

## LA PRUEBA: UNA ESTRUCTURA. BÁSICA DEL TEATRO CALDERONIANO

Por Wolfgang Matzat

El rey Basilio en *La vida es sueño* hace llevar a Segismundo de la torre al palacio para darle la posibilidad de que haga de su talento la prueba. Como constató el crítico alemán Max Kommerell, este experimento de prueba marca de manera decisiva la estructura del drama:

*Es zerfällt – dies ist das Geheimnis seiner Komposition – in zwei Proben. Ein königlicher Vater stellt bewußt und planmäßig seinen Sohn auf die Probe, nicht so sehr König wie Astrolog; danach wird Segismundo noch einmal auf die Probe gestellt, diesmal ohne Zutun eines Menschen und nur dadurch, daß das Schicksal die Erprobungen jener gestellten Probe nachher im Leben buchstäblich wiederholt. Nachdem Sigismund durch das Examen des Sterndeuters fiel, besteht er das Examen Gottes.<sup>2</sup>*

En relación con esta interpretación de *La vida es sueño* Kommerell afirma de manera categórica: „Calderóns Dramen sind Proben“<sup>3</sup>. Esta constatación hecha hace casi cincuenta años no ha encontrado la atención que se merece. A continuación quiero mostrar que la prueba no solamente es un motivo reiterativo en el teatro calderoniano sino que también puede ser interpretada como una forma estructural básica de ese teatro.

La acción de poner a prueba a alguien se caracteriza, por una parte, por su finalidad, y por otra, por el hecho de que supone un contexto situacional específico. La finalidad de la prueba consiste en hacer una experiencia, un examen, un ensayo – conceptos que constituyen un campo léxico importante en el teatro calderoniano. Así, en *La vida es sueño*, Basilio califica su procedimiento de „experiencia“ en la que se quiere „examinar“, si el comportamiento de Segismundo corresponde a la predicción del vaticinio<sup>4</sup>. También los rasgos estructurales de la situación de prueba se pueden apreciar muy claramente en *La vida es sueño*. Hay dos características fundamentales. En primer lugar, la prueba se lleva a cabo dentro de una relación de poder entre el que dirige la prueba y el que está sometido a ella. En la primera prueba de Segismundo este poder se muestra en el hecho de que el rey Basilio fija primero las condiciones

1 Vv. 1114–1115 (se cita la edición de C. Morón, Madrid: Cátedra, 1980). Para la cita completa compárese abajo, pp. 3–4.

2 „Consta – y este es el secreto de su composición – de dos pruebas. Un padre y rey somete consciente e intencionadamente a su hijo a una prueba, no tanto en su calidad de rey, cuanto de astrólogo; después Segismundo es puesto a prueba una segunda vez, pero esta vez no debido a una intención humana, sino porque el hado repite en la vida exactamente las partes componentes de aquella prueba intencionada. Después de haber fracasado en el examen al que le sometió el astrólogo, Segismundo supera el examen de Dios.“ (M. Kommerell, *Die Kunst Calderóns*, Frankfurt <sup>2</sup>1974, p. 141. La traducción es mía.)

3 „Los dramas de Calderón son pruebas“ (ibid. p. 140).

4 Vv. 1102, 1112, 1121, 1138.

de la prueba y que juzga después la actuación de Segismundo. El desconocimiento por parte de Segismundo de la situación en que se encuentra forma parte de esta relación de poder. En el segundo caso la prueba es dirigida por un poder metafísico; es, como dice Kommerell, Dios quien le examina. De ello se puede sacar una primera conclusión. La prueba en el teatro calderoniano puede asumir tanto una significación metafísica como una significación social, según ejerza el control un poder metafísico o humano. Con esto llegamos al segundo rasgo estructural de la situación de prueba, muy patente en *La vida es sueño*. Esta característica se desprende del hecho de que la prueba tiene lugar en una situación generada por una escenificación especial. Por eso la situación de prueba contiene un elemento ficticio y también provisorio, que corresponde a su finalidad de hacer posible una experiencia o un ensayo. En el caso de la primera prueba de Segismundo se llega a una „ficcionalización“ total – por lo menos desde su punto de vista –, ya que le es sugerido que no ha sido más que un sueño. La segunda prueba adquiere rasgos de una situación ficticia por medio de la equiparación metafórica de la vida y el sueño. Con este elemento de ficción, de realidad provisional y – en muchos casos – también de engaño, la prueba lleva a una duplicación de los niveles de la ficción, aproximándose así a la estructura del teatro dentro del teatro<sup>5</sup>. Este parentesco estructural entre la prueba y el teatro dentro del teatro ya se manifiesta en la proximidad semántica entre prueba y ensayo – en el sentido teatral –, proximidad subrayada en el alemán por el hecho de que coinciden en una palabra – la palabra ‚Probe‘ – las significaciones de ‚experiencia‘ o ‚examen‘ y de ‚ensayo teatral‘. Como conclusión de estas reflexiones preliminares, se pueden distinguir tres dimensiones de la prueba en el teatro calderoniano: la dimensión metafísica, la dimensión social y la dimensión teatral.

