. En los templos se citaban jóvenes que no tenían otro sitio donde encontrarse, fiestas y romerías tomaban con frecuencia un carácter báquico y orgiástico que las autoridades eclesiásticas se esforzaban en vano por suprimir. Como la religión iba asociada a todos los actos de vida se le encontraba unida no sólo a los buenos, sino a los poco recomendables, y la estampa del asesino que después de acuchillar a su víctima se descubre y reza un padrenuestro por su alma, si no verdadera, tampoco estaba muy lejos de la realidad...; todos, santos y pecadores, eran hombres de viva y profunda fe... (515)

Era la fe en los dogmas de la Iglesia medieval que se mantenía firme y cuando aparecía en el teatro era para reafirmarla. En el ambiente relajado de burla de las comedias y entremeses de engaño estos principios no tenían lugar. La burla no era compatible con la fe. Y como dice Menéndez Pelayo, "en aquella sociedad... se alzaba puro e inmaculado el principio religioso, libre de toda mezcla de herejías y novedades". (516) Esas novedades eran las que experimentaban los países protestantes ya que el Concilio de Trento había obrado con energía para purificar la fe y consolidar la autoridad eclesiástica en los países católicos.

(515) Ibid., p. 231.

(516) Marcelino Menéndez Pelayo, "Prólogo", Pedro Calderón de la Barca. Teatro selecto (Madrid: Perla, Biblioteca Clásica - XXXVI, 1908), p. XXVII.

Elías Trabulse, en su estudio Ciencia y religión en el siglo XVII, analiza la desintegración del cosmos científico y religioso medieval. Hace notar un paralelo en la gestación y el desarrollo de ambos paradigmas que "se remonta a los siglos en que la autoridad de la Iglesia cristiana medieval era puesta en entredicho por efecto de la rebelión protestante. El individualismo y la exaltación de los valores humanos hicieron el resto". (517) Al examinar el aspecto científico señala que la superstición cometaria logra su más intenso desarrollo en el siglo XVII, pero que, paralelamente a este incremento supersticioso, comienza a evidenciarse una corriente científica que desmitifica la creencia en los cometas como fenómenos fácticos divinos. Lo tardío de esta desmitificación se debió a que los cometas estaban muy compenetrados con la visión religiosa del mundo. "No se podía atentar contra aquéllos sin vulnerar esta última". (518) Y eso fue precisamente lo que ocurrió. La nueva concepción científica del mundo, al desacralizar el cielo, eliminando el papel divino de los fenómenos cósmicos, rechazó la revelación bíblica. "La revelación perdía su ancestral soberanía, a favor de una razón que se creía todopoderosa...; mientras que la Edad Media fue la edad de la fe basada en la razón, nuestro siglo fue la edad de la razón basada en la fe". (519)

(517) Elías Trabulse, Ciencia y religión en el siglo XVII (México: El Colegio de México, Col. Nueva Serie 18, 1974), p. 92.

(518) Ibid., p. 7.

(519) Ibid., pp. 95 y 93.

Los dogmas cristianos fueron puestos en duda: la encarnación, la resurrección, la salvación, la redención, la trinidad, etc. Estos dogmas, contenidos en el Credo, se ponían en tela de juicio por no ser racionales. Tenían que aceptarse por la fe y esto se rechazaba. No se eliminaba a Dios pero se le colocaba en un lugar tan alto que era difícil alcanzarlo. (520)

Estas dudas teológicas eran posible en países donde el racionalismo era tolerado, pero, en España, la ortodoxia no permitía ninguna desviación del dogma. El Santo Oficio vigilaba y suprimía cualquier brote de heterodoxia como había hecho en el siglo XVI con el erasmismo, un entusiasmo de renovación que duró poco pues "le perjudicó el nacimiento del Protestantismo, con el que se le buscaron concomitancias que más bien eran superficiales, pues no podía haber acuerdo de fondo entre el optimismo humanista de Erasmo y el sombrío predestinacionismo del monje de Wittenberg"... (521) Pero la depuración religiosa que ansiaba Erasmo no fue ignorada. Con las órdenes religiosas nuevas, como la Compañía de Jesús, o renovadas, como la de los franciscanos o carmelitas, "aumentó el nivel de instrucción religiosa del pueblo y se depuraron las costumbres...; es la época en que en los claustros florecen los espíritus más puros, las inteli-

(520) Ibid., p. 104.

(521) Domínguez Ortiz, p. 233.

gencias más elevadas y los más conmovedores ejemplos de caridad y sacrificio; es la época de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Victoria y Cano, fray Luis de León y San Juan de Dios". (522) Este no es el lugar para examinar las causas del misticismo pero baste señalar este movimiento como un fenómeno español tardío que contrasta marcadamente con el racionalismo nórdico. El místico renuncia a lo mundano y anhela el conocimiento directo de Dios, lo cual sólo es posible por la vía sobrenatural en oposición a lo racional. La razón no entra en el misticismo. Al contrario, el carácter íntimo del fervor religioso basado exclusivamente en la fe, llegó a tales extremos que hizo sospechar a la Iglesia de herejía. (El deseo pasional de la unión divina recuerda al del amor cortesano por la amada, también denunciado por la Iglesia.) (523) Dice A.S. Turberville:

Mientras que el misticismo se había -- considerado perfectamente compatible con -- la más estricta ortodoxia, puesto que muchos de los grandes místicos figuran en el santoral de la Iglesia católica, no ocurrió lo mismo -- cuando apareció la inherente tendencia a -- realizar extravagancias, tanto en el pensamiento como en el proceder... La delimitación entre el misticismo ortodoxo y el herético es confusa y difícil de definir, y no es sorprendente que los más grandes místicos españoles, incluso los que murieron en olor de santidad, como algunos que han sido bea

(522) *Ibid.*, p. 239.

(523) Véase la p. 155.

tificados y aun canonizados, fuesen, en un momento u otro, considerados sospechosos - de herejía, y en determinados casos, proce-
sados por el Santo Oficio. (524)

Así que tanto los erasmistas racionales como los místicos --- irracionales fueron tachados con algún tipo de heterodoxia en el si-- glo XVI por una Iglesia intransigente que no permitía ni las dudas -- de la razón ni los vuelos extáticos de la fe. No es de extrañar que el siglo XVII español no tuviera sus Erasmos y tampoco sus místicos. La búsqueda de ideales humanísticos y religiosos no pudo con la rigi- dez de la Iglesia. Además de que España seguía acorazada en su or- todoxia, la decadencia iba minando todos los aspectos de la vida na- cional a medida que el siglo avanzaba, lo cual tuvo como consecuen- cia espiritual un pesimismo que llevó al hombre español a aislarse aun más que en tiempos anteriores del resto de Europa, a desconfiar de la naturaleza humana, en contraste con la fe del Renacimiento, y a con- siderar la vida melancólicamente, como un sueño. Dice Angel del - Río:

El estoicismo humanístico que proclama la dignidad del hombre y de la razón ha - sido sustituido en la España del XVII por un estoicismo sombrío cara a la muerte... La rosa que a la mañana florece en toda su be- lleza se halla al atardecer mustia y marchi-

(524) A.S. Turberville, La Inquisición española, trad. Javier Mala-
gón y Helena Pereña (México: Fondo de Cultura Económica, -
Col. Breviarios 2, 1973), p. 93.

ta, imagen perfecta del rápido pasar de todos los esplendores. La vida es sueño --- cuando no es, como en la sátira de Quevedo, una horrible y gesticulante pesadilla. (525)

Según Trabulsee, la tragedia del siglo barroco reside en el silencio en torno a la religión. Las dudas se acallaban porque no tenían lugar en la ortodoxia. Ese silencio fue la antesala de soñar:

Lo que en otros países fue irrupción violenta de una nueva fe, aquí nuestra heterodoxia y nuestro agnosticismo remontaron el vuelo hacia las regiones donde no eran susceptibles de ser condenadas... El soñar es (un) paliativo que suministra la imaginación al intelecto razonante que no encuentra ante el misterio otra escapatoria más que el agnosticismo. Pero el soñar también entraña un cierto escepticismo, o mejor dicho, lo presupone. Este escepticismo nace de la impotencia de la razón para comprender lo inexplicable, de ahí que los misterios de la fe constituyan el meollo de su existencia. (526)

El soñar entonces surge al no poder aceptar la razón, al sacrificarla a favor de la fe. Es un sometimiento voluntario al dogma incompatible con la nueva ciencia. El hombre barroco quisiera explicarse los misterios de la religión, pero no puede, como tampoco puede admitir el racionalismo científico. Esta es la esencia de la angustia cristiana que al aferrarse al sueño de morir para llegar a Dios encuentra su único consuelo.

(525) Del Río, p. 287.

(526) Trabulsee, p. 136.

Calderón inmortalizó estas inquietudes en "La vida es sueño" en donde los principios cristianos, junto a los otros factores sociales ya examinados: el honor, las supersticiones y la censura, componen el marco donde opera el recurso fantástico aparente, el engaño del sueño. (El amor aquí no está relacionado con lo fantástico aparente y aparece primordialmente como tema de la intriga secundaria).

El cuadro cristiano se establece desde el comienzo de la -- obra con el primer monólogo de Segismundo en el que hace alusión a la caída del hombre, su pecado original:

Apurar, Cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo:
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido;
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido. (527)

Y se queja angustiosamente de su triste condición encadenado en la torre:

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave? (528)

(527) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 502.

(528) Ibid., p. 503.

Segismundo así reclama su libertad física, no la del albedrío, porque ésta sabe que como hombre la posee:

¿Y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad? (529)

No entiende el sentido de su existencia y se rebela ante su destino cruel. Calderón así plantea la primera pregunta existencial, la cual no es compatible con la doctrina ortodoxa. Según ésta, Segismundo, instruido en la religión católica por Clotaldo, su ayo, debería saber que a Dios no se le reclama nada; pero aquí Calderón muestra más comprensión humana que estoicismo religioso permitiéndole a su personaje su desahogo patético. El hombre-fiera no tiene la culpa de su situación desgraciada y aunque no llega al extremo de culpar a Dios, (sería una afrenta imposible para Calderón), sí se le permite -- protestar de su suerte, quizás por haber sido víctima de la superstición de su padre.

