

*Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos.
Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt.*
Ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse.
Kassel. Edition Reichenberger. 1994

LA COMEDIA Y LO CÓMICO

J. M. RUANO DE LA HAZA
Universidad de Ottawa

¿Qué distingue *El médico de su honra* de *La dama duende*? Hace unos años, Bruce Wardropper nos aseguró que no mucho, ya que ambas exploran los mismos temas: la confusa realidad del mundo, problemas de identidad, de honor, de las apariencias, responsabilidad y castigo. Wardropper añade que el final supuestamente feliz de las comedias es a menudo solamente el preludeo de una tragedia de honor todavía sin escribir y que la diferencia entre una comedia de capa y espada calderoniana y una tragedia reside principalmente en el hecho de que mientras en la primera los protagonistas son solteros, en la segunda están casados¹. John Varey se encuentra de acuerdo en gran medida con estas opiniones, agregando que en lo concerniente a las situaciones básicas, su visión de la vida, no hay en realidad nada que distinga a las comedias de las tragedias de Calderón, excepto por un cambio de tono². Otros dos hispanistas ingleses, R. O. Jones y Jack Sage utilizan un acercamiento diferente a la comedia áurea al ser los primeros en tener en cuenta el efecto de la representación sobre el espectador, y no solamente sobre el lector. Jones, por ejemplo, considera que para el espectador áureo la comedia representa un tipo de «vacación moral», algo parecido a lo que sucede en un carnaval. Al comenzar la representación cómica, el espectador se deja la moralidad ortodoxa fuera del corral y durante las

1 Véanse sus artículos: «Calderón's comedy and his serious sense of life», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, University of North Carolina Press, 1966, 179-93; «Comic illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Kentucky Romance Quarterly*, 14, 1967, 101-11; y «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nijmegen, 1967, 689-94.

2 «*Casa con dos puertas: towards a definition of Calderón's view of comedy*», *Modern Language Review*, 67, 1972, 83-94.

dos horas que dura la representación se divierte viendo y oyendo algo que va en contra de su moralidad cotidiana: el efecto cómico se produce por medio de la subversión temporal de esa moralidad. Jack Sage se encuentra en desacuerdo con esta observación, advirtiendo que se trata en realidad no de una «vacación moral» sino de una «excursión moral», en el sentido de exploración de los valores morales de la sociedad³. Algo parecido dice James A. Parr al observar que el efecto cómico se consigue mediante «la inversión del mundo heroico y varonil de la comedia»⁴.

Otros críticos han buscado esa diferencia por distintos derroteros. Ignacio Arellano, por ejemplo, ha identificado en varios artículos ciertas importantes convenciones y rasgos genéricos en las comedias de capa y espada, pero muchos de ellos aparecen también en las tragedias, aunque con menos asiduidad⁵. Alexander Parker cree que lo que distingue a las tragedias es la existencia de una cadena causal y la responsabilidad difundida entre todos los personajes, pero ambas características desempeñan incluso un papel más importante en las comedias que en las tragedias⁶. Los sentimientos expresados en comedias y tragedias, el código del honor y el peligro de muerte también parecen ser comunes. Los malentendidos, sobre todo los malentendidos sobre las intenciones de los otros personajes⁷ son más prominentes en las comedias que en las tragedias, pero figuran también en estas,

3 R. O. Jones, «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, 10, 1964, 135-42 y Jack Sage, «The context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays», *Studies in Spanish literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, 247-66.

4 James A. Parr, «Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos», *El mundo del teatro español en su siglo de oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, 151-60.

5 Véanse, por ejemplo, sus artículos sobre «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, 47-92; «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, 27-49; «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, 7-21.

6 Véanse los capítulos 11 y 12, «The functions of comedy» y «The vicissitudes of secrecy», de su *The mind and art of Calderón*, Cambridge University Press, 1988, 133-152.

7 Véase Katherine Larson, *Language and the Comedia*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, 140.

notablemente en *El médico de su honra* y en *El mayor monstruo del mundo*. Las tragedias acaban generalmente en muerte, las comedias en boda y no hay duda de que, por lo general, esto es una característica distinguidora. Excepto que, en la mayoría de los casos, la boda final no es causa sino efecto de la comedia. Las bodas finales no transforman lo que antecede en comedia; al contrario, si hay bodas al final, es porque lo que las precede es una comedia. Para distinguir la comedia de la tragedia habremos, pues, de analizar, no el final, sino lo que conduce a ese final. Allí encontraremos los elementos constituyentes de lo cómico. Y no olvidemos tampoco que *El médico de su honra* acaba también en boda.