Hay que subrayar desde un principio que la dimensión teatral se suma en cualquier caso a la significación de la prueba dentro del contexto ficticio. Pero antes de discutir las conclusiones que se pueden sacar de esta afirmación voy a aclarar la dimensión metafísica y la social de la prueba con una serie de ejemplos. Situaciones de prueba en el sentido metafísico se dan sobre todo en los autos sacramentales y en las comedias religiosas. En algunos de los autos llamados filosóficos la situación de prueba constituye la base de la estructura dramática. Los mejores ejemplos son *El gran teatro del mundo* y *El gran mercado del mundo*. En *El gran teatro del mundo* se trata de una prueba ideada por Dios para examinar el comportamiento moral de los hombres, es decir, para averiguar si van a cumplir con el mandamiento de „obrar bien“. Dado que esta prueba asume la forma de una pieza teatral, la obra también ejemplariza la estrecha vinculación entre la dimensión metafísica y la dimensión teatral. En este caso queda muy clara la relación de poder inherente a la prueba. Dios reparte los papeles sin tener en cuenta las protestas de los hombres y con ello impone él y nadie más todas las condiciones en las que los hombres deben demostrar sus cualidades morales. En *El gran mercado del mundo* la prueba consiste en ver cómo emplean „Buen Genio“ y „Mal Genio“, los hijos de „Padre de familias“, que representa el „género humano“, su dinero en el mercado. El que escoja las mejores mercancías será heredero de las posesiones de su padre y conseguirá a „Gracia“ como

5 Como observa también Kommerell (*Die Kunst Calderóns*, p. 140).

esposa. La relación de poder se ve aquí en el hecho de que los hijos dependen totalmente de su padre que los manda al mercado para „hacer experiencia [...] de los dos“<sup>6</sup>.

La versión negativa de la prueba religiosa es la tentación. Además de ser una parte central de la historia teológica de la humanidad, contada en los autos sacramentales, es un elemento clave en las comedias religiosas. Un ejemplo muy instructivo es la tentación de Justina en *El mágico prodigioso*, tentación efectuada por el demonio para cumplirle el deseo a Cipriano. Este ejemplo nos permite ver que la tentación, al igual que la prueba, se basa, en muchos casos, en un arreglo intencionado de la situación, el cual incluye también un elemento de ficción y de engaño. El demonio realiza la tentación conjurando „mil torpes fantasmas“ con los que quiere atiborrar la „honesta fantasía“ de Justina y estimular sus sentidos (vv. 2172 y ss.)<sup>7</sup>. Pero, aun asediada por canciones sensuales, Justina supera esa prueba negativa que es la tentación. Lo que queda por aclarar es el tipo especial de la relación de poder implícita en esta tentación. En primer lugar, el poder se ejerce por el autor de la tentación, es decir, el demonio. Pero su poder sobre el hombre está limitado por la providencia divina<sup>8</sup>. Con esto la instancia de control se duplica: el tentador puede ser considerado como un instrumento del poder divino, y de ese modo la tentación del demonio se convierte en una prueba ante Dios. La construcción del segundo acto de *Los dos amantes del cielo* se puede considerar como una variación más de este esquema estructural. Aquí el juez romano Polemio tiene el papel de tentar a su hijo Crisanto convertido al cristianismo, a quien tiene encerrado en su casa. Para este fin organiza una fiesta con las más hermosas damas de Roma, esperando – desde luego en vano – que ellas le aparten de sus convicciones religiosas. A diferencia de *El mágico prodigioso*, esta tentación se opera con medios bien reales. El paralelismo consiste en que también aquí se trata de una situación preparada de antemano a la que se somete contra su voluntad al personaje que debe ser tentado.

