

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA CONFIGURACIÓN DEL ENREDO A PARTIR DE
ELEMENTOS DISCURSIVOS Y ESCÉNICOS EN *LA DAMA
DUENDE*, DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA:

JULIO ENRIQUE MACOSSAY CHÁVEZ

ASESOR: Dr. AURELIO GONZÁLEZ Y PÉREZ

MÉXICO, D. F. (ABRIL, 2015)

TESIS REALIZADA CON EL APOYO DE CEP Y DEL CONACYT.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

A

mis padres,

Julio Enrique Macossay Cosgalla
y María Guadalupe Chávez Porras.

A

mi tutor,

el Dr. Aurelio González y Pérez,

A

mis sinodales,

Leonor Fernández, Nieves Rodríguez,

Gabriela Nava y Aurora González

A

la UNAM, al CEP y al Conacyt
por permitirme cursar esta maestría.

Si desde la escuela primaria hasta los estudios de doctorado,
se disecciona, se analiza, se explica y se comenta textos literarios,
es para aprender a “consumir” mejor la literatura,
y a sacar de ella el mejor provecho.

Tadeusz Kowzan.

Si el teatro es ante todo un arte
de la representación, es también
—precisamente a causa de esta característica—
un arte de la lectura.

Jean-Marie Thomasseau.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
I. DEFINICIÓN, TIPOS Y FUNCIÓN DEL ENREDO EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA.....	5
I.1. Definición y tipos de enredo	5
I.2. Doble discursividad en el teatro y su relación con el enredo: el enredo dramático y el enredo escénico	15
I.3. La función del enredo en <i>La dama duende</i>	29
I.4. La comedia de enredo: un enredo de la crítica	34
II. ELEMENTOS ESCÉNICOS Y DISCURSIVOS EN <i>LA DAMA DUENDE</i>	40
II.1. Elementos escénicos en <i>La dama duende</i>	40
II.1.1. Didascalias	40
II.1.1.1. Didascalias explícitas e implícitas	40
II.1.1.2. Tipos de didascalias	43
II.1.2. Tipos de espacio teatral.....	48
II.2. Elementos discursivos dramáticos en <i>La dama duende</i>	59
II.2.1.1. Equívoco.....	60
II.2.1.2. La mentira y sus tres tipos: material, formal y material y formal.....	69
II.2.1.3. El engaño y su relación con el ocultamiento de la identidad	73

III.	FUNCIONES DRAMÁTICAS DE LOS ELEMENTOS ESCÉNICOS Y DISCURSIVOS EN <i>LA DAMA</i>	
	<i>DUENDE</i>	83
	CONCLUSIONES	118
	BIBLIOGRAFÍA	120

INTRODUCCIÓN

Para poder ver el papel que tienen los elementos discursivos dramáticos y escénicos en la configuración del enredo en *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, lo primero que se debe hacer es contextualizar la obra dentro del género al que pertenece: las comedias de capa y espada. Por ello, lo primero que se hizo fue dar una definición de las mismas, así como una definición del enredo en el contexto de este género aurisecular y los tipos de enredo que se pueden encontrar en estas obras.

Hecho esto, se procedió a explicar la doble discursividad del teatro a partir de lo propuesto por la semiología teatral y en específico por Anne Ubersfeld y María del Carmen Bobes Naves. Partiendo de este concepto semiótico a continuación se vio que es posible dividir al enredo en enredo espectacular y en enredo dramático, siendo el primero el que se configura con elementos escénicos, mientras que el segundo con elementos discursivos.

Una vez visto esto, se habló de la función del enredo en *La dama duende* y por ello se verán las distintas posturas que ha tenido la crítica y en particular Fausta Antonucci, Bárbara Mujica, Robert Ter Horst, Frederick A. de Armas, John E. Varey, Catherine Larson, María Soledad Fernández Utrera, Jonathan Thacker, Adrienne Schizzano Mandel y David J. Hildner.

El primer capítulo se terminó con una breve revisión de cómo surgió entre la crítica la tendencia de llamar comedias de enredo a las comedias de capa y espada y por qué la crítica moderna considera que es preferible llamarlas de esta última forma.

El segundo capítulo se centró en los elementos escénicos y discursivos dramáticos. Primero se analizaron los elementos escénicos. Primero de las didascalias, de por qué es importante distinguir entre acotaciones y didascalias y también por qué éstas se dividen en explícitas e implícitas. También se entró en detalle sobre los tipos de didascalias que son las enunciativas, motrices e icónicas y se mostrarán ejemplos de cada una en *La dama duende*. Después de esto se habló del otro elemento escénico que está intrínsecamente relacionado con las didascalias: el espacio teatral. Se revisaron los distintos tipos de espacios teatrales y también de la relación que tienen los elementos espaciales —la iluminación, por ejemplo— en la configuración del enredo.

Como es lógico, lo siguiente es hablar de los elementos discursivos dramáticos presentes en esta obra de Calderón que son el equívoco, la mentira y el engaño. Se dieron definiciones de los tres, se mostraron cómo el equívoco surge gracias a otro mecanismo discursivo conocido como error. Se dieron ejemplos puntuales de estos elementos discursivos en esta pieza y también se mostró la relación que tienen los dos primeros con el engaño y como los tres tienen la función de ocultar la identidad de la dama.

El último capítulo es un análisis de las tres jornadas de la obra con la intención de mostrar la función dramática de los elementos escénicos y discursivos de esta obra, lo cual es lo mismo que decir que se vieron a detalle cómo trabajan en conjunto para configurar el enredo de esta obra de teatro.

I. DEFINICIÓN, TIPOS Y FUNCIÓN DEL ENREDO EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

I.1. Definición y tipos de enredo

Uno de los recursos más utilizados en las comedias de capa y espada es el enredo: “[el] objetivo final de la comedia de capa y espada[...] parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener —suspender”.¹ Pero este enredo no se crea de la nada como bien apuntó Frédéric Serralta:

Existen así, como todos sabemos, mecanismos inductores, que facilitan la progresión de la intriga, y mecanismos obstructores, que la interrumpen o la frenan según las necesidades de la creación dramática. La elección de estos mecanismos en sus diversas modalidades no creo que se hiciera según una inspiración totalmente libre, sino que muchas veces se escogerían por ser los más útiles para enredar con mayor facilidad una intriga teatral.²

Me centraré específicamente en los mecanismos inductores de la intriga, siendo uno de los principales el enredo, pero también en los que sirven para crear a éste, los cuales en el caso específico de *La dama duende* son el equívoco, el engaño y la mentira, así como también elementos escénicos presentes en las didascalias, ya que todos ellos están en función de ocultar la identidad de la protagonista.

Sería complicado entrar de lleno en el estudio del enredo, si primero no se define lo qué son las comedias de capa y espada y el enredo mismo. El nombre por supuesto, en

¹ Ignacio Arellano Ayuso, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, en *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 47.

² “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón* 42 (1988), p. 132.

primer lugar hace alusión a la vestimenta de la época: “procede del vestuario de los personajes-actores, que salen a escena con la misma ropa que era la usual en el XVII, la capa y la espada. Lo primero que se debe señalar es que la conciencia de este tipo de comedia existe ya en el mismo XVII”.³ Sin embargo, una definición como ésta, además de ser tautológica, deja algunos elementos clave de este tipo de comedias que ya se reconocía desde la época en que fueron escritas, como se puede ver en este verso de la “Loa en alabanza de la espada”:

muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio.⁴

Antes de dar una definición moderna de lo que estas obras son, es prudente ver qué se opinaba en el siglo en el que tuvieron su auge y para ello se puede acudir a la definición dada por Bances Candamo: “Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares como Don Juan, o Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo”.⁵

Por otra parte, una definición más moderna nos dirá lo siguiente: “[son] astutas intrigas de beldades enamoradas, y de sus caballeros, el divertido aparato del escondite y el

³ “La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)”, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y defendidos*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 12

⁴ “Loa en alabanza de la espada” en *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Barcelona, 1614, apud. Ignacio Arellano, “La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)”, art. cit., p. 12.

⁵ Francisco Antonio de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis, 1970, p. 33.

disfraz, de los encuentros secretos y de las cartas bajo la mano, una inocente fantasmagoría, en la que por un momento tiembla el honor de la sociedad española para volver a verse, en un final conciliante, como antes”.⁶

De ambas definiciones con cuatro siglos de diferencia es posible deducir que el tema principal de estas obras suele ser el amor, pero un amor que para concretarse implica la utilización del ingenio (“el aparato del escondite y el disfraz”) para evitar que el honor esté en riesgo. Asimismo se nos da a entender que el final suele ser feliz, en otras palabras acaban en boda.

Por otra parte, una definición que nos revela la estructura común de todas las comedias de capa y espada es la dada por Fausta Antonucci:

las comedias de capa y espada (y por tanto también *La dama duende*) responden todas, en su estructura, a un mismo patrón. Protagonizan la intriga dos parejas, cuyo amor se ve obstaculizado de muy diversas formas por los celos y/o por la oposición de una figura que encarna la autoridad paternal (el padre o el hermano); suele haber a menudo un tercer galán, cuyas esperanzas amorosas quedan frustradas al final de la comedia. En el número de los personajes entran también criados y criadas, cuyas actuaciones y comentarios funcionan esencialmente como contrapunto a la manera de razonar y de actuar de sus amos. La intriga tiende a complicarse en la parte final de los actos primero y segundo, especialmente por equívocos y malentendidos, en cuyo juego desempeña un papel importante –sobre todo a partir de los años veinte del siglo- el espacio doméstico con sus trampas, escondrijos, sótanos, salidas dobles, puertas ocultas.⁷

Aunque a esta definición se le escapa algo que no está ausente de la definición dada por Ignacio Arellano:

⁶ Hugo Friedrich, *Estructuralismo y estructura literaria en la ciencia literaria: Calderón de la Barca*, Santander, Isla de los Ratones, 1972, p. 72.

⁷ “Calderón y la madurez de la comedia áurea: *La dama duende*”, en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005, p. 14.

una comedia de capa y espada es una comedia de tema amoroso, que pone en escena los amores de damas y caballeros particulares, es decir, que tiene personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés; personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de personajes, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etcétera.⁸

En otras palabras, él se fija en la condición de los personajes que van a padecer y/o maquinar el enredo dentro de la comedia. Esto podría parecer un elemento intrascendente, pero como Maria Grazia Profeti hace notar, el hecho de que el protagonista de *Las firmezas de Isabela* no pertenezca a las clases sociales mencionadas arriba fue la razón del fracaso de esta obra: “las razones de sus ‘errores’ no estribaban en su excesivo preciosismo, como siempre se había dicho, sino en el hecho de que el personaje principal es un rico mercader, un protagonista absolutamente impresentable a los ojos de los espectadores del siglo XVII”.⁹

Pero antes de poder hablar de las funciones que el enredo tiene en este tipo de obras, es prioritario definirlo y para hacer esto es prioritario mencionar lo ligadas que están las comedias de capa y espada a este recurso, al grado de que también han sido llamadas comedias de enredo. Ignacio Arellano explica esto último pensando que se puede deber a que el “Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener —suspender— eutrapélicamente al auditorio: *Todo es enredos amor*, título de una de las comedias de Moreto, podría ser el lema del género. Términos como *ardid*, *quimera*, *traza*, *enredo*,

⁸ “La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)”, art. cit., p. 13.

⁹ “La comedia de enredo” en Francisco de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998, p. XIX.

engaño, confusión y otros de semántica análoga constituyen un núcleo léxico de estas obras”.¹⁰

Comúnmente se puede entender que se trata de la malinterpretación de un evento por varios personajes, lo cual lleva al nudo de la obra y por ende que será desenredado en el desenlace de la misma. Para comprenderse con un poco más de cabalidad, como bien apunta Sebastián Santana,¹¹ es necesario tomar en cuenta la definición que proporcionan los diccionarios de la época. *El Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, de Sebastián de Covarrubias, lo define como “la mentira o patraña bien compuesta donde diversas personas vienen a estar en trabajo”.¹² Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* lo define como:

El embarazo y dificultad que resulta de enredarse y enmarañarse alguna cosa, y revolverse, y confundirse[...]. Se toma comúnmente por falsedad y engaño artificioso, mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo, por la dificultad de desembarazarse de ella[...]. Significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras; como el de las comedias y óperas de los teatros, mezcladas de varios lances, y tejidas con arte para tener suspenso al auditorio.¹³

Al tener la cualidad de artificioso, implica que alguien tiene que ser el creador de dicha maraña. Evidentemente el autor es el responsable, pero en el mundo textual de la obra

El enredo no surgía espontáneamente, debía tener la colaboración de los personajes de las comedias, es decir, todo enredo se ocasionaba, como hemos señalado repetidamente, cuando uno de los protagonistas deseaba encontrarse con el ser amado y planeaba una estrategia viable para citarse con él. La confusión se creaba cuando los planes no salía como se había previsto por la inoportuna aparición de alguna circunstancia que lo cambiaba

¹⁰ Ob. cit., p. 34.

¹¹ Sebastián Santana Jiménez, *Recursos para lograr el enredo en las dos comedias de Sor Juana Ines de la Cruz*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 64.

¹² Sebastián de Covarrubias, *El Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/745/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>, consultado el 11/05/2013, s.v.: **enredo**.

¹³ *Diccionario de Autoridades*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>, consultado el 11/05/2013, s.v.: **enredo**.

todo[...]. El enredo es inherente a los protagonistas porque pueden tomar diversas decisiones sobre su actuar.¹⁴

Siguiendo esta línea de pensamiento, como bien menciona Luis Carlos Salazar Quintana,¹⁵ los elementos utilizados por los personajes para producir el enredo se pueden dividir básicamente en dos: intencionales y extensionales. El primer tipo, como el nombre lo indica, son los que “emanan de la conducta de uno de los personajes por medio, por ejemplo, de la invención, el fingimiento, el disimulo, el engaño o la mentira”.¹⁶ Pensando en un obra de temática similar a *La dama duende*,¹⁷ un buen ejemplo de este tipo los encontramos en *La viuda valenciana*, de Lope de Vega. En este caso lo que ocurre es que la viuda Leonarda ha decidido no casarse, pero esto no evita que sienta algo por un joven que se llama igual que su difunto esposo: Camilo. Lo que destaca a esta viuda y que la distingue por completo de doña Ángela es su inteligencia prodigiosa. Gracias a ella es que para poder verse con él y salvaguardar su honor, decide hacer una puesta en escena aprovechándose de que era época de carnaval (“ya ves cómo anda alterada / con sus máscaras Valencia”):¹⁸

con máscara irás,
y para que nada note,
le pondrás un capirote,
con que a casa le traerás.
Entrará a oscuras, y cuando
se haya de ir, vuelto a poner,
¿a quién podrá conocer

(*La viuda valenciana*, vv. 787-793).

¹⁴ Sebastián Santana Jiménez, ob cit., p. 64.

¹⁵ “La poética del enredo en *El semejante a sí mismo*”, en Ysla Campbell (ed.), *Alarconiana. Primer Coloquio Internacional de Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011, p. 128.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ He decidido no utilizar ejemplos de *La dama duende* para no adelantar lo que se verá posteriormente en el análisis en el capítulo tercero de este trabajo.

¹⁸ Lope de Vega, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Vals, Madrid, Castalia, 2001, p. 156, vv. 771-2. Las subsecuentes citas se harán colocando el nombre de la obra y el número de versos entre paréntesis.

Esta estratagema utiliza a la oscuridad como un elemento para el ocultamiento perfecto de la identidad y en consecuencia es el elemento nuclear del enredo, ya que lo que tendrá confundido toda la obra a Camilo será saber quién es la mujer con la que se ha reunido en las sombras. Por tanto, los elementos utilizados para el enredo, que en este caso es la puesta en escena y todo lo utilizado para montarlas son utilizados intencionalmente por la dama para mantener enredado al galán durante toda la obra.

El segundo tipo son los elementos en los que “la confusión deriva de un factor externo a la voluntad de los personajes, tales son una noticia inesperada, una coincidencia, un encuentro fortuito o una revelación”.¹⁹ Un caso de este tipo de factores se ve en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. En esta obra la protagonista, doña Juana, decide disfrazarse del personaje que le da título a la obra para evitar el posible casamiento de su galán don Martín con doña Inés. Ocurre un elemento completamente fuera del control de doña Juana cuando al estar ella con Inés aparecen varios personajes, entre ellos el galán, disfrazados de don Gil confundiendo a todos los presentes, incluyendo a la artífice del enredo de la obra.

Cabe destacar que el enredo mismo puede ser dividido en dos tipos: el enredo simple y el enredo complejo. El primer tipo es en el que el enredo está configurado por la menor cantidad de elementos posibles y éstos suelen ser en su mayoría intencionales. En otras palabras, el enredador tiene la situación bien controlada y si bien el enredo no tiene demasiados elementos que lo constituyan por lo mismo, es mucho más difícil que se desenrede si el autor del mismo no quiere que esto ocurra. *La viuda valenciana* es un buen ejemplo de este tipo de enredo porque, como ya se dijo, todo está fundamentado por

¹⁹ Luis Carlos Salazar Quintana, art. cit., p. 128.

completo en la oscuridad, la cual gracias a sus refuerzos (uso de máscaras) hacen que algo que en apariencia sea mucho más sencillo —sobre todo si lo comparamos con la comedia de Calderón que se analizaría en este trabajo— sea más difícil de desenredar, ya que toda la puesta en escena dentro de la obra está perfectamente calculada por la dama.

El segundo tipo por su parte es el enredo que tiene una gran cantidad de elementos en juego y muchos de ellos son extensionales, por lo que es mucho más frágil y difícil de manejar en cuanto que todo el tiempo se está modificando por culpa de los elementos nuevos e imprevisibles que van surgiendo. Cuando una obra suele presentar un enredo de este tipo, no es extraño que se diga que es una comedia de capa y espada especialmente barroca, porque en realidad lo que tenemos es que el autor está llevando a sus límites el canon del enredo con la utilización de un recurso de esta complejidad.

Si bien en *La dama duende* claramente tenemos este tipo de enredo, como se podrá comprobar en el tercer capítulo, una obra que en la que también está presente es la ya citada *Don Gil de las calzas verdes*. Más que nada porque ya se mencionó, tiene gran presencia de elementos extensionales en forma de la presencia de otros personajes disfrazándose de don Gil, obligando por tanto a la dama a tener que improvisar todo el tiempo para evitar caer en su propio enredo.

Hablando sobre el enredo mismo, éste puede ser dividido dependiendo de quién es el enredado: los personajes o el espectador. Como es de imaginarse, el primer tipo es el más usual y es el que vemos en la mayoría de las obras de teatro. Siguiendo lo dicho por Sergio Fernández, éste a su vez puede dividirse en tres subtipos:²⁰ el que es enredado por voluntad ajena, el que se enreda a sí mismo y el tercero y muy poco común caso es cuando existe un

²⁰ “El amor enredado” en *El amor condenado y otros ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1981, p. 170.

acuerdo mutuo entre el enredador y el enredado. Nuevamente el primero es el caso estándar en las obras de este tipo, sin importar que se use un enredo simple o complejo. Por el contrario, el segundo caso es menos común, y suele ocurrir en enredos complejos. Un caso de este tipo es *La verdad sospechosa*. En esta obra el protagonista no quiere casarse con la mujer con la que le ha arreglado matrimonio su padre, sin saber que es la misma a la que él ama, esto hará que la suerte de mentiras y enredos que trama para lograrlo culminen en que él se despose con la dama equivocada y por tanto que en un sentido se encuentre “enredado”.

Es posible argumentar que en *La viuda valenciana* encontramos un ejemplo del tercer tipo, ya que el galán acepta las condiciones establecidas para ver a Leonarda y por ello, en un sentido, está aceptando por voluntad propia ser enredado con el objetivo único de estar con la dama sin saber quién es ella en realidad.

El caso en el que el enredado sea el espectador no es común, pero ocurre. El ejemplo más claro de esto es *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora porque como bien apunta María Cristina Quintero:

the difficulties of the play are created by the laborious combination of ornate poetic language with a labyrinthine plot [...] His manipulation of plot, instead of providing a fast-paced unfolding of the action, offers a bewildering, entangled series of events which makes for a curiously static, non-dramatic piece. / The action viewed on stage would make little sense to spectators encountering the play for the first time. Readers have a certain advantage, in that they have the text before them and can return to certain passages or examine the *dramatis personae*, when in doubt about the identity of one or the other character [...] Both reader and spectator would be plagued by the uncertainty of plot sequence. Essential details about characters and their predicaments are given only gradually through exceptionally long speeches. The audience or the readers have to piece together this

verbal puzzle in a slow and retroactive movement. Intelligibility of the action is constantly delayed.²¹

Como es fácil adivinar con lo dicho en la cita anterior, es difícil para un espectador teatral ver esta obra y no quedar enredado por las diversas técnicas literarias desplegadas por Góngora en la configuración del enredo en esta obra. En otras palabras, lleva al límite muchos de los elementos de la comedia de capa y espada, al punto en el que es casi imposible para un espectador de la obra el no quedar completamente enredado por lo que está viendo representado en el teatro. Aunque no se debe olvidar que el consenso general es que esta pieza de Góngora es una obra de teatro fallida y por ello no es un ejemplo prototípico de cómo era el teatro aurisecular en general.

Aunque sobre este punto se debe recordar que el espectador de las obras de este período era más atento que el de hoy en día porque las obras así lo requerían:

necesita[n] un destinatario al mismo tiempo ágil y atento: rápido en captar el juego escénico, las salidas y las entradas, y atento en cuanto se refiere a los cambios de los personajes; no sólo cambios de papel, sino de perspectivas y actitudes, capaz de distinguir los matices de los afectos en el momento mismo en que los actores los expresan. Y atento, además, al tejido literario, que se apoya en concisas referencias clásicas [...]; atento a las largas relaciones y a los juegos conceptuales, e igualmente rápido en reconocer las alusiones burlescas [...] lo más importante es la implícita presencia de ese destinatario sagaz, que permite el desarrollo de los recursos y mecanismos de la pieza.²²

La dama duende por su parte es una obra con un enredo complejo fundamentado en el uso de una alacena de cristal para entrar en la habitación del galán (elemento intencional), pero al que se le agrega profundidad gracias al uso de la luz y la oscuridad, así

²¹ “Luis de Góngora and the Comedia de enredo”, en *Symposium*, XXXIX (1985-1986), pp. 275- 276.

²² Maria Grazia Profeti, art. cit., pp. XIII-XIV.

como a la entrada inesperada de ciertos personajes (elementos extensionales). En la obra tenemos que al principio doña Ángela e Isabel intentan enredar a don Manuel y a Cosme, pero conforme va avanzando la obra, la dama se vuelve víctima de su propio enredo, algo hasta cierto punto común en las obras con un enredo complejo, y de hecho, como en todas ellas, cuando ambos personajes están enredados la única solución posible es el casamiento.

