

## Articulación sintagmática de paradigmas cómicos en *La dama duende*

---

ÁNGEL ESTÉVEZ MOLINERO  
*Universidad de Córdoba*

Clasificada, desde una perspectiva temática, en la modalidad de «capa y espada», *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, es, según Rey Hazas y Sevilla Arroyo, «la comedia más famosa de su autor y una de las mejores del teatro áureo español»<sup>1</sup>. A pesar de ello, advierte Wardropper (citándola junto a algunas obras de Lope y otras calderonianas como *Guárdate del agua mansa* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*) que, aunque «estas obras se leen, y alguna que otra vez se ponen en escena, han demostrado —con raras excepciones— ser de escaso interés para los críticos literarios»<sup>2</sup>. Una de esas excepciones la constituye, sin duda, la comedia que pretendemos desentrañar en algunos de los elementos que propician resortes inequívocos de comicidad. Sin desdeñar los efectos que, al respecto, generan los juegos de palabras (debidos generalmente al ingenio de los criados) o las actitudes hiperbólicas que subrayan la conducta de los señores, centraremos nuestro estudio en el análisis de las situaciones que operan en el marco contextual de la comedia. Son éstas, en efecto, muy ricas en matices y variantes, presentando consiguientemente aspectos muy variados: desde situaciones con clara marca temporal, a situaciones tipológicamente espaciales o de contrapunteo cultural propiciado por una axiología de carácter sociológicamente distinto. Adelantemos, por ejemplo, cómo un retraso del señor y del criado en la llegada a Madrid, propicia el comentario chistoso de éste; cómo el espacio reducido e increíblemente apretado de la casa de don Juan facilita enredos y disparates de alta comicidad. Lo mismo puede afirmarse respecto a la posición cultural de los diversos personajes y a su arraigada ideología clasista, noble o plebeya; en este sentido, mientras los ideales de la clase alta se asientan en conceptos tan afirmados como el honor, la fama, el amor, los sentimientos caballerescos..., la tendencia de los criados, contrariamente, se manifiesta en actitudes muy prácticas y realistas, matizadas

---

<sup>1</sup> Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F., ed., «Introducción» a *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Barcelona, Planeta/Autores Hispánicos, 1989, pág. XIX.

<sup>2</sup> Wardropper, B.W., «La comedia española», en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, III. Barcelona Crítica, 1983, pág. 242.

por supersticiones y creencias frecuentes en la época como el temor a los duendes, a los demonios, a las ánimas del purgatorio, a las brujas, etc.<sup>3</sup>.

El choque entre ambas cosmovisiones, o mejor, la inserción de una —que es, por lo general, la plebeya—, en la otra, ocasiona rupturas inesperadas, que se convierten, artísticamente, en mecanismos y resultados cómicos. Como apunta Navarro González, Calderón lo consigue "valiéndose barrocammente de las contrapuestas actitudes y parlamentos de los héroes centrales y de los graciosos"<sup>4</sup>.

A todo ello conviene añadir, para una mejor y más eficaz contextualización de los diversos elementos, las costumbres de la época como, por ejemplo, el gusto por los disfraces y los encubrimientos, los amores obsesivos engendradores de celos y situaciones violentas, la tendencia a fastuosas ostentaciones por parte de los señores con el ánimo de asombrar a los villanos, lo que suscitaba comentarios mordaces de éstos, o la intransigencia en los lutos que asfixiaba a jóvenes viudas como nuestra *dama duende*; escribe, a propósito, Wardropper:

"En *La dama duende* de Calderón, doña Ángela, una viuda joven, convierte en objetivo central de su aburrida existencia librarse de la tutela de su autoritario hermano para poder disfrutar la vida y encontrar un nuevo marido. Su ansia de libertad la lleva a situaciones comprometedoras, pero también a la consecución de su objetivo"<sup>5</sup>.

La dama, en efecto, saltándose las restricciones que el luto imponía, se las ingenia para abandonar la casa (lo que dará lugar a la primera situación comprometida de la comedia) y se engalana posteriormente para deslumbrar a don Manuel, porque, como ella misma confiesa a su hermano,

*De mis penas y tristezas  
es causa el mirarme siempre  
llena de luto, y vestirme,  
por ver si hay con qué me alegre  
estas galas*<sup>6</sup>.

La segmentación de elementos, realizada de una forma escueta, nos sitúa en la perspectiva de los predicados atributivos que son, según indica Greimas<sup>7</sup>, estáticos o de caracterización; nuestra intención, sin embargo, es atender a los predicados funcionales que, por activos, implican compromiso en el proceso, pues de este modo se salvaguarda

<sup>3</sup> Valbuena Briones, A.J., ed., "Introducción" a *la dama duende*. Madrid, Cátedra, 1983, 5ª ed.. Véanse, al respecto, pág. 27 y ss..