La diferencia entre comedias y dramas serios no parece, pues, encontrarse ni en los elementos formales, ni en la construcción, la estructura, el final, la existencia de elementos cómicos, o la temática del honor, aunque, como veremos más tarde, uno podría hacer una útil distinción entre tragedias y comedias calderonianas diciendo que las primeras tratan principalmente de los conflictos del honor y las segundas principalmente de los conflictos de la ley del duelo. ¿Dónde, pues, se halla esa diferencia esencial? Yo sugiero que la busquemos en el efecto que la representación de una pieza determinada tenga sobre un público determinado y en la manera en que este público percibe esa pieza. Es una perogrullada necesaria decir que si el efecto es esencialmente trágico naturalmente la pieza en cuestión será una tragedia, y comedia si es cómico. En otras palabras, es el público el que decide finalmente a qué género pertenece una determinada pieza teatral. Pero, el público, entendámoslo bien, dirigido o incluso manipulado en gran medida por el director de escena y los actores. La primera decisión que han de tomar un actor y un director teatral es precisamente concretar el tono de la pieza y determinar el posible efecto que ese tono tendrá en la apreciación del público. Si se concluye que una determinada pieza logrará hacer reír y los espectadores mantienen durante la representación un aire festivo, tendremos, supongo yo, comedia; si, por el contrario, el público se aflige, se horroriza, y contempla la injusticia básica de esta vida y de la condición humana, tendremos tragedia. Pero, el efecto que la representación de una determinada pieza teatral tenga sobre el espectador dependerá en gran parte del actor y del director teatral —actuando dentro de los límites que les imponen los textos literarios.

¿Cuáles son estos límites? De que existen no hay duda, ya que difícil, por no decir imposible, sería representar en escena, por ejemplo, *La dama duende* trágicamente o *El médico de su honra* cómicamente. Si *El médico de su honra* se representara en broma el resultado no sería la tragedia calderoniana, sino una parodia de ella. De la misma manera, representar en serio *La dama duende* resultaría no en una tragedia sino en una farsa o en otra parodia. ¿Qué nos impide, pues, representar *El médico de su honra* como comedia? A primera vista parece que la respuesta a esta pregunta debía ser: su argumento. *El médico* trata del asesinato a sangre fría de una mujer inocente por un marido que la sacrifica en aras del sangriento dios del honor y difícilmente podría tratarse en broma un asunto tan serio. Pero un argumento de este tipo no es siempre un índice adecuado. Melveena McKendrick, por ejemplo, ha analizado dos comedias de Lope, *La victoria de la honra* y *La locura por la honra*, ambas sobre maridos que asesinan a sus esposas adúlteras, como comedias o farsas de humor negro. McKendrick plantea en su artículo una importante pregunta: «¿cómo decidir si una pieza escrita hace casi 400 años fue recibida irónicamente o interpretada en serio?»⁸. Tenemos también el caso de *Los comendadores de Córdoba*, de Lope, tragedia de horror, si las hay, pero consideremos por un momento cómo podría un actor de cualquier época representar su escena final. La lógica defensa del honor que hace el Veinticuatro antes de la hecatombe no debe despistarnos hacia lo absurdo no sólo de su conducta sino de su decisión de matar a todos los otros habitantes de la casa, incluidos un mono y un papagayo. ¿Y cómo deberá el actor decir en escena las agudezas –casi chistes macabros– que ha de pronunciar el Veinticuatro mientras los está matando? Por ejemplo, refiriéndose al negro Jorge, comenta antes de matarlo que «aunque el ser negro le vale, / Jorge es blanco para mí» y, antes de liquidar a la mona, observa que lo hace, «porque ya me parecía / que de corrido salía». Algo parecido dice del papagayo al cual despacha con un ripio digno de Zorrilla: «¿Quién suena?», pregunta al oír una voz fuera de escena; Rodrigo le contesta: «Es

8 Melveena McKendrick, «Lope de Vega's *La vitoria de la honra* and *La locura por la honra*: towards a reassessment of his treatment of conjugal honour», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, 1-14.