I.2. Doble discursividad en el teatro y su relación con el enredo: el enredo dramático y el enredo escénico

El teatro siempre se ha caracterizado por tener un carácter textual dual a partir del cual están configurados sus elementos: está formado por el texto y la representación. Esto tiene varias implicaciones, siendo la más evidente que “La obra dramática es un texto literario escrito para ser representado. Por el hecho de estar escrito puede ser leído, y por el hecho de estar escrito para ser representado, contiene las indicaciones necesarias para su puesta en escena”.²³ Lo que es lo mismo que decir que “La escritura se dirige a un lector individual y usa solamente signos lingüísticos; la representación se dirige a un receptor múltiple, el público, y utiliza signos verbales y no verbales: pero hay que destacar que en ningún caso son realidades que se enfrentan, como han pretendido algunos críticos del teatro, historiadores o prácticos”.²⁴

Precisamente algo que se debe tener muy en cuenta al estudiar el teatro es que el texto y la representación no son elementos opuestos, sino complementarios. No se puede llegar a analizar a cabalidad una pieza teatral si no se toma en cuenta los dos elementos y por el contrario se podría llegar a los extremos de creer que es posible prescindir de uno de

²³ María del Carmen Bobes Naves, “Teatro y semiología”, *Arbor* CLXXVII (Marzo-Abril 2004), p. 500.

²⁴ María del Carmen Bobes Naves, “Posibilidades de una semiología del teatro” en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 297.

ellos. Un ejemplo de este tipo de pensamiento es Hegel, quien llegó a pensar lo siguiente: “En mi opinión, ninguna obra teatral, propiamente dicha, debería ser impresa, sino próximamente, como entre los antiguos, pertenecer como manuscrito al repertorio del teatro y no obtener más que una circulación enteramente insignificante. No veríamos así aparecer tantos dramas de un estilo muy esmerado, que encierran hermosos sentimientos, excelentes reflexiones y profundos pensamientos, pero que pecan precisamente por lo que constituye, dramáticamente hablando, el drama, a saber: la acción y su vida animada”.²⁵ Como se puede ver, la postura de Hegel muestra una tendencia hacia ignorar lo literario de la obra teatral (lenguaje muy refinado, etc.) y centrarse en lo que hace dramática una obra teatral, obviando que esto es la unión del texto y la representación.

Un caso contrario, es el del teórico checo Veltruský, quien afirma que “todas las obras de teatro, no sólo las obras cerradas, se leen de la misma manera que los poemas y las novelas”.²⁶ Si bien es completamente posible leer una obra de teatro como una novela, y a veces, en el ambiente académico o en la soledad del hogar, se suele hacer esto, no es la mejor manera de acercarse a una obra de este tipo, puesto que esto implica pasar por alto los elementos que en dicho texto marcan las pautas para una representación o en otras palabras se ignora que “El discurso teatral se asienta sobre el presupuesto fundamental de que estamos en el teatro. Quiere esto decir que el contenido del discurso teatral sólo cobra pleno sentido dentro de un espacio determinado (el área de juego, la escena) y en un tiempo determinado (el de la representación)”.²⁷

²⁵ G. W. F. Hegel, *Estética*, (trad.) Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, Alta Fulla, 1988, p. 496.

²⁶ Jiří Veltruský, “Drama jako básnické dílo”, en B. Havránek y J. Mukařovský (eds.), *Čtení o jazyce a poesii*, Praga, Družstevní práce, 1942, p. 406, *apud.* Miroslav Procházka, “Naturaleza del texto dramático”, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 66.

²⁷ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, (trad.) Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989, p. 181.

Por ello, me parece que una postura más acertada es la de la semiología del teatro, ya que “La semiología rechaza la oposición ‘texto’ / ‘representación’, porque no puede admitir que la relación dialéctica entre ellos sea de exclusión, sino más bien de integración, como formas y fases que regresan al mismo contenido en el proceso de comunicación dramática”.²⁸ A lo que se debe añadir el presupuesto semiológico de que “el Texto Dramático incluye el texto escrito y además su representación virtual; y la representación incluye el diálogo y todos los otros signos verbales del texto en sus propias referencias (objetos, distancias, tono, ritmo, trajes, luces, etc.). No se justifica una oposición Texto / Representación, si en las dos fases de la recepción de la obra dramática (Lectura / Representación), está presente todo el Texto Dramático”.²⁹

Es posible que esto se deba a que el texto dramático está en función de la representación y esto precisamente es lo que le da un carácter dual al teatro. Esto lo vemos reflejado en los personajes en cuanto que tenemos a los actores y al personaje que representan. Lo mismo se puede decir del tiempo, ya que si bien hay varios tiempos en una obra, en la representación hay dos que el espectador puede percibir: el tiempo en el que pasan los acontecimientos de la trama y el tiempo que dura en ser representada. El espacio tampoco se escapa de esta regla, ya que en principio el espectador verá dos espacios superpuestos: por una parte el espacio donde se está representando la obra y por otra el espacio descrito en los diálogos y por ello donde ocurre la acción. “La sala pertenece al mundo real; el escenario es parte del mundo ficcional; su conjunción condiciona la forma en que se transmite la comunicación”.³⁰

²⁸ María del Carmen Bobes Naves, art. cit., p. 319.

²⁹ María del Carmen Bobes Naves, art. cit., p. 500.

³⁰ *Ibíd.*, p. 505.

Siguiendo esto, el texto también tiene este carácter o más específicamente, tiene lo que los semiólogos han dado en llamar la doble discursividad, la cual según Ubersfeld es: “a partir del presupuesto semiológico [existen] dos sistemas de signos en el teatro, uno verbal, el texto T, el otro no verbal, el de la representación R”,³¹ lo que en palabras de Aurelio González es lo mismo que decir: “por una parte el texto dramático que recoge los parlamentos de los personajes y por otra parte el texto que implica el montaje escénico”.³²

Al respecto de esto se debe tomar en cuenta lo dicho por Bobes Naves:

Distinguimos en la obra dramática (Texto Dramático) dos aspectos [...]: el Texto Literario y el Texto Espectacular. El primero está constituido por el diálogo, las acotaciones, el paratexto, es decir, todo, en cuanto tiene valores literarios. Generalmente el Texto Literario está formado fundamentalmente por el diálogo, ya que las otras partes del texto tienen carácter técnico, no cuidan tanto su estilo verbal, y van dirigidas a un lector concreto, el director: son indicaciones para la puesta en escena. [...] A esta división diálogo (literario) / acotaciones (no literarias) hay que añadir que el diálogo incluye indicaciones (didascalias) que se traducen en signos no verbales de la escena, igual que las acotaciones [...] El Texto Espectacular está formado por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena; están recogidas en las acotaciones fundamentalmente, y también en las didascalias del diálogo.³³

Algo que se debe puntualizar sobre lo anterior es que siguiendo a Alfredo Hermenegildo, en vez de distinguir entre acotaciones y didascalias del diálogo, es preferible llamarlas didascalias explícitas e implícitas, respectivamente, pero sobre esto se puntualizará en el siguiente capítulo.

También es muy importante tomar en cuenta que “El *Texto Espectacular* hace posible la puesta en escena del *Texto Literario* y ambos están en el texto escrito, y ambos

³¹ Anne Ubersfeld, ob. cit., p. 26.

³² Aurelio González, “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón*, México, UNAM, 2001, p. 93.

³³ María del Carmen Bobes Naves, art. cit., pp. 500-1.

estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistema sémicos diferentes: verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular”.³⁴ Es decir, la doble discursividad está presente en el texto, pero también en la representación por la ya mencionada relación de integración que hay entre ambos.

Partiendo de lo anterior, esta doble discursividad se ve reflejada en uno de los elementos más representativos de las comedias de capa y espada: el enredo. Tomando este factor en cuenta aparecen dos tipos de enredo, además de los mencionados en el apartado anterior: el enredo dramático y el enredo espectacular.

Tenemos por una parte un enredo que está configurado en el diálogo y por tanto con elementos discursivos como lo son el equívoco, engañar con la verdad, el ocultamiento de la verdad o la suposición falsa. Por otra parte, está el enredo que se forma utilizando todas las indicaciones que permiten la puesta en escena; en otras palabras, los elementos escénicos, como los trajes por ejemplo, que se ven expresados en las didascalias explícitas e implícitas.

Ambos tipos de enredos pueden aparecer en una obra; sin embargo, también es completamente posible que en una comedia de capa y espada sólo haga acto de aparición el enredo dramático y no el espectacular. No obstante, lo contrario no puede ocurrir debido a que el enredo se origina en el diálogo, y por ello el enredo espectacular sirve para reforzar al dramático.

Una comedia de capa y espada en la que sólo encontramos el enredo dramático es *Mujeres y criados*, de Lope de Vega. Esta obra nos relata la historia del Conde Próspero y de don Pedro, quienes están enamorados de las hermanas Luciana y Violante, respectivamente. Lo que complica esto es que Teodoro y Claridán, los criados del noble,

³⁴ Ibidem.

también lo están y son correspondidos. Para lograr estar juntos, Luciana trama un enredo fundamentado en el cambio de identidad haciendo pasar a Teodoro por un don Pedro:

Que ha sido
 la cosa más bien trazada
 que he visto en mi vida,
 pues piensa el Conde que habla
 con don Pedro retraído
 por fingidas cuchilladas
 y habla con éste de suerte
 que el uno al otro se engañan,
 y entretanto está Teodoro
 por orden suya en tu casa
 —aunque piensa que le tiene
 mil leguas de ti, Luciana—
 con gusto de nuestro padre.
 donde los dos le regalan.³⁵

Precisamente aquí el enredo está formado con todos los equívocos derivados del cambio de identidad, y por ello no hacen falta elementos espectaculares para reforzarlo, puesto que las palabras bastan. Y, curiosamente, como bien dice Violante “uno al otro se engañan”, dado que al conversar lo hacen de dos cosas distintas y ninguno se da cuenta, como le revela este diálogo de don Pedro:

DON PEDRO: Aficionado le quedo,
 pero no mucho me agrada
 su entendimiento.
 LUCIANA: ¿Por qué?
 DON PEDRO: Porque en metáforas habla.
 No sé qué dice de heridas,

³⁵ Lope de Vega, *Mujeres y criados*, ed. Alejandro García-Reidy, Madrid, Gredos, 2014, p. 142, vv. 1852-1864. Las subsecuentes citas de esta edición, se harán colocando el nombre de la obra y el número de los versos entre paréntesis.

presos, justicias, espadas,
 esconderse, retraídos
 y otras cosas a esta traza.

LUCIANA: Son usos nuevos de corte. (Mujeres y criados, vv. 1839-1847).

Por otro lado, un ejemplo de una comedia donde encontramos los dos tipos de enredo es *Don Gil de las calzas verdes*. Aquí nuevamente el enredo está centrado en un cambio de identidad. En esta ocasión don Martín se quiere casar con doña Inés, pero como ya le había dado su palabra a doña Juana, éste decide ir con la dama que pretende y decir que se llama don Gil. Pero como doña Juana no va a permitir que se salga con la suya, se vestirá de hombre con calzas verdes, por supuesto, y hablará antes con la joven diciéndole que es don Gil, lo cual hará que caiga rendida ante “él”. Para complicar aún más las cosas, también se hará amiga de la joven bajo la falsa identidad de doña Elvira.

Por ello se presentará un enredo dramático en el que se usarán toda clase de elementos discursivos para justificar que ella es don Gil, pero también para reforzar el enredo espectacular cuya base es el traje que usará la joven:

DON MARTÍN: Don Gil de las calzas verdes
 ha de quitarme el sentido.

Ninguno me haga creer
 sino que se disfrazó,
 para obligarme a perder,
 algún demonio, y me hurtó
 las cartas que al mercader
 ha dado.

OSORIO: Hará enredos mil;
 que sabe muchas vejeces
 el enemigo sutil.³⁶

³⁶ Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990 (Edición de Kindle), segunda jornada, vv. 2034-43. Las subsecuentes citas de esta edición, se harán colocando el nombre de la obra y el número de los versos entre paréntesis.

Como se puede ver, don Martín está consciente de que hay un trazista detrás de todas sus desgracias y también de que el traje es el mecanismo clave en este enredo. Y es que efectivamente, las calzas serán su mayor atributo porque doña Inés no reconocerá a nadie que no vaya vestido así, como se puede notar cuando don Martín aparece ante Inés diciendo que es don Gil y ésta no le cree:

DOÑA INÉS: ¿Don Gil tan lleno de barbas?

Es el don Gil que yo adoro

un Gilito de esmeraldas.

[...]

DON PEDRO: ¿Qué señas tiene ése?

¡Aguarda!

DOÑA INÉS: Una cara como un oro,

de almíbar unas palabras,

y unas calzas todas verdes (*Don Gil de las calzas verdes*, vv. 979-981, 989-992).

Uno de los elementos que comparte el enredo dramático de esta obra con *La dama duendeas* engañar diciendo que se es un ente sobrenatural. En este caso, Quintana, sirviente de la joven, le dice a don Martín que doña Juana murió tras recibir una carta suya y parir un producto mal formado. El resultado de esto es que el galán llegue a la conclusión de que:

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 la di

se finge don Gil y aquí

hace guerra a mi esperanza.

(*Don Gil de las calzas verdes*, vv. 2098-2105).

Por supuesto que el hecho de que este enredo funcione en el galán en este caso se debe a que no es tan racional como don Manuel, en *La dama duende*, lo que hace que busque una explicación sobrenatural y maravillosa a lo que está ocurriendo, en lugar de tratar de buscar una solución al enredo.

Las consecuencias de este enredo se verán hasta la escena donde aparecen en todo su esplendor los dos tipos de enredos, que es cuando doña Inés y doña Juana, bajo la guisa de doña Elvira, ven llegar a varias personas vestidas de Don Gil, empezando por don Juan, pretendiente de doña Inés:

DON JUAN: Don Gil soy, que en fe
de que en vos busco mi abril,
en viéndoos, señora mía,
mi calor pude templar.

DOÑA INÉS: Eso es venirme a llamar,
por gentil estilo, fría.

CARAMANCHEL: Muy grueso don Gil es éste.
El que sirvo habla atiplado,
si no es ya que haya mudado
de ayer acá.

[...]

DOÑA INÉS: (No parece él.) ¿Sois, decí,
don Gil de las calzas verdes?

DON JUAN: Luego, ¿no me conocéis?

CARAMANCHEL: Ni yo tampoco, par Dios.

DOÑA INÉS: Como me pretenden dos...

DON JUAN: Sí. Mas vos, ¿a cuál queréis?

DOÑA INÉS: A vos, aunque en el hablar
nuevas dudas me habéis dado.

DON JUAN: Hablo bajo y rebozado,
que es público este lugar

(*Don Gil de las calzas verdes*, vv. 2773-2781 y 2790-2798).

Como vemos, la confusión comienza con Inés no estando segura de si es o no su don Gil el primero que aparece, aunque la voz hace que dude. Por su parte, don Martín aparecerá también y será reconocido por don Juan gracias a su timbre voz, pero lo contrario no pasará porque Martín pensará que se trata del fantasma que lo persigue:

DON JUAN: (Don Gil
es éste, el aborrecido
de doña Inés. Conocido
le he en la voz.)

CARAMANCHEL: ¡Oh qué alguacil
tan a propósito agora!
¡Y qué dos espadas pierde!

DON JUAN: Don Gil el blanco o el verde,
ya se ha llegado la hora
tan deseada de mí
y tan rehusada de vos.

DON MARTÍN: (Conocídome ha por Dios;
y quien rebozado así
sabe quién soy no es mortal,
ni salió mi duda vana:
el alma es de doña Juana.)

(*Don Gil de las calzas verdes*, vv. 2848-2861).

Esta confusión, derivada por la creencia en lo sobrenatural por parte de don Martín, hará que cuando conversen, lo hagan sobre dos cosas distintas, en otras palabras ocurrirá un equívoco que complicará las cosas:

DON MARTÍN: Yo nunca saco el acero
para ofender los difuntos,
ni jamás mi esfuerzo empleo
con almas, que yo peleo
con almas y cuerpos juntos.

DON JUAN: Eso es decir que estoy muerto
de asombro y miedo de vos.

DON MARTÍN: Si estáis gozando de Dios,
 que así lo tengo por cierto,
 o en carrera de salvaros,
 doña Juana, ¿qué buscáis?
 Si por dicha en pena andáis,
 misas digo por libraros.
 Mi ingratitud os confieso,
 y ¡ojalá os resucitara
 mi amor, que con él pagara
 culpas de mi poco seso!

DON JUAN: ¿Qué es esto? ¿Yo doña Juana?
 ¿Yo difunto? ¿Yo alma en pena?

DOÑA JUANA: (¡Lindo rato, burla buena!)

(Don Gil de las calzas verdes, vv. 2878-2897).

Este enredo espectacular se complica más con la aparición de doña Clara vestida también de don Gil:

DOÑA CLARA: (Gente a la ventana está;
 llegarme quiero hacia allá,
 por si acaso doña Inés
 a don Gil está esperando;
 que él me tengo de fingir
 por si puedo descubrir
 los celos que estoy temblando).
 ¡Ah del balcón! Si merece
 hablaros, bella señora,
 un don Gil que en vos adora,
 en fe que el alma os ofrece,
 don Gil de las calzas soy
 verdes, como mi esperanza.

CARAMANCHEL: ¿Otro Gil entra en la danza?

Don Giles llueve Dios hoy.

DOÑA INÉS: (Éste es mi don Gil querido,

que en el habla delicada
 le reconozco. Engañada
 de don Juan, sin duda, he sido,
 que es, sin falta, el que hasta aquí
 hablando conmigo ha estado.)

DON JUAN: El don Gil idolatrado
 es éste.

DOÑA INÉS: ¡Triste de mí!
 que temo que ha de matalle
 este don Juan atrevido.)

(Don Gil de las calzas verdes, vv. 2968-2992).

Como se ve ahora Clara, al ser también una mujer vestida de hombre, logra confundir a doña Inés y por ello hacerle creer que ella es el verdadero Gil. El problema es que logra el mismo efecto en don Juan que por tanto está dispuesto a matarla. Esto se evita gracias a que el enredo es llevado a su límite con la aparición de doña Juana nuevamente vestida de don Gil:

DOÑA CLARA: ¿Don Gil sois?

DON JUAN: Y doña Inés
 mi dama.

DOÑA CLARA: ¡Buena quimera!

DOÑA JUANA: ¡Ah caballeros! ¿Hay paso?

DON JUAN: ¿Quién lo pregunta?

DOÑA JUANA: Don Gil.

CARAMANCHEL: Ya son cuatro, y serán mil.

¡Endiablado está este paso!

DON JUAN: Dos don Giles hay aquí.

DOÑA JUANA: Pues conmigo serán tres.

DOÑA INÉS: ¿Otro Gil? ¡Cielos! ¿Cuál es
 el que vive amante en mí?

DON JUAN: Don Gil el verde soy yo

(Don Gil de las calzas verdes, vv. 3016-3027).

Uno pensaría que con esto acabaría el enredo espectacular, pero no, Tirso enreda un poco más las cosas antes de darle fin al embrollo. Don Martín vestido como don Gil será confundido por personas que tienen algo en contra de éste último:

DON ANTONIO: Ése es don Gil. En las calzas verdes le conoceréis.

CELIO: Sí, que éstos don Gil lo llaman.

La palabra que le distes
a mi prima doña Clara,
señor don Gil, por justicia,
ya que vuestro amor la engaña,
venimos a que cumpláis.

DON DIEGO: Ésa es sin duda la dama
por quien a su esposa ha muerto.

[...]

DON ANTONIO: Doña Clara os quiere vivo
y como a su esposo os ama.

DON MARTÍN: ¿Qué doña Clara, señores?
Que no soy yo.

DON ANTONIO: ¡Buena estaba
la excusa! ¿No sois don Gil?

DON MARTÍN: Así en la Corte me llaman,
más no el de las calzas verdes.

DON ANTONIO: ¿No son verdes esas calzas?

[...]

Ése es el que hirió a don Juan
en la pendencia pasada.

Con él está un alguacil.

DECIO: La ocasión es extremada.

Poned, señor, en la cárcel
a este hidalgo.

DON MARTÍN: ¿Hay más desgracias?

ALGUACIL: Allá va, pero ¿por qué

prenderle los dos me mandan?

FABIO: Hirió a don Juan de Toledo
anoche junto a las casas
de don Pedro de Mendoza.

DON MARTÍN: ¿Yo a don Juan?

QUINTANA: ¡Miren si escampa!

DON MARTÍN: ¿Qué don Juan, cielos? ¿Qué noche,
qué casa o qué cuchilladas?

(*Don Gil de las calzas verdes*, vv. 3149-3159, 3163-3170 y 3182-3194).

Curiosamente lo que lleva a estos grupos a perseguirlo y confundirse es un elemento espectacular, pero hay un individuo que sí lo acusa porque es engañado con uno de los elementos discursivos típicos de estas obras; es decir la mentira:

QUINTANA: Éste es el don Gil fingido
a quien conoce su patria
por don Martín de Guzmán,
y el que ha muerto a doña Juana,
mi señora.

DON DIEGO: ¡Oh, quién pudiera
teñir las prolijas canas
en su sangre sospechosa,
que no es noble quien agravia!

Llegad, señor, y prendelde. (*Don Gil de las calzas verdes*, vv. 3095-3103).

Como se pudo ver brevemente, en esta obra los dos tipos de enredo se complementan, pero también es un claro ejemplo de que un elemento espectacular, como lo es un traje, usado por diversos personajes puede bastar para causar el enredo.

La importancia principal de mostrar estos dos tipos de enredo es que justo podemos ver en *La dama duende* cómo interactúan ambos, sólo que en el caso de la obra de Calderón el elemento escénico no es un traje, sino una alacena que permite a la dama entrar en el

cuarto del galán. La otra diferencia importante es que el enredo dramático y el espectacular están más balanceados; es decir que en muchas ocasiones cada elemento espectacular es reforzado por uno discursivo.