<sup>4</sup> Navarro González, A., *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco* Kassel, Edition Reichenberger, 1984, pág. 109.

<sup>5</sup> Wardropper, B.W., "La comedia española", o.c., pág. 246.

<sup>6</sup> Calderón de la Barca, P., *La dama duende*, Edic. de A.J. Valbuena Briones. Madrid, Cátedra, 1983, 5ª edic., jornada III, versos 2447-51. En lo sucesivo, todas las citas de esta obra se realizarán por esta edición, indicando jornada y núm. de versos.

<sup>7</sup> Greimas, J., *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1970.

el sentido sistemático y la construcción global y climática de la obra. Quede claro, no obstante, que, para articular los componentes paradigmáticos en la linealidad sintagmática, previamente hemos aislado aquellos que interesan a nuestros propósitos. Seguimos, al respecto, las indicaciones de Lotman:

“Habitualmente se entiende por composición la organización sintagmática del texto. Por consiguiente, la segmentación paradigmática de los elementos de un nivel dado debe preceder al estudio de su coordinación sintagmática”<sup>8</sup>.

Así, pues, la interrelación de ambas direcciones marcará nuestro trayecto analítico sobre el proceso mismo de la comedia.

Se observa, en el comienzo de la obra, una situación de falta de puntualidad — situación de marca temporal— que facilita el enjuiciamiento cómico. El señor, don Manuel, enuncia el hecho:

*Por una hora no llegamos  
a tiempo de ver las fiestas  
con que Madrid generosa  
hoy el bautizo celebra  
del primero Baltasar. (I, 1-5)*

El comentario gracioso a este retraso está puesto en boca de Cosme, criado de don Manuel, para lo que construye un hipertexto que tiene como hipotextos<sup>9</sup> sendas obras de dramaturgos contemporáneos de Calderón, tal como señala Valbuena Briones<sup>10</sup>: *Píramo y Tisbe*, de Pedro Rosete Niño, *Lucrecia y Tarquino*, de Rojas Zorrilla, y *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua. Estas referencias, ejemplo de transtextualidad apoyada en el contexto cultural de la época y así apreciadas por el público, sirven a Cosme para expresar su opinión de que, a veces, llegar un poco tarde puede resultar ventajoso, pues, como si intuyera que de la ocasión sólo podría derivarse algún episodio desagradable, acepta de buen grado haber perdido *tan gran fiesta*, que hubiera servido, eso sí (contrapunteando la axiología de los respectivos valores), para el pavoneo ostentoso de su señor; pero no soporta, en coherencia axiológica, la idea de perder la posada:

*Y puesto que hemos perdido  
por una hora tan gran fiesta,  
no por un hora perdamos  
la posada... (I, 37-40)*

<sup>8</sup> Lotman, Y.M., *Estructura del Texto Artístico*. Madrid, Istmo, 1982, 2ª edic., pág. 261.

<sup>9</sup> Los conceptos de hipertexto e hipotexto están tomados de Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Edit. du Seuil, 1982. Del mismo autor puede verse *Introduction à l'architexte*. Paris, Edit. du Seuil, 1979, para el concepto de transtextualidad, entendiéndose por tal lo que pone en relación explícita o implícita un texto con otro.

<sup>10</sup> Valbuena Briones, A.J., o.c., págs. 49-50, notas 2, 3 y 6.

Como puede apreciarse, ya desde la primera escena quedan perfectamente diseñadas las esferas de señores y criados, de las clases nobles y de los estamentos plebeyos, en progresivo interjuego de complementariedad<sup>11</sup>. En efecto, mientras que don Manuel, con sus aires de grandeza y ostentación, se lamenta de haber perdido la fiesta y, en consecuencia, una buena oportunidad de lucir los atributos de su clase, Cosme, con sentido más práctico y realista, da la fiesta por bien perdida si aún encuentran comida y alojamiento. La preocupación del criado es captada por el señor y éste se apresura a tranquilizarle, refiriéndole la amistad que le une a don Juan de Toledo, a quien había salvado la vida en las guerras de Italia por lo que estaba en deuda con él. Como, sin embargo, no está muy seguro de la acogida, se escuda en su conducta de gran señor para justificar su comportamiento y apaciguar a su cridado, diciendo:

*(...) y aunque a Burgos me escribió  
de casa y calle las señas,  
no quise andar preguntando  
a caballo dónde era;  
y así dejé en la posada  
las mulas y las maletas  
yendo hacia donde me dice.  
Vi las galas y libreas,  
e informado de la causa,  
quise, aunque de paso, verlas;  
llegamos tarde en efecto,  
porque... (I, 89-100)*