el papagayo», a lo cual replica el Veinticuatro: «Pues, ¿éste dejaste vivo? / ¡Vele a matar como un rayo!». A los dos graciosos, «cada uno metido en su estera», tampoco los perdona, y ni él ni ellos perdonan los chistes. Galindo se pregunta: «¿Quién me hizo suelo de invierno / que tan presto me ha esterado?»; y el Veinticuatro, después de matarlo, observa: «¿Qué esterás para el verano!». Los comentarios de Galindo durante esta macabra escena ya son un indicio de cómo reaccionaría el público de la época. Es posible, pues, que *Los comendadores de Córdoba* en escena, en el siglo XVII y también en la actualidad, resultara una comedia de humor negro, lo cual no quiere decir que no tuviera rasgos trágicos⁹. Su protagonista está loco y su locura es patética; lo que la convierte en comedia negra es que los otros personajes lo consideran sano. La contemplación de esos personajes, incluido el Rey, que toman en serio lo que es claramente un sangriento absurdo es lo que la haría funcionar como comedia macabra. Decir, como dice el Rey al final, que la matanza de tantas personas y animales inocentes es «un hecho famoso y notable ... / que hasta un Rey parte le alcanza / del honor que a vos os vino» es de un humor (obviamente inintencional por parte del Rey) funéreo¹⁰.

Toda esta discusión nos va llevando a la conclusión de que los términos tragedia y comedia no son ontológicos sino funcionales, y esto es mucho más cierto en lo que respecta a la comedia que a la tragedia. Pero si la esencia de la comedia o de la tragedia no existe, ¿cómo podemos clasificar un texto teatral determinado? Estableciendo, sugiero yo, la manera más plausible en que pueda representarse en escena para —conservando su coherencia teatral (su teatralidad)— provocar una determinada reacción en un determinado público. La pregunta que debemos hacernos no es, pues, ¿qué convierte *El médico de su honra* en tragedia?, sino ¿cómo

9 En su «Celebration or subversion: *Los comendadores de Córdoba* reconsidered», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, 352–60, Merveena McKendrick observa que «the way in which Lope's vision of the Veinticuatro borders on the comic —the pompous, the pathetic, the absurdly exaggerated— is particularly skilful, for the proximity of humour necessarily subverts his heroism without overtly destroying it» (358).

10 Las citas provienen del texto editado por Federico Carlos Sainz de Robles en *Obras escogidas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1974, 1264–66.

funcionaría mejor el texto de *El médico de su honra*, como tragedia o como comedia? ¿Qué interpretación sería más plausible, y qué efecto tendría esta interpretación sobre un público determinado? Y no necesariamente un público de la época en que fue concebida lo cual no dejará nunca de ser pura especulación sino de un público moderno.

Desde luego, como dije antes, es posible representar *El médico de su honra* como comedia y, de la misma manera, montar *La dama duende* como tragedia. Pero lo posible no es necesariamente plausible, ya que el poeta que componía comedias en el Siglo de Oro intercalaba ciertos elementos dentro de su texto que dificultaban y dificultan que ese texto tenga éxito, e incluso sentido, si no se hace dentro de ciertos límites de tono, decoro y verosimilitud. No quiere esto decir que el texto ya esté fijado y que solo haya una manera de representarlo en escena; pero no se puede negar la existencia de ciertos lindes que si son violados por el actor garantizan el fracaso. Estos son los parámetros que deberemos establecer para determinar qué es una tragedia y qué es una comedia. Como siempre que establecemos límites, encontraremos que hay piezas que son absolutamente cómicas, otras que son absolutamente trágicas y otras, las más difíciles de clasificar, que poseen rasgos de ambas.

¿Cuáles son los parámetros de *La dama duende*? Consideremos cómo el actor que tuviera que representar el papel de su protagonista masculino abordaría este problema. Díficil le sería representar a Don Manuel en escena como héroe trágico por la sencilla razón de que la situación en que lo coloca el dramaturgo es ridícula. ¿Por qué es o puede parecer ridícula a un espectador? Un procedimiento utilizado por Calderón, típico recurso para conseguir el efecto cómico, consiste en comunicar al público más información de la que posee el personaje. Nosotros sabemos quién es la dama duende y cómo entra y sale del aposento de Don Manuel; él no. Por eso el público se siente superior a él y se puede reír de sus intentos de aplicar lógica y razón para extraer conclusiones que el espectador sabe son erróneas. Otros elementos deslindadores se encuentran en el mismo montaje de la pieza, el cual está también determinado en cierta medida por la manera en que fue escrita. Según Rozas, «la forma de representar los barrocos podemos decir que es buscada y marcadamente aristotélica