Algo que debe puntualizarse es que, como se mencionó anteriormente, lo que distingue a este tipo de enredos entre sí, es el tipo de elementos que son utilizados para su configuración. En el caso del enredo dramático se utilizan primordialmente elementos discursivos, que en el caso específico de *La dama duende* son el engaño, el equívoco y la mentira y todos ellos para ocultar la identidad y en general la existencia de doña Ángela. Mientras en el caso del enredo espectacular nos encontramos con elementos escénicos que en específicos son las llamadas didascalias explícitas e implícitas, y éstos dos tipos a su vez se dividen en motrices, enunciativas e icónicas, siendo estas últimas las más importantes para el enredo, puesto que son las marcan la presencia del vestuario (como los embozos) y de los elementos escenográficos (como la alacena de cristal). Todos estos elementos se analizarán con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

I.3. La función del enredo en *La dama duende*

Una vez explicados los tipos de enredo que ocurren en las comedias de capa y espada es más que plausible preguntarse cuál es su función. Como se dijo en el apartado anterior, el enredo es normalmente creado por los personajes porque necesitan verse con el galán o la dama y algo se interpone en la realización de este acto: “Las damas conocían a un joven caballero que las atraía, pero este noble era inaccesible para ella porque las normas de conducta de la sociedad no les permitían buscarlo abiertamente; no obstante, encontraban la manera de verlo sin que nadie se diera cuenta”.³⁷ En *La dama duende* el enredo es creado

³⁷ Santana, ob. cit., p. 63.

por doña Ángela, quien en su cualidad de viuda tiene que diseñar una estratagema para poder interactuar con el amado sin que nadie se entere, incluyéndolo. En este caso se debe a que doña Ángela es una joven viuda, cuya existencia le es ocultada por sus hermanos, don Juan y don Luis, a su huésped don Manuel y con quien ella intentará reunirse a toda costa sin revelar su identidad.

Queda claro que en esta obra el enredo es un artificio utilizado por la dama para poder reunirse con el galán y por ello todo está en función de conocerlo y paulatinamente tener un encuentro con él, como justamente ocurre al principio de la tercera jornada. Pero como bien señala Antonucci

Toda la “tramoya” organizada por Ángela responde a dos órdenes distintos de motivos: por un lado (y es el motivo serio), a la oportunidad de ocultarle al huésped su identidad para protegerse y para que don Manuel no se sienta frenado por escrúpulos de honor al entretener correspondencia con la hermana de sus amigos; por otro lado (y es el motivo cómico), a cierto espíritu burlón que la lleva a compartir con su criada una curiosidad fisgona e indiscreta, a escribir billetes que parodian con desenfado el estilo anticuado de los libros de caballería, a organizar un encuentro aventuroso y muy poco convencional sin preocuparse demasiado de que al pobre de don Manuel todo esto le haga “perder el juicio”[...] La construcción del enredo por parte de Ángela sigue en todo las pautas morfológicas de la burla.³⁸

En otras palabras, tenemos que el enredo funciona como un medio para que Ángela conozca a don Manuel, pero también una función cómica que permite que el espectador se ría de las ingeniosas acciones utilizadas por la dama y su criada para enredar a don Manuel y a Cosme. Quizá el mejor ejemplo de esto es cuando Cosme entra a la habitación con luz e Isabel lo sigue detrás de él para no ser vista y le da un porrazo para poder escapar sin ser descubierta.

³⁸ Fausta Antonucci, art. cit. p. 23.

Se puede argumentar que una tercera función del enredo es propiciar el desenlace en boda en las comedias de capa y espada, ya que sin éste el matrimonio nunca ocurriría porque la dama y el galán no podrían encontrarse en primer lugar. Por ejemplo, en el caso particular de esta obra el enredo pone a ambos en una situación en que cualquier elección distinta a una boda sería deshonrosa. Lo que es lo mismo que decir que si doña Ángela no hubiera utilizado un enredo tan complejo y por ello tan frágil no hubiera terminado enredada y ese desenlace se hubiera evitado.

Regresando a la función cómica, quizá la mayor importancia de hacer hincapié en ella es que la crítica la suele pasar por alto y, por ello, hacen toda suerte de sobreinterpretaciones: “extraña el que tanta parte de la crítica no haya sabido ver lo divertida que es esta obra, y se haya empeñado en leer en ella anhelos de libertad femenina frustrados, sombrías historia de amores incestuosos, un final matrimonial poco deseado por los protagonistas que preludiaría a una tragedia del honor conyugal”.³⁹

En parte lo anterior se debe a que la mayoría de los trabajos sobre *La dama duende* se han centrado en cuestiones genéricas, es decir, si esta obra es una comedia, una tragedia o una tragicomedia y por tanto el enredo sólo ha sido estudiado en función de esto. En este sentido es relevante ver cómo lo han interpretado en algunos artículos estos estudiosos. Bárbara Mujica, por ejemplo, ha decidido ver la obra desde la óptica del drama por lo que considera que el enredo, y en sí las acciones de doña Ángela, es una muestra de la búsqueda de libertad de la dama, dejando en segundo plano la búsqueda del amor por lo que es

³⁹ Fausta Antonucci, art. cit. p. 22.

extraño que vea a la boda derivada del desenredo como un preludio de una futura crisis matrimonial.⁴⁰

Por su parte, Robert Ter Horst considera que el enredo sirve para demostrar las dotes de mando de don Manuel, ya que en su opinión su manera de reaccionar frente a la tramoya de doña Ángela genera una dicotomía en la que el galán representa el orden y la dama el caos.⁴¹ Frederick A. de Armas profundiza sobre la lectura de Ter Horst poniendo a la viuda como una Eva creadora de caos y confusión (el enredo), pero que al no poder controlar el tiempo con el enredo, termina siendo expulsada del Paraíso (su cuarto).⁴²

John E. Varey interpreta al enredo de la comedia de capa y espada como una metáfora de lo caótico y laberíntico que puede ser el mundo y por tanto cómo los personajes tratan de salir de él buscando el hilo que se los permita,⁴³ o en el caso de *La dama duende*, la respuesta al enigma de la alacena de cristal. Aunque algo relevante sobre el enredo que él menciona es que sólo los personajes son los enredados y por ello “el público no está dejado metafóricamente a oscuras; siempre está consciente de lo que pasa en las tablas, y así en estas escenas de confusiones ejecutadas a plena, puede reírse de los embrollos y confusiones, sentirse hasta cierto punto superior a los personajes, pero al mismo tiempo apreciar que, debajo de la situación cómica, hay una capa de intención seria”.⁴⁴

⁴⁰ “Tragic Elements in Calderón’s *La dama duende*”, *Kentucky Romance Quarterly*, XVI-4 (1969), pp. 303-328.

⁴¹ “The Ruling Temper of Calderón’s *La dama duende*”, *Bulletin of the Comediantes*, XXVII-2 (1972), pp. 68-72.

⁴² Véase *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.

⁴³ “*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía” en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 165-183.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 183.

Catherine Larson⁴⁵ hace una lectura feminista que analiza de una manera dicotómica a doña Ángela viendo que en ella hay un lado angélico, pero también uno demoníaco. Éste último está expresado en su capacidad de enredar a los otros personajes, así como en su curiosidad, su rebeldía y sus deseos amorosos. Otro estudio feminista que toma en cuenta el enredo es el de María Soledad Fernández Utrera⁴⁶ que se fija en algunos elementos discursivos utilizados por doña Ángela para configurar el enredo; en específico la capacidad de la dama jugar con las cualidades polisémicas del lenguaje de manera que los hombres de la obra no se percaten de ello. No es la única que se percata de esto, ya que Jonathan Thacker⁴⁷ ve la potencialidad lúdica y transgresora que tiene el enredo.

La lectura que hace Adrienne Schizzano Mandel,⁴⁸ siendo un poco similar a la de Mujica, ve al enredo como una posibilidad que encuentra doña Ángela para trazar su propia trayectoria vital, lo cual, según su opinión, es una reacción al estado de impotencia y marginalidad en el que se encuentra la dama al ser una viuda. Lo destacable de esta interpretación es que considera que gracias a esto es que la dama crea un espacio de metarepresentación en el que en un sentido ella es una dramaturga de su propia comedia (el enredo).

David J. Hildner,⁴⁹ al hacer una respuesta ante los artículos que hacen una lectura tragedizante de la obra, apunta que las tragedias están fundamentadas en acciones voluntarias y conscientes de los personajes, cosa que en *La dama duende* no pasa por los

⁴⁵ "La dama duende and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel" en A. K. Stoll y D. L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg / Londres / Toronto, Bucknell University Press, 1991, pp. 33-50.

⁴⁶ "Juegos de lenguaje en *La dama duende*", *Bulletin of the Comediantes*, XLV-1 (1993), pp. 13-28.

⁴⁷ "...Now You Don't": The Manipulation of the Visible in Calderón's *La dama duende*", *Journal of the Institute of Romance Studies*, V (1997), pp. 111-121.

⁴⁸ "El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos", en Luciano García Lorenzo (ed.), ob. cit, pp. 639-648.

⁴⁹ "Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*", en *Perspectivas de la comedia*, II, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1979, pp. 121-25.

elementos extensionales presentes en la obras; es decir, muchas situaciones del enredo no dependen de actos volitivos sino de la casualidad y en su opinión en esto se fundamenta el lado lúdico y cómico de la obra.

Resumiendo todo lo anterior, se puede ver que existen varios críticos que están conscientes de que el enredo tiene una función lúdica, pero en muchos otros se puede notar que la intención sería está latente y es fundamental para entender la obra.

I.4. La comedia de enredo: un enredo de la crítica

Dicho todo lo anterior, no es posible omitir lo que la crítica ha dicho sobre el enredo y más que nada el proceso que existió entre ver a la comedia de enredo como un subgénero hasta darse cuenta de que el enredo es sólo un recurso. Como bien notó Frédéric Serralta en su artículo “El enredo y la comedia: Deslinde preliminar”:

La crítica actual sobre el teatro del Siglo de Oro español se elabora algunas veces a partir de expresiones o de nociones tradicionalmente aceptadas por los estudiosos, pero cuya significación exacta no siempre queda definida con la suficiente precisión. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la llamada comedia “de enredo”: En lo que a denominaciones se refiere, la de “comedia de enredo” suele emplearse hoy como sinónimo de “comedia de capa y espada”.⁵⁰

Por ello es posible preguntarse cuándo ocurrió esto. Si nos remontamos a los preceptistas auriseculares notaremos, como bien afirma Serralta y Miguel Zugasti, que ninguno utiliza nunca la palabra comedia de enredo, aunque el término enredo sí aparece, pero como apunta Frédérick “Para los contemporáneos hablar de “la comedia de enredo” hubiera sido emplear un giro pleonástico, ya que el enredo, el enredo artificioso, trabado e

⁵⁰ Art. cit., p. 125.

intrincado, lo consideraban consustancial con el teatro de su tiempo”.⁵¹ Así tenemos como muestra a Juan de la Cueva que en su *Ejemplar Poético* de 1606 dice:

Confesarás que fue cansada cosa
 Cualquier comedia de la edad pasada,
 Menos trabada y menos ingeniosa
 [...]
 Mas la invención, la gracia y traza es propia
 A la ingeniosa fábula de España,
 No cual dicen los émulos impropia.
 Cenas y actos suple la maraña
 Tan intrincada, y la soltura della,
 Inimitable de ninguna extraña.
 Es la más abundante y la más bella
 En facetos enredos y en jocosas
 Burlas, que darle igual es ofendella.⁵²

Carlos Boyl dice algo muy similar en *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616):

La comedia es una traza
 Que desde que se comienza
 Hasta el fin, todo es amores,
 Todo gusto, todo fiestas
 [...]
 La propiedad de su enredo
 (según las cómicas reglas)
 Negocio ha de ser que acaso
 Dentro una casa acontezca.⁵³

⁵¹ *Ibíd.*, p. 128.

⁵² *Ejemplar Poético*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/ejemplar-poetico--0/html/fe8d176-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_. Consultado el 12/06/2014.

⁵³ *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Turia-Norte-Romance.html>. Consultado el 12/06/2014.

Por supuesto que no todos los preceptistas veían a este recurso con buenos ojos, como es el caso de Esteban Manuel de Villegas:

Mozo de mulas eres; haz tragedias
 Y el hilo de una historia desentraña,
 Pues es cosa más fácil que hacer medias.
 Guisa como quisieres la maraña
 Y transforma en guerreros las doncellas,
 Que tú serás el cómico de España.⁵⁴

También es notable mencionar que los preceptistas auriseculares estaban tan conscientes de la importancia del enredo en las comedias, que no faltó el que recomendara en qué momento de la obra debía aparecer y en cuál terminar. Por ejemplo, Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* dictamina que en la segunda parte de la obra “hace de proseguir la materia con diferentes sucesos de los que se pudieran pensar, y otros varios y revueltos casos, como haciendo ñudos, procurando tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso [...] Es la tercera parte catástrofe, cuando la comedia va declinando para acabarse, y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios”.⁵⁵

En el siglo XIX la crítica comienza a preocuparse por hacer clasificaciones genéricas de las comedias, pero hasta principios del siglo XX cuando hace acto de aparición el término comedias de enredo como un tipo de comedias de intriga en el manual *Historia de la literatura española* (1921) de Juan Hurtado y Jiménez de la Serna-Ángel González Palencia. En 1968 Pilar Palomo en “La creación dramática de Tirso de Molina” también

⁵⁴ *Eróticas*, Nájera, 1617. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-eroticas/>. Consultado el 12/06/2014.

⁵⁵ *Cisne de Apolo*. Medina del Campo, 1602. *Biblioteca Virtual del Principado de Asturias*. <http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=669>. Consultado el 12/06/2014.

usa el término comedias de enredo dividiendo a estas últimas en Palaciegas, Villanescas y Cortesanas. Como hace notar Miguel Zugasti “Desde Durán y Lista hasta la crítica reciente se emplean denominaciones como comedia de intriga, enredo, capa y espada, novelesca, de costumbres, cortesana... para referirse poco más o menos al mismo corpus textual”.⁵⁶

Pero regresando a lo dicho por Frédéric Serralta, él crítico francés nos advierte que: “La noción de enredo, por atenerse a lo más evidente, no se encierra en los límites del subgénero teatral que lleva su nombre”.⁵⁷ Su postura básicamente es que no todas las comedias que presentan un enredo son comedias de capa y espada y que lo que se entiende por comedia de enredo debería ser cualquier comedia en la que éste sea parte medular de la obra: “el enredo [pasa] a ser, no sólo el esqueleto, sino la carne y la sangre, no sólo una manera de coordinar los elementos creadores del placer teatral, sino la fuente principal de este último, no sólo el ‘cómo’ sino el ‘qué’ de muchas comedias auriseculares”.⁵⁸

Miguel Zugasti en su artículo “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”⁵⁹ dice concordar con casi todo lo expresado por Serralta, pero hace algunas precisiones a lo dicho por el crítico francés. Una de ellas es que él entiende “el enredo como un elemento estructural, génésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza como el teatro y la novela (ejemplo máximo será la novela cortesana)”.⁶⁰ En otras palabras, Zugasti ya comprende que el enredo es un recurso y por tanto no es intrínseco del teatro, sino que está presente en otros géneros, aunque siente que

⁵⁶ “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 120.

⁵⁷ Art. cit., p. 125.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 130.

⁵⁹ Art. cit, p. 114.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 109.

la crítica teatral suele olvidar este detalle: “Se ha abusado, creo, del marbete comedia de enredo, sin que apenas se hayan hecho esfuerzos para acotar su alcance y deslindar su sentido particular del general. La vaguedad de tal expresión nos conduce de forma casi automática al error de tomar el enredo como algo exclusivo de la comedia, cuando lo cierto es que también tiene un peso considerable en otros géneros como la novela corta”.⁶¹ Si bien, él sólo se centra en este tipo de prosa, esta afirmación ya abre las puertas a entender que el enredo es un recurso utilizado en una multiplicidad de géneros literarios.

A partir de la publicación del artículo de Serralta y del de Zugasti se puede notar que si bien el término comedia de enredo no desapareció de la faz de la crítica, su uso disminuyó considerablemente, pero esto no implica que la crítica dejará de ver la importancia de este recurso en las comedias de capa y espada. Ignacio Arellano, por ejemplo, llegó a concluir que el

Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener —suspender— eutrapélicamente al auditorio: *Todo es enredos amor*, título de una de las comedias de Moreto, podría ser el lema del género. Términos como ardid, quimera, traza, enredo, engaño, confusión y otros de semántica análoga constituyen un núcleo léxico de estas obras.⁶²

En conclusión, a la hora de crear un término genérico no es adecuado utilizar como parte del nombre del mismo un elemento que si bien pueda estar presente en varios

⁶¹ Si se quiere saber más al respecto el propio Zugasti recomienda la lectura de los siguientes artículos: Marcos A. Morínigo, “El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2 (1957), pp. 41- 61; Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962; María Grazia Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università, 1970; F. L. Yudin, “The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*”, en *Bulletin of Hispanic Studies* XLV (1968), pp. 180-186; y Stanislav Zimic, “Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LI (1975), pp. 169-232.

⁶² Art. cit., p. 34.

representantes del mismo, también en varias obras completamente distintas. En otras palabras, no es una buena idea centrarse sólo en el enredo al pensar en las comedias auriseculares, que es lo que tácitamente se está haciendo al utilizar el término comedias de enredo, ya que esto pone en segundo plano los elementos que definen a este género teatral, como lo es el ambiente urbano o la presencia de graciosos, galanes y damas, por citar algunas características fundamentales de este tipo de obras y que siempre están presentes, a diferencia del enredo, que en obras como *La dama boba*, prácticamente no existe.

II. ELEMENTOS ESCÉNICOS Y DISCURSIVOS EN *LA DAMA DUENDE*

II.1. Elementos escénicos en *La dama duende*

II.1.1. Didascalias

II.1.1.1. Didascalias explícitas e implícitas

Al hablar de didascalias, lo primero que se debe tomar en cuenta es que

cada texto proyecta una imagen espacial de su universo dramático, que se construye a partir de las acotaciones escénicas y sobre todo a través del decorado verbal y del sistema de relaciones entre los personajes, permitiendo así al lector o al espectador percibir una propia imagen subjetiva del espacio dramático, que el director por su parte traduce en un espacio escénico concreto, escogiendo entre las posibilidades de adecuación (o de interpretación) que el texto ofrece.⁶³

En otras palabras, el mismo texto contiene la representación en potencia, puesto que “La representación incluye al texto principal, es decir, al diálogo en la voz de los actores y al texto secundario, es decir, las acotaciones, en los signos escénicos no verbales. El texto lingüístico tiene, pues, una doble existencia: precede a la representación y la realiza”.⁶⁴ Dicho lo anterior, se puede explicar qué son las didascalias. Hay distintas formas de denominarlas; por ejemplo, María del Carmen Bobes Naves distingue entre acotaciones y

⁶³ María Teresa Cattaneo, “Espacios ambiguos en el teatro de Calderón”, en Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del coloquio internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2003, p. 125.

⁶⁴ María del Carmen Bobes Naves, “Posibilidades de una semiología del teatro” art. cit., p. 302.

didascalias,⁶⁵ pero en mi opinión es más acertado sólo utilizar la segunda nomenclatura porque, como Alfredo Hermenegildo menciona,

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las llamadas acotaciones escénicas y engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), con sus nombres, naturaleza y función. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de los distintos personajes.⁶⁶

Continuando con lo dicho por Hermenegildo, él divide las didascalias en explícitas e implícitas. Las primeras pueden ser definidas como “aquellas que tradicionalmente se relacionan con las acotaciones escritas fuera del diálogo o en la voz del autor”;⁶⁷ mientras que las segundas son “aquella orden escénica integrada en el tejido dramático mismo, o sea, en las intervenciones dialogadas de cada una de las figuras de la obra”.⁶⁸ El estudio de las didascalias en el teatro de este período es fundamental debido a que “El teatro español del Siglo de Oro tiende, en el caso de los corrales, a la construcción de un espacio dramático que se apoya intensamente en el poder creativo y evocador de la palabra (por la

⁶⁵Ella le da al término acotación una denominación equivalente a didascalia explícita, y a didascalia el equivalente a una implícita. Esto lo hace en “El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones, y didascalias”, en José Carlos Torres Martínez y Cecilia García Antón (coord.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1988, pp. 812-813.

⁶⁶ Alfredo Hermenegildo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, p. 11. <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/61-1991Condicionantes.pdf>, consultado el 11/05/2013.

⁶⁷ Jerelyn Johnson, “El juego didascálico en las obras teatrales de Lope de Vega”, *Bulletin of the comediantes*, 57-2 (2005), p. 307.

⁶⁸ Alfredo Hermenegildo, “Mover palabras en el espacio escénico: *La cruel Casandra* de Virués”, en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2002, p. 317.

ausencia voluntaria de muchos elementos escenográficos)”.⁶⁹ Aunado a esto, se debe tomar en cuenta también lo siguiente sobre las didascalias explícitas: “Las acotaciones no son necesariamente parte de la intención original y que su presencia o ausencia es fortuita desde el punto de vista de la literatura”.⁷⁰ Esto sobre todo es relevante en el teatro de este período, no sólo porque eran escasas, sino porque la mayoría de las explícitas que vemos en el teatro de Calderón o Lope son obra de terceros, y por ello a la hora de analizar cómo se debía representar es mucho más fiable centrarse en las didascalias implícitas. Además, cabe recordar que

Las acotaciones no son generalmente un recurso literario auto-suficiente para crear el mundo de la obra. Es cierto que, de todas formas, pueden participar en la coherencia semántica del texto (y algunas veces en su unidad semántica), pero no siempre lo hacen sistemáticamente y de forma eficaz (piénsese, por ejemplo, en la irregularidad de su distribución en el texto); su presencia no significa que sean un recurso de unificación adecuado (a veces pueden incluso acentuar las lagunas entre los parlamentos).⁷¹

De hecho, “El texto incluye virtualmente la representación tanto si las acotaciones son suficientes para lograr una figuración total, como en el caso de que las acotaciones sean insuficientes o no las haya”,⁷² lo que es lo mismo que decir que una obra de teatro puede funcionar al nivel de la representación sin didascalias explícitas, pero no sin implícitas, lo que nos lleva a pensar que las primeras en muchas ocasiones sirven para reforzar las indicaciones de las segundas. Esto es sobre todo verdadero en el teatro aurisecular por su escasez de explícitas porque, en contraste, si pensamos en el teatro del siglo XIX y XX, nos

⁶⁹ Aurelio González, “Espacio y construcción dramática de *La entretenida*, de Cervantes”, en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2001, p. 636.

⁷⁰ Miroslav Procházka, “Naturaleza del texto dramático”, en comp. María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 69.

⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

⁷² María del Carmen Bobes Naves, “Posibilidades de una semiología del teatro art. cit., p. 319.

podemos encontrar con casos en que las acotaciones tienen la misma función que el narrador en la novela y por ello nos dan contexto e inclusive un perfil psicológico de los personajes, pero es preferible no ahondar en ello, porque en nuestro objeto de estudio, *La dama duende* de Calderón de la Barca, esto no ocurre.

En el caso específico de esta obra, las didascalias explícitas son breves y en mayor medida sirven para reforzar a las implícitas, que en general son las que configuran el enredo espectacular.