Como muestra el ejemplo de *La vida es sueño*, la prueba puede vincularse a la temática del hado. Desde el principio el comportamiento de Basilio hacia Segismundo está regido por su deseo de „ver si el sabio/ tenía en las estrellas dominio“ (vv. 736–737). Cuando hace sacar a su hijo de la torre, vuelve a afirmar este propósito:

quiero examinar si el cielo  
[ ... ]  
o se mitiga, o se templa  
por lo menos, y vencido  
con valor y con prudencia,  
se desdice; porque el hombre

6 *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat, vol. 3: *Autos sacramentales*, Madrid 1987, p. 228.

7 Se cita la edición de B.W. Wardropper, Madrid: Cátedra, 1985.

8 Lo expresa el mismo demonio diciendo que tiene „licencia“ de perseguir a Justina (v. 313). Esta función limitada del demonio está expresada de manera aún más clara en otra comedia religiosa de este tipo, *El José de las mujeres*.

predomina en las estrellas.  
 Esto quiero examinar,  
 trayéndole donde sepa  
 que es mi hijo, y donde  
 haga de su talento la prueba.

(Vv. 1102-1115)

Poniendo a Segismundo a prueba en el palacio, Basilio quiere comprobar al mismo tiempo hasta qué punto llega su propio dominio sobre el hado. Por lo tanto, en *La vida es sueño* la prueba de Segismundo se refiere, por una parte, al contexto cristiano implícito en la metáfora del sueño – empleada de manera parecida a la metáfora del teatro que tenemos en *El gran teatro del mundo* – y, por otra parte, a un concepto del destino típico de los dramas calderonianos que se desarrollan en un contexto pagano. Esta vinculación temática nos hace ver que existe una afinidad estructural entre la prueba metafísica en el sentido cristiano y la lucha contra el destino que es representada en dramas como *El mayor monstruo del mundo* o *La hija del aire* y muchos de los dramas mitológicos. Esta afinidad se desprende del hecho de que en ambos casos los personajes se hallan en una situación determinada de antemano. En los dramas con la temática del destino este hecho suele anunciarse por un vaticinio. Por esa vía se les comunica a los personajes que existe un plan que gobierna sus actos y las situaciones en que se encuentran. Sin embargo, en contraposición a los poderes metafísicos cristianos, el destino es un poder anónimo, si no se relaciona, como por ejemplo en *La hija del aire*, con las deidades paganas. Es además un poder cuyo alcance es inseguro, comparable en esto al poder relativo del demonio en los autos sacramentales y las comedias religiosas. No voy a entrar aquí en la tan discutida problemática de la relación entre el hado y el libre albedrío<sup>9</sup>. De todos modos cabe constatar que con el vaticinio surge para los personajes una situación de prueba en el sentido que van a „examinar“, si tienen – como dice Basilio – „en las estrellas dominio“ (v. 737). De manera parecida se expresa Herodes en *El mayor monstruo del mundo* después de haberse enterado del vaticinio según el cual en su puñal radica una fuerza fatídica. Arroja el puñal al mar para hacer ver a Mariene „cómo mienten las estrellas, / y que triunfar puedo de ellas“<sup>10</sup> – prueba que le sale mal, ya que el puñal vuelve milagrosamente a sus manos. Mientan las estrellas o digan la verdad, el enfrentamiento con el hado significa en todo caso una prueba de la fortaleza moral, ya que „el valor es de la fortuna examen“<sup>11</sup>, según le comenta el viejo criado Filipo

9 Compárense Ch. V. Aubrun, „Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón“, *Le théâtre tragique*, ed. J. Jacquot, Paris 1962, pp. 199-209; H. Hinterhäuser, „Sternenglaube und freier Wille bei Calderón“, *Maske und Kothurn* 24 (1978), pp. 307-316; A. A. Parker, „Prediction and its Dramatic Function in *El mayor monstruo los celos*“, R. O. Jones (ed.), *Studies of Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London 1973, pp. 173-192, „El monstruo de los jardines y el concepto calderoniano del destino“, in: H. Flasche, K.-H. Körner, H. Mattauch (ed.), *Hacia Calderón. Cuarto coloquio anglo-germano, Wolfenbüttel 1975*, Berlin 1979, pp. 92-101; R. D. F. Pring-Mill, „La victoria del hado“ en *La vida es sueño*, in: H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Coloquio anglo-germano, Exeter 1969*, Berlin 1970, pp. 53-70.

10 *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat, vol. 2: *Dramas*, Madrid 1987, p. 460.