[en el sentido brechtiano]»¹¹. Curiosa afirmación, ya que la mayor parte de los elementos eran épicos, según reconoce el mismo crítico poco después. El estilo de representar épico se diferencia del aristotélico, según Jacques Desuché, en que el actor «debe permanecer a distancia de su personaje: lo que explica el papel de la ironía (humor) en la interpretación, ironía que es siempre desdoblamiento, distancia. El actor no debe entrar jamás en éxtasis, debe ser siempre dueño de sí mismo, jamás encarnar el personaje, no identificarse con él»¹². Rozas concluye en su artículo que los héroes de la Comedia española son aristotélicos mientras que los graciosos son épicos. No hay duda de que el estilo de actuar del gracioso es efectivamente épico. Como ha observado Alfredo Hermenegildo, refiriéndose a *Celos, aun del aire, matan*, «el gracioso asume una función marginada, subalterna y semidesligada de la articulación fundamental de la comedia», esto es, se separa del mundo de la comedia para unirse al de los espectadores, en una manifestación clara de lo que Brecht denominaría estilo épico¹³. Los galanes calderonianos no son épicos en el sentido que lo es el gracioso, pero yo encuentro muy difícil aceptar que un espectador de cualquier época pudiera identificarse con un galán de una comedia de capa y espada o que un actor pudiera seriamente «encarnar» ese tipo de personaje. Consideremos una famosa escena de la tercera jornada de *La dama duende*. Don Luis encuentra a Don Manuel en su aposento e inmediatamente sospecha que ha estado viendo a su hermana Ángela. Sin pensarlo dos veces, Don Luis tilda a Don Manuel de «Mal caballero, villano, / traidor, fementido huésped» (vv. 2739-41), causa bastante para que en una tragedia se maten lo más rápidamente posible. En *La dama duende*, sin embargo, Don Manuel contesta con una explicación bastante confusa y casuística del honor y el amor cortés¹⁴:

11 «Sobre la técnica del actor barroco», *Segundas jornadas de teatro clásico español*. Almagro 1979, Madrid, Ministerio Cultura, 1980, 89-106 y *Cuadernos del Centro Dramático Nacional*, 15, 1983, 3-16; cita en p. 11 de esta última.

12 *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikos-Tau, 1966, 67.

13 «La marginación del carnaval: *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1988, 103-20. Véase también R. O. Jones, «Brecht y el drama del Siglo de Oro en España», *Segismundo*, 3, 1965, 41-54.

14 Cito de la edición de Antonio Serrano, Alicante, Aguaclara, 1992.

que aunque a matarme te ofreces,
 no podrás, porque mi vida,
 hecha a prueba de crueles
 fortunas, es inmortal;
 ni podrás, aunque lo intentes,
 darme la muerte, supuesto
 que el dolor no me da muerte,
 que, aunque eres valiente tú,
 es el dolor más valiente. (vv. 2750-58)

El pobre Don Luis, que no se encuentra a la altura intelectual de Don Manuel, replica: «No con razones me venzas, / sino con obras» (2759-60). Don Manuel, sin embargo, continúa tratando de darle más explicaciones para evitar el duelo: él no sabía que los dos cuartos se comunicaban; estaba a oscuras en su propio cuarto esperando a que un criado le trajera una luz; los ojos de Don Luis le engañaron cuando lo vio esconderse de él; los oídos de Don Luis también le engañaron. Cuando se le agotan las razones recurre a una interpretación sutilísima de una de las leyes del duelo, la que dice que los contrincantes se han de encontrar en igualdad de circunstancias:

Y pues ya es fuerza el reñir,
 riñamos como se debe.
 Parte entre los dos la luz,
 que nos alumbre igualmente.
 Cierra después esa puerta
 por donde entraste imprudente,
 mientras que yo cierro estotra;
 y ahora en el suelo se eche
 la llave para que salga
 el que con la vida quede. (vv. 2791-2800)

Después de estas puntualizaciones y cuando parece que, por fin, ya están dispuestos a matarse, Don Luis descubre a Cosme, lo cual es inmediatamente utilizado por Don Manuel para demorar una vez más el duelo, pues es claro, dice él, que su criado se pondrá a su lado, trastornando así el cuidadoso equilibrio antes formado. Es esta una suposición que el bueno de Cosme dista mucho de compartir, pero eso no es óbice para que decidan encerrarlo en una alcoba. Listos para el duelo otra vez, surge una nueva dificultad: la espada de Don Luis se desgarnece. Don