II.1.1.2. Tipos de didascalias

Existen tres modos dentro de los cuales se clasifican a las didascalias:⁷³ a) Didascalias enunciativas, b) Didascalias motrices: son las que por medio de una orden justifican la entrada o salida de un personaje, el desplazamiento en escena, así como los gestos del personaje emisor y del receptor o receptores. En otras palabras, “entendemos por didascalia motriz aquel signo que ordena la modificación de la relación espacial existente en cada uno de los signos icónicos de la escena. De ahí la consideración de los gestos —kinésica— o de los desplazamientos propiamente dichos —proxémica— como objetos de las órdenes motrices”;⁷⁴ y c) Didascalias icónicas.

Las enunciativas son las que determinan la manera de enunciar de un personaje. Esto por supuesto implica que hable de manera normal, que cante, que susurre, que grite, que toque un instrumento o que haga uso del común recurso en el teatro de este período conocido como el aparte.

⁷³ La siguiente lista está basada en los parámetros dados por Alfredo Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad” en *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universidad de Lleida, 2001, pp. 110-121. El inciso C fue aumentado por lo dicho por Johnson en *art. cit.*, pp. 308-309.

⁷⁴ Alfredo Hermenegildo, “Mover palabras en el espacio escénico: *La cruel Casandra* de Virués”, p. 320.

De hecho, *La dama duende* hace un uso bastante frecuente de este recurso desde el principio de la obra:

DON MANUEL: (Qué tristeza
me ha dado que me reciba
con sangre Madrid!)

DON LUIS: (Qué pena
tengo de no haber podido
saber qué dama era aquella!)

COSME: (Qué bien merecido tiene
mi amo lo que se lleva,
porque no se meta a ser
don Quijote de la legua!).⁷⁵

Además, este tipo se puede dividir en dos dependiendo del momento en que el sonido es emitido: a priori o a posteriori. El primero, como el nombre lo indica, esta didascalia marca la emisión de un sonido antes de que ocurra:

DOÑA ÁNGELA: ¿Viene?

CRIADA: Sí,
que ya siento sus pisadas.
(Sale ISABEL trayendo a COSME de la mano) (vv. 2602-2603, p 253).

Como se puede notar, está marcando el rumor de alguien que se acerca, que se tiene que escuchar justo antes de que un personaje haga acto de aparición.

En el segundo tipo ocurre todo lo contrario:

(Hacen ruido en la alacena ISABEL y COSME)

DON LUIS: Y aquel ruido, qué es?

DOÑA ÁNGELA: (Yo muero.)

DON LUIS: Vive Dios, que allí anda gente! (vv. 2699-2700, p. 259).

⁷⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 116-117 (vv. 247-254). Las subsecuentes citas se harán colocando entre paréntesis el número de página si se trata de una didascalia explícita y el número de verso si se trata de diálogo.

Las didascalias motrices son las que por medio de una orden justifican la entrada o salida de un personaje, el desplazamiento en escena, así como los gestos del personaje emisor y del receptor o receptores. En otras palabras, “entendemos por didascalia motriz aquel signo que ordena la modificación de la relación espacial existente en cada uno de los signos icónicos de la escena. De ahí la consideración de los gestos —kinésica— o de los desplazamientos propiamente dichos —proxémica— como objetos de las órdenes motrices”.⁷⁶

DON MANUEL: Trae luz, Cosme, que ya tengo
a quien es.

COSME: Pues no le sueltes.

DON MANUEL: No haré. Ve por ella presto.

COSME: Tenle bien

(vv. 1596-1598).

Como se puede notar con este ejemplo, aquí las didascalias motrices tienen la función de mostrarnos el desplazamiento de Cosme en la escena y fuera de la misma, a la vez que nos indica que es un movimiento momentáneo y por ello, que en breve regresará a la escena.

Igual que las enunciativas, éstas se pueden clasificar en a priori y a posteriori.

DOÑA ÁNGELA: Cierra tú por allá fuera
y hasta venirme a avisar
no saldré yo por no dar
en más riesgo.

ISABEL: Aquí me espera.

(*Vase ISABEL, cierra la alacena y salen, como a oscuras, DON MANUEL y COSME*)

(vv. 1993-1997, p. 217).

⁷⁶ Alfredo Hermenegildo, “Mover palabras en el espacio escénico: *La cruel Casandra* de Virués”, p. 320.

Las didascalias icónicas son las que tienen la función de determinar la presencia de ciertos objetos que pueden ser simbólicos, determinar el vestuario (la apariencia de los personajes) y los escenarios, además del tiempo, el sonido y la iluminación.⁷⁷

Ay de mí, triste,
que como es de noche tengo
con la grande obscuridad
de mí misma asombro y miedo!

[...]

Con la turbación y espanto
perdí de la sala el tiento.

No sé donde estoy ni hallo

la mesa

(vv. 1535-1538 y vv. 1543-1546).

Como se puede ver, la didascalia icónica no sólo tiene la función de indicar que no hay luz en la escena, sino también qué tan oscura está la habitación; en este caso lo suficiente para desorientar a Isabel.

Además de estos tipos, si se sigue lo dicho por César Oliva, existe una didascalia que “sería la que designara los movimientos arbitrarios (más o menos también) de los actores por la escena, didascalia inexistente en *Hermenegildo* por no estar precisada en el texto, pero existente en la realidad, aunque sólo moderadamente la recojan los cuadernos de los directores de escena”.⁷⁸ *Hermenegildo* ha llamado a este tipo “didascalia abierta”, en contraposición con las cerradas. Éstas son las que indican acciones relativamente claras y concisas, y por ello no abiertas a múltiples interpretaciones.

⁷⁷ Algo importante que se debe destacar sobre este último tipo es que su mayor utilidad radica en que “Lo que hace la palabra en el teatro es precisamente resaltar, elegir, los puntos claros que el ojo debe ver, y facilitar la captación del significado, que sin la palabra puede resultar ambiguo o neutro. En algunos casos la palabra simplemente pone de relieve algo en lo que el espectador sin duda ha reparado ya, pero quizá no con toda la intensidad que el poeta quiere. En otro, el objeto sería invisible sin la activación verbal”. Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19-3 (Primavera 1995), p. 419.

⁷⁸ “Tipología de los *Lazzi* en *Los Pasos* de Lope de Rueda”, *Criticón*, 42 (1988), p. 71.

Si bien Oliva y Hermenegildo en realidad se estaban refiriendo a didascalias motrices al hablar de estos dos tipos, considero. Esta clasificación también puede aplicarse a las de otros tipos. Véase este ejemplo:

Qué casa tan alhajada!

Qué mujeres tan lucidas!

Qué sala tan adornada!

Qué damas tan bien prendidas!

Qué beldad tan extremada!

(Salen todas las mujeres con toallas, conservas y agua y, haciendo reverencias todas, salen DO A ÁNGELA y DO A BEATRIZ ricamente vestidas. Hablan las dos aparte) (2278-2282, p. 235).

Como se puede notar, en las didascalias explícitas de este pasaje se dan órdenes de representación puntuales, pero en las implícitas sólo se nos dice que tanto el lugar como las mujeres corresponden a la alta sociedad y por ello están bien adornadas, pero no nos dice cómo, lo cual está abierto a la interpretación del escenógrafo. Igualmente, tanto las didascalias implícitas como explícitas no determinan el número de mujeres que hay en la habitación, aunque esto probablemente se deba a que no todas las compañías teatrales tendrían la misma cantidad a su disposición.

II.1.2. Tipos de espacio teatral

El espacio es uno de los elementos fundamentales de toda obra teatral, más que nada porque “el dramaturgo construye sus obras tomando en cuenta un espacio escénico concreto y construyendo a través del texto, por medio de marcas o códigos, un espacio dramático

específico”.⁷⁹ Por ello no debe sorprender que “La pobreza de medios de muchos de los espacios teatrales y la dificultad de representar determinadas escenas (batallas, asaltos a fortalezas, incendios, naufragios, etc.) hacía que los comediógrafos acudieran abundantemente al decorado verbal, mediante el cual desplegaban ante la imaginación de los espectadores lugares o acciones inaccesibles para la escenografía del momento”.⁸⁰ En el caso específico de las comedias de capa y espada, el espacio donde eran representadas era el corral:

Aunque en los corrales comerciales se ofrece a los espectadores el teatro más pobre en medios, hay que pensar que los autores tenían a su disposición números decorados, apariciones, descensos de personajes, vuelos horizontales o transversales, montes, jardines, escotillones, bofetones, ruidos variados, música, presencia de animales en el escenario, utilería de todo tipo. Etc.

Bien es verdad que no en todas las comedias se utilizaban estos elementos en la misma medida; en las de capa y espada, la escenografía era mínima.⁸¹

En general, en estas obras, como ya se mencionó en el apartado anterior, se construía el espacio por medio del uso de didascalias debido a la carencia de elementos escenográficos en los corrales, pero también por el hecho de que realmente no era necesarios. No por nada Lope de Vega “pensaba que el decorado sólo era necesario para suplir lo que el autor, por incompetencia, no era capaz de comunicar al público mediante la palabra”.⁸² En otras palabras, “A principios del XVII los únicos elementos necesarios para la puesta en escena de una obra eran los siguientes: una plataforma rectangular de madera: el tablado o escenario, rodeado de público por tres lados; un vestuario cubierto por una

⁷⁹ Aurelio González, “La construcción teatral de las comedias y Calderón” art. cit., p. 94.

⁸⁰ Abel Alonso Mateos, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea, *Per Abbat*, 2 (2007), p. 19.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

cortina y situado al fondo del escenario y un balcón o corredor situado encima del vestuario”.⁸³

En todo caso, de lo que se ha estado hablando hasta el momento es del espacio escénico, es decir, “un espacio físico (el escenario o tablado) en el cual se desenvuelven los personajes”.⁸⁴ Hay que especificar que

En el corral de comedias del siglo XVII ese espacio escénico era el tablado también llamado «teatro». La entrada de un actor o alguna música que se oía desde dentro, desde el misterio del vestuario, señalaban al espectador que ese espacio iba a convertirse en otro, en el espacio de la ficción, el auténtico espacio dramático que se construye de múltiples formas. Obviamente, esas acciones eran el equivalente de nuestro moderno subir o abrirse el telón y dejar ver una escenografía que representa otro espacio en el espacio acotado del escenario, el cual se animará y cobrará vida con el inicio de la representación, esto es, con la entrada de los actores y con ellos el inicio de la acción.⁸⁵

Ahora bien, hay que mencionar que este espacio escénico sufre una mutación durante la representación: “A partir del momento en el cual se inicia la magia de la representación teatral, ese espacio [teatral] que compartíamos se divide y una parte, aquella en la que se moverán los personajes encarnados por los actores y que identificamos como el espacio escénico recobra su autonomía y especificidad como asiento de la ficción y se transforma en el espacio dramático”.⁸⁶ Cabe recordar que, como bien señaló Ubersfeld: “Una silla colocada en el escenario no es una silla en el mundo, el espectador no puede sentarse en ella ni mudarla de su sitio; es una silla prohibida, sin existencia para él. Todo

⁸³ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁴ Aurelio González, “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, art. cit., p. 97.

⁸⁵ Aurelio González, “Espacio y dramaturgia cervantina” en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2004, p. 897.

⁸⁶ Aurelio González, “Construcción del espacio dramático en las comedias de Ruiz de Alarcón: el caso de *La verdad sospechosa*”, en Ysla Campbell (ed.), *Alarconiana. Primer Coloquio Internacional de Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011, p. 13

cuanto ocurre en escena (por poco determinado y cerrado que se halle el lugar escénico) está contagiado de irrealidad”.⁸⁷

Asimismo, “hay que entender un espacio complejo que engloba el espacio de la representación y el que ocupa el espectador y que podemos llamar espacio teatral”.⁸⁸

Por otro parte, no se puede olvidar que durante la representación además del espacio dramático, tenemos el llamado espacio mimético: “Tenemos una dimensión que es coincidente con las dimensiones del espacio escénico, podemos hablar de que en esa coincidencia de espacio escénico y espacio dramático está un espacio mimético, el cual puede tener una realidad física, que puede ser corpórea y perceptible por medio de estructuras escenográficas”.⁸⁹ En otras palabras, es el espacio que está construyendo en nuestra mente las didascalias y que la escenografía trata de imitar.

Así tenemos que en el caso específico de *La dama duende* los espectadores del siglo XVII iban al corral (espacio teatral) para ver en el tablado (espacio escénico) la representación de una comedia de capa y espada (espacio dramático) y con la ayuda del decorado verbal y de los pocos elementos escenográficos podían ver la casa de doña Ángela y en especial el cuarto de don Manuel (espacio mimético).

Además de estos espacios mencionados, hay dos espacios virtuales existentes en esta obra. El primero es el espacio diegético o extensivo:

La existencia de un espacio mimético conlleva, al menos como posibilidad, la existencia de un espacio diegético, esto es un espacio más o menos contiguo no representado. [...] el espacio de la descripción de un observador-personaje que, desde una posición privilegiada por el dramaturgo en su texto dramático con un punto de vista particular, puede ver lo que está oculto para el público [...] el espacio extensivo no sólo es diegético también puede ser

⁸⁷ Ubersfeld, ob cit., p. 33.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 97.

⁸⁹ Aurelio González, “Construcción del espacio dramático en las comedias de Ruiz de Alarcón: el caso de *La verdad sospechosa*” art. cit., pp. 15-16.

mimético, aunque su percepción no sea visual, sino por lo general auditiva y su existencia simplemente lógica.⁹⁰

En *La dama duende* este espacio lo tenemos presente cada vez que alguien quiere entrar a la habitación donde se encuentra alguno de los personajes principales:

DON JUAN: La puerta echaré en el suelo.
 DOÑA ÁNGELA: Retírate tú, pues puedes, 2440
 en esa cuadra, Beatriz,
 no te hallen aquí.
 (*Sale DON JUAN*)
 (vv. 2439-2441, p. 245).

Como se puede ver, en esta escena don Juan se encuentra en el espacio extensivo y por ello su voz es la única indicación de que hay algo del otro lado de la puerta que quiere derribar.

El otro tipo de espacio virtual es el “espacio distante, incluso situado en otro tiempo, el pasado que puede ser evocado”.⁹¹ En el caso específico de esta comedia, el espacio distante son los acontecimientos que llevaron a que don Luis y doña Ángela se encontraran en la calle con don Manuel, según le informa el joven a la viuda, al no saber que ella es la embozada a la que estaba siguiendo:

Entré en la plaza
 de palacio, hermana, a pie,
 hasta el palenque, porque
 toda la desembaraza
 de coches y caballeros
 la guarda. A un corro me fui
 de amigos, adonde vi

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 17.

⁹¹ “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, p. 98.

que alegres y lisonjeros
 los tenía una tapada,
 a quien todos celebraron
 lo que dijo y alabaron
 de entendida y sazónada.
 Desde el punto que llegué
 otra palabra no hablé,
 [...]
 Viendo que no pude vella,
 seguilla determiné

(vv. 469-482 y 492-493).

Este ejemplo es una clara muestra de que al igual que ocurre con el espacio extensivo, el espacio distante también puede ser mimético de una manera auditiva, como lo muestra la presencia de didascalias icónicas que permiten la representación de este espacio en la mente de los espectadores e inclusive la presencia de elementos espectaculares para enredar a un personaje, función que cumple el embozo de doña Ángela e inclusive su silencio al momento que su hermano aparece frente a ella.

Es pertinente mencionar los disfraces al hablar del espacio, puesto que en las comedias de esta época eran también una marca espacial:

Si la entrada de un personaje puede determinar la creación de un nuevo espacio dramático mimético entonces el vestuario –indudable elemento realista- con sus valores convencionales específicos, derivados de los usos y costumbres de la época puede ser una forma de potenciar la creación del espacio dramático que será la ubicación coherente de un personaje ataviado de una manera particular de forma mimética y con referencia a los espacios de la realidad.⁹²

⁹² Aurelio González, “Construcción del espacio dramático en las comedias de Ruiz de Alarcón: el caso de *La verdad sospechosa*”, p. 17.

En específico se debe recalcar la importancia como elemento espectacular y específicamente espacial del vestuario en el teatro de este período, dado que

en la comedia áurea el vestuario fue una parte importantísima de la puesta en escena por muy variados motivos: de alguna forma el lujo, el colorido y la vistosidad de la indumentaria suplían la pobreza de decorados y de escenografía, convirtiéndose así en una especie de decorado ambulante que fue usurpando funciones que en realidad correspondían a otros elementos dramáticos.

En general, se supone que las distintas indumentarias debían de ser muy convencionales, por eso los comediógrafos se limitan a señalar en las acotaciones: “Vestido de villano”, “vestido de marinero”, “vestido de apóstol”, “de español”, “de cazador”, “n traje de mercader rico”, “de camino”, “de noche”, “como de campo”, “vestido de estudiante”, “de gorrón”, etc. Estas escuetas indicaciones bastaba al director para determinar el tipo de indumentaria, que los espectadores —y esto es lo más importante— identificaban inmediatamente.⁹³

Siguiendo lo dicho por Abel Alonso Mateos, tenemos que algunas de las funciones del vestuario era indicar la condición social del personaje, señalar profesiones y oficios, informar acerca de la nacionalidad o regionalidad del personaje, indicar si el personaje estaba pasando por una situación no muy corriente o especial como lo es el luto, o la viudez, en el caso específico de doña Ángela. Pero cabe destacar que también tenía una función espacial muy particular: “Situación en el espacio y en el tiempo la acción dramática o incluso proporcionar otros detalles circunstanciales que completan el sentido del texto y de los objetos utilizados. Así la acotación ‘con manto’ implica que la acción se desarrolla en la calle o que el personaje va a salir o acaba de entrar”.⁹⁴

⁹³ Art. cit., p. 35.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 36.

Un ejemplo lo vemos en la primera didascalia explícita de la obra: “(*Salen DON MANUEL y COSME, de camino*)” (p. 99), que nos marca inmediatamente que la acción ocurre en la calle por el tipo de indumentaria usada por los dos personajes.

Otro buen ejemplo, y además relacionado con el enredo, es cuando doña Ángela quiere hacer creer a don Manuel que es una dama principal y para ello lo lleva privado de la vista a su habitación en la cual él, una vez recobrada la misma, ve algo que lo hace expresar lo siguiente:

¡Qué casa tan alhajada!
 ¡Qué mujeres tan lucidas!
 ¡Qué sala tan adornada!
 ¡Qué damas tan bien prendidas!
 ¡Qué beldad tan estremada! (vv. 2278-2282).

Si bien sí se dice que la casa es como se habría de esperar de una mujer principal (“alhajada” y “adornada”), esto es reforzado con los adjetivos utilizados para referirse a la vestimenta de las dama que se encuentran allí (“lucidas”, “prendidas”).

Otro elemento espacial que además es relevante al enredo de esta obra es la iluminación: “La escena se produce ante los espectadores a plena luz del día, pero éstos, gracias a la aparición de elementos luminosos, entienden que se está desarrollando en el interior de una estancia o en la oscuridad de la noche. La palabra y la actitud de los actores, ‘como de noche’, completarían la ilusión”.⁹⁵ Ya lo apuntó Arellano, la palabra es un elemento fundamental para la presencia de la luz y la oscuridad en las comedias auriseculares:

Lo que hace la palabra en el teatro es precisamente resaltar, elegir, los puntos claros que el ojo debe ver, y facilitar la captación del significado, que sin la palabra puede resultar

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 32.

ambiguo o neutro. En algunos casos la palabra simplemente pone de relieve algo en lo que el espectador sin duda ha reparado ya, pero quizá no con toda la intensidad que el poeta quiere. En otro, el objeto sería invisible sin la activación verbal.⁹⁶

Por ello no debe extrañar que

El vocabulario que las acotaciones de la comedia áurea dedican a la luz es amplio y variado. Hemos encontrado —y probablemente faltarán otros vocablos— los siguientes sintagmas relacionados con los términos ‘luz-iluminación’: bujía, luminares, luminarias, luminarias en papeles de colores, faroles, antorchas, velas, hachas, luz artificial, luces, luz, matar la luz, luces y resplandores, candelas, candelillas, lámparas, linternas, blandones, candeleros y candelabros.⁹⁷

La luz, a pesar de que sólo está en la mente del espectador, tiene una función muy específica en las comedias: “En la comedia en general la luz se relaciona con la búsqueda de la verdad, es decir, con una luz natural que le permite al sujeto encontrar respuestas, conocer, saber”.⁹⁸ En contraste, la supuesta oscuridad tiene la función de enredar las cosas y hacer que los personajes pierdan noción hasta del lugar en el que se encuentran:

Ay de mí, triste,
que como es de noche tengo
con la grande obscuridad
de mí misma asombro y miedo!
¡Válgame Dios, que temblando
estoy! El duende primero
soy que se encomienda a Dios.
No hallo el bufete... ¿Qué es esto?
Con la turbación y espanto
perdí de la sala el tiento.

⁹⁶ Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, p. 419.

⁹⁷ Art. cit, p. 31.

⁹⁸ Jesús Pérez Magallón en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012, p. 215, n. 494.

No sé dónde estoy ni hallo
la mesa.

(vv. 1535-1546).

Cabe decir que en algunas ocasiones extraordinarias esta supuesta luz puede tener la función de confundir. Por ejemplo cuando aparece de manera inesperada:

DON MANUEL: Pisa quedo,
que si aquí sienten rumor
será alboroto mayor.

COSME: ¿Crearásme que tengo miedo?
Este duende bien pudiera
teneros luz encendida.

DOÑA ÁNGELA: La luz que truje escondida,
porque de aquesta manera
no se viese, es tiempo ya
de descubrir.

(Ellos están apartados y ella saca una luz de una linterna que trae cubierta).

COSME: Nunca ha andado
el duende tan bien mandado.
¡Qué presto la luz nos da!
Considera agora aquí
si te quiere bien el duende
pues que para ti la enciende
y la apaga para mí.

DON MANUEL: ¡Válgame el cielo! Ya es
esto sobrenatural,
que traer con prisa tal
luz no es obra humana.

COSME: ¿Ves
como a confesar viniste
que es verdad?

DON MANUEL: ¡De mármol soy!
Por volverme atrás estoy.

COSME: Mortal eres, ya temiste.

(vv. 1998-2020, p. 218).

Este caso justo es una muestra de que la aparición de una luz que no se esperan enreda a los personajes, haciéndoles creer que se trata de un suceso sobrenatural y más si se le agrega el equívoco de que piensan que la luz los está guiando adonde quieren ir cuando simplemente es el azar, tan común en estas obras, que hace que la dama y ellos quieran ir al mismo sitio. Sin embargo, en esta misma escena Calderón nos recuerda, en labios de don Manuel, que la función última de la luz es aclarar las cosas:

Aguarda, que a los reflejos
de la luz todo se ve
y no vi en toda mi vida
tan soberana mujer

(vv. 2031-2034).