Basilio, el rey, encerró a su hijo en la torre por haber creído en el horóscopo que le había vaticinado que éste sería un príncipe cruel y que humillaría su poder. La creencia en la astrología, sobre todo en los avisos fatídicos de los astros, era una superstición muy antigua y todavía vigente en el siglo XVII cuando la astrología judicial y la astronomía matemática se confundieron hasta tal punto que ca-

(529) Ibid., p. 502.

si no hay astrónomos de la primera mitad del siglo que no posea -- ciertas creencias astrológicas". (530) El rey, estudiante de astronomía y de astrología, no sólo confunde estas ciencias entre sí sino -- además con lo divino. Cree que el Cielo escribe "nuestros sucesos, ya adversos o ya benignos"; (531) pero como católico, tempa su -- creencia con la afirmación del libre albedrío:

la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío. (532)

Pero si Basilio hubiera estado realmente convencido del predominio de la voluntad sobre el designio de las estrellas no hubiera -- encerrado a Segismundo. Su superstición lo llevó a creer en el horóscopo y, sin dudarlo, encadenó al hijo para evitar que se cumplieran las profecías. Bajo las acciones del rey late indiscutiblemente el impulso del código de honor, factor implacable que domina la sociedad del XVII, como ya se ha visto anteriormente. (533) (Aunque el drama se ubica en Polonia, debe hacerse notar que los factores sociales que aparecen en la obra son esencialmente españoles). El rey -- actúa despiadadamente por miedo a perder su honor, humillado a los pies de Segismundo. En su rigidez quebranta una ley no escrita, pe-

(530) Trabulse, p. 8.

(531) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 507.

(532) Ibid., p. 508.

(533) Véanse las pp. 144-154.

ro innegable: la del amor natural de padre a hijo. Este amor no debería haber permitido que el rey encerrara al príncipe en la torre. Segismundo no entiende su crueldad y cuando su padre, horrorizado ante la reacción violenta de su hijo en palacio, le niega los brazos, le dice tristemente:

Sin ellos me podré estar
 como me he estado hasta aquí;
 que un padre que contra mí
 tanto rigor sabe usar,
 que con condición ingrata
 de su lado me desvía,
 como a una fiera me cría,
 y como a un monstruo me trata
 y mi muerte solicita,
 de poca importancia fue
 que los brazos no me dé,
 cuando el ser de hombre me quita. (534)

Esto es una condena implícita de Calderón a la superstición de la astrología y en cierto modo, también al código de honor ya -- que ambos principios condujeron al rey a actuar inhumanamente.

El engaño del sueño, el recurso fantástico aparente, es el plan del rey Basilio para comprobar la veracidad de las profecías y -- al entrar en acción este recurso, provoca todo el desarrollo del drama. (535) El engaño es el vehículo para el discurrir de Segismundo. Cuando lo llevan a palacio narcotizado y despierta, cree encontrarse en una situación fantástica y comienza la duda melancólica del sueño.

(536) El príncipe reacciona violentamente cuando le dicen la verdad,

(534) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 515.

(535) Véanse las pp. 54-61.

(536) Véase la p. 58.

lo cual, comprensible desde el punto de vista humano, no es aceptable para la visión ortodoxa y, por eso, cuando lo regresan a la torre, otra vez drogado, aprende la lección que la condición fiera se tiene que reprimir:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos. (537)

También ha aprendido en su primer encuentro con la experiencia y con el desengaño que "obrar bien es lo que importa" (538) y - que la vida es temporal, que es una mentira, que la verdadera vida - se encuentra en el despertar de la muerte:

Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.
.....
¿que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte? (539)

Esta es la tesis católica en la que todo se resuelve aceptando a Dios como único fin y la vida terrenal es sólo el camino fugaz para alcanzar la etema. Dice Casaldueiro:

Segismundo, ahora, podrá hacer frente a

(537) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 522.

(538) Ibid., p. 525.

(539) Ibid., p. 522.

la nada de la vida. No ha descubierto una verdad, la ha vivido y por eso la acepta... Ya no tendrá que preguntarse qué es la vida, tendrá que vivirla... De lo incierto de los sentidos por el puente de la fe pasa a una realidad estable, permanente. Esta vivencia es el desengaño barroco, la lección que libra del engaño de los sentidos. De la ilusión se ha caído en la miseria para descubrir la realidad verdadera, la de la fe. (540)

Pero la obra no termina con el concepto de la realidad tan claro como lo expone Casalduero. Segismundo duda de su condición soñada o vivida hasta el final y Calderón, tan perfeccionista, si dejó a su personaje en esta condición, lo debe haber hecho conscientemente. A Segismundo le hacen creer que está en una situación fantástica y nunca le aclaran su situación. El príncipe no sueña nunca. Si hubiera habido un sueño éste podría haber sido su escape de la realidad, su refugio al no comprender la razón de su existencia. Pero todo su discurrir ocurre dentro del engaño, así que Segismundo no escapa. No puede escapar porque el sueño no es de él. Calderón es el que sueña. Su decepción vital lo llevó a buscar el refugio del sueño pero de un sueño tan engañoso como el de Segismundo. Su sueño es la ficción del teatro en la que, por definición, todo es ilusorio. Así que el sueño de Segismundo es un engaño dentro de otro engaño, concepto pesimista que hace pensar que el soñar, que de por sí es un escape que debería ser un acto de voluntad, aquí sólo es posible a --

(540) Casalduero, Estudios sobre el teatro español, p. 180.

través de la mentira, ya que eso es lo que es la vida, "una sombra, una ficción" en la que "todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende". (541)

Segismundo no se desengaña del engaño del sueño; su desengaño ocurre cuando todavía el engaño estaba en curso. ¡Qué paradoja. Se desengaña de lo ilusorio de la realidad cuando aún se encontraba en esa engañosa apariencia. Aprende y acepta los principios morales cristianos pero al terminar la obra en la duda de si está soñando o no, (542) nos revela que la interrogante de la vida no se ha resuelto del todo. No se puede suponer que Calderón tan católico, tutebara de su fe, pero, al mismo tiempo, no puede dejar de pensarse que la angustia del significado de la existencia lo atormentara. Si -- no hubiera sido así, el final de la obra hubiera sido claro, definitivo, y ése no es el caso. Hay una angustia existencial evidente que no compagina con la fe pura que entraña una seguridad absoluta que a su vez proporciona paz y aceptación optimista de la vida terrenal como vía a la eterna. El pesimismo y la angustia no están muy lejos de la desesperación, uno de los pecados capitales, lo cual implica que hasta el catolicismo de Calderón podía haber tenido un toque de heterodoxia.

El recurso fantástico aparente, el engaño del sueño, tiene una función social trascendente pues ésta consiste en exponer preocupacio--

(541) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 522.

(542) Véase la p. 61.

nes profundas de la época en lo moral, religioso y filosófico: la -- predestinación y el libre albedrío, la necesidad de educación y amor filial, las buenas obras como requisito de salvación y la temporalidad y mentira de la vida en oposición a la verdadera vida eterna.

Como en todas las obras en las que aparece, el recurso fantástico aparente sirvió primordialmente para complicar la trama. Sin este recurso no hubiera habido argumento para el drama. Los factores sociales de la religión, el honor y la superstición de la astrología formaron el telón de fondo para el desarrollo de la acción. El honor y la superstición fueron los motores de la intriga; la religión fue el terreno del dilema existencial.

La trasgresión del tabú, función que lo fantástico aparente -- puede tener en común con lo fantástico, se encuentra en "La vida es sueño" en dos niveles. El más evidente es el haber tratado el tema -- de la astrología pero como Calderón condena la creencia en esta superstición su intención moral lo libera de la censura. Por otro lado, hay una trasgresión de un tabú mucho más complejo. Calderón se --- aproxima a la heterodoxia en sus quejas existenciales; y como el sueño parece ser una región segura donde se puede ser agnóstico sin temor a la censura, (543) el autor se aprovecha de este tema para desahogar -- sus inquietudes.

(543) Véase la p. 212.

La liberación de deseos insatisfechos, otra función de lo fantástico, no siempre se encuentra en lo fantástico aparente. "La vida es sueño" no es una excepción. El deseo insatisfecho consiste en tratar de descubrir el significado de la vida. Se encuentra consuelo en la tesis cristiana de la vida eterna pero no por eso se deja de sentir menos angustia. La vida como ficción, como nada, no es muy satisfactoria. Lo fantástico aparente, el engaño del sueño, fue un vehículo de búsqueda pero la liberación total no se encontró.

El sueño, que a primera vista podría ser el símbolo puro del escape de la realidad, en verdad no lo es. Como se mencionó anteriormente, (544) Segismundo no puede escapar de la realidad a través del sueño porque él no soñó. Por medio del engaño lo transportan al umbral entre la verdad y la ficción, donde la única realidad es la duda. Ahí lo abandona Calderón probablemente porque no sabía adónde conducirlo. Así que el sueño, en lugar de ser un escape, es una prisión irreal donde se cree que todo se soluciona soñando: "el soñar sólo basta". (545) Triste solución es ésta en la que el escape únicamente es posible a través del engaño. El recurso fantástico aparente, entonces, es un símbolo fallido de escape de la realidad. El engaño del sueño es el símbolo de otro engaño, el de la vida.

(544) Véase la p. 218.

(545) Calderón de la Barca, "La vida es sueño", Vol. I, p. 533.

Después de haber examinado la función social del recurso fantástico aparente en las obras de engaño de la categoría de lo extraño, se puede observar que las causas para su uso coinciden con las de lo fantástico aunque con matices especiales de carácter psicológico relacionados a los factores sociales dominantes en el siglo XVII. Igual que lo fantástico, se utilizó lo fantástico aparente por una necesidad inherente al hombre por la fantasía; para liberar deseos insatisfechos; para la trasgresión de tabúes y para el escape de la realidad pero su función es todavía más compleja por ser un engaño, una apariencia, dentro de otro engaño, el del teatro. Lo sobrenatural, aunque fingido, hace que el escape de la realidad tenga significados simbólicos y que sea más notorio que en obras donde no aparece este elemento, pero no debe olvidarse que la evasión es la función social más evidente de cualquier obra teatral, como aice Alejo Carpentier a través del criado negro en Concierto barroco:

¿Y qué se busca con la ilusión escénica, si no sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad?—pregunta Filomeno—: Gracias al teatro podemos remontarnos en el tiempo y vivir, cosa imposible para nuestra carne presente, en épocas por siempre idas. —También sirve —y esto lo escribió un filósofo antiguo— para purgarnos de desasosiegos ocultos en lo más hondo y recóndito de nuestro ser...
(546)

(546) Alejo Carpentier, Concierto barroco, 5a. ed. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1975), p. 76.