11 *Ibid.*, p. 462.

a Herodes. Así pues, la prueba vinculada al hado tiene dos dimensiones: una, referida al carácter de los personajes y otra, a la verdad del vaticinio. Este último aspecto afecta, al mismo tiempo, a la perspectiva del espectador. Tanto para los personajes como para el propio espectador el vaticinio crea una expectativa con respecto al desarrollo ulterior de la acción<sup>12</sup>. Así la acción del drama puede ser considerada como una prueba en la que se averigua si es verdadero el vaticinio<sup>13</sup>.

Pasamos ahora a las pruebas que tienen lugar dentro de un contexto exclusivamente social y las relaciones de poder correspondientes. Mi primer ejemplo va a ser la secuencia de escenas del primer acto del *Médico de su honra*, que incluyen la audiencia del rey Pedro en Sevilla. Comparece Leonor ante el rey para presentar queja contra Gutierre, alegando que no ha cumplido con sus obligaciones hacia ella. Cuando llega Gutierre inmediatamente después, el rey aprovecha la ocasión para oír su testimonio. Tenemos así una situación de interrogatorio, situación como tal bastante parecida a la situación de prueba, ya que en ella se quiere examinar la veracidad de un acontecimiento. Esta semejanza se acentúa por el hecho de que el rey recurre al artificio de mandar a Leonor esconderse para poder sopesar mejor las declaraciones de ambos. También en este caso surge una situación específicamente teatral, ya que se duplican los contextos y las instancias de control. Leonor controla desde su escondrijo la veracidad de la declaración de Gutierre; el rey, por su parte, controla a Leonor y a Gutierre. Al dejar Leonor el escondrijo por sentirse herida en su honor, el propio rey define la situación como una situación de prueba, comentando su procedimiento con las palabras: „La prueba sucedió bien“ (v. 938)<sup>14</sup>. Sin embargo, el rey no está del todo en lo cierto. Se ve aquí una característica general del teatro calderoniano, que consiste en que los intentos humanos de determinar y controlar las situaciones corren siempre el riesgo de fracasar. La prueba ideada por el rey provoca la riña de Gutierre y Arias y el encarcelamiento de ambos, lo que incita a Enrique a visitar a Mencía por la noche. Así pues, esta prueba representa un eslabón importante en la cadena de hechos que llevan a la catástrofe. El peligro de que salga mal, inherente a la prueba, se muestra también en el pasaje análogo del tercer acto, donde el rey interroga a Enrique mientras Gutierre está escondido. Aquí el rey interrumpe el interrogatorio antes de que salga a la luz la verdad para evitar un conflicto abierto entre Enrique y Gutierre. Al obrar así el rey vuelve a cometer un error, porque de ese modo se corroboran las sospechas de Gutierre y con ello se pierde la última ocasión de evitar la catástrofe. La prueba aquí no sirve para encontrar la verdad, sino para prolongar el engaño. En este contexto debe llamarse la atención sobre otra escena parecida en cuanto a su estructura. Es la escena del segundo regreso nocturno de Gutierre, durante la cual oculta su identidad para averiguar si Mencía espera a otro hombre. Una vez más, la prueba está vinculada a la ficción y al engaño, y una vez más la prueba no es

12 Por esto me parece muy acertada la propuesta de F. Ruiz Ramón de considerar el hado en primer lugar como „elemento estructurante de la acción“ (*Calderón y la tragedia*, Madrid 1984, p. 12).

13 Como se ve también en *El mayor monstruo del mundo*, del carácter enigmático del vaticinio puede surgir un elemento complementario de esa prueba del destino. Para aprovechar la advertencia contenida en el vaticinio hay que interpretarlo primero debidamente. De esta manera se ponen a prueba el ingenio y la prudencia de los personajes.

14 Se cita la edición de D. W. Cruickshank, Madrid: Castalia, 1989.

fidedigna. En vez de confirmar la verdad, hace que se cierre aun más la red de errores y confusiones. Para concluir hay que constatar que, contemplada desde un punto de vista más abstracto, toda la acción del drama – y de los demás dramas de honor – puede describirse con los conceptos de prueba y de tentación. Como dice Mencía después de haber reconocido a Enrique, la vuelta de su antiguo amante constituye para ella una „experiencia“ (v. 144) de su virtud<sup>15</sup>.