Precisamente la luz ilumina a la joven para revelar que no es un duende, sino una mujer, y una de beldad extremada.

Quizá el elemento espacial de la obra sea la alacena, que es el elemento principal del enredo, pero también tiene su importancia la casa misma donde todo ocurre. Como bien apunta Antonucci, uno de los aciertos de esta comedia es que toda la acción ocurre prácticamente en la casa, esto no es algo sin precedentes en el teatro áureo, puesto que varias obras de Lope de Vega ya se habían centrado en el espacio doméstico como *Los melindres de Belisa*, *El perro del hortelano*, *La dama boba*, y la comedia de capa y espada, hasta hace poco pérdida, *Mujeres y criados*. “La novedad es la rigurosa bipartición del espacio casero que se da en *La dama duende* entre un ámbito femenino (el cuarto de doña Ángela) y un ámbito masculino (el cuarto de don Manuel), y que de hecho sustituye a la

pareja espacial casa/calle”.⁹⁹ Y por supuesto entre estos dos espacios la alacena tiene la función de servir de vínculo:

La frontera infranqueable se transforma, bajo las manos ingeniosas de la criada (buena ayudante, como exigen las convenciones del género), en un diafragma movable. Así, la socorrida alacena logra poner en comunicación dos espacios, el de la mujer de la casa y el del hombre que llega de fuera, que los hermanos de Ángela y guardianes de su honor hubieran querido mantener separados.¹⁰⁰

Claro que la función principal de la alacena es generar el enredo en cuanto que don Manuel pasará toda la obra sin saber por dónde es que la dama entra a su habitación, sin sospechar que lo hace por ese medio:

DON MANUEL: ¡Vive Dios!, que he de mirar
todo este cuarto hasta ver
si debajo de los cuadros
rota está alguna pared,
si encubren estas alfombras
alguna cueva y también
la bovedillas del techo.

COSME: Solamente aquí se ve
esta alacena.

DON MANUEL: Por ella
no hay que dudar ni temer,
siempre compuesta de vidrios.

A mirar lo demás ven

(vv. 2205-2216).

Como se ve en este ejemplo, don Manuel no sospecha que la alacena sea el método utilizado, aunque sí se da cuenta de que probablemente sea un elemento espacial el que ella

⁹⁹ Fausta Antonucci, “Calderón y la madurez de la comedia áurea: *La dama duende*”, p. 20.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

utiliza, mostrando así que hasta el personaje principal es consciente de que se puede enredar utilizando objetos y no sólo palabras.

II.2. Elementos discursivos dramáticos en *La dama duende*

Tradicionalmente, al pensar en el enredo se piensa en un personaje que lo urde utilizando su ingenio verbal para poder estar con el ser amado. De esto ya estaba plenamente consciente Agustín Moreto cuando hace que en *Todo es enredos amor*, la dama diga:

He de usar cuantos ardides, quimeras
Trazas, astucias, engaños,
Preveniciones y cautelas
Pueda prevenir la industria.¹⁰¹

De hecho, los tracistas suelen ser las damas o los criados, no por nada Lope de Vega puso en boca de una de las damas de *Mujeres y criados* la siguiente afirmación:

Ser tuya basta,
Que mujeres y criados
Pueden revolver a España (*Mujeres y criados*, vv. 1870-1872).

Calderón también era consciente de esto, como lo deja saber en labios de la propia doña Ángela, no sin un dejo de ironía, cuando su hermano le relata lo que le ocurrió al seguirla, sin saber que era ella:

¹⁰¹ Agustín de Moreto, *Todo es enredos amor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/todo-es-enredos-de-amor--0/html/fef6b9f4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_, Consultado el 15/10/2014.

¡Miren la mala mujer
 en qué ocasión te había puesto!
 ¡Que hay mujeres tramoyeras!
 Pondré que no conocía
 quién eras y que lo hacía
 solo porque la siguieras.
 Por eso estoy harta yo
 de decir, si bien te acuerdas,
 que mires que no te pierdas
 por mujercillas, que no
 saben más que aventurar
 los hombres.

(vv. 515-526).

Al hablar específicamente del caso de esta comedia de Calderón, los elementos discursivos utilizados para enredar a los personajes son: El equívoco, el engaño, y su variante conocida como engañar con la verdad, y la mentira.

II.2.1.1. Equívoco

Para ver el papel que juega el equívoco en el enredo, lo primero que debe hacerse es definir este término. Si revisamos el *Diccionario de Autoridades*, veremos que tiene dos acepciones. La primera es

Nombre o palabra que conviene a diferentes cosas: como Antojos, que significa los vidros de que usan los cortos de vista, y tambien los apetitos de las mugeres preñadas: Cancer el signo Astronómico, y tambien la enfermedad maliciosa y casi pestilencial: Hacha la de cera con que nos alumbramos, y el destal con que nos alumbramos, y el destal con que se parte la leña: y assí otras muchas palabras equívocas, de que es mui fecunda nuestra Lengua, y con que se da ocasión a tantos dichos agúdos, y jugüetes de vocablos.¹⁰²

¹⁰² *Diccionario de Autoridades*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, consultado el 20/10/2014, s.v.: **equívoco**.

La segunda por su parte es: “Vale también lo mismo que Equivocación”.¹⁰³ Si buscamos equivocación, veremos que la define: “Error y engaño que uno padece en tomar y tener una cosa por otra”. Una parte clave en esta definición es la palabra error. Si buscamos la definición de ésta en el *Diccionario de Autoridades* veremos que se le define como: “Concepto o juicio de reputar y tener por verdadero lo que es falso, y por cierto lo que es incierto; y al contrario lo incierto por cierto, y lo falso por verdadero”.¹⁰⁴ En otras palabras, para caer en un equívoco, es decir, tomar una cosa por otra, el primer paso es tener por verdadero lo que no lo es, que es lo mismo que decir que tener un juicio errado. No se puede negar que los enredos suelen valerse principalmente de estos dos elementos en las comedias de capa y espada:

En las comedias de capa y espada, ningún personaje está seguro del amor del otro; sufren celos, desvelos, congojas; suponen equivocadamente que el ser amado no les corresponde; de ahí que sus esfuerzos se encaminen a saber si son favorecidos; paradójicamente, en vez de salir de sus errores, caen sin remedio en otros nuevos. Podemos afirmar que los equívocos y errores de una pieza teatral son los principales motores para la formación del enredo.¹⁰⁵

En otros términos, el enredo se expresa en la obra por medio de los equívocos, lo que es lo mismo que decir que el enredo es formado por una serie de juicios errados que son despejados al final de la obra. En el caso de *La dama duende* tenemos que en más de una ocasión alguno de los personajes cae en algún error que lo lleva a confundir una cosa por otra y por ello a permitir que el enredo prosiga. Una muestra de ello es cuando al

¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ *Diccionario de Autoridades*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>, consultado el 20/10/2014, s.v.: **error**.

¹⁰⁵ Sebastián Santana Jiménez, ob cit., p. 55

principio de la obra doña Ángela tapada le pide a don Manuel que impide que la siga don Luis que viene tras ella, él asume que ésta es el marido de la dama:

¿Cómo puede mi nobleza
excusarse de excusar
una desdicha, una afrenta?
Que, según muestra, sin duda,
es su marido. (vv. 116-119).

Luego cuando recibe una carta de ella, puesto que sabe que don Luis es soltero, llega a la conclusión lógica, pero equivocada, de que si pudo entrar y dejarle el mensaje es porque la dama es la amante del caballero:

Bien claro se ve
que aquella dama tapada
que tan ciega y tan turbada
de don Luis huyendo fue
era su dama, supuesto,
Cosme, que no puede ser,
si es soltero, su mujer.
Y, dado por cierto esto,
¿qué dificultad tendrá
que en la casa de su amante
tenga ella mano bastante
para entrar? (vv. 1007-1017).

Lo que lo lleva a este equívoco es el hecho de no saber que los dos jóvenes caballeros tienen una hermana y por ello cae en el error de pensar que la única que podría tener acceso a la casa sería una amante. A esto por supuesto se le añade el contexto en que el joven conoció a la tapada que lo hace pensar, erradamente, que estaba siguiendo a una mujer que ama.

Claro está que el galán no cree que esto sea una verdad absoluta, por el contrario lo que él quiere es saber si esta hipótesis —claramente errónea para el público— es verdadera o no:

¿Qué haré, cielos, con que quede
 desengañado, y saber
 de una vez si esta mujer
 de don Luis dama ha sido
 o cómo mano ha tenido
 y cautela para hacer
 tantos engaños? (vv. 1405-1411).

Una de las formas usuales en que suele hacerse manifiesto el equívoco es cuando dos personajes hablan de cosas distintas sin saberlo, en otras palabras están tomando una cosa por otra. Un claro caso de esto es cuando doña Ángela al regresar a su casa después de que don Luis la persiguiera sin saber que era ella, la joven crea que en realidad sí la descubrieron porque llega su hermano enojado a verla. En realidad su hermano está molesto porque no pudo descubrir quién era la dama y lo que es peor, lo que se lo impidió fue un lance con un amigo de su hermano:

DON LUIS: ¡Ángela!
 DOÑA ÁNGELA: Hermano y señor,
 turbado y confuso vienes.
 ¿Qué ha sucedido, qué tienes?
 DON LUIS: Harto tengo, tengo honor.
 DOÑA ÁNGELA: (¡Ay de mí! Sin duda es
 que don Luis me conoció.)
 DON LUIS: Y así siento mucho yo
 que se estime en poco.
 DOÑA ÁNGELA: Pues
 ¿has tenido algún disgusto?

DON LUIS: Lo peor es, cuando vengo
a verte, el disgusto tanto
que tuve, Ángela.

ISABEL: (¿Otro susto?)

DOÑA ÁNGELA: Pues yo ¿en qué te puedo dar,
hermano, disgusto? Advierte...

DON LUIS: Tú eres la causa, y el verte...

DOÑA ÁNGELA: (¡Ay de mí!)

DON LUIS: ...Ángela, estimar
tan poco de nuestro hermano...

DOÑA ÁNGELA: (¡Eso sí!)

DON LUIS: ...pues cuando vienes
con los disgustos que tienes
cuidados te dé. No en vano
el enojo que tenía
con el huésped me pagó,
pues, sin conocerle yo,
hoy le he herido en profecía.

(vv. 445-468).

El equívoco aquí radica en que doña Ángela interpreta la turbación de su hermano como un signo de que la descubrió, pero al no estar del todo segura, actúa como si nada pasara, pero con la intención de saber si su sospecha es correcta, pero con cada momento que pasa cae más y más en el equívoco, hasta que su hermano le revela la verdadera razón de su estado de ánimo.

Otro caso de este tipo de equívoco es cuando don Luis después de ser rechazado por doña Beatriz se encuentra con don Manuel, quien está preparando su salida hacia El Escorial, y cuando él primero le ofrece su ayuda para lo que sea necesario, don Manuel hará un comentario que don Luis interpretará equivocadamente:

DON MANUEL: Pero a un galán cortesano
 tanto como vos no es justo
 divertirle de su gusto,
 porque yo tengo por llano
 que estaréis entretenido,
 y gran desacuerdo fuera
 que ausentáros pretendiera.

DON LUIS: Aunque hubiéradés oído
 lo que con Rodrigo hablaba,
 no respondierais así.

DON MANUEL: Luego, ¿bien he dicho?

DON LUIS: Sí,
 que, aunque es verdad que lloraba
 de una hermosura el rigor
 a la firme voluntad
 le hace tanta soledad
 el desdén como el favor

(vv. 1439-1454).

Como es evidente, don Luis todo el tiempo estará hablando de doña Beatriz, pero don Manuel piensa que habla de la dama duende:

DON LUIS: Amo una grande hermosura
 sin estrella y sin ventura.

DON MANUEL: ¿Connmigo disimuláis
 agora?

DON LUIS: ¡Pluguiera al cielo!

Mas tan infeliz nací 1460
 que huye esta beldad de mí
 como de la noche el velo
 de la hermosa luz del día
 a cuyos rayos me quemo.

¿Queréis ver con cuanto extremo
 es la triste suerte mía?

Pues, porque no la siguiera,

amante y celoso yo,
 a una persona pidió
 que mis pasos detuviera.
 Ved si hay rigores más fieros
 pues todos suelen buscar
 terceros para alcanzar,
 y ella huye por terceros. (vv. 1456-1474).

Después de esta conversación, don Manuel quedará equivocadamente convencido de que don Luis se refería a la misma dama que él, pero la traerá una nueva confusión, ya que dejó en claro que hablaba no de una amante, sino de una mujer que lo rechaza:

¿Qué más se ha de declarar?
 ¿Mujer que su vista huyó
 y a otra persona pidió
 que le llegase a estorbar?
 Por mí lo dice y por ella.
 Ya por lo menos vencí
 una duda, pues ya vi
 que, aunque es verdad que es aquella,
 no es su dama, porque él
 despreciado no viviera
 si en su casa la tuviera.
 Ya es mi duda más cruel:
 si no es su dama ni vive
 en su casa, ¿cómo así
 escribe y responde? Aquí
 muere un engaño y concibe otro engaño. ¿Qué he de hacer,
 que soy en mis opiniones
 confusión de confusiones? (vv. 1475-1494).

Don Luis por su parte también es propenso a caer en el equívoco de una manera similar a don Manuel. Esto ocurre cuando doña Ángela está pensando en la forma de que su prima esté en su casa sin que sus hermanos lo sepan para la ayude a engañar a don Manuel al principio de la tercera jornada. Don Luis escucha esta conversación a escondidas; sin embargo, como no la escuchó desde el principio, todo el tiempo creerá que doña Beatriz está tratando de verse a escondidas con don Juan:

DOÑA BEATRIZ: Con esto, sin testigos y en secreto,
 deste notable amor veré el efeto,
 pues, estando escondida
 yo y estando la casa recogida,
 sin escándalo arguyo
 que pasar pueda de su cuarto al tuyo.

DON LUIS: (Bien claramente infiero
 —cobarde vivo y atrevido muero—
 su intención. Más dichoso
 mi hermano la merece. ¡Estoy celoso!
 A darle se prefiere
 la ocasión que desea, y así quiere
 que de su cuarto pase
 sin que nadie lo sepa, ¡y yo me abraze!
 Y porque sin testigos
 se logren, ¡oh enemigos!,
 mintiendo mi sospecha,
 quiere hacer conmigo la deshecha.
 Pues si esto es así, cielo,
 para el estorbo de su amor apelo

(vv. 1799-1818).

Este equívoco por parte de don Luis será fundamental para la resolución del enredo, ya que provocará que en la tercera jornada el hermano de la dama, pensando que impide que Beatriz se vea con don Juan, interrumpa el encuentro entre don Manuel y doña Ángela,

lo que terminará acorralándolos. Haciendo que ella tenga que decirle la verdad al galán, y éste se quedé sin ninguna alternativa más que el matrimonio.

Doña Ángela tampoco es inmune a los equívocos. Cuando se encuentra con don Manuel y Cosme mientras revisa la habitación pensando que ellos no están, interpreta su pronto regreso como una estratagema para engañarla:

(¡Ay, infelice de mí!

Fingida su ausencia fue.

¡Más ha sabido que yo!)

[...]

(Mas yo disimularé.)

(vv. 2083-2085, 2088).

Por supuesto que esto es un equívoco porque el regreso no fue planeado y ellos en realidad se sorprenden más que ella al encontrársela en la habitación. Pero este episodio es una prueba de que en estas obras el equívoco se produce cuando un personaje trata de darle una explicación a un evento insólito, en este caso el regreso de quien se pensaba que había partido en un viaje.

Como se puede ver, el equívoco no sólo es el motor del enredo, es decir, lo que permite no sólo que prosiga, sino también es lo que hace que se vaya complicando y por ello saliéndose del control de quien lo planea, en este caso doña Ángela. Esto inevitablemente es lo que llevará a que la comedia tenga el final que le corresponde: uno nupcial.

II.2.1.2. La mentira y sus tres tipos: material, formal y material y formal

La mentira es definida por el *Diccionario de Autoridades* como “Expresión externa hecha por palabras o acciones, contraria a lo que interiormente se siente”.¹⁰⁶ Por otra, parte el DRAE la define así: “Expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, se cree o se piensa”.¹⁰⁷ La mentira es un recurso habitual en estas comedias porque, gracias al enredo, no es extraño hallar en ellas la presencia de una “comunicación oblicua entre los personajes [que] da lugar de esta forma a un lenguaje causístico, el cual, en conformidad con los tratadistas de la época, como Martín Azpilcueta, supone un doble discurso, así como un manejo sofisticado de la mentira, pues una cosa es lo que los personajes dicen literalmente y otra lo que buscan conseguir a través de sus palabras”.¹⁰⁸

Al tratarse de un doble discurso, el autor necesita usar un recurso que le permita al público saber que el personaje está mintiendo. El más común que se usa con este fin, es el aparte. “El recurso del aparte servirá de instrumento bisagra así entre los personajes como entre éstos y el público, el cual se divertirá aún más al darse cuenta de lo que saben y ocultan los actores de la comedia, pero al mismo tiempo, al advertir aquello que éstos ignoran”.¹⁰⁹

Martín de Azpilcueta divide a la mentira en tres tipos en su *Manual de confesiones y penitentes*.¹¹⁰ El primer tipo es la mentira material, la cual consiste en decir algo falso sin

¹⁰⁶ *Diccionario de Autoridades*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>, consultado el 20/10/2014, s.v.: **mentira**.

¹⁰⁷ Diccionario de la Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=mentira>, consultado el 20/10/2014, s.v.: **mentira**.

¹⁰⁸ Luis Carlos Salazar Quintana, art. cit., pp. 131-132.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁰ Martín de Azpilcueta, *Manual de confesiones y penitentes*, Valladolid, 1570, p. 307, apud Luis Carlos Salazar Quintana, art. cit., p. 132.

saber que lo es; en otras palabras es mentir por accidente. Un ejemplo de esto en la obra es cuando don Manuel declina la ayuda de don Luis pensando que él estará ocupado cortejando a su dama:

Pero a un galán cortesano
 tanto como vos no es justo
 divertirle de su gusto,
 porque yo tengo por llano
 que estaréis entretenido,
 y gran desacuerdo fuera
 que ausentaros pretendiera

(vv. 1439-1445).

Esto es una mentira material porque don Manuel está convencido de que Ángela es la dama de don Luis y por ello que estará “entretenido” con ella, pero como no lo es, don Manuel accidentalmente hace una afirmación falsa, la cual curiosamente don Luis toma por verdadera porque cree que el galán se está refiriendo a que estará entretenido lamentando que Beatriz lo rechazó. En general, este tipo de mentira ocurre porque el personaje ha caído en algún equívoco. Una prueba de ello es cuando doña Ángela hace creer a don Manuel que la está viendo en una casa lejana cuando en realidad está en la casa de don Juan. Por ello, cuando se topa con Cosme le afirma que es imposible que se encuentren en su cuarto, si un instante atrás estaba en un lugar lejano:

¡Viven los cielos que mientes!
 Porque lejos de mi casa,
 y en casa bien diferente,
 estaba en aqueste instante

(vv. 2548-2551).

Como se ve nuevamente, el protagonista está diciendo una mentira aunque cree que es verdad. Con esto se vuelve evidente que cualquier afirmación hecha cuando se es víctima de un equívoco será una mentira material.

El segundo tipo es la mentira formal y es lo contrario del primer tipo, puesto que se dice la verdad pensando que se está mintiendo. En *La dama duende* no hay ejemplos de este tipo de mentira porque, en general, quien miente es la dama y como ella es la que organiza el enredo sería muy extraño que cayera en un equívoco que le hiciera decir la verdad pensando que miente.

El tercer tipo es la mentira material y formal que simplemente consiste en mentir; en otras palabras, decir algo falso que efectivamente lo es. Este es el tipo de mentira más recurrente en esta comedia por el simple de que al ser doña Ángela la que urde el enredo, tiene fríamente calculadas las mentiras que debe decir. Así por ejemplo cuando le pregunta don Luis qué estuvo haciendo mientras él perseguía a la tapada, le miente sin tapujos: “En casa me he estado entretenida en llorar” (vv. 527-528).

También se debe notar que sus mentiras a su vez son dichas para ocultar sus sentimientos hacia don Manuel de sus hermanos y para tapar los descuidos que éstos le provocan:

DOÑA ÁNGELA: ¡Ay de mi vida!

DON JUAN: ¿De qué, hermana, es el susto?

DOÑA ÁNGELA: Sobresalta un placer como un disgusto.

DON JUAN: Pésame que no sea
placer cumplido el que tu pecho vea,
pues volverá mañana.

DOÑA ÁNGELA: (Vuelva a vivir una esperanza vana.)

Ya yo me había espantado
que tan de paso nos venía el enfado,

que fue siempre importuno.

DON JUAN: Yo no sospecho que te dé ninguno,
sino que tú y don Luis mostráis disgusto

(vv. 1859-1869).

Por supuesto, las mentiras de doña Ángela no siempre son efectivas. Por ejemplo, cuando al encontrarse con don Manuel inesperadamente en la habitación de éste, ella intenta convencerlo de que es un ser sobrenatural:

Yo te escribí aquesta tarde
en el último papel
que nos veríamos presto
y anteviendo, aquesto fue.
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 los sabrás todos
y mira que a nadie des
parte desto si no quieres
una gran suerte perder.

Ve en paz

(vv. 2099-2114).

Esta mentira no funciona porque la dama no está tomando en cuenta que don Manuel no cree en seres sobrenaturales, por ello el único engañado por esto es Cosme, mientras que el galán le demuestra, de mala manera, su racionalismo y escepticismo, con una falsa amenaza:

DON MANUEL: Si eres espíritu, agora
 con la espada lo veré,
 pues aunque te hiera aquí
 no ha de poderte ofender.

DOÑA ÁNGELA: ¡Ay de mí! Detén la espada,
 sangriento el brazo detén.

Que no es bien que des la muerte
 a una infelice mujer.

Yo confieso que lo soy
 y, aunque es delito el querer,
 no delito que merezca
 morir mal por querer bien

(vv. 2145-2156).

Como se puede notar, esta obra tiene más mentiras materiales y formales por el simple hecho de que estamos ante un enredo completamente intencional y por ello las mentiras están siendo fríamente calculadas, por lo que es raro que hayan mentiras provenientes de un equívoco, y las pocas que hay son generas por la víctima del enredo: don Manuel.