CONCLUSION

Las obras de teatro español del siglo XVII, clasificadas según el método de Tzvetan Todorov, pertenecen en su mayoría a la categoría de lo maravilloso puro, demostrando que el escritor español de esta época tiende a utilizar los elementos fantásticos con naturalidad, como lo exige esta clasificación. Pasa del estado terrenal al celestial y vice-versa como si esta ocurrencia fuera lo normal en nuestra naturaleza. Es el mundo donde reinan las figuras alegóricas y mitológicas, las apariciones de santos, los ángeles, el demonio, los muertos, etc., utilizados con propósito moralizador en el mayor número de casos.

En otras obras lo sobrenatural se aproxima a lo verdaderamente fantástico según definición de Todorov. Estas son las que pertenecen a lo fantástico-maravilloso, en las cuales el lector acepta lo sobrenatural porque no puede explicar lo ocurrido por vías racionales. Los elementos fantásticos son similares a los que aparecen en las obras de lo maravilloso puro pero aquí irrumpen en la acción haciendo dudar al lector, condición obligatoria de lo fantástico.

Los augurios, presagios, horóscopos, hados, sueños, visiones, etc., predominan en las obras de lo fantástico-extraño donde aparece lo sobrenatural inicialmente pero al final se encuentra explicación racional de los hechos.

La categoría de lo extraño, la única que no incluye elementos sobrenaturales, fue el objeto de este estudio. Es el género que no es fantástico pero lo aparenta porque provoca reacciones similares a la de los textos de este tipo. Las obras que pertenecen a este grupo son todas comedias de capa y espada con la excepción de dos entremeses y un drama. Se clasificaron en esta categoría porque algunos personajes, en ciertos instantes, creen encontrarse en una situación fantástica. Confunden la apariencia y la realidad pero el lector nunca participa de su duda. La ausencia de vacilación por parte del lector y de elementos sobrenaturales eliminaron la posibilidad de que estas obras se consideraran fantásticas pero la vacilación por parte del personaje permitió que se clasificara en la categoría de lo extraño.

Al analizar la estructura de las comedias y entremeses y observar la semejanza en la trama, se pudo reducir ésta a dos fórmulas básicas con cuatro variantes. En las comedias de la fórmula I la finali-

dad es el amor. Casi siempre son las damas las que toman la iniciativa. Ellas planean el ardid, que es el recurso fantástico, para engañar a sus galanes y eliminar el obstáculo, usualmente otra amante. En algunos casos, el personaje engañado es la figura de autoridad; aquí el galán entra en el engaño como cómplice. En las comedias de la fórmula II, la finalidad es el dinero o salir de un apuro. Las damas y los galanes no aparecen en estas obras. El personaje principal es masculino pero no se presenta en el papel de galán. El es el que engaña a los demás utilizando un recurso aparentemente fantástico para lograr su meta.

En el único drama de la categoría de lo extraño, "La vida es sueño", la creencia en los pronósticos astrológicos es la causa de la situación inicial en la obra, el encierro de Segismundo; y de esta circunstancia, unida al deseo de comprobar la veracidad de las profecías - utilizando el recurso de la droga, se desarrolla el argumento. Por el engaño Segismundo cree que lo que le sucede no es real. Duda igual que los demás personajes engañados. En todas las obras que pertenecen a lo extraño, el recurso aparentemente fantástico fue siempre el engaño, la causa de todos los enredos y vacilaciones.

Lo fantástico tiene tres funciones en el aspecto literario: la pragmática, la sintáctica y la semántica. La pragmática, que consiste en que el elemento sobrenatural produzca un efecto de vacilación en el lector, no es posible en la categoría de lo extraño puesto que lo fantástico no existe; es sólo aparente. Pero lo sobrenatural simulado sí tuvo una función pragmática en estas obras: hacer dudar a los personajes, complicar la trama y mantener el suspenso de la intriga, a veces llegando a enredos tan enmarañados que el desenlace rápido y fácil es inverosímil aunque casi no podría solucionarse el laberinto de otro modo. Viene a ser un alivio al agobio de tantas confusiones.

Lo fantástico tiene como función sintáctica, el cargo de quebrantar el equilibrio inicial de todo relato o drama. Tiene que intervenir de manera verosímil causando un desequilibrio, el cual produce el argumento de la obra. El recurso fantástico aparente en la categoría de lo extraño, es decir, el engaño, cumple con esta función pues quiebra las leyes preestablecidas al comienzo de las obras, en el cual se encuentran los personajes con sus respectivos problemas. Para resolverlos, traman un ardid que constituye el desequilibrio; aunque disparatado, es co-

herente y verosímil porque concuerda perfectamente con la intención de la obra. Los personajes convencen, no como personas reales sino teatrales y el lector-espectador los acepta a ellos y sus embelecocos porque no espera nada más de ellos. Lo inverosímil es el desenlace tan repentino pero el desarrollo de las obras sigue una lógica que no violenta la razón. Al final hay otro equilibrio, diferente del primero, en el cual los personajes usualmente logran la meta deseada. En el caso de "La vida es sueño", Segismundo es reinstaurado como príncipe.

La función semántica de lo fantástico consiste en señalar su propia designación, es decir, el elemento sobrenatural en sí. Sin este componente lo fantástico no sería posible. En la categoría de lo extraño lo sobrenatural no existe pero el ambiente fantástico se crea, aunque sea aparente, a través de efectos auditivos y visuales. Los efectos olfativos no aparecen en las obras de este grupo. De los auditivos, el lenguaje es el de más importancia. Evoca lo ausente y crea lo fantástico fingido. Su hechizo ya había sido reconocido por la magia desde los tiempos más remotos. Mediante las palabras, ya sea con ausencia o profusión de ellas, cartas misteriosas, predicciones, afirmaciones y ne

gaciones con preguntas retóricas, los personajes engañadores, con la misma persuasión de los magos, inventaron la mentira que para los engañados constituyó algo sobrenatural. Estos expresaron su duda a través de ciertos tiempos verbales (usualmente el condicional), modalizaciones (exclamaciones), afirmaciones de locura, negaciones y preguntas retóricas.

La música y los sonidos se utilizaron sólo en contadas ocasiones para contribuir a crear el ambiente fantástico aparente. Son recursos reservados para obras de lo fantástico-extraño y fantástico-maravilloso donde tonos irrealistas, repeticiones misteriosas de coplas, ruidos inexplicables y amenazantes, sí contribuyen a crear una atmósfera ultraterrena. Estas tácticas eran también de primordial importancia en la magia para seducir a los espectadores. En las obras de la categoría de lo extraño no fue necesario utilizar estos recursos para establecer este tipo de atmósfera pues por el mismo hecho de ser comedias el temor es pasajero y superficial.

En cambio, los efectos visuales sí son de suma importancia para la creación de lo fantástico aparente. En algunas obras la escenografía fue una aliada de los engañadores; en otras, fue el vestuario el -

encargado de efectuar el embuste. La iluminación, utilizada también en la magia como vehículo de sugestión, fue aprovechada únicamente por -- Calderón como efectismo dramático para auxiliar al lenguaje y a la escenografía en la realización del engaño.

Los elementos espaciales de que se valieron los engañadores - para llevar a cabo su ardid fueron extravagantes pero no inconcebibles: boquetes en tabiques, trampas entre pisos, alacenas que se desencajan, - túneles, torres y puertas escondidas.

Por otro lado, el vestuario, sin ser extraordinario, causó efectos que sí lo fueron. Las metamorfosis y los enmascaramientos se lograron con simples cambios de trajes (mujeres vestidas de hombre y tapadas) con lo cual llevaron a los engañados a creer que se encontraban en una situación sobrenatural. A pesar de la censura que prohibía la aparición de mujeres disfrazadas de hombre en el teatro, o quizás por ella, estas - comedias ejercían un atractivo poderoso en el público, el cual estaba predispuesto a aceptar con naturalidad todas las transformaciones aunque rebasara lo verosímil porque era lo que esperaba de estos personajes ficticios.

La función social de lo fantástico en la literatura consiste en la interpretación o valorización de este elemento en la obra. Si por un lado la función literaria indica de manera específica el mecanismo del recurso fantástico aparente, la función social, por el otro, revela su significado, que es menos preciso porque la evaluación de este elemento no reside únicamente en la intención del autor, la cual puede cambiar según las épocas, sino también en su efecto en el lector-espectador. Por eso se analizaron los factores más importantes en la sociedad del siglo XVII relacionados con el teatro: el ambiente teatral y su público, la censura, la moral, el honor, el amor, las supersticiones y la religión, pudiéndose observar cómo operó el recurso fantástico aparente en este marco social.

El público teatral español en el siglo XVII era exigente y ávido de novedades. Buscaba espectáculos cada vez más ingeniosos y complicados, lo cual no era difícil de encontrar ya que los dramaturgos, conscientes de esos gustos, estaban prestos a satisfacerlos. El teatro popular que surgió ejercía tal fascinación que fue condenado incesantemente por los moralistas y censurado por la Corona y no por la Iglesia, como comúnmente se cree; pero aunque la Iglesia estaba más interesada en preservar la pureza de la fe que la moral, la época se encontraba domina-

da por una mojigatería atosigante (debida probablemente a la influencia de los jesuitas.) En este ambiente paradójico de extrema moralidad por un -- lado y de espectáculos deslumbrantes por el otro, es que se desarrolla el teatro del siglo XVII. Las limitaciones impuestas por la moral y la censura no pudieron frenar el auge del teatro aunque es posible que su decadencia haya tenido parcialmente su origen en estas restricciones.