Manuel, un tanto aliviado, le dice que busque otra. Pero esto crea un nuevo impedimento, ya que ahora Don Luis está obligado a su enemigo por su generoso acto. El duelo, claro, nunca tiene lugar; las excusas, los impedimentos, las demoras, las razones, los accidentes que ocurren a lo largo de él son cómicos; su efecto en el espectador es ridiculizar no sólo el duelo sino a los duelistas y difícil sería conseguir que un actor en escena pudiese transmitir al público la posible gravedad y peligro de muerte que algunos críticos quieren percibir en esta escena. No quiere todo esto decir que la única manera de representar los personajes de Don Manuel y Don Luis en escena sea como personajes ridículos, ni que ambos deban de representarse con el mismo grado de ridiculez; pero, en mi opinión, la comedia funcionaría mucho mejor si los dos galanes –Don Luis más que Don Manuel– fuesen ligeramente caricaturizados por los actores.

Y el mismo proceso caricaturesco, más o menos pronunciado, creo yo que sería efectivo para la mayor parte de los galanes de las comedias de capa y espada. Para poder extraer la máxima teatralidad de una comedia de capa y espada sobre el tablado, el estilo de representación ha de ser, pues, épico, en el sentido brechtiano del término, no solo por parte de los graciosos, sino también de los galanes. El estilo de las tragedias, por otro lado, debe ser aristotélico solamente en las ocasiones en que el protagonista, utilizando todos los recursos de la retórica, trata de persuadir al espectador a que adopte su perspectiva para compartir y comprender su problema, ya que difícil sería conseguir esta necesaria compenetración y comprensión sin una medida de identificación por parte del espectador. Pero incluso en las tragedias la identificación aristotélica con el protagonista debe ser solo parcial y temporal, como ya sugerí en un antiguo trabajo sobre la tragedia calderoniana del honor¹⁵. Hay momentos en las tragedias en que es necesario que el público crea que el actor está encarnando efectivamente al personaje para poder obtener el efecto trágico; en las comedias, por el contrario, el distanciamiento es necesario para poder conseguir el efecto cómico. Y aquí encontramos una de las grandes diferencias entre comedia y tragedia

15 «Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983, 165–80; cita en p. 174.

calderoniana. En *El médico de su honra* el actor ha de lograr que el espectador se identifique con Don Gutierre durante su monólogo de la segunda jornada, si desea que comprenda su tragedia personal; en *La dama duende* ha de lograr que el espectador mantenga invariablemente una distancia que le permita reírse de los apuros de Don Manuel.

Una vez que las vemos representadas sobre el tablado resulta obvio que cuando Calderón decidió componer *La dama duende* o Tirso *La mujer por fuerza* lo hicieron en un espíritu diferente del que utilizaron para escribir *El médico de su honra* o *La mujer que manda en casa*. También parece obvio que el efecto que estos dos últimos dramas tuvieron sobre sus espectadores contemporáneos y tienen sobre los modernos es diferente del que produce *La dama duende*, *Casa con dos puertas* o *Don Gil de las calzas verdes*. Como prueba de ello tenemos la palabra de uno de los censores más estrictos en la larga historia de la censura teatral española, Juan Navarro de Espinosa, feroz censor de comedias en Madrid a mediados del siglo XVII¹⁶. Su censura de *Bellaco sois, Gómez*, de Tirso, en el MS 16.929 de la Biblioteca Nacional de Madrid es como sigue:

He visto esta comedia intitulada *Bellaco sois, Gómez*. Es su argumento de una mujer que, en hábito de hombre, sácale para casarse con un galán. De trazas ingeniosas y chistes donairosos, no tiene ningún inconveniente *por ser toda un juguete* y así puede representarse saliendo la dama como se les tiene mandado por el señor Don Antonio de Contreras, en enaguas hasta los pies y quitando los juramentos que van reparados en ella. En Madrid a 27 de abril de 1642. (el énfasis es mío)

Para Navarro de Espinosa, *Bellaco sois, Gómez*, de la cual se ha escrito recientemente que es, con otras comedias de Tirso, representativa, «en el interior del enfoque del problema del honor, de una gradualidad temática que empezando por la reacción femenina a un acto concreto de seducción o de abandono llega, a través de la reivindicación de una obligación sólo formalmente

16 Véase mi artículo «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII» en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, ed. F. Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, 201- 229.

contraída, hasta la afirmación de la afrenta del no ser conocidas»¹⁷ —para Navarro de Espinosa, digo, esta comedia es simplemente «un juguete» y él hubiese sido, creo yo, el primer sorprendido al oír que trataba de graves problemas de honor, seducción o abandono y de la reivindicación de obligaciones, ya que todo lo que le preocupaba era que la dama llevara las enaguas hasta los pies y de que no se dijera «¡Voto a Dios!» en público.