Dentro del contexto de las relaciones de poder humanas, la prueba puede perder completamente el aspecto moral que caracteriza la prueba metafísica para convertirse en un medio de coerción. Comparando *La vida es sueño* con *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, salta a la vista esa degeneración de la prueba. En este último drama el tirano Focas viaja a Sicilia para buscar a su hijo perdido desde su primera infancia y, al mismo tiempo, al hijo del emperador Mauricio, que es el heredero legítimo de la corona. Halla a ambos, Leonido y Heraclio, juntos, „vestidos de pieles“ y criados en el desierto como Segismundo, sin saber quién es quién. El viejo Astolfo, que los ha educado, oculta a Focas su identidad, desconocida por los propios jóvenes, para proteger al príncipe legítimo de las persecuciones del tirano. Con objeto de averiguar cuál de los dos es su hijo y de poder matar al hijo del emperador, Focas los somete a una prueba bastante parecida a la prueba realizada por Basilio. Para posibilitarlo, el mágico Lisipo hace surgir un palacio ficticio donde poder observar el comportamiento de los jóvenes. En esta prueba se pone de manifiesto el aspecto, ya implícito en *La vida es sueño*, de que la prueba puede servir de instrumento a un poder tiránico. Con ello la prueba adquiere una significación contradictoria. Implica dos diferentes códigos de valores a los que corresponden dos distintas perspectivas, la del espectador y la de Focas. Desde el punto de vista del espectador esta prueba sirve para revelar la diferencia entre las cualidades morales de los dos jóvenes haciendo resaltar la entereza moral del príncipe verdadero, Heraclio, y la ambición egoísta de Leonido, hijo del tirano. Tenemos así una estructura parecida a la de *El gran mercado del mundo*, donde „Buen Genio“ y „Mal Genio“ muestran, en su camino al mercado, sus respectivos caracteres. Pero Focas, en contraposición al „Padre de familias“ del auto sacramental, no juzga el comportamiento de los jóvenes según criterios morales. El sólo busca indicios de apego y obediencia filiales. Por eso, la entereza moral de Heraclio, que le prohíbe transigir con el tirano, se torna – desde el punto de vista de Focas – una cualidad negativa y hace peligrar su vida. De esto se desprende el carácter amoral de esta prueba. Es la falta de fortaleza moral lo que hace superar el examen en el sentido de Focas.

Un ejemplo todavía más impresionante de esa perversión de la prueba se da en una escena de la primera parte de *La hija del aire*. Esta escena tiene lugar en la corte de Ninias, rey de Babilonia. Aquí la relación de poder está constituida por el rey y su hermana Irene, por una parte, y por el válido Menón y Semíramis, por otra. Menón y Semíramis han llegado a la corte para celebrar sus bodas. Pero Ninias ama a Semíramis, y su hermana ama a Menón, y por eso tratan de desunir a la pareja. A ambos se les ocurre la misma idea. Ninias manda a Menón que le sugiera a Semíramis que ya

15 Para tal interpretación de los dramas de honor compárese J.M. Ruano de la Haza, „Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana“, *Bulletin of the comediantes* 35 (1983), pp. 165–180, p. 174.

no la quiere, y lo mismo manda Irene a Semíramis. Al encontrarse Menón y Semíramis a solas, Ninias y su hermana, cada cual por su lado, los vigilan para probar su lealtad. Tenemos aquí otra vez una forma del teatro dentro del teatro, ya que Menón y Semíramis tienen que representar un papel ante una instancia de control invisible. Pero éste es un caso de esta estructura más complejo que en los ejemplos comentados más arriba, ya que hay aquí dos directores de escena, a saber, el rey y su hermana, quienes proyectan y controlan las acciones. La peculiaridad que más nos interesa de esta prueba es su carácter forzoso. Los personajes se ven forzados a representar un papel que contradice sus sentimientos. En más alto grado que en el ejemplo de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, esta prueba adquiere su significación especial debido al contexto social en que tiene lugar. Esta escena se puede considerar como un modelo de las presiones sociales típicas de la vida de la corte. Se muestra en ella – por supuesto de manera extremada –, cómo la necesidad de granjearse el favor de los poderosos fuerza a los cortesanos a la simulación y a la represión de sus afectos<sup>16</sup>. Sin embargo, también en este caso, los instigadores de la prueba pierden el control de la situación. Menón y Semíramis no desempeñan sus papeles hasta el final, sino que descubren la situación, con lo cual los que han manejado los hilos, Ninias y Irene, se encuentran cara a cara.