En este momento, Calderón acude en ayuda de su personaje, evitándole una disculpa que resultaría impropia de un caballero y que el autor sabe que no hace falta; el efecto cómico, en la perspectiva contemporánea, estaba ya logrado y no precisaba de mayores reforzamientos; a fin de cuentas, la llegada de señor y criado a Madrid, con las consiguientes situaciones y regodeos lingüísticos que generaba, constituía una recurrencia fácilmente descodificable por el público de la época. Lo significativo, desde el punto de vista de la construcción dramática, es la nueva situación cómica que, además de interrumpir el intento de justificación del caballero, activará los mecanismos de la intriga; así lo han apreciado Rey Hazas y Sevilla Arroyo:

“Con portentosa habilidad, pues, se trenza ya en principio una intriga compleja y tensa, interesante y sugerente, que augura el vértigo que se avecina. A partir de ahora el espectador no podrá perder un instante su atención”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Navarro González, A., en o.c., pág. 109, comenta en este sentido que uno de los elementos mediante los que Calderón manifiesta su pensamiento “es sin duda, la risa, el humor, la ironía, la parodia, la burla y la crítica que, corriendo generalmente a cargo de los graciosos, barrocamente complementan o realzan las palabras y actitudes de los héroes centrales”.

<sup>12</sup> Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F., o.c., pág. XX.

Atendamos, pues. La presencia de dos mujeres «tapadas», rasgo genuino de la época, pondrá a prueba la caballerosidad de don Manuel; pretende la dama que sea estorbado un hidalgo que la sigue para que no logre identificarla; y don Manuel, ante el interrogante *¿qué piensas hacer?* del criado, se afirma en sus nobles principios:

*¿Cómo puede mi nobleza  
excusarse de estorbar  
una desdicha, una afrenta?  
Que, según muestra, sin duda  
es su marido (I, 116-120)*

La decisión estaba tomada: había que socorrer a la dama para así demostrarle ser *caballero/de obligaciones y prendas* (101-2); pero, ¿cómo?; según don Manuel,

*Detenerle con alguna  
industria, mas sí con ella  
no puedo, será forzoso  
el valerme de la fuerza (I, 121-124)*

La situación propicia un nuevo rasgo distintivo en el paradigma clasista, pues la industria, el ingenio, se sitúa al lado de los criados, en tanto que el valor peculiariza el ideario caballeresco. Esto es algo que puede apreciarse en los momentos que siguen al voluntarioso ofrecimiento de Cosme:

*Si industria buscas, espera,  
qe a mi se me ofrece una:  
esta carta, que encomienda  
es de un amigo, me valga... (I, 126-129)*

La industria ha surgido prontamente, quizás ante el estupor del propio caballero, y Cosme se apresura a ponerla en práctica, obstaculizando con sus consultas el seguimiento del interesado perseguidor, don Luis. La situación, sin embargo, parece resultar comprometida para el criado, y de ello se percibe don Manuel, a quien el momento se le hace interminable, como traduce el aparte que pronuncia:

*(¡Oh qué derecha,  
es la calle! Aún no se pierden  
de vista). (I, 142-144)*

Pero Cosme ha cumplido con su cometido y, desbordada la industria del criado, le toca el turno al valor, como el propio don Manuel admite en un nuevo aparte:

*(Ya es fuerza  
llegar: acabe el valor  
lo que empezó la cautela). (I, 150-152)*

Se desarrolla a continuación una tópica escena de dimes y diretes, de incitaciones y altanerías, en que don Manuel saca a relucir su altivez y presunción. El lance, que parece tomar derroteros imparables, se soluciona de forma genuinamente apacible: llega don Juan, hermano de don Luis, que reconoce en don Manuel a su amigo, con lo que el conflicto, a pesar de la herida recibida por don Manuel en la mano, acaba en parabienes. Paralelamente a esta escena de alta caballerosidad y enaltecido concepto del honor, se produce una situación de regocijante comicidad, favorecida por la cobardía de Cosme que intenta evitar, con excusas y lindezas, su pelea con Rodrigo, criado de don Luis; la reproducimos:

DON MANUEL      *La lengua  
suspended y hable el acero  
(Sacan las espadas)*

DON LUIS      *Decís bien.*

COSME              *¡Oh quién tuviera  
gana de reñir!*

RODRIGO              *Sacad  
la espada vos.*

COSME              *Es doncella;  
y sin cédula o palabra,  
no puedo sacarla. (I, 174-180)*

Una vez más se advierte la escisión del paradigma clasista a través de los respectivos conceptos de unos y otros —nobles y plebeyos— y de las virtudes que refrendan: el valor es propio de los señores; la cobardía es cosa de villanos. Si el lance de honor de los señores contrasta con el supino acto de cobardía del criado, seguidamente asistimos a un nuevo contrapunto en las actitudes de aquellos: el duelo de las espadas es seguido, tras el reconocimiento de don Juan, por otro combate dialéctico de mutuas alabanzas entre ambos contrincantes, lo que provoca el comentario jocoso de Cosme con la consiguiente crítica implícita a la axiología caballeresca: *¡Qué cortesana pendencia!* (I, 236).