Pero ¿qué denominación genérica podemos utilizar que nos ayude a definir el efecto cómico que estas comedias tienen sobre el público? El denominarlas simplemente «comedias» puede resultar ambiguo, no sólo por falta de una definición precisa del término, sino porque en la España del xvii comedias eran todas las piezas teatrales y diferenciar *La dama duende* de *El médico de su honra* llamando a una comedia trágica y a la otra comedia cómica no parece ser solución elegante al problema. El término «tragicomedia» tampoco es de gran utilidad porque tan tragicomedias —esto es piezas que mezclan lo cómico y lo trágico— son unas como otras. Por otra parte, el término «comedias de capa y espada» alude más bien a las condiciones de su escenificación y no tiene en cuenta necesariamente el carácter cómico o trágico de la pieza. La expresión «comedias de enredo» tampoco es adecuada ya que *El pintor de su deshonra* tiene tanto enredo, como demostró Alan Paterson¹⁸, como una típica comedia de capa y espada. Yo propongo que las llamemos «comedias lúdicas», término ya utilizado por Ignacio Arellano en su artículo sobre «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada»¹⁹. Yo entiendo lúdico no sólo en su sentido original de «juego» sino también en su forma inglesa de «ludicrous», adjetivo aplicable a algo que causa risa por ser absurdo, ridículo y a veces también grotesco. No quiero con esto decir que en mi opinión el efecto cómico que producen todas las piezas cómicas del Siglo de Oro sobre el espectador sea *ludicrous* en el sentido de «juego teatral en el que contemplamos una conducta absurda, ridícula y en ocasiones gro-

17 Laura Dolfi, «La mujer burlada (para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)», *Boletín de la Real Academia Española*, 66, 1986, 299-328.

18 «The comic and tragic melancholy of Juan Roca: a study of Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, 5, 1969, 244-61.

19 *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, 27-49.

tesca», pero en función de lo cercanas que se hallen a lo *ludicrous* creo que tenemos un medio útil de clasificarlas. ¿No son absurdos y ridículos el protagonista epónimo de *El lindo Don Diego*, las pretensiones racionalistas de Don Manuel en *La dama duende*, la situación imposible en que se encuentra al final de la pieza el protagonista de *La mujer por fuerza*, o el de *Antes que todo es mi dama*? ¿No es absurdo y ridículo que el protagonista de *La celosa de sí misma* se enamore de la mano de una dama pero aborrezca a esa dama cuando la ve, por así decirlo, de cuerpo entero, o la aparición sobre el tablado de cinco Don Giles, todos con sus correspondientes calzas verdes en la famosa comedia de Tirso?

La mayoría de las comedias de capa y espada de Calderón y de Tirso tendrán mucho más éxito sobre el tablado, funcionarán dramáticamente mejor, como comedias lúdicas que como «comedias serias», ya que una cosa es el conflicto de Gutierre en *El médico de su honra* de tener que elegir entre el honor y el amor y otra el dilema cuádruple (el término «dilema cuádruple» es ya en sí un despropósito) del protagonista de *Antes que todo es mi dama* o el imposible triple duelo (otro término disparatado) de *Cada uno para sí*. Los conflictos de las comedias de capa y espada resultarán cómicos sobre el tablado porque son absurdos. Absurdo viene del latín, *surdus*, esto es, sordo. En matemáticas un número sordo es un número irracional, como la raíz cuadrada de 2. Una conducta irracional es, por tanto, absurda; pero lo interesante de las comedias lúdicas es que esa conducta irracional está basada en premisas al parecer lógicas y socialmente aceptables y que se desarrolla en escena en lógicas etapas. Es, pues, un absurdo racional y lógico. La lógica utilizada está basada en dos sistemas de conducta –los grandes móviles de las comedias lúdicas: el «código del duelo» y el «código del galanteo», códigos que el espectador ha de conocer y aceptar para poder entrar de lleno en el juego cómico.