Los ejemplos mencionados deberían bastar para documentar la importancia de la situación de prueba en el teatro calderoniano. La característica más importante de estas situaciones consiste en que son creadas sin participación de los personajes, y, en muchos casos, sin que se den cuenta de ello. Así, los personajes actúan dentro de proyectos tanto ideados como controlados por otros o, dicho de otra manera, representan un papel en un drama escrito por un poder ajeno. Esto corresponde a un rasgo estructural básico del teatro calderoniano. En este teatro los personajes tienen que enfrentarse frecuentemente con situaciones que ellos mismos no han creado y en las que tienen poco margen de maniobra para sus acciones<sup>17</sup>. Esta afirmación se puede corroborar observando cómo está regida la acción de los dramas calderonianos por la providencia divina o por el hado, estructuras estrechamente vinculadas a la prueba. Hay que añadir que, en las comedias de capa y espada, el azar desempeña una función similar, ya que pone a los personajes en situaciones no previstas por ellos y en las que sólo pueden reaccionar. La expresión estética de esa limitación de las posibilidades de acción se encuentra en el papel preponderante de la intriga en el teatro de Calderón. En muchas de sus obras se presenta como un riguroso encadenamiento de los hechos, el cual se substrahe al control de los personajes.

La prueba forma, pues, parte de las estructuras del teatro calderoniano que muestran al hombre sometido a poderes metafísicos y sociales. En este contexto es muy importante subrayar el paralelismo que existe entre la prueba metafísica, por una parte, y la prueba social, por otra, incluyendo sus formas abusivas. El resultado es una

16 Para esbozar el trasfondo histórico a que remite esta observación me limito a señalar las obras de N. Elias que ha descrito de manera admirable las presiones sociales vigentes en las cortes absolutistas y las consecuencias psicológicas que resultan de ellas. Véanse *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bern 1969; *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt 1975.

17 Compárese M. Oppenheimer, Jr., „The Baroque Impass in the Calderonian Drama“, *PMLA* 65 (1950), pp. 1146–1165; G. Edwards, *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff 1978.

escala que comienza con un tipo de prueba que tiene una finalidad ética y acaba con la prueba que es el instrumento de un poder injusto. Esto nos permite sacar conclusiones muy importantes acerca de la función de esta estructura dramática. En primer lugar hay que constatar que la prueba es una estructura típica de un teatro didáctico. Como se muestra en los autos sacramentales y en las comedias religiosas, sirve para representar modelos ejemplares de comportamiento. También la estructura de *La vida es sueño* corresponde a tal intención didáctica. Mientras que el comportamiento de Segismundo durante la primera prueba en el palacio constituye un ejemplo negativo, se perfila en la segunda prueba, después de su liberación definitiva, el modelo de un príncipe perfecto. Sin embargo, el paralelismo entre estas pruebas ejemplares y las pruebas organizadas por un poder injusto muestra que esta estructura no tiene únicamente la función didáctica de corroborar las normas sociales y religiosas y de representar modelos de comportamiento que obedecen a estas normas. Hemos visto que, sobre todo en relación con las pruebas de carácter social, se subraya el aspecto imperativo de las situaciones que se imponen a los personajes y de los papeles que tienen que representar en tales situaciones. En ellas se pone de manifiesto que los papeles sociales y las normas vinculadas a ellos constituyen un foco de las relaciones de poder en el que se concentran las presiones sociales. Así pues, los comportamientos y papeles que se ponen a prueba ante el espectador tienen un doble sentido. No sólo son medios de integración y de aprendizaje ético-social, sino que son presentadas también como medios de control social y de alienación.

Esta interpretación de la situación de prueba como representación de las estructuras metafísicas y sociales en que se halla preso el individuo queda, sin embargo, incompleta si no se tiene en cuenta también su dimensión teatral. Como ya hemos visto arriba, esta dimensión teatral se desprende del elemento ficticio contenido en la prueba y de su parentesco con el teatro dentro del teatro. En la mayoría de los ejemplos comentados, la prueba implica la presentación en el escenario de personajes que encarnan el papel de directores de escena y de espectadores a la vez. Esto significa que se duplican los contextos de la ficción y que se acentúa así la conciencia lúdica del espectador. Quiero resaltar de paso que, partiendo de esta estructura, se puede determinar el papel del espectador en el teatro calderoniano como un papel de observador y de juez. Aquí son más importantes las conclusiones que conciernen el papel del autor. La metáfora del teatro, según está escenificada en *El gran teatro del mundo*, hay que leerla en los dos sentidos. En la comparación entre Dios y el autor está implícita también una valoración del papel de este último, en el sentido de que la metáfora del teatro no sólo simboliza el poder divino sobre sus criaturas, sino también el poder casi divino del autor sobre el reino de la ficción<sup>18</sup>. Con esto la situación de prueba adquiere una significación completamente contraria a la que se ha destacado arriba. Por una parte, es un modelo de en qué medida el individuo depende de las estructuras de poder metafísico y social; por otra, se puede considerar como el modelo de una libre creación estética. En los papeles de los personajes ficticios que ponen en escena las pruebas – incluyendo el de Dios en *El gran teatro del mundo* – se refleja