Fruto de las supersticiones de la época es la cómica situación que propicia el gracioso cuando, luego de regresar a la casa de don Juan (en la que han quedado alojados tras aquel encuentro), encuentra sus maletas rebuscadas y descubre que el dinero se ha transformado en carbón; una vez que se da cuenta del trueque (obra, como sabe el espectador, de Isabel, criada de doña Ángela), comienza a lamentarse y a levantar la voz con sus quejas. En esto, llegan los caballeros y sorprendidos por la situación, comienzan a preguntar:

DON JUAN      *¿De qué das voces?*

DON LUIS              *¿Qué tienes?.*

DON MANUEL      *¿Qué te ha sucedido? Habla.*

COSME              *¡Lindo desenfado es ése!  
Si tienes por inquilino,  
señor, en tu casa un duende,  
¿para qué nos recibiste  
en ella? (I, 922-928)*

La reacción de los caballeros es de burla; suponemos que la del público, habiendo presenciado anteriormente el desvalijamiento de doña Ángela y de Isabel, sería de reírse abiertamente; y, cuando fuera decayendo su regocijo, una nueva situación provocará la hilaridad, porque don Manuel descubre en su cama el billete que doña Ángela escribiera para él, con lo que también en el caballero surge la confusión y la duda, en tanto que aumenta los temores y recelos de Cosme, que advierte;

*¡Plega a Dios, que no me creas  
por fuerza! No le abras, tente,  
sin conjurarle primero. (I, 997-999)*

Una vez más, el mundo plebeyo queda caracterizado por la cobardía y el temor a las supersticiones, en contraste con la entereza y arrogante actitud que adopta don Manuel ante tal suceso, y así, a la pregunta de Cosme sobre qué ha determinado hacer, responde:

*Asistir de noche y día  
con cuidados singulares  
—aquí el desengaño fundo—;  
no creas que hay en el mundo  
ni duendes ni familiares. (I, 1094-98)*

Que la situación era propicia para provocar la risa y mantener la hilaridad, se confirma desde el comienzo mismo de la jornada II. Ante la admiración de doña Beatriz, prometida de don Juan, por el cruce mutuo de papeles que, a través de una alacena, se escriben don Manuel y doña Ángela, ésta le confiesa:

*Digo pues  
que tan cortés y galante  
estilo no vi jamás,  
mezclando entre lo admirable  
del suceso lo gracioso  
imitando los andantes  
caballeros, a quienes pasan  
aventuras semejantes. (II, 1113-20)*

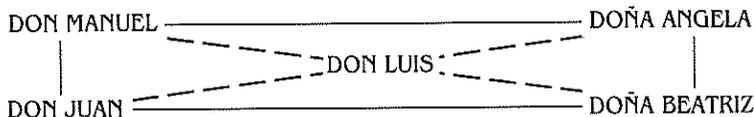
La carta de don Manuel, en efecto, reproduce el anacrónico estilo que Cervantes había puesto en boca de don Quijote<sup>15</sup>. Debemos tener en cuenta que los resortes de comicidad en que esta situación se apoya, responde en gran medida a la concepción calderoniana del

<sup>15</sup> Escriben Rey Hazas y Sevilla Arroyo, en o.c., pág XXXV: "Al margen de las simpatías cervantistas de nuestro dramaturgo, el quijotismo es aquí un elemento plenamente funcional y de considerable importancia estructural y semántica. El triunfo de Ángela, o lo que es lo mismo, la victoria de la libertad femenina, no se debe sólo a ella, como decíamos, porque la mujer no podía lograr independencia por sí sola en el siglo XVII, puesto que la emancipación (en aquel contexto histórico) únicamente se conseguía mediante el matrimonio. De ahí que necesite a un hombre; y este hombre es don Manuel, es decir, el personaje quijotesco de la pieza".

escenario; es éste, en efecto, un aspecto nada desdeñable, como advierten Rey Hazas y Sevilla Arroyo:

“Nada hay casual en esta perfecta maquinaria calderoniana; nada sobra en esta pieza rigurosa. Ni siquiera existen elementos válidos sólo en la forma o sólo en el contenido, pues hasta los trucos escénicos que soportan la intriga, se incardinan, simultáneamente, en la construcción y en el sentido de esta magnífica comedia de capa y espada”<sup>14</sup>.