El honor, otro factor dominante de la época, aunque exclusivo -- por definición a la nobleza, influye en todas las capas sociales ya que -- los estratos inferiores consideraban ejemplares los ideales y estilo de vida de los nobles a pesar de que en el siglo XVII éstos eran objeto de constantes críticas y estaban perdiendo su cariz paradigmático. Por eso, quizás, no es extraño que el honor apareciera apoyado en la fama. La propia estimación, al degenerarse, puede que haya tenido que buscar apoyo en el respeto de los demás, obligando así a los nobles a cuidar su imagen. En consecuencia, los conceptos de honor y honra se confunden en este siglo. El honor, que según la concepción medieval es un atributo inmanente exclusivo de la nobleza, sigue vigente en el siglo XVII porque la sociedad estamental es la misma, sólo que en esta época aparece el concepto de honra, como lo atestiguan incontables fuentes, que consiste en la opinión ajena. Esta no es exclusiva de la nobleza, ni se --

posee como atributo intrínseco sino que se recibe o se pierde según los me recimientos. El honor, en cambio, no se recibe; se posee por lo que se es. Estos conceptos no tienen por qué ser contradictorios. Pueden reconciliarse viéndolos como las caras de una moneda: el honor, la interna y la honra, la externa. Pueden convivir sin excluirse una a la otra. Ambos conceptos implican obligaciones, sobre todo en el caso de deshonor, el cual debe vengarse rápidamente por medios legales o sangrientos. En realidad, los duelos de honor venían oportunamente a satisfacer el anhelo de recobrar algo del espíritu caballeresco medieval pero aunque eran una forma de mostrar valor y de recibir reconocimiento, no deben de haber -- sido suficientes para redimir las limitaciones impuestas por el código de -- honor que controlaba de manera implacable la vida de los hombres de -- esta época, lo cual aparece dramatizado en el teatro del Siglo de Oro.

El amor no se escapaba de las restricciones del código de honor. La mujer, en su búsqueda de ser amada, se rebelaba con audacia ante -- la falta de libertad impuesta por el honor y por el poder patriarcal; pero aunque había logrado un cierto grado de independencia, lo cierto es que nunca llegaba a quebrantar las normas sociales. Hubiera sido impen-- sable el derrocamiento del orden establecido. En la concepción del amor en el siglo XVII, además de los impedimentos fijados por el código de --

honor, se notan vestigios del amor cortés, lo cual no es nada extraño ya - que el origen del romanticismo amoroso se encuentra en ese amor cortesano que perdura hasta nuestros días. La deferencia a la mujer y el anhelo de matrimonio por amor quizás son huellas de amor cortés. Es posible también que la paradoja de que se guarden las formas de un amor espiritual en una época carnal sea un eco de la paradoja medieval que exalta simultáneamente la espiritualidad y el erotismo. Este amor, limitado por el honor y con características del amor cortés, es tema frecuente del teatro del siglo XVII.

Las supersticiones constituyen otro resto medieval, que junto con el amor cortés, podrían considerarse como factores atenuantes de la modernidad que se advierte en la actitud femenina del seiscientos. Las creencias mágicas, probablemente introducidas en España por los moros, saturaban la vida española en la Edad Media cuando los estudios de magia en las famosas cuevas de Toledo y Salamanca estaban en su apogeo. Las supersticiones que se enseñaban en estas célebres cuevas persistían en el siglo XVII como se hace evidente por las prohibiciones de nigromancia, hechicerías, brujerías, agüeros, encantamientos, conjuros, etc. La condenación de estas prácticas mágicas, igual que la censura, fue ocupación de los moralistas y de las autoridades civiles, más que de la Iglesia,

preocupada más por el dogma que por absurdas supersticiones aunque su realidad no puede negarse como queda demostrado en el teatro del Siglo de Oro.

En este marco de factores sociales, excluyendo la religión, que sólo aparece en "La vida es sueño", operó el recurso fantástico aparente en las obras de engaño de la categoría de lo extraño. La exigencia del público, la moral, la censura, el honor, el amor y las supersticiones influyeron de manera determinante en el uso de este recurso.

En las obras de la fórmula I, el recurso fantástico aparente, que consiste en el engaño realizado por medio de efectos visuales y auditivos, tuvo primeramente la función social de satisfacer a ese público tan exigente de obras ingeniosas. Con su complicación sirvió para avivar la trama, impactando así al espectador y ayudando a establecer su identificación con los personajes, pues fue por medio de este recurso que las damas y los galanes se burlaban de las restricciones sociales, las mismas que oprimían a los asistentes del teatro. No es de extrañar que el público se sintiera seducido por las peripecias audaces y prohibidas de esos personajes fascinantes, el cual, al identificarse con ellos, viviría en la escena lo que no se atrevería a hacer en la realidad. Se sentiría el héroe de una aventura extraordinaria, logrando, probablemente, la misma libe-

ración que experimentaron los personajes al desahogar sus deseos insatisfechos sin miedo a sanciones, concepto que está ligado a la teoría del tabú.

Según Todorov, lo sobrenatural permite franquear tanto temas prohibidos por la sociedad, (necrofilia, incesto, homosexualidad, locura), -- como los que censura la propia psiquis de los autores porque en el plano de lo irreal lo proscrito no tiene por qué reprobarse. Vendría a ser como la metáfora primitiva que sugería en sentido figurado lo que era prohibido de mencionarse por su nombre. Lo tabú, además, ejerce un poder misterioso sobre el hombre que, de acuerdo con Freud, está relacionado con deseos insatisfechos inconscientes de violarlo al mismo tiempo de temerlo.

En las obras de la fórmula I, lo prohibido no fueron los temas tabú mencionados por Todorov pero sí las normas sociales que dominaban la vida de los españoles del siglo XVII: la moral, la censura, el honor, el amor, (restringido por el honor) y las supersticiones. Los deseos insatisfechos de los personajes los impulsaron a crear estratagemas para burlar los impedimentos impuestos por esas reglas estrictas, siendo el recurso fantástico aparente el vehículo para lograr sus fines, los cuales alcanzaron, además, en un ambiente feliz. Por ser comedias, las infracciones no eran consideradas delitos graves como en los dramas de honor. Las situaciones más arriesgadas, que se acercaban peligrosamente al borde de

inmoralidad y de deshonor, no llegaban a la violación total; pero, de todos modos, resulta paradójico que se jugara con la fama en una época en la que no se podía vivir sin ella.

El amor, con características del cortesano, fue el móvil de acción en las obras de engaño de la fórmula I pero sin la presencia del omnipresente código de honor y demás restricciones morales, que se utilizaron como pretexto para tejer los enredos, no hubiera sido lógico que los personajes tramaran ardides tan extraordinarios para lograr algo tan relativamente sencillo como el amor. El intento de violación de las convenciones sociales hizo que las intrigas tuvieran coherencia.

Contrariamente a los atentados a la moral y al honor, que siempre se resolvían sin mancha y, por lo tanto, sin castigo, hubo una trasgresión en las comedias de este grupo que sí se efectuó de modo absoluto y paradójicamente sin sanciones: la mentira, que aun siendo socialmente inaceptable aquí fue aprobada incondicionalmente. Si hubiera podido pensarse que en estas obras el autor quería burlarse de la insensatez de la aventura y de la credulidad en las supersticiones demostrando su absurdo con tantas maquinaciones y mentiras, hubiera tenido uno que desengañarse pues ocurrió todo lo contrario. Las posibles hipótesis de intención moral se caen abajo al observar que los engaña--

dores no sólo no son castigados sino que felizmente alcanzan su meta. -- El dramaturgo, si tuvo algún propósito moralizador, lo deja relegado al -- sucumbir ante el atractivo y simpatía de sus propias creaciones dejándose llevar, acompañado por el público, al mundo maravilloso de la apariencia donde la sátira no es a las supersticiones ni a la aventura sino a la vida misma. El recurso fantástico aparente tuvo la función especial en estas obras de engaño de darnos una lección en el arte de vivir, mostrando la vía de escape de la realidad mediante la cual se hace burla, para evitar el dolor, de una vida que no vale la pena. Este concepto es afín al del Barroco que concibe la vida como angustiosa, aparente y fugaz. Enton-- ces podría considerarse el recurso fantástico aparente como una metáfora que simboliza la búsqueda de la apariencia por el rechazo que hace el hombre español del siglo XVII de su realidad.

En las obras de engaño de la fórmula II, el recurso fantástico aparente operó en el mismo marco de factores sociales que en las de la fórmula I, pero se destacaron otros aspectos de esos factores. El amor ya no actuó como móvil de acción. La meta común fue el interés: salir de un apuro o conseguir dinero. Y como el amor no tuvo una función esencial, el honor no apareció relacionado a este factor. En las cuatro obras que pertenecen a este grupo, el honor presentó una faceta

diferente en cada una de ellas: en "El astrólogo fingido" fue el honor -- que puede perderse por una mentira; en "Pedro de Urdemalas" se trató el que recuerda al de los villanos; en "El retablo de las maravillas" estuvo vinculado a la limpieza de sangre y a la bastardía y en "La cueva de Salamanca" ni siquiera se tomó en cuenta. Únicamente en "El astrólogo - fingido" Calderón mostró un propósito ejemplarizador relacionado con el honor al castigar al astrólogo mentiroso al final, mientras que Cervantes no sólo no tuvo la menor intención moralizadora sino que parece que se deleitó aprobando a los astutos que burlaron la censura. Sus personajes -- mintieron con desparpajo para lograr fines menos que honorables, lo cual en ningún momento fue reprobado. Quizás la ausencia de censura a las infracciones a la moral, que, en realidad, fue una burla a esa misma -- censura, fue el modo que utilizó el autor para expresar implícitamente -- su inconformidad con las convenciones sociales opresivas.

Por otro lado, en las obras de la fórmula II, junto a la condena implícita de las normas inflexibles, hubo una explícita de uno de los -- factores sociales que prevalecían en el siglo XVII: las supersticiones. La credulidad desmesurada en la astrología y la magia fue satirizada en las obras de este grupo al presentar a los crédulos como tontos y a los -- engañadores, en contraste, como geniales y simpáticos. La astucia y el

dominio que el autor otorgó a los embaucadores fue probablemente con la intención de hacer destacar la tontería de los que se dejaron engañar por supersticiosos; y fué tan efectiva la manipulación, que el recurso fantástico aparente, el engaño a través del cual lograron sus fines, puede considerarse como símbolo de poder. Mientras que en las comedias de la fórmula I este recurso simbolizó una búsqueda espiritual, en éstas la meta fue material.