18 No quita validez a este argumento que la metáfora se refiera en primer lugar al „autor de comedias“ porque reside en la característica semántica de „creación“ igualmente válida para el autor literario.

el papel del autor, ya que las experiencias hechas por los autores de la prueba siempre son, al mismo tiempo, experiencias del autor de la obra.

Así pues, la relación de dependencia que existe entre los personajes calderonianos y su respectiva situación se refiere también al contexto ficticio y a la esencial libertad que eso implica. La dependencia de los personajes cambia de signo si se considera que el contexto ficticio está creado libremente por el autor; y que así aquellos están sometidos a una experiencia estética. Esta superposición de los contextos se muestra de manera particularmente clara en una escena de *La hija del aire* que, por eso, se va a comentar aquí, aunque se puede calificar de prueba sólo en un sentido más amplio. Al enfrentarse el rey Ninias y el general Menón por causa de su amor a Semframis, Menón hace la propuesta siguiente:

[...] cansado está el  
mundo de ver en farsas  
la competencia de un Rey,  
de un valido y de una dama.  
Saquemos hoy del antiguo  
estilo aquesta ignorancia,  
y en el empeño primero  
a luz los efectos salgan.  
El fin de esto siempre ha sido,  
después de enredos, marañas,  
sospechas, amores, celos,  
gustos, glorias, quejas, ansias,  
generosamente noble  
vencerse el que hace el Monarca.  
Pues si esto ha de ser después,  
mejor es ahora no haga  
pasos tantas veces vistos.

(Vv. 2006–2222)<sup>19</sup>

Menón constata aquí que se encuentra con Ninias en una situación típicamente teatral, y, por eso, propone pasar por alto los muchos „enredos“ y „marañas“ que suelen surgir de esa situación para adelantar el fin que consiste en la renuncia del monarca. Ninias replica que quiere cambiar también el final:

[...] que en el fin también haya  
nuevo estilo. Esto ha de ser,  
ya que introducidos se hallan  
aquí Rey, dama y valido,  
vencerte tú, porque salga  
de andar en duelos de amor  
la Majestad [...].

(Vv. 2133–2139)

19 Se cita la edición de F. Ruiz Ramón, Madrid: Cátedra, 1987.

En esta discusión ambos personajes describen su situación refiriéndose a modelos teatrales, dando a entender así que ellos también forman parte de un contexto teatral, es decir, de un contexto prefijado por el autor. Esta advertencia lleva inherente la referencia intertextual a dramas en los que el rey muestra la debida generosidad como, por ejemplo, el Alejandro calderoniano en *Darlo todo para no dar nada*. En relación con esto adquiere una significación especial el afán de los personajes por buscar soluciones nuevas, por lo cual también dicha escena asume el aspecto de una prueba o por lo menos de una experiencia. Con ello se refiere no sólo al hecho de que el contexto de la obra teatral constituye una situación preconcebida, sino también a la libertad del autor de experimentar dentro de los límites dados por el asunto y las leyes del género. El deseo de los personajes de evitar „pasos tantas veces vistos“ corresponde al deseo del autor de encontrar nuevas variaciones para las situaciones típicas de su teatro.

Esta escena muestra, por lo tanto, la superposición de los contextos social, metafísico y estético. En primer lugar representa una relación de poder entre rey y valido dentro de la cual hay que definir los respectivos papeles y las normas que corresponden a estos papeles. Según el carácter jerárquico de esta relación, Menón está sometido a la definición de la situación propuesta por el rey. La dependencia del segundo contexto, del contexto metafísico, se ve en que Ninias y Menón siguen, sin saberlo, la línea trazada por el hado de Semíramis. Ninias cumple con su comportamiento el vaticinio, repetido al comienzo del drama por la propia Semíramis: „Que a un Rey/ glorioso, le haría mi amor/ tirano [...]“ (vv. 139–141). El tercer contexto es el contexto teatral tematizado por el empleo de las metáforas del teatro. Con las referencias a este contexto se da a entender que las restricciones contextuales a que están sometidos los personajes se deben al fin y al cabo a que estos personajes actúan dentro de un drama, del drama ideado por Calderón.