II.2.1.3. El engaño y su relación con el ocultamiento de la identidad

El *Diccionario de Autoridades* define el engaño como:

Falta y méngua de verdad en lo que se dice o hace, o en lo que se piensa, cree o discurre. Covarr. dice que sale del Latino *Ganeum*, que vale Burdel o lugar secreto, donde se trata poca o ninguna verdad, [iii.469] y se vende el gato por liebre: o que se forma de la preposición En, y del nombre Gana, porque fácilmente se engaña el que tiene codicia y

gana de alguna cosa, y hace otra: o que tambien se puede derivar de la preposición En que niega, y el verbo Ganar, porque el engañado siempre queda perdidoso.¹¹¹

En las comedias de capa y espada “las damas y caballeros engañan a los demás personajes para ocultar sus intenciones y como medio para salirse con la suya”.¹¹² En este sentido la función principal del engaño es hacer que los personajes que son víctimas de éste caigan en el equívoco, pero en uno que vaya acorde al fin específico de dicha estratagema. En el caso particular de *La dama duende*, los engaños son hechos para ocultar la identidad de doña Ángela.

Si se piensa detenidamente en ello, el primero y más fundamental engaño de la obra no es urdido por la dama, sino por sus hermanos y éste precisamente es el ocultamiento de la existencia de ella a don Manuel. Ahora bien, cabe aclarar que en las comedias de capa y espada el ocultamiento de quién se es en verdad, suele estar relacionado con elementos espectaculares, en específico con taparse o disfrazarse, pero esto suele reforzarse con otro tipo de elementos incluyendo los verbales; en específico el uso de mentiras. Para este primer engaño, se usan elementos espaciales comenzando por la alacena:

Don Manuel, no ha de saber
que en casa, señor, se encierra
tal mujer, ¿qué inconveniente
hay en admitirle en ella?
Y más habiendo tenido
tal recato y advertencia
que para su cuarto ha dado
por otra calle la puerta,
y la que salía a la casa,

¹¹¹ *Diccionario de Autoridades*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, consultado el 20/10/2014, s.v.: **engaño**.

¹¹² Santana, ob. cit., p. 57.

por desmentir la sospecha
 de que el cuidado la había
 cerrado o porque pudiera
 con facilidad abrirse
 otra vez, fabricó en ella
 una alacena de vidrios
 labrada de tal manera
 que parece que jamás
 en tal parte ha habido puerta.

(vv. 345-362).

Este engaño, es reforzado con mentiras sobre otros elementos espaciales de la habitación que le es dada a don Manuel:

Si quisieres cerrar, esta es del cuarto
 la llave. Que, aunque tengo
 llave maestra por si acaso vengo
 tarde, más que las dos otra no tiene,
 ni otra puerta tampoco. Así conviene
 y en el cuarto la deja, y cada día
 vendrán a aderezarle

(vv. 746-752).

Este engaño es la parte medular del enredo, dado que su intención principal en toda la comedia será descubrir por dónde entra la dama a su habitación, ya que en teoría no debería existir ninguna forma. Sin embargo, esto no será lo único que tendrá confuso a don Manuel; lo otro es saber la identidad de la dama con la que intercambia epístolas.

Esta duda surge cuando don Manuel se encuentra con doña Ángel que tapada va huyendo de su hermano don Luis:

Si, como lo muestra
 el traje, sois caballero
 de obligaciones y prendas,
 amparad a una mujer

que a valerse de vos llega.
 Honor y vida me importa
 que aquel hidalgo no sepa
 quién soy y que no me siga.
 Estorbad, por vida vuestra,
 a una mujer principal
 una desdicha, una afrenta,
 que podrá ser que algún día...
 ¡Adiós, adiós, que voy muerta!

(vv. 100-112).

Aquí se ve uno de los mecanismos del engaño más utilizados por doña Ángela: engañar diciendo la verdad. En este caso al decir que si don Luis descubre quién es, su honor y vida están en riesgo, lo cual es algo completamente cierto, pero como va acompañado de la mentira sobre que es “mujer principal” junto con el hecho de que el caballero desconoce la existencia de doña Ángela, será suficiente para que él piense que se trata de la mujer de don Luis: “según muestra, sin duda, es su marido” (v. 119). Ésta no es la única vez que lo engaña con esta verdad, pues lo vuelve a hacer cuando la envía la primera misiva: “advertido que el secreto importa porque el día que lo sepa alguno de los amigos, perderé yo el honor y la vida” (p. 162).

En general, para ocultar su identidad suele engañarlo utilizando de manera ambigua pero cierta las consecuencias que podrían existir de saber él quién es o que alguien sepa que ambos se están cortejando. Así, cuando al final de la segunda jornada ella se encuentra acorralada por don Manuel tras fracasar en su intento de convencerlo de que es un ser sobrenatural, ella le advierte:

Pero estamos a peligro,
 si nos oyen o nos ven,
 de la muerte, porque soy

mucho más de lo que ves;
 y así es fuerza, por quitar
 estorbos que puede haber,
 cerrar, señor, esa puerta
 y aun la del portal también
 porque no puedan ver luz
 si acaso vienen a ver
 quién anda aquí

(vv. 2165-2175).

Ese “soy mucho más de lo que ves” es ambivalente en cuanto que podría referirse a que es un dama de una posición más alta de lo que parece, pero también, por el contexto de la escena, a que es un ser demoniaco, pero sin duda la amenaza de que su vida podría correr peligro si alguno de los hermanos los ve juntos en la noche, es completamente verdadera.

Otra ocasión en la que hace algo similar es al principio de la tercera jornada, precisamente durante uno de los engaños principales de la obra: la metarepresentación orquestada por doña Ángela y su prima. En esta ocasión doña Ángela quiere hacerle pensar a don Manuel que es una dama principal y que vive en una mansión alejada de la casa de don Juan. Para lograr esto, lo cita en un cementerio y lo hace caminar en la oscuridad hasta su habitación donde lo espera una sala muy decorada junto con mujeres muy bien vestidas:

DON MANUEL: Aquí llegó una mujer
 —al oír y al parecer—
 y a oscuras y por el tiento
 de aposento en aposento
 sin oír, hablar, ni ver
 me guió. Pero ya veo
 luz, por el resquicio es
 de una puerta. Tu deseo
 lograste, amor, pues ya ves
 la dama. Aventuras leo.

(Acecha)

¡Qué casa tan alhajada!

¡Qué mujeres tan lucidas!

¡Qué sala tan adornada!

¡Qué damas tan bien prendidas!

¡Qué beldad tan estremada!

(Salen todas las mujeres con toallas y conservas y agua y, haciendo reverencias todas, sale DOÑA ÁNGELA ricamente vestida).

(vv. 2268-2282, pp. 234-235).

En otras palabras, primero lo engaña con elementos visuales y espaciales (los vestidos, la decoración y la oscuridad), pero después lo engaña con palabras y, en específico, con la verdad:

DOÑA BEATRIZ: (Aquí entro yo lindamente).

Ya el agua y dulce está aquí.

Vuexelencia mire si...

(Lleguen todas con toallas, vidro y algunas cajas).

DOÑA ÁNGELA: ¡Qué error y qué impertinencia!

Necia, ¿quién es excelencia?

¿Quieres engañar así

al señor don Manuel

para que con eso crea

que yo gran señora sea?

DOÑA BEATRIZ: Advierte...

DON MANUEL: (De mi cruel

duda salí con aquel

descuido; agora he creído

que una gran señora ha sido,

que, por serlo, se encubrió

y que con el oro vio

su secreto conseguido).

(vv. 2407-2422).

En este contexto, al decirle que no es una dama de la alta nobleza, sólo logra convencerlo de que esto a su vez es un engaño para hacerle creer que no lo es. En otros términos, no sólo lo engaña diciéndole la verdad, sino por medio de un metaengaño falso. Es en esta habitación que la dama nuevamente le advierte que no puede decirle quién es porque:

Si queréis venirme a hablar,
 con condición ha de ser
 que no lo habéis de saber
 ni lo habéis de preguntar,
 porque para con vos hoy
 una enigma a ser me ofrezco,
 que ni soy lo que parezco
 ni parezco lo que soy.
 Mientras encubierta estoy
 podréis verme y podré veros,
 porque, si a satisfáceros
 llegáis y quién soy sabéis,
 vos quererme no querréis
 aunque yo quiera querereros

(vv. 2369-2382).

En esta ocasión le da a entender que de saber quién es, ya no la querría, lo cual para ella es verdad por el hecho de ser hermana de su amigo y también viuda, pero aquí logra engañarlo con esto porque si fuera una dama de una posición tan alta como quiere hacerle creer, él no podría mantener una relación amorosa lícita con ella. Además de que la frase “ni soy lo que parezco ni parezco lo que soy” es literalmente un engaño utilizando la verdad, puesto que ni es la dama de don Luis, ni tiene el alto estatuto que la apariencia en esa habitación le confiere, pero el contexto hace que don Manuel en realidad crea que al decirle esto está tratando de ocultarle que sí lo es.

El engaño al que es sometido don Manuel comienza antes de que la misma obra empiece y no está dirigido al joven galán; es decir, el engaño de hacer creer a don Luis que es una viuda ejemplar cuando en realidad ha salido a escondidas de su casa tapándose el rostro para no ser descubierta. Antes de que don Manuel entrara en escena, la dama ya tenía que ocultar su identidad para poder “vivir” plenamente. Por ello, cuando el galán se encuentra a la joven, ella había estado en el palacio conversando con las personas que están en la corte. Este pequeño engaño lo complementa al ver a don Luis, dado que se ve obligada a guardar silencio por completo, puesto que ante un hermano ocultar el rostro no basta. Claro está, esto es lo que desatará la primera escena de la comedia:

A un corro me fui
 de amigos, adonde vi
 que alegres y lisonjeros
 los tenía una tapada,
 a quien todos celebraron
 lo que dijo y alabaron
 de entendida y sazónada.
 Desde el punto que llegué
 otra palabra no hablé,
 tanto, que a alguno obligó
 a preguntarla por qué.
 porque yo llegaba había
 con tanto extremo callado.
 Todo me puso en cuidado;
 miré si la conocía,
 y no pude, porque ella
 se puso más en taparse,
 en esconderse y guardarse.

(vv. 469-491).

En otras palabras, todo ocurre simplemente porque al dejar de hablar una dama que minutos atrás había hecho gala de su ingenio verbal, logra que el caballero inmediatamente se percate de que hay gato encerrado en ese comportamiento y por ello decida seguirla. Obviamente en ningún momento llega a pensar que se trate de su hermana. El hecho de que la dama esté alerta de que la están vigilando hace que el caballero a su vez se ponga en guardia y el hecho de verla hablar con otro caballero lo pone todavía más paranoico. Es curioso, pero este es un caso en que se oculta la identidad no sólo por medio de un disfraz, sino también de la omisión de palabras. Al principio el silencio hace que el caballero no pueda saber de quién se trata, pero callar emite un mensaje en sí mismo. En otros términos, lo que aquí ocurre es que el silencio le permite ocultar su identidad, pero su lenguaje corporal y sus acciones, hacen que el caballero sospeche que se trata de alguien que probablemente lo conoce. En este sentido es un ocultamiento de la identidad un tanto fallido.

Sólo que cuando don Luis le platique este suceso, ella lo engañará con la verdad y por supuesto también le mentará:

DOÑA ÁNGELA: ¡Miren la mala mujer
en qué ocasión te había puesto!
¡Qué hay mujeres tramoyeras!
Pondré que no conocía
quién eras y que lo hacía
solo porque la siguieras.
Por eso estoy harta yo
de decir, si bien te acuerdas,
que mires que no te pierdas
por mujercillas, que no
saben más que aventurar
los hombres.

DON LUIS: ¿En qué has pasado
la tarde?

DOÑA ÁNGELA: En casa me he estado
entretenida en llorar.

(vv. 515-528).

Aquí el engañar con la verdad reside en criticar su propio comportamiento sin que el otro lo sepa y para añadirle veracidad a su comentario reprobatorio, añade que mientras tanto ella estuvo haciendo la actividad típica de una viuda: llorar. También al decir que “lo hacía / solo porque la siguieras” lo que está haciendo es convertir a su huida en un engaño por parte de esa “mujer tramoyera”.

Al final, lo que se debe notar es que tanto el equívoco, la mentira y el engaño en esta obra, al menos, están en función de ocultar la identidad de doña Ángela y por ello no son elementos que funcionen de manera independiente entre sí, sino que trabajan en conjunto para que no se sepa la identidad de la joven y por ello para configurar el enredo de la obra, junto con los elementos espectaculares, ya mencionados.

III. FUNCIONES DRAMÁTICAS DE LOS ELEMENTOS ESCÉNICOS Y DISCURSIVOS EN *LA DAMA DUENDE*

Uno de los recursos más utilizados en las comedias de capa y espada es el enredo: “[el] objetivo final de la comedia de capa y espada [...] parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener –suspender”.¹¹³ Al ser obras dramáticas y por tanto pensadas para la representación y no para la lectura, este recurso no sólo está configurado a partir del diálogo de los personajes (elementos discursivos), sino también a partir de elementos escénicos (didascalias explícitas e implícitas) de los que ya se habló en los capítulos anteriores.

En *La dama duende* el enredo es creado por doña Ángela, quien en su cualidad de viuda tiene que diseñar una estratagema para poder interactuar con el amado sin que nadie se entere, incluyendo a su galán, más que nada porque en estas obras “Las damas conocían a un joven caballero que las atraía, pero este noble era inaccesible para ella porque las normas de conducta de la sociedad no les permitían buscarlo abiertamente; no obstante, encontraban la manera de verlo sin que nadie se diera cuenta”.¹¹⁴ En este caso se debe a que doña Ángela es una joven viuda, cuya existencia le es ocultada por sus hermanos, don Juan y don Luis, a su huésped don Manuel y con quien ella intentará reunirse a toda costa sin revelar su identidad.

¹¹³ Ignacio Arellano Ayuso, art. cit., p. 47.

¹¹⁴ Santana, ob. cit., p. 63.

Lo anterior es patente desde la didascalía explícita que marca su primera aparición en escena: “*Salen DOÑA ÁNGELA e ISABEL, en corto, tapadas*” (p. 107). Como se puede ver, ésta es icónica y está marcando uno de los elementos principales del enredo en esta obra que es el ocultamiento de la identidad. En este caso se logra por medio del embozo, el cual era común en estas obras y no sobresaltaría a un caballero ni mucho menos a los espectadores de una obra debido a que, como apunta Valbuena Briones: “Por herencia morisca existía la costumbre de que las mujeres salieran con el rostro cubierto o tapadas”.¹¹⁵ No obstante, este elemento icónico no genera un enredo por sí sólo, sino que se refuerza por medio de elementos discursivos, como se ve en las primeras palabras que le dice a don Manuel:

Si, como lo muestra
 el traje, sois caballero
 de obligaciones y prendas,
 amparad a una mujer
 que a valerse de vos llega.
 Honor y vida me importa
 que aquel hidalgo no sepa
 quién soy y que no me siga

(vv. 101-107).

Este diálogo va a plantar la semilla de uno de los principales enredos de la obra, ya que doña Ángela pide su ayuda, pero hábilmente omitiendo todos los detalles concernientes a la relación que ella tiene con el caballero, pero sin mentir, puesto que por cuestiones de honor realmente su vida correría peligro si su hermano descubriese quién es. Tanto el galán como el público sólo saben que él tiene frente a sí a una dama embozada y noble, como lo denota la didascalía implícita icónica “una mujer principal” que le pide que la socorra de

¹¹⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Ángel Valbuena Briones, México, REI, 1988, p. 53, n. 16.

“aquel hidalgo”, que gracias a esta didascalia motriz sabemos que su entrada es inminente. Gracias a esta falta de información don Manuel hará una suposición errónea: “según muestra, sin duda / es su marido” (vv. 119-120), que será uno de los núcleos principales del enredo más avanzada la obra.

Lo anterior llevará a don Manuel a utilizar a Cosme, su gracioso, para detener al caballero que resultará ser don Luis, quien por su parte está determinado en saber quién es esa dama:

Yo tengo de conocerla
no más de por el cuidado
con que de mí se recela” (vv. 130-132).

Esto derivará en el primer duelo entre ellos. Don Juan aparece para acabar con esta pelea al demostrar otro de los puntos fundamentales de este tipo de obras: la casualidad, ya que con quien ha estado peleando don Luis no es otro que el hermano de su amigo y anfitrión don Juan. Después de que han hecho las paces don Luis ratifica su desconocimiento de la identidad de la dama “(Qué pena / tengo de haber podido / saber qué dama era aquella!)” (vv. 248-250). La ignorancia de esto es lo que llevará a cometer un error a don Manuel a lo largo de casi toda la obra. Es en este momento cuando un elemento que se prestará para un equívoco más adelante es presentado: el amor no correspondido de don Luis y doña Beatriz:

Señor don Luis, ya sabéis
que estimo vuestras finezas,
supuesto que lo merecen
por amorosas y vuestras;
pero no puedo pagarlas,
que eso han de hacer las estrellas,

y no hay de lo que no hacen,
 quien las tome residencia (vv. 279-286).

Como se puede notar en toda esta escena, la función dramática del enredo es distractora en cuanto que las palabras de la dama fueron encausadas en convencer a don Manuel de que distraiga a don Luis, aunque él cree que en realidad está defendiendo a la dama de su marido.

La causa de todo el enredo es presentada justo después en el diálogo entre don Luis y su criado Rodrigo, el cual se plantea para saldar un problema que pondría en riesgo la honra de la familia:

lo que más siento es que sea
 mi hermano tan poco atento
 que llevar a casa quiera
 un hombre mozo, teniendo,
 Rodrigo, una hermana en ella,
 viuda y moza y, como sabes,
 tan de secreto que apenas
 sabe el sol que vive en casa;
 porque Beatriz, por ser deuda,
 solamente la visita (vv. 320-329).

Por lo tanto, la necesidad de que don Manuel no se entere de la existencia de doña Ángela lleva a la mención de un elemento icónico a partir del cual girará gran parte del enredo:

Don Manuel, no ha de saber
 que en casa, señor, se encierra
 tal mujer, ¿qué inconveniente
 hay en admitirle en ella?
 Y más habiendo tenido

tal recato y advertencia
 que para su cuarto ha dado
 por otra calle la puerta,
 y la que salía a la casa,
 por desmentir la sospecha
 de que el cuidado la había
 cerrado o porque pudiera
 con facilidad abrirse
 otra vez, fabricó en ella
 una alacena de vidrios
 labrada de tal manera
 que parece que jamás
 en tal parte ha habido puerta. (vv. 345-362).

Esta alacena¹¹⁶ le permitirá a doña Ángela aparecer y desaparecer del cuarto de don Manuel sin ser sentida, creando un enredo más adelante.

Con la entrada de doña Ángela y su criada por primera vez sin embozo se le revela a los espectadores de la obra que la mujer del principio y la hermana viuda son la misma persona, gracias a la didascalía implícita motriz de pedirle a Isabel que le dé su ropa de luto, “Vuélveme a dar, Isabel, / esas tocas, pena esquivá!, / vuelve a amortajarme viva” (vv. 369-371), ya que le responde:

Toma presto,
 Porque, si tu hermano viene
 y alguna sospecha tiene,
 no la confirme con esto
 de hallarte de la manera
 que hoy que en palacio te vio (vv. 373-378).

¹¹⁶ Si se quiere saber más sobre la posible representación de la alacena en una escenificación de esta obra véase Agustín de la Granja, “Tras *La dama duende* y sus espacios: a vueltas con la alacena” en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro (Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula-Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada, 10-13 de noviembre, 2004)*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 223-240.

Esto generará un pequeño error por parte de ella cuando aparezca don Luis en escena. Antes de eso se plantea por primera vez el interés que don Manuel ha despertado en la viuda al socorrerla —“ cómo no habemos agora / en el forastero hablado / a quien tu honor encargaste / y tu galán hoy hiciste?” (vv. 423-426)—, lo que la motivará a generar todo el enredo de la obra. Pero una vez que sale don Luis será ella quien caerá en un equívoco:

DOÑA ÁNGELA: Hermano y señor,
turbado y confuso vienes.

¿Qué ha sucedido, qué tienes?

DON LUIS: Harto tengo, tengo honor.

DOÑA ÁNGELA: (¡Ay de mí! Sin duda es
que don Luis me conoció.)

DON LUIS: Y así siento mucho yo
que se estime en poco.

DOÑA ÁNGELA: Pues
¿has tenido algún disgusto?

DON LUIS: Lo peor es, cuando vengo
a verte, el disgusto tanto
que tuve, Ángela.

ISABEL: (¿Otro susto?)

DOÑA ÁNGELA: Pues yo ¿en qué te puedo dar,
hermano, disgusto? Advierte...

DON LUIS: Tú eres la causa, y el verte...

DOÑA ÁNGELA: (¡Ay de mí!)

DON LUIS: ...Ángela, estimar
tan poco de nuestro hermano...

DOÑA ÁNGELA: (¡Eso sí!)

(vv. 444-462).

Esto es un claro ejemplo de que en muchos casos el equívoco suele darse más por medios verbales que escénicos. En este caso, sabemos que ha ocurrido debido a los apartes.

Don Luis le cuenta el encuentro con la dama embozada junto con los demás eventos hasta llegar al presente. De esta manera se nos revela la razón de por qué doña Ángela era seguida por su hermano por medio de la ticoscopia; es decir, “relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena”.¹¹⁷ A pesar de que lo que se nos cuenta es algo que vemos realizado en escena, esto no implica que no tenga didascalias implícitas, porque las tiene cumpliendo las mismas funciones que tendrían si esto estuviera hecho para ser representado en escena.

A un corro me fui
de amigos, adonde vi
que alegres y lisonjeros
los tenía una tapada,
a quien todos celebraron
lo que dijo y alabaron
de entendida y sazónada.
Desde el punto que llegué
otra palabra no hablé,
tanto, que a alguno obligó
a preguntarla por qué.
porque yo llegaba había
con tanto extremo callado.
Todo me puso en cuidado;
miré si la conocía,
y no pude, porque ella
se puso más en taparse,
en esconderse y guardarse.
Viendo que no pude vella,
seguilla determiné.

¹¹⁷ Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, p. 429.

Ella siempre atrás volvía
 a ver si yo la seguía,
 cuyo gran cuidado fue
 espuela de mi cuidado

(vv. 474--491).

Aquí se ve el enredo que ocasionó el duelo del principio y del que derivará el enredo principal de la trama y es ocasionado por didascalias implícitas, primero la icónica que ya conocemos de “una tapada”, pero también la enunciativa marcada por el hecho de que callará en el momento en que su hermano apareció y luego la motriz de que se tapara y se escondiera más para no ser descubierta, lo cual derivó en ser seguida por su hermano. Esta escena ticsopica es un claro ejemplo de que una malinterpretación puede lograrse sin necesidad de pronunciar una sólo palabra, basándose tan sólo en el uso de didascalias, lo que es lo mismo que decir, usando sólo gestos y movimientos.