El recurso fantástico aparente, además de ser el vehículo de la sátira, tuvo la función social primordial, como en todas las obras donde aparece, de divertir al público con sus intrigas laberínticas. Este recurso sirvió también para quebrantar el tabú que consistió no sólo en burlar la censura sino en tratar los temas prohibidos de astrología y de magia, los cuales aparecieron en estas comedias y entremeses sin temor a ser -- censurados por ser sátiras. En cuanto a la liberación de deseos insatis-- fechos, función de suma importancia en las obras de la fórmula I, en -- las de este grupo no manifestó la misma magnitud. Como los deseos de los personajes fueron materiales no estuvieron relacionados con una liberación psicológica. En cambio, el aspecto psicológico sí es evidente -- en la función de escape de la realidad del recurso fantástico aparente, tanto del punto de vista de los embaucadores como de los embaucados. --

Los primeros, conscientes de sus ardidés, aunque no se propusieron huir de la realidad, no dejaron de experimentar una especie de escape al disfrutar de un poder extraordinario sobre los engañados. Los segundos, inconscientemente escaparon de la realidad al dejarse engañar con tanta facilidad. El recurso fantástico aparente fue la vía de huida para ambos.

La religión, factor esencial en la sociedad española del siglo XVII, no apareció ni siquiera como telón de fondo en las obras de las fórmulas I y II; quizás porque hubiera sido difícil manejar el ambiente relajado de las comedias y entremeses si la religión hubiera estado presente. Se podía jugar con la moral pero no con la fe, que seguía inquebrantable a pesar de la difusión de protestantismo en otros países. En el siglo XVII había surgido una nueva concepción científica del mundo que rechazaba la revelación bíblica y ponía en duda los dogmas cristianos. Este racionalismo nunca llegó a arraigar en España; hubiera sido imposible tal desviación de la ortodoxia. En el siglo XVI, ya los erasmistas y algunos místicos habían sido objeto de sospecha de herejía por la intransigencia de la Iglesia que no toleraba ningún extremismo: ni las dudas de la razón, ni los vuelos extáticos de la fe. La razón fue sustituida entonces por el sueño, única escapatoria para la duda por ser una región libre de condena. Pero el sueño también surgió al no

poder aceptar esa razón incompatible con el dogma. El hombre barroco se atormentaba ante el dilema de querer creer y no poder sin dudar y de no querer dudar por estar contra la fe. Se sentía impotente ante los misterios de la religión que no comprendía pero tampoco podía aceptar las premisas del racionalismo científico. El único consuelo de este hombre angustiado fue el de aceptar esta vida terrenal como un camino a la eterna que es la verdadera por estar con Dios. Estas preocupaciones religiosas de la época barroca fueron llevadas a la escena por los dramaturgos del siglo XVII, siendo "La vida es sueño" un notable ejemplo.

La angustia en torno al significado de la existencia constituyó el meollo del drama "La vida es sueño" pero la interrogante de la vida, expresada a través del recurso fantástico aparente, el engaño del sueño, no halló respuesta clara, aunque se aceptaron los principios cristianos, porque la obra terminó en la duda. El recurso fantástico aparente fue el vehículo de la búsqueda pero el deseo de comprender el significado de la vida quedó insatisfecho. En todas las obras de la categoría de lo extraño este recurso tuvo la función social de exponer las intensas inquietudes de la época; pero, mientras que en las obras de las fórmulas I y II éstas se resolvieron felizmente, en el drama, a pesar de que Segismundo fue reinstaurado como príncipe, la situación final de duda implicó

pesimismo y angustia. En las primeras, además, el recurso fantástico aparente fue la vía de escape de la realidad pero en "La vida es sueño" no hubo escape. El príncipe no fue el creador del engaño como tantos personajes de las comedias y entremeses y tampoco fue el tonto que se dejó engañar sino la víctima, que al final de la obra siguió dudando de su -- condición soñada o vivida. El sueño, que podría considerarse como un -- símbolo perfecto de escape de la realidad, en esta obra por haber sido un engaño, se convirtió en lo opuesto: en una prisión donde la duda -- era la única realidad. El recurso fantástico aparente, el engaño del sueño, se redujo entonces a símbolo fallido de escape de la realidad. No obstante estas diferencias esenciales, la función social de este recurso en el drama manifestó semejanzas con la de las comedias y entremeses.

La primera afinidad se pudo observar en la función de complicar la trama, sólo que en "La vida es sueño" ya no fue para divertir sino -- para interesar al público con el suspenso de la intriga que les presentaba problemas morales, religiosos y filosóficos. Por otra parte, de modo si-- milar a las comedias y entremeses, estuvo presente la implacabilidad del código de honor que actuó como móvil de acción así como la supersti-- ción de la astrología, factores que fueron implícitamente censurados por el autor. El tabú de tratar el asunto prohibido de la astrología fue li--

berado de la censura por haber sido condenada esta superstición, como --
 ocurrió en las demás obras donde apareció el tema. Tanto en las come--
 dias y entremeses de las fórmulas I y II, como en "La vida es sueño" se
 jugó con lo prohibido sin llegar a una ruptura: en aquéllas hubo una --
 aproximación a la violación de la moral; en ésta hubo un acercamiento
 a la infracción de la ortodoxia.

Así como la función literaria del recurso fantástico aparente en
 las obras de engaño de la categoría de lo extraño demostró la perfección
 de su mecanismo dentro de la intriga, la función social manifestó su ---
 trascendencia. Si lo fantástico generalmente expone lo oculto en el --
 subconsciente convirtiéndose en símbolo, como los sueños, de nuestros -
 miedos y obsesiones, lo fantástico aparente en estas obras de teatro en
 el siglo XVII simbolizó la ambigüedad barroca, impresionando y excitando
 los sentidos con sus exageraciones pero trascendiendo lo sensual para
 revelar las preocupaciones, los anhelos y el espíritu de toda una época.
 Y como dice Antonio Machado:

El pensamiento barroco
 pinta virutas de fuego,
 hincha y complica el decoro.

.....

Sin embargo...
-Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro. (547)

- (547) Antonio Machado, "Proverbios y cantares", Poesías escogidas, -
Federico Carlos Sañz de Robles, ed. (México: Aguilar, Col.
Crisol Literario, 1976), p. 209.

APENDICE
 CLASIFICACION DE OBRAS DE TEATRO DEL SIGLO XVII
 CON ELEMENTOS FANTASTICOS
 METODO DE TZVETAN TODOROV

LO EXTRAÑO

LO FANTASTICO-EXTRAÑO

LO FANTASTICO-MARAVILLOSO

LO FANTASTICO-MARAVILLOSO
 Y
 MARAVILLOSO PURO

LO MARAVILLOSO PURO

COMEDIAS

DRAMAS

DE ENGAÑO

DE MAGIA

DE SANTOS

NOVELESCAS
 (FABULAS)

HISTORICO-
 LEGENDARIOS

BIBLICOS

RELIGIOSOS

MITOLOGICOS

AUTOSACRAMEN-
 TALES

C. = Cervantes
 LV. = Lope de Vega
 TM. = Tirso de Molina
 RA. = Ruiz de Alarcón
 MA. = Mira de Amescua
 CB. = Calderón de la Barca

LO EXTRAÑO

C. El retablo de las maravillas
La cueva de Salamanca

ENTREMESES

C. El laberinto de amor
Pedro de Urdemalas

MA. La fénix de Salamanca

RA. El semejante a sí mismo

TM. Don Gil de las calzas verdes
El amor médico
La celosa de sí misma
Por el sótano y el torno
Los balcones de Madrid
En Madrid y en una casa

COMEDIAS DE ENGAÑO

CB. El astrólogo fingido
La dama duende
Casa con dos puertas, mala es
de guardar
Mañanas de abril y mayo
El galán fantasma
El encanto sin encanto

CB. La vida es sueño

DRAMA HISTORICO-LE
GENDARIO

LO FANTASTICO-EXTRAÑO

LV. El mejor mozo de España
La campana de Aragón

La elección por la virtud
La república al revés
TM. Los amantes de Teruel
Quien habló, pagó
Adversa fortuna de Don Alvaro de Luna
Siempre ayuda la verdad

DRAMAS HISTORICO-
LEGENDARIOS

TM. La venganza de Tamar

DRAMAS BIBLICOS

CB. La sibila de Oriente
El mayor monstruo del mundo

LO FANTASTICO-MARAVILLOSO

- | | | |
|-----|---|----------------------------------|
| RA. | La prueba de las promesas
La cueva de Salamanca
La manganilla de Melilla | COMEDIAS DE MAGIA |
| CB. | No hay cosa como callar | |
| RA. | Quien mal anda en mal acaba | |
| LV. | El caballero de Olmedo
El rey Don Pedro en Madrid y
el infanzón de Illescas
El marqués de las Navas
El duque de Visco
El príncipe perfecto | DRAMAS HISTORICO-
LEGENDARIOS |
| TM. | ¿Tan largo me lo fiáis?
El burlador de Sevilla y
convidado de piedra
El rey Don Pedro en Madrid o
el infanzón de Illescas | |
| MA. | El esclavo del demonio | |
| TM. | Vida y muerte de Herodes | DRAMA BIBLICO |

LO FANTASTICO-MARAVILLOSO

Y

MARAVILLOSO PURO

En estas obras aparecen elementos de lo fantástico-maravilloso en algunas escenas pero terminan en lo maravilloso puro.