En efecto, el lugar en que se desarrolla la acción —y esta situación más concretamente—, es de límites espaciales sumamente reducidos, lo que posibilita el juego de puertas y accesos en los rincones más insospechados, facilitando, consiguientemente, la realización de acciones y situaciones graciosas; recuérdese, en este mismo sentido, otra comedia calderoniana, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Consecuencia de esta explotación funcional del espacio escénico, se complican las situaciones, a lo que también contribuye el grado de duda y desconfianza que experimentan los personajes. Dos habitaciones, separadas por una mágica alacena<sup>15</sup>, se caldearán como horno en el que hierven las diversas situaciones de intriga que debían proporcionar al público contemporáneo — como también, sin duda, al actual— el interés en el seguimiento de la acción y el regocijo que esa misma acción suscitaba en sus enredos y disparates cómicos. Veamos, para una mejor comprensión de lo expuesto, el interjuego de situaciones cómicas que genera el desarrollo lógico —el ordenamiento escolástico, para decirlo con palabras de Valbuena Prat<sup>16</sup>— de la acción. Por un parte, don Manuel entra en la duda de si la *dama duende* no será la que atormenta el corazón de don Luis; don Luis, por su parte, ignora que doña Beatriz, la dueña de sus desvelos, se inclina por don Juan. El público, que conoce naturalmente estos pormenores, disfruta con los devaneos de los personajes. Gráficamente, podemos describirlo así:



Utilizamos las líneas continuas para destacar los sentimientos correspondidos de amor (caso de don Manuel y doña Ángela, y de don Juan y doña Beatriz) y de amistad (don Manuel y don Juan, por un lado; doña Ángela y doña Beatriz, por otro). Las líneas discontinuas nos sirven para indicar las relaciones perturbadoras; significativamente, todas parten de

<sup>14</sup> Idem., pág. xxxviii

<sup>15</sup> La importancia de este elemento escenográfico ha sido destacada por Valbuena Briones, A.J., o.c., págs. 26-27.

<sup>16</sup> Valbuena Prat, A., “<<Capa y espada>>: entre la comedia y la tragedia”, en *Historia y crítica de la literatura española*, III, o.c., pág. 771, escribe: “La dama duende y Casa con dos puertas mala es de guardar son el fiel ejemplo de este teatro en que la argumentación escolástica se ha puesto al servicio de la galantería, y la intriga de corte se ha alambicado, entre ironía, poema y sabiduría de los trucos teatrales”.

don Luis y en él confluyen recíprocamente. En efecto, respecto a don Manuel, don Luis abraza el despecho por haber sido aquél la causa de no haber podido identificar a la dama embozada que seguía; en mutua correspondencia, también don Manuel considera a don Luis el elemento perturbador para sus relaciones con la *dama duende*; la situación se apoya en una creencia falseada por la ignorancia de ambos personajes. También en la ignorancia de los sentimientos se basa la rivalidad que los dos hermanos mantienen por doña Beatriz. Quede claro, no obstante, que las situaciones, en todo momento, están perturbadas por el comportamiento de don Luis<sup>17</sup>.

En relación con las mujeres, las situaciones adquieren una doble tensión. Encontramos, por una parte, la invidencia de don Luis, que se siente atraído por su hermana, ignorando que es ella la dama a quien seguía, y acosa también a doña Beatriz, desconociendo las relaciones de ésta y de su hermano, don Juan; por otra parte, en contrapunto a esta situación de invidencia de don Luis, tanto doña Angela como doña Beatriz, con clara videncia de la situación, no corresponden a los impulsos del caballero. En consecuencia, puede deducirse que las relaciones de ambas parejas (don Manuel y doña Angela, don Juan y doña Beatriz) se ven perturbadas por la actitud incidental del invidente don Luis; sobra decir que así parece necesario para la construcción de la intriga y, en el caso que prioritariamente nos ocupa, para generar situaciones de regocijante comicidad.