El tema del honor en las comedias lúdicas calderonianas no es el mismo del de los dramas. El honor en las comedias lúdicas conduce al duelo, mientras que en los dramas conduce al asesinato. Los tres protagonistas masculinos de los dramas de honor conyugal de Calderón, *El pintor de su deshonor*, *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza*, acaban asesinando a sus esposas, culpables o inocentes; en las comedias de capa y

espada todo lo que sucede es que hay un intento de duelo, generalmente frustrado por la oportuna llegada de otros personajes. Este duelo es además imposible de llevar a cabo, como el triple duelo de *Cada uno para sí*, o absurdo, como el de *Con quien vengo, vengo* en el que un padre y su hijo han de luchar el uno contra el otro, no porque sean enemigos, sino porque en ese momento se encuentran accidentalmente acompañando a otros dos personajes que lo son. En las tragedias, pues, Calderón explora las implicaciones del concepto del honor, un concepto que, al menos en las tragedias del honor conyugal, quizá represente un caso de transferencia mimética y tenga, por tanto, menos que ver con la honra que, como sugirió en un brillante artículo Melveena McKendrick, con un tema de candente actualidad que no podía ser tratado directamente en los corrales del XVII: la situación del converso, siempre receloso del más mínimo rumor sobre su reputación y su honor²⁰. En las comedias lúdicas, por el contrario, el recurso dramático que produce el humor en escena al determinar las acciones de los personajes y facilitar la creación de una estructura compleja, basada en obligaciones, agravios, injurias, está basado en el código del duelo. Cuando en *Cada uno para sí*, Don Félix se encuentra ante un típico dilema de honor, recurre a ese código²¹:

Mi amigo es Enrique; y Carlos,
 ¿no sé que es también mi amigo?
 No sé lo que hacer me toca
 cuando los veo enemigos.
 Pero sí sé, pues que sé,
 del libro del duelo, dijo
 la ley «con quien vengo vengo». (vv. 2117-23)

Pero, como bien ha observado Claude Chauchadis, «si bien la comedia utiliza con frecuencia las leyes del duelo, concebidas como leyes del pundonor y de la venganza, pocas veces desarrolla una reflexión a su respecto»²². Efectivamente, en las comedias

20 «Honour / vengeance in the Spanish comedia: a case of mimetic transference?», *Modern Language Review*, 79, 1984, 313-35.

21 Cito de mi edición crítica, Kassel, Reichenberger, 1982.

22 «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Crítica*, 39, 1987, 77-113; cita en p. 105.

lúdicas calderonianas no se examinan las leyes del duelo, como se examina el concepto del honor en *El alcalde de Zalamea*, y en las tragedias del honor conyugal, sino que se utilizan simplemente como parte de un código de conducta convencional, teatral, pero de una complejidad tal que produce la risa al conducir a los personajes a situaciones absurdas y ridículas.

El segundo código es el del galanteo, y sirve para determinar cómo, cuándo y por qué se enamoran los protagonistas de las comedias lúdicas, siendo también utilizado para crear complicaciones basadas en obligaciones, celos, odio, envidia, desamor. Las leyes del galanteo son tan complejas como las del duelo. El mujeriego Don Carlos de *Cada uno para sí*, cuenta a su amigo Don Félix cómo llegó a enamorarse de una dama de la siguiente manera:

la ociosidad ciudadana,
entre mujeres y juego,
libre me vio, hasta que Amor,
ofendido del despego
con que su imperio trataba,
sin dar tributo a su imperio,
quiso vengarse de mí
flechando contra mi pecho
el arpón de una hermosura (vv. 291-99)

Su enamoramiento no fue, sin embargo completo, como explica a continuación:

no le bastó [a Amor] para verme
tributario más que aquello
que «bien hallado de amor»
llaman los que entienden desto. (vv. 309-12)

«Los que entiende desto» son, claro, los expertos en las leyes del código del galanteo. Estas leyes determinan no sólo cómo se enamoran los galanes y las damas, sino también el período del galanteo (dos años), la manera clandestina de declarar el amor a la dama, los billetes que se cruzan, las obligaciones, los celos, las promesas de matrimonio.