TM.	La Santa Juana El mayor desengaño	COMEDIAS DE SANTOS
CB.	El José de las mujeres Los dos amantes del cielo	
C.	El cerco de Numancia	DRAMAS HISTORICO- LEGENDARIOS
LV.	La imperial de Otón	
TM.	La mujer que manda en casa (Jezabel)	DRAMA BIBLICO
TM.	El condenado por desconfiado	
CB.	El purgatorio de San Patricio El príncipe constante El mágico prodigioso Las cadenas del demonio	DRAMAS RELIGIOSOS

LO MARAVILLOSO PURO

C. El rufián dichoso

Baarlán y Josafá
Lo fingido verdadero
El divino africano
San Nicolás de Tolentino
El capellán de la Virgen -
San Idelfonso
La niñez de San Isidro

LV. La juventud de San Isidro

San Isidro, Labrador de Madrid
El niño inocente de La Guardia
Juan de Dios y Antón Martín
La buena guarda o La encomienda
bien guardada
Los guanches de Tenerife y conquista
de Canaria

COMEDIAS DE SANTOS

TM. La joya de las montañas

La ninfa del cielo
La dama del olivar
La peña de Francia
Los lagos de San Vicente
Doña Beatriz de Silva
Santo y castre
La reina de los reyes
El caballero de gracia
Quien no cae, no se levanta
Las quinas de Portugal

C. La casa de los celos y selvas de Ardenia

LV. El premio de la hermosura

La puente de Mantible

El jardín de Felerina

Argenis y Poliarco

CB. El conde Lucanor

Auristela y Lisidante

El castillo de Lindabridis

Hado y divisa de Leonido y Marfisa

COMEDIAS NOVELESCAS
(FABULAS)

C. El trato de Argel

RA. El dueño de las estrellas

LV. Los hechos de Garcilaso de la Vega
y mora Tarfe

DRAMAS HISTORICO-
LEGENDARIOS

TM. Amazonas en las Indias
(Trilogía de los Pizarros)

CB. La aurora en Copacabana
El gran príncipe de Fez, Don
Baltasar de Loyola

LV. La creación del mundo y
primera culpa del hombre

DRAMA BIBLICO

RA. El Anticristo

DRAMAS RELIGIOSOS

CB. La devoción de la cruz
La exaltación de la cruz

LV. La selva sin amor
Adonis y Venus

TM. El Aquiles

Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea

El mayor encanto, amor

Los tres mayores prodigios

La fiera, el rayo y la piedra

Fortunas de Andrómeda y Perseo

Amado y aborrecido

El golfo de las sirenas

El laurel de Apolo

CB. La púrpura de la rosa

Celos, aun del aire matan

Apolo y Climene

El hijo del Sol, Faetón

Eco y Narciso

Ni amor se libra de amor

El monstruo de los jardines

Fieras afemina amor

La estatua de Prometeo

Fineza contra fineza

DRAMAS MITOLOGICOS

El viaje del alma
 La Maya
 LV. El hijo pródigo
 Las aventuras del hombre
 La siega

El colmenero divino
 La madrina del cielo
 No le arriendo la ganancia
 TM. Los hermanos parecidos
 La ninfa del cielo
 El laberinto de Creta

AUTOS SACRAMENTALES

La cena del rey Baltasar
 El gran teatro del mundo
 La vida es sueño
 CB. El pleito matrimonial del Cuerpo
 y del Alma
 Los encantos de la culpa
 Tu prójimo como a ti

BIBLIOGRAFIA

Por ser tan extensa la bibliografía, tanto la referente al teatro - español, como la relacionada a lo fantástico, en ésta se incluyen exclusivamente los textos consultados en la elaboración de la tesis. Muchos aparecen citados; otros tuvieron la función de complementar conocimientos generales.

La bibliografía directa consta únicamente de las ediciones utilizadas como referencia; la indirecta contiene estudios críticos sobre los autores y sus obras; la general comprende temas de historia de España, de la literatura y del teatro; lo fantástico, el miedo en la literatura, - la magia; poética, lenguaje; y términos investigados en diccionarios y enciclopedias.

Bibliografía directa

Las obras se presentan por orden de aparición en las ediciones citadas.

Calderón de la Barca, Pedro. Obras completas. Vol. I: Dramas. --
 Angel Valbuena Briones, ed. 5a. ed. Madrid: Aguilar, --
 1969.

El purgatorio de San Patricio
 El príncipe constante
 La devoción de la cruz
 El mayor monstruo del mundo
 La vida es sueño
 El mágico prodigioso
 Las cadenas del demonio
 El José de las mujeres
 La exaltación de la cruz
 Los dos amantes del cielo
 La sibila de Oriente
 Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea
 La aurora de Copacabana
 El gran príncipe de Fez
 El mayor encanto, amor
 Los tres mayores prodigios
 La fiera, el rayo y la piedra
 Fortunas de Andrómeda y Perseo
 Amado y aborrecido
 El golfo de las sirenas
 El laurel de Apolo
 La púrpura de la rosa
 Celos, aun del aire matan
 Apolo y Climene
 El hijo del Sol, Faetón
 Eco y Narciso
 Ni amor se libra de amor
 El monstruo de los jardines
 Fieras a femina amor

La estatua de Prometeo
 Fineza contra Fineza

. Obras completas. Vol. II: Comedias. Angel Valbuena Briones, ed. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1973.

El astrólogo fingido
 La dama duende
 Casa con dos puertas, mala es de guardar
 Mañanas de abril y mayo
 El galán fantasma
 No hay cosa como callar
 El encanto sin encanto
 La puente de Mantible
 El jardín de Felerina
 Argenis y Poliarco
 El conde Lucanor
 Auristela y Lisidante
 El castillo de Lindabridis
 Hado y divisa de Leonido y Marfisa

. Autos sacramentales. Vol. I. Angel Valbuena Prat, ed. 6a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos - 69, 1972.

La cena del rey Baltasar
 El gran teatro del mundo
 La vida es sueño

. Autos sacramentales. Vol. II. Angel Valbuena Prat, ed. 5a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos - 74, 1967.

El pleito matrimonial del cuerpo y el alma

Los encantos de la culpa
Tu prójimo como a ti

Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras completas. Vol. I. Angel Valbuena Prat, ed. 18a. ed. Madrid: Aguilar, 1975.

El trato de Argel
El cerco de Numancia
La casa de los celos y selvas de Ardenia
El rufián dichoso
El laberinto de amor
Pedro de Urdemalas
El retablo de las maravillas
La cueva de Salamanca

Guevara, Cancionero castellano del siglo XV. Madrid: R. Foulché-Delbosc, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 22, 1915.

Mira de Amescua, Antonio. Teatro. Vol. I. Angel Valbuena Prat, ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 70, 1959.

El esclavo del demonio

_____. Teatro. Vol. II. Angel Valbuena Prat, ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 82, 1957.

La fénix de Salamanca

Molina, Tirso de (Fray Gabriel Téllez). Obras dramáticas completas. Vol. I. Blanca de los Ríos, ed. Madrid: Aguilar, 1946.

El colmenero divino
La joya de las montañas
La elección por la virtud
La república al revés

La madrina del cielo
 La mujer que manda en casa (Jezabel)
 No le arriendo la ganancia
 La Santa Juana
 La ninfa del cielo
 La dama del olivar
 Los amantes de Teruel
 Quien habló, pagó
 Vida y muerte de Herodes
 Los hermanos parecidos
 Don Gil de las calzas verdes
 La peña de Francia
 El Aquiles
 Adversa fortuna de Don Alvaro de Luna

. Obras dramáticas completas. Vol. II. Blanca de los Ríos, ed. Madrid: Aguilar, 1952.

Los lagos de San Vicente
 El condenado por desconfiado
 ¿Tan largo me lo fiáis?
 El burlador de Sevilla y convidado de piedra
 La ninfa del cielo
 Doña Beatriz de Silva
 El amor médico
 El mayor desengaño
 La celosa de sí misma

. Obras dramáticas completas. Vol. III. Blanca de los Ríos, ed. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1968.

Santo y sastre
 La reina de los reyes

El rey don Pedro en Madrid o el infanzón de Illescas
 El caballero de gracia
 La venganza de Tamar
 Siempre ayuda la verdad
 Por el sótano y el torno
 Amazonas en las Indias (Trilogía de los Pizarros)
 Quien no cae, no se levanta
 Los balcones de Madrid
 En Madrid y en una casa
 El laberinto de Creta
 Las quinas de Portugal

Ruiz de Alarcón, Juan. Obras completas. Vol. I. Agustín Millares -
 Carlo, ed. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Bi-
 blioteca Americana 33, 1957.

El semejante a sí mismo
 La cueva de Salamanca

. Obras completas. Vol. II. Agustín Millares Carlo, ed.
 México: Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca Ame-
 ricana 36, 1959.

El dueño de las estrellas
 La manganilla de Melilla
 El Anticristo
 La prueba de las promesas

. Obras completas. Vol. III. Agustín Millares Carlo, -
 ed. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca
 Americana 40, 1968.

Quien mal anda en mal acaba

Vega, Lope de. Obras escogidas. Vol. I. Federico Carlos Saínz de -
Robles, ed. 5a. ed. Madrid: Aguilar, 1969.

El rey Don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas
El caballero de Olmedo
El marqués de las Navas

. Obras escogidas. Vol. II. Federico Carlos Saínz de -
Robles, ed. 4a. ed. Madrid: Aguilar, 1973.

Arte nuevo de hacer comedias

. Obras escogidas. Vol. III. Federico Carlos Saínz de -
Robles, ed. 3a. ed. Madrid: Aguilar, 1974.

El viaje del alma
La Maya
El hijo pródigo
Las aventuras del hombre
La siega
La creación del mundo y primera culpa del hombre
Baelán y Josafá
Lo fingido verdadero
El divino africano
San Nicolás de Tolentino
El capellán de la Virgen-San Ildefonso
La niñez de San Isidro
San Isidro, Labrador de Madrid
El niño inocente de La Guardia
Juan de Dios y Antón Martín
La buena guarda o La encomienda bien guardada
La selva sin amor
Adonis y Venus
La imperial de Otón
La campana de Aragón
El mejor mozo de España
El duque de Visco
El príncipe perfecto
Los hechos de Garcilaso de la Vega y mora Tarfe
Los comendadores de Córdoba
Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria
El premio de la hermosura

Bibliografía indirecta

- Arauz, Alvaro. Lope de Vega y Calderón de la Barca. 2a. ed. México: B. Costal-Amic, Col. Panoramas 16, 1959.
- _____. Tirso y Don Juan. 2a. ed. México: Editorial Peregrina, - Col. Temas Teatrales, 1965.
- Bravo-Villasante, Carmen. "Lope de Vega"; "Tirso de Molina"; "Calderón", La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos - XVI-XVII). Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- Casaldueiro, Joaquín. Estudios sobre el teatro español. Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, et. al. 3a. ed. Madrid: Editorial Gredos, Col. Biblioteca Románica - Hispánica 54, 1972.
- _____. Sentido y forma del teatro de Cervantes. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica 95, 1966.
- Castro Leal, Antonio. "Introducción", Cuatro comedias de Juan Ruiz - de Alarcón. 9a. ed. México: Editorial Porrúa, Col. "Sepan - Cuantos" 10, 1973.
- Cortina, Augusto. "Prólogo", La vida es sueño y El alcalde de Zalamea de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Espasa-Calpe, -- Col. Clásicos Castellanos 138, 1971.
- Díaz-Plaja, Guillermo. "Prólogo", La vida es sueño y El alcalde de Zalamea de Pedro Calderón de la Barca. México: Editorial - Porrúa, Col. "Sepan Cuantos" 41, 1973.