Esto da pie a una objeción importante contra todos los intentos de atribuir al teatro calderoniano una función exclusivamente conservadora en cuanto al orden social y religioso<sup>20</sup>. El orden religioso y social en los dramas calderonianos acaba siempre convertido en un orden estético. Las leyes metafísicas y sociales representadas dentro de la ficción tienen una función doble. Por una parte, constituyen un modelo del mundo social, por otra parte, son las reglas de construcción del mundo ficticio y de la trama dramática. Como ejemplo más claro de esta función estructural baste recordar el papel del código del honor en las comedias de capa y espada. Por lo tanto, el afán de crear un orden estético no puede considerarse solamente como un reflejo de las tendencias restauradoras en el ámbito social. Revistiendo esta función estética, las normas del universo calderoniano pierden su carácter represivo, ya que están a disposición del autor. Son las reglas de su juego y de sus experiencias de creación estética. Ello significa que el rasgo más conservador del teatro calderoniano, su respeto al orden religioso y social, está vinculado de manera indisoluble a los rasgos más modernos de la estética del barroco.

20 Como representantes destacados de esta tesis — mantenida con respecto al teatro del Siglo de Oro en su conjunto — hay que citar A.G. Reichenberger, „The Uniqueness of the *comedia*“, *Hispanic Review* 27 (1959), pp. 303–316; Ch. V. Aubrun, *La comédie espagnole (1600–1680)*, Paris 1966; A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid 1972.

## EL ESPACIO SIMBÓLICO EN CALDERÓN

Por Merveena McKendrick

Como indicó Manfred Pfister<sup>1</sup>, es la relación tiempo-espacio lo que distingue el texto representado del texto narrado. En el texto narrado, el narrador tiene carta blanca para disponer de las relaciones tiempo-espacio. En el teatro, sin embargo, la única libertad es aquella ofrecida por los huecos *entre* las unidades textuales-escénicas; porque las propias unidades escénicas ocupan necesariamente el tiempo y el espacio de su representación, cada una siendo un continuo de tiempo y espacio específico y cerrado. Termina allí, sin embargo, la equivalencia entre los aspectos concreto y ficticio del tiempo y el espacio en el teatro. Aunque es idéntico el tiempo presente de representantes y público, para personajes y espectadores ese presente es desde luego diferente en términos de su naturaleza y calidad: los personajes „viven“ el tiempo mientras los espectadores lo pasan mirando, en un proceso donde el tiempo es en cada caso inseparable cronológicamente del espacio.

El concepto del espacio teatral por su parte es, como se sabe, muy complejo. En el teatro tradicional, el teatro analógico, el espacio real del *escenario* corresponde al espacio *ficticio* del drama y su argumento. El espacio real del *auditorio* parece corresponder al espacio *psicológico* y *emocional* que constituye la reacción a, o recepción de, la representación por parte del público. Y el espacio real del *teatro* en general corresponde luego al espacio *ideológico* habitado a la vez por el dramaturgo (y de ahí su obra) y los espectadores, que comparten hasta cierto punto las mismas experiencias, los mismos conocimientos, valores, actitudes y expectativas. El mundo ficticio habitado por la representación es a su vez una cosa compleja, en parte porque no es un mundo „real“ verdadero sino una construcción literaria compuesta de texto, subtexto y contexto, de acción y interacción, de diálogo y monólogo, de pensamientos inarticulados, indirectas, señales, significados insinuados, intenciones escondidas, y suposiciones compartidas. Al nivel del argumento este espacio ficticio se divide en subespacios, o cuadros. En el escenario no ilusionista de los corrales, la localización de estos cuadros era suministrada por la mayor parte por medio de la *topographia* (descripciones o referencias en el diálogo) en colaboración con la imaginación del espectador. El potencial simbólico de este escenario neutro y proteico era en términos físicos forzosamente mínimo (aunque sin duda a veces se empleaban para este propósito accesorios como, por ejemplo, las colgaduras del Comendador en los muros del dormitorio de Peribáñez), y en la comedia antes de Calderón la escenificación tiende a ser funcional y no atmosférica o simbólica, aunque por cierto con los balcones y la escena interior (o lugar de descubrimientos) no carecía de valor visual<sup>2</sup>. Calderón,

1 *The Theory and Analysis of Drama*, trad. John Halliday (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 246.

2 John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el siglo de oro* (Madrid: Castalia, 1987), 227–47.