Para poder participar en la comedia lúdica calderoniana, el espectador necesita no solo conocer estos dos códigos sino aceptarlos como convenciones necesarias para disfrutar del juego

teatral. Una convención es un contrato entre actor y espectador que hace posible esa participación. Una vez que acepte las reglas del juego, difícil será hacer creer al espectador, aunque sea temporalmente, que lo que está viendo sobre el tablado es un fiel reflejo de la sociedad española del siglo XVII, ni que las amenazas de muerte, las expresiones de celos, furia, odio, han de ser tomadas en serio. De ahí que el estilo de representar de los actores de las comedias lúdicas haya de ser «épico» en el sentido brechtiano y no «aristotélico». Fue el estilo elegido por los actores de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, sobre todo los que hacían el papel de los galanes, para la versión de *Antes que todo es mi dama* que montaron hace unos años en el teatro de la Comedia madrileño. Sus gestos, sus acciones sobre el tablado, la manera en que iban vestidos, todo anunciaba el tono lúdico de la pieza. Juego teatral divertido, ridículo y absurdo, que llega a su culminación al final de la representación cuando Don Félix explica la situación imposible en que se encuentra ²³:

Lisardo, pues has venido
a tan buen tiempo, repara
en que Doña Clara es ésta.
Su hermano intenta matarla;
mi enemigo es, con quien tengo
ocasión por otras causas
para reñir; pero todas
las he de dejar por Laura.
Bien sé que mi obligación
es valeros, bella Clara,
porque de mí os amparasteis;
bien sé que en esta demanda,
mi obligación, Don Antonio,
es no volveros la espalda;
bien sé, Lisardo, que sois
mi amigo y que os hago falta;
mas mi amigo, mi enemigo,
y la dama que se ampara

23 Cito del texto del tomo II de las *Obras completas* (comedias), de Calderón, Madrid, Aguilar, 1973, 912.

de mí, todos me perdonen,
que «antes que todo es mi dama.»

El efecto que produjo en el público la situación imposible en que se encuentra Don Félix al final de la pieza al tener que elegir entre cuatro obligaciones de honor y amor fue obviamente cómico. Difícil fue tomar en serio por un sólo momento la posibilidad de que el hermano de Clara pudiera matarla; nadie salió del teatro con la impresión de que lo que había visto era el preludio de una tragedia de honor; a nadie se le ocurrió pensar que había experimentado unas vacaciones o excursiones morales. Los finales de la comedia de capa de espada son intencionalmente ridículos y absurdos y nunca fue esto mejor presentado en escena que por el propio Tirso, maestro de la parodia de las convenciones teatrales²⁴. La escena final de *Los balcones de Madrid* se desarrolla en un tablón o madero que conecta dos balcones situados en el primer corredor de la fachada interna del teatro, a un poco más de cuatro metros del tablado²⁵. La primera acotación de esta escena dice en el MS 15.512 de la Biblioteca Nacional de Madrid lo siguiente: «*Vense los dos balcones agora y el pasadizo de uno a otro (y ha de ser capaz para ocho personas y más) y en él Don Álvaro y Leonor*» (fol. 53v). Efectivamente ocho son los personajes que al final de la comedia se encuentran encaramados y se mueven, suponemos que a gatas, sobre este tablón: Álvaro, Leonor, el Conde, Elisa, Coral, Don Juan, Doña Ana y Don Pedro. En el curso de esta escena, y siempre sobre el tablón, los galanes sacan las espadas para matarse, las damas quieren escapar y no pueden, junto con otros lances por el estilo. Al final, inevitablemente hay reconciliación, reconciliación convencional que se efectúa, como indica las últimas palabras de la graciosa, Coral, sobre el tablón:

DON JUAN Dejad que os bese los pies.
CONDE Anudemos voluntades
 que rompieron competencias
 y eternizaremos paces

24 Véase el trabajo de P. R. K. Halkhoree, *Social and literary conventions in the comedies of Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse, 1989.

25 Véase mi artículo sobre «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, 13-67.

- si Doña Ana da a Don Pedro
a mano.
- ANA Sabré estimarle
por feriármele la vuestra.
- CORAL Pues que se queda incasable
señor, vuestra señoría,
créame y métase a fraile.
- CONDE Fenecieron con la noche
confesiones y pesares
y con el sol amanece
la paz que a alegrarnos sale.
- DON JUAN Estos los ardidés son
con que Amor prodigios hace.
- CORAL Y esta la primer comedia
que tiene fin en el aire. (fol. 55r)

El lenguaje elevado, las amenazas de muerte, las «competencias» no deben engañarnos como lectores, ocultándonos que sobre el tablado, o mejor dicho, sobre el tablón, este final no puede producir más que la hilaridad en el espectador.

Sí existen, pues, maneras de diferenciar una tragedia de una comedia y la demostración la encontramos en el teatro: por la muestra se conoce el paño.