Fernández, Sergio. "El amor enredado", Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII. México: Editorial Porrúa, 1961.

Hartzenbusch, Juan Eugenio. "Prólogo", Calderón. Comedias. 2a. ed. Madrid: Rivadeneyra, BAE 7, 1851.

. "Prólogo", Ruiz de Alarcón. Comedias. Madrid: Rivadeneyra, BAE 20, 1852.

. "Prólogo", Fray Gabriel Téllez. Comedias escogidas. 3a. ed. Madrid: Rivadeneyra, BAE 5, 1885.

. "Prólogo", Lope de Vega. Comedias escogidas. Madrid: Rivadeneyra, BAE 24, 1853.

Lope Blanch, J. M. "Introducción", Lope de Vega. 3a. ed. México: - Editorial Porrúa, Col. "Sepan Cuantos" 12, 1966.

Marañón, Gregorio. Don Juan. 11a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 129, 1967.

Menéndez Pelayo, Marcelino. "Prólogo", Pedro Calderón de la Barca. Teatro selecto. Madrid: Perlado, Biblioteca Clásica XXXVI, -- 1908.

Menéndez Pidal, Ramón. "El condenado por desconfiado"; "Sobre los orígenes de 'El convidado de piedra'", Estudios literarios. 9a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 28, 1968.

Ontañón, Juana de. "Introducción", Tirso de Molina. 5a. ed. México: Editorial Porrúa, Col. "Sepan Cuantos" 32, 1973.

Reyes, Alfonso. "Introducción", Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. Vol. I. Agustín Millares Carlo, ed. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca Americana 33, 1957.

_____. "Un tema de 'La vida es sueño'", Trazos de historia literaria. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Col. Austral 1020, 1951.

Ríos, Blanca de los. "Introducción", Obras dramáticas completas de Tirso de Molina. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1946.

_____. "Nota preliminar" a "Quien da luego da dos veces", Obras dramáticas completas de Tirso de Molina. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1952.

_____. "Nota preliminar", a "¿Tan largo me lo fiáis?" y "El burlador de Sevilla", Obras dramáticas completas de Tirso de Molina. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1952.

_____. "Paréntesis astrológico", Obras dramáticas completas de Tirso de Molina. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1968.

_____. "Nota preliminar" a "Vida y muerte de Herodes", Obras completas de Tirso de Molina. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1946.

Said Armesto, Víctor. La leyenda de Don Juan. 2a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 562, 1968.

Sañz de Robles, Federico Carlos. El "otro" Lope de Vega. 3a. ed. - Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral 114, 1947.

_____. "La obra de Lope de Vega", Obras escogidas de Lope de Vega. Vol. I. 5a. ed. Madrid: Aguilar, 1969.

Souto, Arturo. "Introducción", Entremeses de Miguel de Cervantes. 3a. ed. México: Editorial Porrúa, Col. "Sepan Cuantos" 98, 1973.

Valbuena Briones, Angel. "Prólogo", Calderón de la Barca. Comedias de capa y espada. Vol. II: La dama duende, No hay cosa como callar. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 137, -- 1962.

_____. "Calderón de la Barca y su época", Obras completas de Calderón de la Barca. Vol. II. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1973.

_____. "Nota preliminar" a "Agradecer y no amar", Obras completas de Calderón de la Barca. Vol. II. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1973.

_____. "Nota preliminar" a "El astrólogo fingido", Obras completas de Calderón de la Barca. Vol. II. 2a. ed. Madrid: Aguilar, - 1973.

_____. "Nota preliminar" a "El castillo de Lindabridis", Obras Completas de Calderón de la Barca. Vol. II. 2a. ed. Madrid: --- Aguilar, 1973.

Valbuena Prat, Angel. "El teatro de Calderón"; "El auto sacramental", Calderón de la Barca. Autos sacramentales. Vol. I. Madrid: - Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 69, 1972.

_____. "Calderón y sus síntesis teológicas"; "El auto en Calderón"; - "Calderón y el arte simbólico", Calderón de la Barca. Autos sacramentales. Vol. II. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos --- Clásicos Castellanos 74, 1967.

_____. "La vida y obra de Miguel de Cervantes", Obras completas de Miguel de Cervantes, 18a. ed. Madrid: Aguilar, 1975.

_____. "Prólogo", Mira de Amescua. Teatro. Vol. I. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 70, 1959.

_____. "Prólogo" a "Pedro de Urdemalas", Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Vol. I. 18a. ed. Madrid: Aguilar, 1975.

Vossler, Karl. "Lope de Vega y nosotros"; "Tirso de Molina"; "Pedro Calderón de la Barca", Escritores y poetas de España. trad. Carlos Clavería. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral 771, 1947.

Zamora Vicente, Alonso. "Acercamiento a Tirso de Molina", Presencia de los clásicos. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral 1061, 1951.

Bibliografía general

Alonso, Dámaso. Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. 5a. ed. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica 1, 1971.

Alonso del Real, Carlos. Superstición y supersticiones. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 1487, 1971.

Aristóteles. El arte poética. trad. José Garza y Muniaín. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 803, 1970.

_____. Ética nicomaquea. trad. Antonio Gómez Robledo. México: UNAM, 1954.

Armas, Frederick A. de. The Invisible Mistress; Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age. Charlottesville: Louisiana State University, Biblioteca Siglo de Oro 2, 1976.

- Asensio, Eugenio. Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quijones de Benavente. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1965.
- Bonilla, Luis. El amor y su alcance histórico. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Barthes, Roland. Elementos de semiología. trad. Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón Editor, Col. Comunicación Serie B6, --- 1971.
- Bataillon, Marcel. Erasmus y España. trad. Antonio Alatorre. 2a. ed. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Beneyto, Juan. Historia social de España y de Hispanoamérica. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1973.
- Bettelheim, Bruno. The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York: Vintage Books, 1977.
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo", Antología de la literatura fantástica. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares eds. - Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- Bonaparte, Marie. "Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de -- Edgar Allan Poe", Psicoanálisis y literatura. trad. Juan José -- Utrilla. Hendrik M. Ruitenbeek, ed. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973.
- Caro Baroja, Julio. El señor Inquisidor y otras vidas por oficio. 2a. - ed. Madrid: Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 114, -- 1970.
- _____. Las brujas y su mundo. 4a. ed. Madrid: Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 12, 1973.
- _____. Teatro popular y magia. Madrid: Revista de Occidente, - Col. Biblioteca de Ciencias Históricas 5, 1974.

- Carpentier, Alejo. Concierto barroco. 5a. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- Castiglioni, Arturo. Encantamiento y magia. trad. Guillermo Pérez Enciso. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Castro, Américo. De la edad conflictiva. 3a. ed. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. La realidad histórica de España. 6a. ed. México: Editorial Porrúa, 1975.
- Ceballos, Edgar. Al margen de la realidad. Inventario de hechos sobrenaturales. México: Editorial Posada, Col. Duda 18, 1972.
- Christian, Gabriel. ¿Fueron magos los grandes sabios? De la ciencia salomónica a los brujos de hoy. México: Editorial Posada, Col. Duda 32, 1973.
- Cócaro, Nicolás y Serrano Redonnet, Antonio E. "Introducción", Cuentos fantásticos argentinos. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.
- Corominas, Juan. "Fantástico", Diccionario crítico etimológico. Vol. II. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1976.
- Cortichs, Estrella. "Prólogo", Teatro medieval. México: Ediciones -- Oasis, Col. Literaria Servet 1, 1961.
- Deyermond, A. D. "En los orígenes del drama", Historia de la literatura española. Vol. I: La Edad Media. trad. Luis Alonso López. R.O. Jones, ed. 7a. ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1980.
- Díaz Plaja, Guillermo. Hacia un concepto de la literatura española. 4a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 297, 1962.
- _____. Historia de la literatura española. Barcelona: Ediciones -- La Espiga, 1962.

Diccionario de autoridades. "Fantástico", Vol. III. Madrid: Editorial - Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964.

Diccionario de la lengua española. 19a. ed. Madrid: Real Academia - Española, 1970.

Díez Borque, José M. "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español", Semiología del teatro. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

_____. "Prólogo", Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España de Casiano Pellicer. - Barcelona: Editorial Labor, Col. Maldoror 27, 1975.

Dilthey, Wilhelm. Obras de Wilhelm Dilthey. Vol. IX: Literatura y fantasía. trad. Emilio Uranga y Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Domínguez Ortiz Antonio. El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias. Madrid: Alianza Editorial, Col. Historia de España Alfaguara III, 1973.

Duvignaud, Jean. Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. trad. Luis Arana. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Enciclopedia Barsa. "Drama", Vol. VI. "Literatura griega", Vol. VII. "Teatro", Vol. XIV. México: Enciclopedia Británica, Inc., - 1973.

Enciclopedia Salvat Diccionario. "Escenografía", Vol. V. México: - Salvat Editores, 1976.

Feijóo, Benito Jerónimo. "Duendes y espíritus familiares", Teatro crítico universal. Vol. II. Agustín Millares Carlo, ed. Madrid; Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos 53, 1973.