Veamos algunas de estas situaciones. Tras el diálogo que mantienen don Manuel y don Luis, deduce aquél que es éste el caballero que corteja y pretende a su *dama duende*. Se suscita en la mente de don Manuel una reflexión de elevados devaneos amorosos cuando, turbando tal actitud de altos vuelos caballerescos y concentrada seriedad, la presencia de Cosme altera la situación con la irrupción del elemento cómico, ya que arranca del ensimismamiento a su amo con sus simplezas y supercherías:

*Señor, ¿qué hay de duende? ¿acaso  
hasle visto por acá? (II, 1495-96)*

Una vez más, el elemento cómico está proporcionado por la intersección de los paradigmas clasistas: la inclusión de la cosmovisión plebeya en el plano socialmente elevado de los señores; de una situación de conflicto amoroso y caballeresco se ha pasado, por obra y gracia del criado, a una situación de cómica superchería. Calderón es consciente de ello y, en esta línea, no duda explotar tal situación, sabedor del regocijo que había de provocar en el público.

En duendes andan caballero y criado cuando, faltando el duende que hiciera creíble la situación, aparece Isabel que, por juego de la fatalidad, asumirá y culminará la fantasía. No es mucho, ciertamente, lo que se precisa para lograr el efecto: 1) un espacio apropiado para facilitar la confusión; 2) una persona —Cosme— que la realce con su dosis de miedo y supersticiones; 3) la sutileza de una mujer para salir de una situación apurada y la insistencia del caballero para atrapar al duendecillo que intercambia los billetes amoro-

<sup>17</sup> Rey Hazas y Sevilla Arroyo, o.c., pág. XXI, tras subrayar que "Calderón ha pergeñado en don Luis a un ser peculiar y poco habitual", dicen que éste "se enfrenta a todos: a unos por amor (se interfiere entre su hermana Angela y don Manuel). Y como resulta que las dos damas, por un lado, y los dos galantes, por otro, son amigos, no tiene cabida en el esquema de correspondencia de la comedia, que afecta únicamente a los otros cuatro, y se queda al final como al principio, sólo con su intransigencia, su rigidez y su desgracia".

sos. Añádase la alacena que camufla la entrada, una vela para perfilar el misterio, un azafate engañoso, la oscuridad, un buen cargamento de ingenio y un no menor grado de pericia constructiva, y se logra, tan diestramente como lo consigue Calderón, un inusitado clima de tensión y de intriga. A partir de tal situación, el miedo de Cosme podía fácilmente propiciar momentos cómicos; por ejemplo, cuando Isabel le sacude un porrazo y le apaga la vela, el temor del criado y su arraigada placencia en las supersticiones, le lleva a sentenciar:

*Verbo caro... fiteor Deo  
¡que me han muerto! (II, 1584-85)*

El dinamismo de esta escena es evidente. Al final, nada se aclara porque Isabel ha conseguido zafarse. Don Manuel decide abandonar la casa de su amigo para no interferir en las pretensiones amorosas de don Luis; sin embargo, Cosme ha olvidado en ella los papeles de don Manuel, por lo que, con el consiguiente enfado de éste, amo y criado tornan sobre sus pasos; simultáneamente a la búsqueda de los papeles, doña Angela, la dama duende, pretende sustraer a don Manuel el retrato de otra mujer que éste guarda celosamente; la confluencia de ambas acciones genera momentos de alta comicidad, básicamente alentados por las manías supersiciosas de Cosme. El cuarto se halla oscuro y el criado lamenta que no haya luz; doña Angela, que la trae escondida, cree oportuno descubrirla para ver mejor; he aquí la reacción del criado:

*Nunca ha andado  
el duende tan bien mandado.  
¡Qué presto la luz nos da!*

Por un momento, don Manuel duda si no será ciertamente algo sobrenatural; pero, al poco, se da cuenta de que, en realidad, quien porta la luz es una mujer. Sin ser vistos por ella, amo y criado se sitúan a sus espaldas. En tal situación, uno y otro trenzan una serie de comentarios, sugeridos por la presencia femenina, que creemos oportuno reproducir por contrapuntar las alabanzas del caballero al mejor estilo petrarquista con las expresiones jocosas del supersticioso Cosme, lo que facilita una escena gozosamente cómica al público:

|            |   |
|------------|---|
| DON MANUEL | <i>Imagen es<br/>de la más rara beldad,<br/>que el soberano pincel<br/>ha obrado.</i> |
| COSME      | <i>Así es verdad;<br/>porque sólo la hizo él.</i>                                     |
| DON MANUEL | <i>Más que la luz resplandecen<br/>sus ojos.</i>                                      |
| COSME      | <i>Lo cierto es,<br/>que son sus ojos luceros<br/>del cielo de Lucifer.</i>           |

|            |  |
|------------|--|
| DON MANUEL | <i>Cada cabello es un rayo<br/>de sol.</i>   |
| COSME      | <i>Hurtáronlos de él.</i>  |
| DON MANUEL | <i>Una estrella es cada rizo.</i>  |
| COSME      | <i>Sí será; porque también<br/>se las trujeron acá<br/>o una parte de las tres.</i>            |
| DON MANUEL | <i>¡No ví más rara hermosa!</i>  |
| COSME      | <i>No dijeras eso a fe,<br/>si el pie le vieras; porque estos<br/>son malditos por el pie.</i> |
| DON MANUEL | <i>¡Un asombro de belleza,<br/>un ángel hermoso es!</i>  |
| COSME      | <i>Es verdad, pero patudo. (II. 2040-61)</i>   |