Doña Ángela por su parte responde a esto fingiendo que desaprueba a esa dama:

DOÑA ÁNGELA: ¡Miren la mala mujer
 en qué ocasión te había puesto!
 ¡Qué hay mujeres tramoyeras!
 Pondré que no conocía
 quién eras y que lo hacía
 solo porque la siguieras.
 Por eso estoy harta yo
 de decir, si bien te acuerdas,
 que mires que no te pierdas
 por mujercillas, que no
 saben más que aventurar
 los hombres

(vv. 515-526).

Gracias al arte de ingenio, aquí la dama lo que hace es un juicio moral a la vez que, en un cierto sentido, miente con la verdad al llamarse a sí misma “mujer tramoyera”, ya que éstas son “amigas de enredos, ardidés y malicias. [...] se llamó tramoyera a la mujer ingeniosa, inventora de mentiras y amiga de presentar una falsa perspectiva”.¹¹⁸ Esta definición se ajusta perfectamente al carácter de Ángela y a las actitudes que tomará más adelante. Ella refuerza el engaño diciéndole que mientras él vivía esa aventura, ella estaba haciendo lo que se esperaría de una buena viuda: llorar. En otras palabras, estos elementos discursivos tienen la función dramática de distraer a don Luis de la verdad que tiene justo frente a sí: que su hermana y la embozada son la misma persona.

Además de mantener la simulación de su imagen de buena viuda, el relato le sirve para enterarse de que el forastero que la ayudó y el huésped son el mismo individuo. La extraña unión de casualidades que esto implica la hace dudar de que esto sea verdad. Esta duda será la razón perfecta para hacer uso de la alacena y generar el enredo medular de la obra, lo cual Calderón pone en labios de la criada quien le indica que este artefacto es el método perfecto para entrar en la habitación de don Manuel:

Parte hay por donde
 este cuarto corresponde
 al otro. Esto no te espante.
 [...]
 Por cerrar y encubrir
 la puerta que se tenía
 y que a este jardín salía
 y poder volverla a abrir,
 hizo tu hermano poner
 portátil una alacena.
 Esta, aunque de vidrios llena,

¹¹⁸ Ángel Valbuena Briones, ob. cit. p. 68, n. 43.

se puede muy bien mover.

[...]

en falso agora

la tal alacena está

y, apartándose, podrá

cualquiera pasar, señora.

[...]

y para hacerla más buena

en falso se han de poner

dos clavos, para advertir

que solo la sepa abrir

el que lo llega a saber

(vv. 570-572, 577-578, 585-604 y 612-616).

y esto sólo lo hará la dama porque

Un necio deseo

tengo de saber si es él

el que mi vida guardó,

porque, si le cuesto yo

sangre y cuidado, Isabel,

es bien mirar por su herida

(vv. 624-629).

Aquí cabe decir que el uso de la alacena como método para interactuar con don Manuel es parte de un tópico de este tipo de comedias porque en estas obras normalmente “Las damas conocían a un joven caballero que las atraía, pero este noble era inaccesible para ella porque las normas de conducta de la sociedad no les permitían buscarlo abiertamente; no obstante, encontraban la manera de verlo sin que nadie se diera cuenta”.¹¹⁹ Y de hecho, desde este momento es más que claro que ella es consciente de que no debe permitir que el galán sepa su identidad:

¹¹⁹ Santana, ob. cit., p. 63.

es bien mirar por su herida,
 si es que, segura del miedo
 de ser conocida, puedo
 ser con él agradecida (vv. 629-632).

Precisamente esto es nuclear para el enredo, porque toda la obra don Manuel estará confundido sobre cómo es que la dama tiene acceso a su habitación. De hecho, Calderón ata muy bien los cabos para que no haya ninguna otra forma plausible de entrar a la habitación más que por dicho artilugio. Esto se ve desde un principio, ya que una vez que don Manuel y Cosme son propiamente introducidos en la casa de don Juan aparece el último elemento para configurar por completo el enredo de la alacena y que ocurre cuando les da la llave de su cuarto:

Si quisieres cerrar, esta es del cuarto
 la llave. Que, aunque tengo
 llave maestra por si acaso vengo
 tarde, más que las dos otra no tiene,
 ni otra puerta tampoco. Así conviene
 y en el cuarto la deja, y cada día
 vendrán a aderezarle (vv. 746-752).

Gracias a la didascalia icónica que indica que don Manuel está en posesión de la única llave y también a la didascalia que hace que se sepa que ese cuarto sólo tiene una puerta, es lo que hace que las repentinas irrupciones en la habitación que hará doña Ángela tengan ese cariz sobrenatural, al menos para Cosme, y en consecuencia es lo que logrará que las explicaciones racionales de don Manuel vayan perdiendo fuerza conforme avance la obra y por ello nuevamente los elementos escénicos están teniendo la función de distraer al galán de la verdadera configuración espacial de la habitación.

Preparados todos los elementos para el enredo, la dama y su criada llevan a cabo su plan y comienzan a inspeccionar la habitación y lo primero que hacen es revisar el equipaje de don Manuel y de Cosme, pero lo hacen de una manera muy particular como lo demuestra esta didascalía explícita motriz: “(*Sacan todo cuanto van diciendo, y todo lo esparcen por la sala*)” (p. 96). El hecho de que nombren todo es para darle importancia en escena a lo que toman porque muchos objetos no son relevantes para el espectador hasta que no son nombrados. Con el primer objeto que es sacado se nos revela la posible verdadera intención de esta inspección:

DOÑA ÁNGELA: ¿Qué es esto?

ISABEL: Muchos papeles.

DOÑA ÁNGELA: ¿Son de mujer?

ISABEL: No, señora,
sino procesos que vienen
cosidos y pesan mucho

(vv. 824-827).

Esta pregunta que podría parecer inocente revela la realidad de que lo que realmente quiere conocer del galán es algo más íntimo y ante todo aquí se plantea la semilla de los celos que brotan unos versos más adelante, junto a una didascalía icónica:

DOÑA ÁNGELA: [...] Un retrato
está aquí.

ISABEL: ¿Qué te suspende?

DOÑA ÁNGELA: El verle, que una hermosura
hasta pintada divierte.

ISABEL: Parece que te ha pesado
de sacalle

(vv. 853-858).

Como se puede ver, este retrato hace que la dama sienta celos, lo cual la llevará a cartearse con don Manuel: “ISABEL: ¿Y qué intentas? / DOÑA ÁNGELA: Dejarle escrito un

billete” (vv. 859-860). Cabe recordar que “Los enredos de la intriga dependen en gran parte de los celos infundados[...]. Se teje una telaraña de celos en donde se enredan todos. [...] tienen su origen en el engaño de los sentidos y en la desconfianza”.¹²⁰

Por su parte, Isabela inspecciona el equipaje de Cosme, lo que lleva a que ella incube el elemento que hará que el gracioso le dé una explicación maravillosa y sobrenatural a la invasión de sus pertenencias:

Quitarle de aquí el dinero
 al tal lacayo y ponerle
 unos carbones. Dirán:
 “ Dónde demonios los tiene
 esta mujer?”, no advirtiendo
 que esto sucedió en noviembre
 y que hay brasero en el cuarto (vv. 871-877).

Después de esto doña Ángela, siguiendo el consejo de Isabel, decide esconder el papel que ha escrito bajo la cubierta de la almohada para que lo vea don Manuel al acostarse. Cabe recalcar que la jugarreta de Isabel tendrá una función intensificadora en cuanto que hará que, al menos para el gracioso, la simple entrega de la carta y la revisión del equipaje parezcan un acto sobrenatural, aunque también sorpresiva por la reacción inicial que tendrá al ver lo que se ha hecho con sus pertenencias.

Cuando llega Cosme al cuarto se ratifica el desorden indicado en la ya mencionada didascalía explícita por medio de una implícita icónica:

¹²⁰ Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 715-716.

¿quién nuestra hacienda vende
 que así hace almoneda della?
 ¡Vive Cristo, que parece
 plazuela de la Cebada
 la sala con nuestros bienes!

(vv. 896-900).

Pero al poco tiempo de esto encuentra el regalo de Isabel que lo convencerá de que este desastre es obra de fuerzas sobrenaturales:

¡Vive Dios,
 que en carbones lo convierte!
 Duendecillo, duendecillo,
 quienquiera que fuiste y eres

(vv. 915-918).

Este elemento icónico es una muestra más que una acción con un significado específico en el imaginario cultural de una época puede enredar de la misma manera que las palabras. Como se puede inferir, sus exclamaciones fueron enunciadas a gritos por lo que su amo y los dos hermanos no tardan en aparecer en escena para saber por qué grita de esa manera el criado, lo que ratifica la función sorpresiva del engaño de la criada. A sus preguntas no puede dejar de responder con un ingenioso comentario digno de un gracioso, pero de uno que tiene una visión maravillosa-cotidiana para explicar lo sucedido:

¡Lindo desenfado es ese!
 Si tienes por inquilino,
 señor, en tu casa un duende,
 ¿para qué nos recibiste
 en ella?

(vv. 924-928).

Debido al comportamiento de Cosme en sus apariciones anteriores, ninguno de los caballeros cree lo que dice, por el contrario están convencidos de que es un ardid del gracioso y don Manuel sugiere que se debe al alcohol:

DON LUIS: Sí, ya entiendo.

DON MANUEL: ¡Qué necia burla previenes!

¡Qué fría y qué sin donaire!

DON JUAN: ¡Qué mala y qué impertinente!

COSME: ¡No es burla esta, vive Dios!

DON MANUEL: Calla, que estás como sueles.

COSME: Es verdad, mas suelo estar

en mi juicio algunas veces

(vv. 937-944).

En este sentido, lo que lleva a hacer una suposición falsa es la propia reputación del gracioso.

Lo que hace cambiar de opinión a su amo es la carta de doña Ángela que encuentra, como nos revela la siguiente ticoscopia y didascalía icónica:

Descubrí la cama, Cosme,

para acostarme y halléme

debajo de la toalla

de la cama este billete

cerrado

(vv. 987-991).

Esta carta le revela que la autora es la tapada y le reitera, como le dijo en su breve encuentro, que “advertido que el secreto importa, porque el día que lo sepa alguno de los amigos perderé yo el honor y la vida” (p. 162). Esta verdad hará que don Manuel haga una suposición errónea y por ello que caiga en un equívoco, ya que estará convencido de que

Bien claro se ve
 que aquella dama tapada
 que tan ciega y tan turbada
 de don Luis huyendo fue
 era su dama, supuesto,
 Cosme, que no puede ser,
 si es soltero, su mujer (vv. 1007-1013).

Esta equivocación está fundamentada en las palabras de la dama, pero también en un elemento icónico, dado que para don Manuel la entrada a su cuarto sólo tiene una puerta por lo que le parece completamente razonable pensar que una amante tendría una copia de la llave para poder entrar:

¿qué dificultad tendrá
 que en la casa de su amante
 tenga ella mano bastante
 para entrar? (vv. 1015-1017).

Por su parte, Cosme está convencido de que esto se trata de algo del orden de lo demoniaco y por ende tratará sistemáticamente de encontrar fallas en las explicaciones racionales de su amo lo que incluye una didascalía icónica más:

DON MANUEL: Mira si cerradas
 esas ventanas están.
 COSME: Y con aldabas y rejas.
 DON MANUEL: Con mayor duda me dejas
 y mil sospechas me dan (vv. 1038-1042).

Inclusive cuando Cosme intente convencer a don Manuel de que la aparición de la dama es de cariz sobrenatural, don Manuel le refuta diciendo que esto no se trata de algo sobrenatural, sino que el misterio radica en un elemento espacial y por tanto icónico de la

habitación que ellos no conocen y por ello que hay un misterio que desenredar por lo que está convencido de

Que ingenio y arte
 hay para entrar y salir,
 para cerrar, para abrir,
 y que el cuarto tiene parte
 por dónde. Y en duda tal
 el juicio podré perder,
 pero no, Cosme, creer
 cosa sobrenatural

(vv. 1071-1078).

En otras palabras, aquí se nos muestra claramente la función distractora que tiene la descripción de la habitación que le dio don Juan, dado que si bien intuye que hay gato encerrado, no tiene idea aún de por dónde es que entró la dama e inclusive por ello es que le parece más natural pensar que es dama de don Luis.

La segunda jornada comienza con doña Ángela y doña Beatriz recapitulando lo que ocurrió en la jornada anterior, pero mencionando también que don Manuel ya respondió la misiva. Lo relevante de esto para el enredo es que don Manuel quiere descubrir la relación que ella tiene con don Luis, por lo que se lo pregunta directamente: “ruégovos me queráis fazer sabidor del follón mezquino o pagano malandrín que en este encanto vos amancilla” (p. 170). Y poco después doña Ángela reitera lo ya dicho en la jornada anterior, es decir que don Manuel cree que

A que debo de ser dama
 de don Luis, juntando partes
 de haberme escondido dél
 y de tener otra llave
 del cuarto

(vv. 1227-1231).

Esto demuestra que no sólo don Manuel ha hecho una suposición falsa, sino que la dama lo sabe y sacará provecho de eso. Además, es interesante notar la conciencia que Calderón muestra en boca de la dama de la importancia de estos elementos icónicos para la configuración de este equívoco.

Poco después también ratifica que son los celos el motor que la lleva a colarse repetidamente en la habitación del joven caballero:

necia e ignorante,
 he llegado a tener celos
 de ver que el retrato guarde
 de una dama, y aun estoy
 dispuesta a entrar y tomarle
 en la primera ocasión,
 y no sé cómo declare
 que estoy ya determinada
 a que me vea y me hable

(vv. 1274-1282).

Aquí ya se planta la semilla del engañoso encuentro entre ambos que ocurrirá en la jornada tercera y que será el detonador de los eventos que llevarán al desenredo al final de la obra. Por su parte, don Manuel está determinado a desenmarañar el misterio de la dama duende:

¿Qué haré, cielos, con que quede
 desengañado, y saber
 de una vez si esta mujer
 de don Luis dama ha sido
 o cómo mano ha tenido
 y cautela para hacer
 tantos engaños?

(vv. 1405-1411).

En esto aparece don Luis, quien acaba de ser rechazado por doña Beatriz mientras conversaba con la dama duende y aquí se produce un equívoco, ya que cuando el caballero le relata esto a don Manuel, el huésped cree que se está refiriendo a la dama embozada del principio de la obra:

DON LUIS: Amo una grande hermosura
sin estrella y sin ventura.

DON MANUEL: ¿Conmigo disimuláis
ahora?

DON LUIS: ¡Pluguiera al cielo!

Mas tan infeliz nací
que huye esta beldad de mí
como de la noche el velo
de la hermosa luz del día
a cuyos rayos me quemo.

¿Queréis ver con cuanto extremo
es la triste suerte mía?

Pues, porque no la siguiera,
amante y celoso yo,
a una persona pidió
que mis pasos detuviera.

(vv. 1456-1470).

Al tomarse el “a una persona pidió que mis pasos detuviera” en un sentido literal, don Manuel cree que se está refiriendo a cuando la dama del principio le pidió que detuviera a don Luis. Esto evidentemente hace que se caiga la hipótesis de don Manuel y que se confunda aún más, haciendo que siga en el equívoco:

¿Qué más se ha de declarar?

¿Mujer que su vista huyó

y a otra persona pidió

que le llegase a estorbar?

Por mí lo dice y por ella.

Ya por lo menos vencí
 una duda, pues ya vi
 que, aunque es verdad que es aquella,
 no es su dama, porque él
 despreciado no viviera
 si en su casa la tuviera.
 Ya es mi duda más cruel:
 si no es su dama ni vive
 en su casa, ¿cómo así
 escribe y responde? Aquí
 muere un engaño y concibe
 otro engaño. ¿Qué he de hacer,
 que soy en mis opiniones
 confusión de confusiones?

(vv. 1475-1494).

En la segunda ocasión en que Isabel intenta entrar a la habitación se nos muestra otro elemento espacial propio de estas obras, sobre todo a la hora de configurar el enredo; es decir, la oscuridad que viene marcada con una didascalía icónica:

Ay de mí, triste,
 que como es de noche tengo
 con la grande oscuridad
 de mí misma asombro y miedo!
 [...]
 Con la turbación y espanto
 perdí de la sala el tiento.
 No sé donde estoy ni hallo
 la mesa

(vv. 1535-1538 y vv. 1543-1546).

Debe recordarse que la oscuridad en realidad no existía en escena y por ello que:

La palabra[...] refuerza el efecto visual, insistiendo en la oscuridad —que no podía ser realmente tan tupida, porque no dejaría ver a los espectadores la acción— enriqueciendo sus

límites (oscura sombra, fría, enmarañada, pálida, entupecida, confusa) y orientando sobre su interpretación simbólica funesta: ¿cómo sabría el espectador qué clase de oscuridad está viendo sin las indicaciones verbales?¹²¹

En el caso específico de esta escena se refuerza gracias a la didascalia icónica, que indica que está tan oscuro que Isabel ya no sabe dónde está y por ello la supuesta oscuridad tiene la función de distraer y sorprender a los que son víctimas de ella, en este caso Isabel.

Este elemento icónico es acompañado inmediatamente por aquel que suele tener una función complementaria y contrastante: la luz; si la oscuridad enreda la situación, la luz tiene el efecto contrario. Justo por esto, cuando Cosme aparezca repentinamente en escena con luz “(*Sale COSME con luz*)” (p. 194) la criada decidirá apagarla al instante, pero lo hará de una manera cómica, que es una suerte de enredo sin usar palabras, como lo indica la didascalia explícita motriz: (*Va andando, y ISABEL detrás dél, huyendo de que no la vea*)” (Ibíd.). Pero esto tampoco estará exento de ironía, ya que gracias a que no la puede ver Cosme, y que la luz le regresa la visibilidad esto le permite “(*Dar[r]le un porrazo y m[a]ta[r]le la luz*)” (p. 195). Este regreso de la oscuridad hará que cuando don Manuel entre en la habitación y se tope con ella y “[...] *la [tenga] del azafate*)” (p. 196) no le cueste ningún trabajo a Isabel escaparse por la alacena y dejarlo sólo con la liviana prenda de ropa:

“solo abrazo el viento,
y topo solo una cosa
de ropa y de poco peso” (vv. 1606-1608).

¹²¹ Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, pp. 417-418.

Hay que decir que además de la ropa, le dejó una carta en la que le ratifica que no es dama de don Luis. Este suceso, junto con el breve instante que Cosme le vio, generan aún más la certeza de que se trata de un ser sobrenatural:

Era un fraile
 tamañito y tenía puesto
 un cucurucho tamaño
 que por estas señas creo
 que era duende capuchino (vv. 1635-1639).

Ocurrido esto, y con cada uno convencido de su postura antagónica respecto a la dama, los dos parten de la casa. Como se puede ver, las jugarretas de Isabel siguen teniendo una función intensificadora y sorpresiva que es lo que hacen que Cosme siga en el equívoco de creer que todo eso tiene una explicación sobrenatural.

Después de lo anterior, Isabel, doña Ángela y Beatriz platican sobre lo que acaba de suceder y se revela el plan que ella ha urdido para encontrarse con don Manuel y que se llevará a cabo hasta la tercera jornada. Doña Ángela le dice a su prima que no pueden llevar a cabo este ardid mientras ella esté en el hogar porque su presencia atrae a la de sus hermanos. Esto se presta a un nuevo equívoco cuando don Luis las escucha sin que lo vean, lo que lo lleva a hacer la errónea suposición de que el plan es para que doña Beatriz esté con don Juan:

(Bien claramente infiero
 —cobarde vivo y atrevido muero—
 su intención. Más dichoso
 mi hermano la merece. ¡Estoy celoso!
 A darle se prefiere
 la ocasión que desea, y así quiere
 que de su cuarto pase
 sin que nadie lo sepa, ¡y yo me abraze! (vv. 1805-1812).

Esto hará que los celos que ahora siente lo lleven a revolver la casa para encontrar a Beatriz más adelante.

Nuevamente doña Ángela muestra su determinación de ir a buscar el mencionado retrato que los celos le impulsan a obtener:

Vente, Isabel, conmigo.
 (Que aquesta noche misma a traer me obligo
 el retrato, pues puedo
 pasar con más espacio y menos miedo.
 Tenme tú prevenida
 una luz y en qué pueda ir escondida,
 porque no ha de tener contra mi fama
 quien me escribe retrato de otra dama) (vv. 1877-1884).

Calderón usa otro recurso común para fortalecer el enredo: el repentino regreso de un personaje que acaba de salir. En este caso don Manuel y Cosme regresan por unos papeles que éste último olvidó guardar y nuevamente es utilizada la didascalia icónica que marca que todo está oscuro: “(*Vase Isabel, cierra la alacena y salen, como a escuras, DON MANUEL y COSME*)” (p. 217). Sin embargo, también son recibidos por un elemento icónico que hace dudar a don Manuel de que no haya algo sobrenatural en esto:

(Ellos están apartados y ella saca una luz de una linterna que trae cubierta)
 [...] DON MANUEL: Válgame el cielo! Ya es
 esto sobrenatural,
 que traer con prisa tal
 luz no es obra humana (vv. 2013-2016, p. 218).

En otras palabras, la aparición de esta luz en este contexto intensifica el aspecto sobrenatural de la escena y logra que por primera vez don Manuel vacile de si esto tiene

explicación racional. No obstante, eso no evita que la sigan, ya que casualmente ella vaya a la parte de la habitación donde está lo que ellos buscan. Y una vez que la mesa atrae la atención de la dama, una didascalía motriz marca la acción que permite que don Manuel vea por primera vez a la dama y disipe muchas de sus dudas:

[DOÑA ÁNGELA] *(saca la luz de la linterna, pónela en un candelero que habrá en la mesa y toma una silla y siéntase de espaldas a los dos)*

[...]DON MANUEL: Aguarda, que a los reflejos

de la luz todo se ve

y no vi en toda mi vida

tan soberana mujer

(vv. 2031-2034, p. 219).

Esto inevitablemente llevará a que el joven la confronte:

(Llega y áselo)

DON MANUEL: [...] Ángel, demonio, o mujer,

a fe que no has de librarte

de mis manos esta vez.

DOÑA ÁNGELA: ¡Ay, infelice de mí!

Fingida su ausencia fue.

¡Más ha sabido que yo!

[...]

(Mas yo disimularé.)

(vv. 2080-2085 y 2088, p. 222).