- Fernández, Sergio. "La sangre y los encajes", Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco. México: Editorial Pormaca, Col. Pormaca 30, 1962.
- Fernández de Moratín, Leandro. "Orígenes del teatro español", Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín. Vol. II. 3a. ed. Madrid: Rivadeneyra, 1850.
- Flesca, Haydée. "Estudio preliminar", Antología de literatura fantástica argentina. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, Col. Grandes Obras de la Literatura Universal 66, 1970.
- Freud, Sigmund. "La creación poética y la fantasía", Obras completas. Vol. XVIII: Psicoanálisis aplicado. trad. Ludovico Rosenthal. México: Editorial Iztaccihuatl, 1976.
- _____. "Lo siniestro", Obras completas. Vol. XVIII: Psicoanálisis aplicado. trad. Ludovico Rosenthal. México: Editorial Iztaccihuatl, 1976.
- _____. "El tabú y la ambivalencia de los sentimientos", Obras completas. Vol. VIII: Totem y tabú. trad. Luis López Ballesteros. México: Editorial Iztaccihuatl, 1976.
- García Cárcel, Ricardo. Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia (1530-1607). Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- García Morente, Manuel. "El caballero cristiano", Idea de la hispanidad. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 1302, 1961.
- González, Emiliano. "Prólogo", Miedo en castellano. México: Editorial Samo, 1973.
- Green, Otis H. España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón. Vol. I. trad. Cecilio Sánchez Gil. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969.

- Guarner, José Luis. "Introducción", Antología de la literatura fantástica española. Barcelona: Editorial Bruguera, Col. Libro Amigo 115, 1969.
- Hageland, A. van. "El reino de la noche", Las mejores historias de fantasmas. Barcelona: Editorial Bruguera, Col. Libro Amigo 226, 1973.
- _____. "Psicología del miedo", Las mejores historias de ultratumba. Barcelona: Editorial Bruguera, Col. Libro Amigo 229, 1973.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Vols. I y II. trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. 14a. ed. Barcelona: Editorial Guadarrama, Col. Punto Omega 19 y 20, 1978.
- _____. Literatura y manierismo. trad. Felipe González Vicen. -- Madrid: Ediciones Guadarrama, Col. Punto Omega 39, 1969.
- Herrero García, Miguel. "Autoconcepto de España"; "Los españoles", - Ideas de los españoles del siglo XVII. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica 87, 1966.
- Hesse, José. ed. Vida teatral en el Siglo de Oro. Madrid: Ediciones Taurus, Col. Temas de España 34, 1965.
- Holland, Norman N. "La tragedia Shakespeareana y las tres vías de la crítica psicoanalítica", Psicoanálisis y literatura. trad. Juan José Utrilla. Hendrik M. Ruitenbeek, ed. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973.
- Hurwood, Bernhardt J. Passport to the Supernatural. An Occult Compendium from All Ages and Many Lands. New York: New -- American Library, 1973.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. Espectáculos y diversiones públicas. - Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 1367, 1966.
- Jung, Carl G. Man and his Symbols. New York: Doubleday, 1964.

- Lovecraft, Howard Phillips. Supernatural Horror in Literature. New York: Dover Publications Inc., 1973.
- Luna Parra de García Sáinz, Georgina y Romandía de Cantú, Graciela.- En el mundo de la máscara. México: Fomento Cultural Banamex, 1978.
- Llopis, Rafael. "Prólogo", M.R. James: Trece historias de fantasmas. - Madrid: Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 486, 1973.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Las edades de oro del teatro. trad. Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 54, 1975.
- Machado, Antonio. "Proverbios y cantares", Poesías escogidas. Federico Carlos Sañz de Robles, ed. México: Aguilar, Col. Crisol Literario, 1976.
- Maeztu, Ramiro de. "Los hijos de la fantasía y su naturaleza", Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 31, 1968.
- Mandolini Guardo, Ricardo G. Historia general del psicoanálisis. De Freud a Fromm. Buenos Aires: Editorial Ciordia, 1969.
- Maravall, José Antonio. La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica. Editorial Ariel, Col. Letras e Ideas 7, --- 1975.
- _____. Poder, honor y élites en el siglo XVII. Madrid: Siglo -- Veintiuno de España Editores, 1979.
- Martin, Alfred von. Sociología del Renacimiento. trad. Manuel Pedroso. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 40, 1974.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Artes mágicas, hechicerías y supersticiones en España desde el siglo VIII al XV", Historia de los heterodoxos españoles. Vol. III. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951.

- _____. "Artes mágicas, hechicerías y supersticiones en los siglos XVI y XVII", Historia de los heterodoxos españoles. Vol. V. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Del honor en el teatro español", De Cervantes y Lope de Vega. 6a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. --- Austral 120, 1964.
- _____. "Realismo"; "Parquedad en lo maravilloso y fantástico", Los españoles en la literatura. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Col. --- Austral 1271, 1960.
- Molhó, Mauricio. "El retablo de las maravillas", Cervantes: raíces -- folklóricas. Madrid: Editorial Gredos, Col. Estudios y Ensayos 243, 1976.
- Oberndorf, Clarence P. "El psicoanálisis en la literatura y su valor terapéutico", Psicoanálisis y literatura. trad. Juan José Utrilla. Hendrik M. Ruitenbeek, ed. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973.
- Odier, Charles. La angustia y el pensamiento mágico. trad. Alfonso -- Millán. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Ollive Mabbot, Thomas. "Edgar Allan Poe: A Biography in Brief", A Man Called Poe. Sam Moskowitz, ed. London: Sphere Books Ltd., 1972.
- Onrubia de Mendoza, José. "Prólogo", Trece autos sacramentales. -- Barcelona: Editorial Bruguera, Col. Libro Clásico 98, 1970.
- Oostendorp, H.T. El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII. La Haya: Van Goor Zonen, -- 1962.
- Orozco Díaz, Emilio. El teatro y la teatralidad del Barroco. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.

- Ortega y Gasset, José. Estudios sobre el amor. Navarra: Salvat Editores, Col. Biblioteca General Salvat 9, 1971.
- _____. La deshumanización del arte. Madrid: Revista de Occidente, 1946.
- _____. Meditaciones del Quijote. Madrid: Espasa-Calpe, Col. -- Austral 1350, 1967.
- Pavia, Mario N. Drama of the Siglo de Oro; a Study of Magic, Witchcraft, and Other Occult Beliefs. New York: Hispanic Institute in the United States, 1959.
- Pellicer, Casiano. Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España. José M. Díaz Borque, ed. Barcelona: Editorial Labor, Col. Maldoror 29, 1975.
- Pellicer, José de. Avisos históricos. Madrid: Ediciones Taurus, Col. Temas de España 31, 1965.
- Penzoldt, Peter. The Supernatural in Fiction. New York: Humanities Press, 1965.
- Pfandl, Ludwig. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos - XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro. 2a. ed. Barcelona: Editorial Araluce, 1942.
- Poe, Edgar Allan. "La filosofía de la composición", Narraciones. Ensayos. Poemas. trad. Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Alvarez. Madrid: Edaf, Col. Obras Inmortales, 1972.
- Propp, Vladimir. "Las transformaciones de los cuentos maravillosos", -- La morfología del cuento. trad. María Lourdes Ortiz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- Río, Angel del. Historia de la literatura española. Vol. I: Desde los orígenes hasta 1700. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962.

- Rius, Luis. "Literatura dramática", Los grandes textos de la literatura -- española hasta 1700. México: Ed. Pormaca, Col. Pormaca 25, 1966.
- Rougemont, Denis de. Amor y Occidente. trad. Ramón Xirau. México: Editorial Leyenda, 1945.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Vol. I: Desde sus orígenes hasta 1900. 2a. ed. Madrid: Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 66, 1971.
- Russell, Peter Edward. "El Concilio de Trento y la literatura profana", Temas de La Celestina y otros estudios. Barcelona: Editorial Ariel, Col. Letras e Ideas 14, 1978.
- Saussure, Ferdinand de. "Naturaleza del signo lingüístico", Curso de -- lingüística general, trad. Amado Alonso 16a. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977.
- Scarborough, Dorothy. The Supernatural in Modern English Fiction. - New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1917.
- Schaff, Adam. "Lenguaje y acción humana", Ensayos sobre filosofía del lenguaje. trad. Feliu Formosa. Barcelona: Editorial Ariel, -- 1973.
- Shergold, N.D. A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Thrall, William F. y Hibbard, Addison. A Handbook to Literature. -- New York: The Odyssey Press, 1962.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- . Poética. trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Editorial - Losada, 1975.

- Tondriau, Julien. Enigmas del ocultismo. trad. Julio Moreno Bernardo. Barcelona: Ediciones Daimón, 1972.
- Torri, Julio. La literatura española. México: Fondo de Cultura Económica, Co. Breviarios 56, 1969.
- Trabulse, Elías. Ciencia y religión en el siglo XVII. México: El Colegio de México, Col. Nueva Serie 18, 1974.
- Trilling, Lionel. "Freud y la literatura", Psicoanálisis y literatura. trad. Juan José Utrilla. Hendrik M. Ruitenbeek, ed. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 120, 1973.
- Turberville, A.S. La Inquisición española. trad. Javier Malagón y Helena Pereña. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios 2, 1973.
- Valbuena Prat, Angel. El teatro español en su Siglo de Oro. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- _____. Historia de la literatura española. Vol. II: Los Siglos de Oro. 8a. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.
- Van Doren Stem, Philip. "Introduction", Great Tales of Fantasy and Imagination. New York: Pocket Books Inc., Cardinal Edition, 1954.
- Van Tieghem, Paul. Compendio de historia literaria de Europa. (Desde el Renacimiento.) trad. José María Quiroga Pla. 3a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 1047, 1965.
- Vax, Louis. Arte y literatura fantásticas. trad. Juan Merino. Buenos Aires: Eudeba, 1971.
- Vossler, Karl. "Realismo en la literatura española del Siglo de Oro", - Algunos caracteres de la cultura española. trad. Carlos Clavería. 4a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral 270, 1962.

Wilson Edward M. y Moir, Duncan. Historia de la literatura española.
Vol. III: Siglo de Oro: teatro (1492-1700). trad. Carlos Pujol.
R.O. Jones, ed. 2ª. ed. Barcelona: Editorial Ariel, --
1974.