Puede advertirse que la comicidad brota como consecuencia de la interferencia de dos planos: el caballeresco y el plebeyo que, intercalando sus respectivas bases culta y popular, diversifican sus actitudes idealista y supersticiosa; consiguientemente, parece lógico que don Manuel vea a la dama como un ser angelical, mientras que Cosme, en la línea de la tradición misógina, la considere un monstruo surgido del infierno. De todas formas, este contrapunto actitudinal debe tanto a la tradición que lo bifurca como a la inequívoca intencionalidad de subrayar más acusadamente un plano desde el contraste que el otro manifiesta, así como al juego de la bimetración correlativa característico de la estética y de la cosmovisión barrocamente calderoniana.<sup>18</sup>

La presencia femenina, además, reafirma la diversificación clasista de los arquetipos señor/criado, caracterizados respectivamente con los atributos, una vez más, del valor y la cobardía, como nos lo muestra el siguiente diálogo:

|            |  |
|------------|--|
| DON MANUEL | <i>¡Válgame el cielo! ¿qué haré?<br/>Nunca me he visto cobarde,<br/>sino sólo aquesta vez...</i> |
| COSME      | <i>Yo sí, muchas... (II, 2068-71)</i>  |

El valor, pues, peculiariza el paradigma de los ideales caballerescos; la cobardía, que ha suscitado por contrapunto el comentario cómico, integra el campo axial de los plebeyos.

Tras la turbación inicial, los supuestos teóricos de señor y criado se plasmarán de forma práctica. Don Manuel se anima a dirigirse a la *dama duende*, mostrando su ansiedad por saber, al punto, quién es; asegura, incluso, que, aunque fuera demonio, no se arredraría, si bien confiesa que *demonio no puedes ser /sino mujer* (II, 2138-39); la actitud resuelta del señor facilita, nuevamente, el comentario cómico del criado, para quien mujer y demonio *Todo es uno* (II, 2139). Este posicionamiento misógino de Cosme, tan estético como ideológico, puede advertirse, entre otros muchos momentos, al final de la jornada II;

<sup>18</sup> Alonso, D., "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1956, 2ª edic..

tras la fantasmagórica desaparición de doña Angela, don Manuel confiesa no saber *ni qué tengo de dudar./ ni qué tengo de creer*(235-36); Cosme, sin embargo, se pronuncia afirmativamente, teniendo claro

*Que es mujer-diablo;  
pues que novedad no es,  
pues la mujer es demonio  
todo el año, que una vez,  
por desquitarse de tantas,  
sea el demonio mujer. (II, 2237-42).*

La risa del público, con esta cómica sátira antifeminista, quedaba asegurada y su ánimo dispuesto para seguir gustosamente las incidencias de la jornada final.

Se inicia ésta con la entrevista que mantienen don Manuel y su *dama duende* en un lugar que aquél ignora (y que no es otro que la propia casa de su amigo don Juan). Como ya hemos indicado, el espacio increíblemente reducido en el que se desarrolla la acción, contribuirá funcionalmente a la comicidad de las situaciones. Así ocurre, por ejemplo, cuando irrumpe don Juan en escena, cortando el tranquilo y amoroso diálogo del caballero provinciano y la *dama duende*; ante lo imprevisto de la situación, don Manuel se ve obligado a esconderse, siendo conducido por Isabel, con la coartada de la oscuridad, a su propio cuarto a través de la mágica alacena, aunque —insistimos— él ignora donde se halla. Llega, en esto, Cosme, y, entre el despiste espacial del caballero y la oscuridad del aposento, se produce una escena altamente cómica, en la que el criado insiste en sus creencias supersticiosas y se declara, a preguntas de su amo, sirviente de

*un loco, un impertinente,  
un tonto, un simple, un menguado,  
que por tal dama se pierde. (III, 2525-28)*

La comicidad prosigue, facilitada por esta peculiar situación espacial y ambiental, cuando Isabel se lleva a Cosme creyendo que se trata de don Manuel. Conducido el gracioso a presencia de las damas, su abatimiento se torna en regocijante sorpresa, según puede deducirse:

*¡Triste de mí! ¿dónde voy?  
Ya estas son burlas pesadas.  
Mas no, pues mirando estoy  
bellezas tan extremadas.  
¿Yo soy Cosme o Amadís?  
¿Soy Cosmico o Belianís?*