Vemos que aquí ella hace una suposición equivocada al pensar que su partida fue una estratagema, pero a pesar de verse así confrontada decide apegarse al enredo y por ello “disimular” o mejor dicho engañar valiéndose del ingenio verbal para hacerle creer que es un ser sobrenatural:

Yo te escribí aquesta tarde

en el último papel

que nos veríamos presto
 y anteviendo, aquesto fue.
 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 los sabrás todos
 y mira que a nadie des
 parte desto si no quieres
 una gran suerte perder.
 Ve en paz

(vv. 2099-2114).

Sus palabras tienen la función de distraer al galán, pero don Manuel, siempre racional, decide desenredar la situación valiéndose de un recurso motriz e icónico infalible: amenazarla, aunque engañosamente, con la espada para comprobar que es una mujer y no un ente del más allá:

DON MANUEL: Si eres espíritu, agora
 con la espada lo veré,
 pues aunque te hiera aquí
 no ha de poderte ofender.
 DOÑA ÁNGELA: ¡Ay de mí! Detén la espada,
 sangriento el brazo detén.
 Que no es bien que des la muerte
 a una infelice mujer.
 Yo confieso que lo soy
 y, aunque es delito el querer,
 no delito que merezca
 morir mal por querer bien

(vv. 2145-2156).

Esto ratifica a don Manuel que no hay nada sobrenatural en el asunto, pero como apenas es la segunda jornada, aún queda patente el misterio de su identidad y el de la alacena. Calderón le recuerda esto al público cuando ella es rescatada por Isabel, quien sale de la alacena justo cuando se decide a decirles la verdad, mientras el caballero y su criado cierran la puerta. Por ello, no es azaroso que diga, casi para el público, mientras se va: “la duda se queda en pie” (v. 2188).

Esta repentina desaparición hace que don Manuel desesperadamente revise todo el cuarto en busca del elemento icónico que permite que ella entre en la habitación. Gracias a ello tenemos una descripción más completa del espacio donde ocurre el enredo:

DON MANUEL: ¡Vive Dios!, que he de mirar
 todo este cuarto hasta ver
 si debajo de los cuadros
 rota está alguna pared,
 si encubren estas alfombras
 alguna cueva y también
 la bovedillas del techo.

COSME: Solamente aquí se ve
 esta alacena.

DON MANUEL: Por ella
 no hay que dudar ni temer,
 siempre compuesta de vidrios.

(vv. 2205-2215).

Aquí con ironía sutil —por parte de Calderón, claro está— el joven está despreciando el objeto mismo del enredo y sólo porque tiene vidrios, lo cual nos remite a la primera mención de esa didascalía icónica que fue cuando don Luis, al principio de la obra, expresó su temor sobre la alacena:

ya dices
 que no ha puesto por defensa
 de su honor más que unos vidrios
 que al primer golpe se quiebran (vv. 365-368).

Y por ello ratifica que la alacena y sus cristales cumplen una función que distrae sobre lo que están escondiendo en realidad.

La tercera jornada comienza *in media res* con el encuentro don Manuel y la dama duende que estará plagado de didascalias icónicas para ocultar la identidad de la joven, comenzando nuevamente por la oscuridad. En este caso se le cita en un cementerio de noche por lo que logran llevarlo hasta la casa de don Juan sin que sepa adónde está yendo:

Aquí llegó una mujer
 —al oír y al parecer—
 y a oscuras y por el tiento
 de aposento en aposento
 sin oír, hablar, ni ver
 me guió.
 (vv. 2268-2273).

Los otros elementos icónicos de esta representación dentro de la representación sirven para convencer a don Manuel de que la dama tapada es una mujer de mayor jerarquía de la que realmente tiene:

¡Qué casa tan alhajada!
 ¡Qué mujeres tan lucidas!
 ¡Qué sala tan adornada!
 ¡Qué damas tan bien prendidas!
 ¡Qué beldad tan estremada!
 (*Salen todas las mujeres con toallas y conservas y agua y, haciendo reverencias todas, sale DOÑA ÁNGELA ricamente vestida*). (vv. 2278-2282, p. 234-235).

En este sentido para esta puesta en escena, la dama decide engañar primero a don Manuel con elementos sensoriales y ya luego reforzar esto con palabras. En otras palabras, tienen la función de intensificar la valía de la joven para que parezca ser más noble de lo que en realidad es.

En todo caso, el caballero va directo al punto y le pregunta su identidad, a lo que ella responde negándose utilizando frases aparentemente paradójicas, que son en realidad engaños utilizando la verdad, para convencerlo de no indagar más sobre el tema y por ello distraerlo:

para con vos hoy
 una enigma a ser me ofrezco,
 que ni soy lo que parezco
 ni parezco lo que soy.
 Mientras encubierta estoy
 podréis verme y podré veros,
 porque, si a satisfaceros
 llegáis y quién soy sabéis,
 vos quererme no querréis
 aunque yo quiera quereros (vv. 2373-2382).

Ante esta respuesta, le pregunta entonces por qué causa ella huía de don Luis si no es su dama, a lo que ella responde con una mentira que refuerza los elementos icónicos ya mencionados:

Pudiera
 ser tan principal mujer
 que tuviera qué perder
 si don Luis me conociera (vv. 2400-2402).

Entonces le pregunta sobre el artificio que utiliza para entrar en la casa, pero a esto le responde con una respuesta evasiva muy similar a la que dio para la primera pregunta: “Ni eso es tiempo que sepáis, / que es el mismo inconveniente” (vv. 2405-2407).

Es en este momento en el que Beatriz sale en escena para distraer a don Manuel de seguir insistiendo con esa pregunta, pero también para que doña Ángela lo engañe con la verdad y por fin lo convenza de que es una dama altamente noble:

DOÑA BEATRIZ: (Aquí entro yo lindamente).

Ya el agua y dulce está aquí.

Vuexelencia mire si...

(Lleguen todas con toallas, vidro y algunas cajas).

DOÑA ÁNGELA: ¡Qué error y qué impertinencia!

Necia, ¿quién es excelencia?

¿Quieres engañar así

al señor don Manuel

para que con eso crea

que yo gran señora sea?

DOÑA BEATRIZ: Advierte...

DON MANUEL: (De mi cruel

duda salí con aquel

descuido; agora he creído

que una gran señora ha sido,

que, por serlo, se encubrió

y que con el oro vio

su secreto conseguido).

(vv. 2407-2422).

Nuevamente Calderón utiliza el recurso del encuentro inesperado cuando esta metarepresentación es inesperadamente interrumpida por don Juan, que toca la puerta. Para no revelar su identidad, la dama le dice a don Manuel que ése es su esposo y hace que

Isabel se lleve al caballero. En cuestiones de enredos, el encuentro entre los hermanos no es relevante, ya que lo único que hace es justificar el vestido que trae y confirmarle la mentira de que Beatriz no está en la casa.

La oscuridad vuelve a aparecer para enredar un poco más al galán, ya que don Manuel es dejado en las tinieblas en su habitación gracias a la alacena —“*Salen por el alacena DON MANUEL y ISABEL*) (p. 171)”—. Debido a este elemento icónico él no tiene idea de dónde está, ni nunca supo que estaba en la casa de su amigo, ni fue necesario que nadie se lo dijera verbalmente porque él lo daba por hecho que estaba en otro lugar. Por esto, cuando en este ambiente se topa con Cosme, ambos no tienen idea de quién está en la habitación. La reacción de don Manuel es violenta hasta que se percató de que se trata de un criado, por lo que lo interroga para saber dónde se encuentra, de lo cual él no se entera hasta que no le pregunta quién es su amo:

COSME: Es
 un loco, un impertinente,
 un tonto, un simple, un menguado,
 que por tal dama se pierde.
 DON MANUEL: ¿Y es su nombre?
 COSME: Don Manuel Enríquez (vv. 2526-2530).

Esto hará que los dos se queden sorprendidos, puesto que ambos pensaban que don Manuel se encontraba en otra casa viendo a la dama duende:

DON MANUEL: Pues dime, ¿qué cuarto es este?
 COSME: El tuyo, o el del demonio.
 DON MANUEL: ¡Viven los cielos que mientes!
 Porque lejos de mi casa,
 y en casa bien diferente,
 estaba en aqueste instante.

COSME: Pues cosas serán del duende
 sin duda, porque te he dicho
 la verdad pura (vv. 2546-2554).

En otras palabras, un elemento como la supuesta oscuridad es suficiente para que un espacio quede indeterminado por completo y por tanto sea mutable, en este caso que la casa donde ha estado toda la obra se convirtiera en el hogar de la dama duende.

En lo que el galán sale a comprobar que el gracioso no miente, Isabel regresa por el caballero, y gracias a la oscuridad, se confunde y toma a Cosme en su lugar.

Lo anterior complica las cosas, dado que en lo que las damas se dan cuenta de su error aparece don Luis en la habitación, lo cual provoca que Cosme e Isabel se escondan, mientras Beatriz y Ángela intentan calmarlo, pero un ruido provocado por los criados hace que sospeche y decida usar la alacena para entrar al cuarto de don Manuel:

(Hacen ruido en la alacena ISABEL y COSME)
 DON LUIS: Y aquel ruido, qué es?
 DOÑA ÁNGELA: (Yo muero.)
 DON LUIS: ¡Vive Dios, que allí anda gente!
 (Ya no puede ser mi hermano
 quien se guarda desta suerte).
(Aparta la alacena para entrar con luz) (vv. 2699-2702 y p. 259).

Claro está que al entrar en el cuarto y encontrar a oscuras a don Manuel llegará a la suposición errónea de que él y la dama han estado usando el pasaje oculto para verse en secreto y por ello mancillar el honor de su familia:

Mal caballero, villano,
 traidor, fementido huésped,
 que al honor de quien te estima
 te ampara, te favorece,
 sin recato te aventuras

y sin decoro te atreves,
¡esgrime ese infame acero!

(vv. 2739-2745).

Don Manuel intentará disuadirlo, pero esto será fútil ante tanta prueba icónica y discursiva.

Es importante recalcar la didascalía explícita “con luz” que apareció cuando don Luis se internó en el pasaje, ya que gracias a este elemento no sólo ambos caballeros se reconocerán al instante, sino que don Manuel descubrirá el ardid de la alacena cuando su adversario indique con una didascalía motriz que la va a tapar para que nadie entre mientras se baten a duelo —“Yo cerraré la alacena / por aquí con un bufete / porque no puedan abrirla” (vv. 2801-2803)—. Nuevamente es la luz la que desenvuelve otro de los misterios de la obra. En este caso el de la alacena. En esta lid sale vencedor don Manuel, pero ya que esto no es una tragedia, no lo mata, sino que le perdona la vida, dejándolo confuso —“ qué debo hacer / en una ocasión tan fuerte, / pues, cuando el honor me quita, / me da la vida y me vence? (vv. 2843-2846).

Lo interesante es que don Manuel interpretó incorrectamente las palabras de don Luis, y también sus acciones, por lo que, a pesar de que sabe lo de la alacena, aún sigue en el equívoco de que Ángela es la dama de su rival:

¡Qué bien predije que había
puerta que paso la hiciese
y que era de don Luis dama!

(vv. 2863-2865).

Este último enredo se resolverá discursivamente, pero para ello primero don Juan tendrá que cometer una suposición falsa y ésta es que al ver a su hermana fuera de casa él

decide que no puede dejarla en su cuarto, por lo que lo mejor será dejarla en el de don Manuel, sin saber que el joven se encuentra allí:

(De don Manuel en el cuarto
la dejo y, por si él viniere,
pondré a la puerta un criado
que le diga que no entre) (vv. 2889-2892).

Irónicamente, en este momento don Manuel intenta convencer por última vez a Cosme de que la dama no es un demonio y por lo tanto de que ahora que su pasaje ha sido descubierto, no podrá volver a entrar, así que cuando la ve en su habitación el galán queda sorprendido. Lo primero que Ángela hace al ver a don Manuel es contarle lo que hizo tras la pendencia entre ambos y cómo es que terminó en la habitación, pero mientras lo hace le revela su identidad a su amado

don Juan mi hermano,
que ya resisto, ya defiendo en vano
decir quién soy, supuesto
que el haberlo callado nos ha puesto
en riesgo tan extraño” (vv. 2941-2945).

Y no sólo eso, sino que también le revela su amor, lo cual deja confundido al caballero y en una disyuntiva contradictoria en la que parece que todas las decisiones tendrán una salida negativa:

Si es hacerme traidor, si la defiendo;
si la dejo, villano;
si la guardo, mal huésped; inhumano
si a su hermano la entrego;
soy mal amigo si a guardarla llevo,
ingrato, si la libro a un noble trato

y, si la dejo, a un noble amor ingrato.

Pues de cualquier manera
mal puesto he de quedar”

(vv. 3024-3032).

Como es convencional en estas obras, el desenredo desemboca en boda entre los dos protagonistas, teniendo a todas las demás opciones como deshonrosas:

Esa mujer es mi hermana;
no la ha de llevar ninguno
a mis ojos de su casa
sin ser su marido. Así,
si os empeñáis a llevarla,
con la mano podrá ser”.

(vv. 3074-3081).

Finalmente, no se puede decir que los elementos escénicos —como la alacena o la supuesta oscuridad— o los elementos discursivos —como las mentiras y los equívocos— tengan más peso los unos que los otros, porque en realidad si hay un enredo fundamentado en un elemento icónico pronto aparece uno discursivo que lo refuerza y viceversa, por lo que en realidad se puede decir que ambos trabajan en conjunto para configurar el enredo. Esto se debe a que para engañar a la mente, primero se debe engañar a los ojos.

CONCLUSIONES

Después de ver el papel que juegan los elementos discursivos dramáticos y escénicos en *La dama duende*, el paso siguiente es preguntarse cómo están configurados en otras comedias de la época y en específico en otras comedias que presenten un enredo espectacular como es el caso de *Casa de dos puertas*, *La viuda valenciana*, *Por el sótano y el torno* o *don Gil de las calzas verdes* para ver la manera en que éste funciona a la par que el enredo dramático, lo cual en principio serviría para saber cuál de los dos tiene un mayor peso en la configuración del enredo, pero también si se hiciera un análisis cronológico de esto en varias obras, contando a *La dama duende*, se podría comprobar si con el paso del tiempo el enredo espectacular fue ganando peso sobre el dramático, a la par que el enredo, en general, se iba haciendo más complejo. Esto, por supuesto, ayudaría a su vez a saber qué tan conscientes eran los autores del papel e importancia que tenían los elementos escénicos a la hora de elaborar el enredo. Además de que permitiría ver qué tanto variaban las funciones que el enredo podía tener en los distintos autores o inclusive en las obras de un solo autor.

Igualmente sería importante comparar comedias con enredo dramático y comedias de enredo espectacular en las cuales el enredo tenga el mismo fin. Por ejemplo, en el caso mencionado de *Don Gil de las calzas verdes* y *Mujeres y criados* de Lope de Vega, el enredo se centra en que una persona se hace pasar por otra, generando un equívoco sobre su identidad, pero si en la primera esto se hace por medio del traje que le da título a la obra

junto con argumentos para respaldarlo, en la segunda se hace únicamente por medio del ingenio verbal de la protagonista.

Una última cosa que debe enfatizarse es que si bien la utilización de la semiología teatral se ajusta bien a las obras auriseculares por su carencia de didascalias explícitas y en específico a las comedias de capa y espada con enredo espectacular por el hecho de que le dan una función a los elementos escénicos, esto no significa que no podría utilizarse para analizar las funciones que pueden tener los elementos escénicos y discursivos en obras de otros períodos. Por ejemplo, si se piensa en el siglo XX, una obra que se presta para este tipo de análisis es *Enrico IV*, de Luigi Pirandello, porque presenta dos engaños que se fundamentan en elementos discursivos, pero también en elementos escénicos. El primero es que tras un accidente al montar un caballo, el protagonista ha pasado los últimos veinte años creyendo que es Enrico IV, por lo que todas las personas que lo rodean tienen que cumplir un papel acorde a la época en la que el personaje cree vivir, y esto también aplica al lugar donde vive. El segundo engaño es que él sólo ha estado fingiendo estar loco para tener la oportunidad de vengarse del amante de la mujer que él amaba antes del accidente.

Siguiendo esta línea de pensamiento, sería interesante comparar la obra antes mencionada o alguna otra obra similar del siglo XX con alguna comedia de capa y espada que presente un enredo espectacular para comprobar qué tan diferentes pueden ser las funciones que tienen los elementos escénicos en obras de dos períodos tan distintos y de paso comprobar qué tanto disminuyen las didascalias implícitas en una obra moderna, en comparación de las obras de los Siglos de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, “Calderón y la madurez de la comedia áurea: *La dama duende*” en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 7-56
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, en *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 27-49.
- _____, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19-3 (Primavera, 1995), pp. 411-443.
- _____, “La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)” en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y defendidos*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 11-35.
- ARMAS, Frederick A. de, *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- AZPILCUETA, Martín de, *Manual de confesiones y penitentes*, Valladolid, 1570.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis, 1970.

BOBES NAVES, María del Carmen, “El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones, y didascalias”, en José Carlos Torres Martínez y Cecilia García Antón (coord.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, pp. 812-820.

_____, “Teatro y semiología”, *Arbor*, CLXXVII (Marzo-Abril 2004), pp. 497-508.

_____, “Posibilidades de una semiología del teatro” en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 295-322.

BOYL, Carlos, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Turia-Norte-Romance.html>. Consultado el 12/06/2014.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Ángel Valbuena Briones, México, REI, 1988.

_____, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005.

_____, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012.

CARVALLO, Alfonso de, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602. *Biblioteca Virtual del Principado de Asturias*.
<http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=669>. Consultado el 12/06/2014.

CATTANEO, María Teresa, “Espacios ambiguos en el teatro de Calderón”, en Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del coloquio internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2003, pp. 125-136.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *El Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/745/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>, consultado el 11/05/2013.

CUEVA, Juan de la, *Ejemplar Poético*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/ejemplar-poetico--0/html/fe8d176-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_.

Consultado el 12/06/2014.

Diccionario de Autoridades, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>, consultado el 11/05/2013.

FERNÁNDEZ, Sergio “El amor enredado” en *El amor condenado y otros ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1981, pp. 169-182.

FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad, “Juegos de lenguaje en *La dama duende*”, *Bulletin of the Comediantes*, XLV-1 (1993), pp. 13-28.

FRIEDRICH, Hugo, *Estructuralismo y estructura literaria en la ciencia literaria: Calderón de la Barca*, Santander, Isla de los Ratones, 1972.

GONZÁLEZ, Aurelio, “Espacio y construcción dramática de *La entretenida*, de Cervantes”, en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Münster, Iberoamericana/Vervuet, 2001, pp. 635-641.

_____, “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón*, México, UNAM, 2001, pp. 93-109.

_____, “Espacio y dramaturgia cervantina” en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2004, p. 897-904.

_____, “Construcción del espacio dramático en las comedias de Ruiz de Alarcón: el caso de *La verdad sospechosa*”, en Ysla Campbell (ed.), *Alarconiana. Primer Coloquio Internacional de Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011, pp. 13-34.

GRANJA, Agustín de la, “Tras *La dama duende* y sus espacios: a vueltas con la alacena” en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro (Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula-Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada, 10-13 de noviembre, 2004)*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 223-240.

HEGEL, G. W. F., *Estética*, (trad.) Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, Alta Fulla, 1988.

HERMENEGILDO, Alfredo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 1-16. <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/61-1991Condicionantes.pdf>, consultado el 11/05/2013.

_____, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, en *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universidad de Lleida, 2001, pp. 110-121.

_____, “Mover palabras en el espacio escénico: *La cruel Casandra* de Virués”, en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2002, pp. 313-335.

- HILDNER, David J., "Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*", en *Perspectivas de la comedia*, II, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1979, pp. 121-125.
- JOHNSON, Jerelyn, "El juego didascálico en las obras teatrales de Lope de Vega", *Bulletin of the comediantes*, 57-2 (2005), pp. 305-325.
- LARSON, Catherine, "La dama duende and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel" en A. K. Stoll y D. L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg / Londres / Toronto, Bucknell University Press, 1991, pp. 33-50.
- MATEOS, Abel Alonso, "El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea, *Per Abbat*, 2 (2007), pp. 7-46.
- MOLINA, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990 (Edición de Kindle).
- MORETO, Agustín de, *Todo es enredos amor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/todo-es-enredos-de-amor--0/html/fef6b9f4-82b1-11df-acc7002185ce6064_2.html#I_0_, Consultado el 15/10/2014.
- MORÍNIGO, Marcos A., "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2 (1957), pp. 41- 61.
- MUJICA, Bárbara, "Tragic Elements in Calderón's *La dama duende*", *Kentucky Romance Quarterly*, XVI-4 (1969), pp. 303-328.
- OLIVA, César, "Tipología de los *Lazzi* en *Los Pasos* de Lope de Rueda", *Criticón*, 42 (1988), pp. 65-79.
- PROCHÁZKA, Miroslav, "Naturaleza del texto dramático", en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 57-81.

- PROFETI, Maria Grazia “La comedia de enredo” en Francisco de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998, pp. XIX-XXIX.
- _____, *Montalbán: un commediografo dell’età di Lope*, Pisa, Università, 1970.
- QUINTERO, María Cristina, “Luis de Góngora and the Comedia de enredo”, en *Symposium* XXXIX (1985-1986), pp. 263- 283.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos, “La poética del enredo en *El semejante a sí mismo*”, en Ysla Campbell (ed.), *Alarconiana. Primer Coloquio Internacional de Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011, pp. 127-137.
- SANTANA JIMÉNEZ, Sebastián, *Recursos para lograr el enredo en las dos comedias de Sor Juana Ines de la Cruz*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- SCHIZZANO MANDEL, Adrienne, "El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos", Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp.639-648.
- SERRALTA, Frédéric, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón* 42 (1988), pp. 125-137.
- TER HORST, Robert, “The Ruling Temper of Calderón’s *La dama duende*”, *Bulletin of the Comediantes*, XXVII-2 (1972), pp. 68-72.
- THACKER, Jonathan, “‘...Now You Don’t’: The Manipulation of the Visible in Calderón’s *La dama duende*”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, v (1997), pp. 111-121.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, (trad.) Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.

- VAREY, John E., “*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía” en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 1, pp. 165-183.
- VEGA, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Vals, Madrid, Castalia, 2001.
- _____, *Mujeres y criados*, ed. Alejandro García-Reidy, Madrid, Gredos, 2014.
- VILLEGAS, Esteban Manuel de, *Eróticas*, Nájera, 1617. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-eroticas/>. Consultado el 12/06/2014.
- WARDROPPER, Bruce W., *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.
- YNDURÁIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.
- YUDIN, F. L., “The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 180-186.
- ZIMIC, Stanislav, “Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LI (1975), pp. 169-232.
- ZUGASTI, Miguel, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 120.