Interesa que nos detengamos un instante en este punto<sup>19</sup>. Cosme, por una parte,

<sup>19</sup> Comenta Valbuena Briones en o.c., pág 146, nota 170, la referencia de Cosme a los héroes caballerescos Amadís y Belianís, comparándose "con estos caballeros, protagonistas de increíbles y fantásticas aventuras. Lo ridículo de la comparación expresa el sentido de humor del pasaje".

usurpa en cierto sentido la identidad noble e idealista de los caballeros y, siendo un cobarde declarado según lo manifestado y mostrado en reiteradas ocasiones, presume ante las damas de un valor que no tiene, pues, ante la invitación de doña Angela de que no tenga temor en acercarse, él argumenta: *¿Un hombre de mi valor, /temor?*. (III, 2624-25); pero, al mismo tiempo, permanece en el plano popular y plebeyo, caracterizado por su constante inclinación a los aspectos prácticos y por su apego a la realidad inmediata; su concepción del amor, por ejemplo, se aleja enormemente de la axiología caballeresca, primando el placer físico; recuerda, en este sentido, el caso del pastor que gozó a una diábala y, aunque después ésta

*le dijo a voces: "¿No ves,  
mísero de ti, cuál sea,  
desde el copete a los pies,  
la hermosura que has amado?... (III, 2645-48)*

el pastor, sin embargo,

*...menos arrepentido  
que antes de haberla gozado,  
le dijo: "Si pretendiste,  
o sombra fingida y vana,  
que desesperase un triste,  
vente por acá mañana  
en la forma que trujiste  
verásme amante y cortés  
no menos que antes, después; (III, 2651-59)*

Indudablemente, el efecto cómico estaba logrado; pero quedaba también realzado, por contraste con este paradigma plebeyo, el plano arquetípico del idealismo caballeresco.

El desenlace, luego de algunos devaneos verbales sobre cuestiones de fidelidad y honor, se precipita rápido y concluye con la esperada palabra de matrimonio que da don Manuel a doña Angela. Como también era tópico, se pretende casar al gracioso con Isabel, pero Cosme, antifeminista una vez más y conforme con su placentero *status*, rechaza la propuesta, argumentando, con un comentario jocoso y cómico, dirigido a Isabel, a los demás personajes y —como era habitual— al público, que no acepta

*Por no malograr el tiempo  
que en estas cosas se gasta,  
pudiéndolo aprovechar  
en pedir de nuestras faltas  
perdón; y humilde el autor  
os lo pide a vuestras plantas.(III, 3109-14)*

A partir de este somero análisis de paradigmas cómicos sintagmáticamente coordinados, no es difícil aceptar, con Ruiz Ramón, que

"...al espectador que asiste, por ejemplo, en el Teatro Español de Madrid, en 1965 ó 1975, a la representación de *La dama duende* o de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón, no son ni las ideas, ni los sentimientos del galán y de la dama, del padre y del gracioso, del noble y del villano, lo que le mantiene clavado en su butaca, suspenso el interés, pronta la sonrisa o la risa y apercebido el aplauso, sino la perfección del juego puramente teatral".<sup>20</sup>

En ello tiene mucho que ver, en efecto, la diestra explotación de los recursos contextuales (integrando en tal concepto tanto el componente lingüístico como las situaciones extralingüísticas), así como la amplia gama de procedimientos retóricos y la maestría constructiva con que Calderón sabe integrarlos. Pero, entre otros muchos aspectos, se instituyen como paradigmas inequívocos de comicidad aquellos que derivan de confrontar, en perfecto interjuego, situaciones temporales y espaciales, y, sobre todo, la distinta axiología sociológica y cultural que sirve para contrapuntear la ideología clasista de señores y plebeyos. El paradigma básico, en todos los casos, se resume en que, a la situación, la conducta o la opinión del señor, sistemáticamente replica el criado con una situación, un comportamiento o un juicio fundamentado en una base antitética; es decir, al concepto de honor, a la caballerosidad, al valor, al amor enaltecido, al idealismo, a la base culta del señor, se yuxtapone en la linealidad sintagmática, una y otra vez, el paradigma de las actitudes prácticas, de las apetencias materiales, de las supersticiones, el antifeminismo, la cobardía, el ingenio y la raíces populares de la clase plebeya. La interrelación de uno y otro paradigma, contrapunteándose y complementándose, genera en el proceso de la comedia momentos reiterados de alta comicidad.

---

<sup>20</sup> Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español, I*, Madrid, Cátedra, 1979, 3ª edic., pág. 257.