HACIA UNA POÉTICA DEL FINAL DE COMEDIA: DE LOPE A CALDERÓN

ANTONIO CARREÑO
Brown University

Se podría afirmar que dentro de los planes creativos de un dramaturgo, en cualquier pieza teatral, la primera escena (apertura, inicio) y la última (final, cierre), conforman por una parte su estructura, su tono y la andadura dramática de sus personajes; y por otra, rematan cabalmente, o no, la puesta en escena. La escena final, en boca del gracioso, de un personaje noble o del mismo autor/escribidor de la comedia, enmascarado a veces bajo otro personaje (el Belardo, por ejemplo, de Lope de Vega), concluye el texto y lo cierra como escritura y como representación.[1] Su logro viene a ser equiparable a lo que hace años Cleanth Brooks calificó como poema bien logrado: "The Well Wrought Urn".[2] Si bien la pluma titubea en la primera escena, y es definitivo

[1] Lope tiende a eliminar el final apoteósico, siendo breve y lacónico, sin mencionar incluso el título de la obra. Es con frecuencia el gracioso quien cierra el final, prolongado a veces con bailes o jácaras. Tirso siguió la forma de Lope, aunque es éste quien en general constata la tipología del final de comedia con un solo patrón. Si bien, éste varía de las primeras comedias a las finales; Calderón convierte, sin embargo, el arte de cerrar la comedia en gran artificio retórico. La figura de Belardo, seudónimo a la par con otros de Lope de Vega, presente tanto en la lírica como en su teatro, fue objeto de un cuidadoso estudio por parte de S. G. Morley, "The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega". *University of California Publications in Modern Philology*, 33 (1951), pp. 421-484. Le precedió José María de Cossío, *Lope, personaje de sus comedias*. Real Academia Española, Madrid, 1948, 100 pp.; y posteriormente Juan Manuel Rozas, "Burguillos como heterónimo de Lope". *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 139-163; incluido también en su colección de ensayos en torno a Lope, *Estudios sobre Lope de Vega* (ed. Jesús Cañas Murillo). Cátedra, Madrid, 1990, pp. 197-220. Ya bastante avanzado el presente trabajo, me llegó el ensayo de Aurora Egido, "El epílogo en los autos sacramentales de Calderón", publicado en la colección miscelánea, *Le Livre et l'Edition dans le monde hispanique. XVIe-XXe siècles. Pratiques et discourses paratextuels*. Actes de Colloque International, Cerhius, Grenoble, 14-16 november 1991, pp. 161-185.

[2] "The structure meant is a structure of meanings, evaluations, and interpretations; and the principle of unity which informs it seems to be one of balancing and harmonizing connotations, attitudes, and meanings", afirma Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1947, p. 195. Líneas más adelante insiste en que "The unity is not a unity of the sort to be achieved by the reduction and simplification appropriate to an algebraic formula. It is positive unity, not a negative; it represents not a residue but an achieved harmony".

el primer rasgo locutivo, del mismo modo la presencia inicial, los primeros signos o diálogos, acomodan e hilan el devenir de la acción. El acertar en la primera escena y el concluir rotundamente la final justifica el movimiento escénico (*argumentatio*), en ése vaivén de personajes y escenas centrales a personajes y escenas periféricas. Principio y fin, prólogo y epílogo, *apertura* y *concluso* (*beginning and closure*) forman parte de la estructura de toda pieza literaria.[3]

Vienen a ser las columnas centrales que sustentan su andamiaje. Se puede hablar así de un comienzo coherente o disparatado, de un mal final, sin que el uno ni el otro afecten radicalmente el desarrollo central de la obra; aunque tanto un mal inicio como un pésimo cierre socavan la definitiva constitución del texto. El espacio escénico inicial como el final; la firmeza o titubeo de los primeros personajes como el de los postreros; el deletreo rítmico de los primeros versos como la rotunda vocalización de los últimos, captan, mantienen en vilo y establecen una expectativa de actos y acciones entre espectador y actor; entre el espacio de la representación, dentro del escenario, y el espacio del espectador, en el afuera imaginario e imaginado.[4] La apertura (el inicio o prólogo), como

[3] Barbara Hermstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End.* Chicago University Press, Chicago, 1968, consagró el término en inglés cuya equivalencia en español sería "cierre de final". El término adquiere, en Philippe Hamon, "Clausules". *Poétique*, 6 (1975), pp. 495-526, su equivalencia a "sin", "finalité", "finition", "clôture". Sobre el *topoi*, y como estudio ya clásico dirigido a la novela como forma conclusa/inconclusa (*opera aperta* de Eco), *vid.* Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction.* Oxford University Press, New York, 1967, al que aludimos en páginas siguientes. En cuanto a otros géneros, si bien teniendo en mente la función retórica del término, importa Joseph Hillis Miller, "The Problematic of Narrative Ending". *Nineteenth-Century Fiction: A Special Editon: Narrative Endings*, 1, 33 (1985), pp. 53-57; D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel.* Princeton University Press, Princeton, 1981. *Vid.* también MariannaTorgovnick, *Closure in the Novel.* Princeton University Press, Princeton, 1983.

[4] Recientes estudios teóricos al respecto han aclarado en parte la múltiple equivalencia que implica toda representación teatral: la comunicación interna a través de unos personajes con otros, y la de éstos con su audiencia. Tal comunicación está mediatizada por los múltiples elementos que constituyen el drama: personajes, acción, lenguaje, espacio; y por el doble juego alternante que media entro lo real y lo imaginado; la realidad histórica del espectador frente a la ficcionalizada de los personajes en escena. La representación está no menos mediatizada por el espectador o actor, y por el fundamental "principio de la negación" ("principle of denial"), en cuanto que toda representación es la creación sobre las tablas de una ilusión y de su misma negación. Así lo expresa Anne Ubersfeld, en Regis Durand (ed.), *La relation théâtrale.* Presses Universitaires de Lille, Lille, 1980: "The theatre is a playing with the real, wherein what is shown is also denied". Las conexiones, pues, entre realidad social y realidad textual son indirectas, mediatizadas. Y la relación entre ideología como representación social y como representación dramática nunca es directa. Se presenta textualizada como conflicto, reflejo o metáfora de otro reflejo.

el cierre o epílogo, mediatizan en ese espacio neutro que media entre quien actúa y quien sigue la representación; entre la habilidad mímica del decir actuando, y la reflexiva de quien va reteniendo y madurando, imaginativamente, y desde el afuera de la representación, lo que presencia.

Pero el hecho de que no contemos con cuadernos de dirección para el teatro español del siglo XVII; de que la mayoría de las comedias sueltas lleguen impresas y no en manuscritos; de que el número de autógrafos sea mínimo, y de que lo sean los signos de dirección o didascalias (apartes),[5] limitan toda investigación sobre la poética del final de comedia —Calderón, en este caso— o sobre cualquier otro dramaturgo de la época. La comedia impresa elimina los versos tachados; anula la segunda o tercera versión reescrita sobre las previas; y elimina más que nada el trazado escrito al margen: la marginalia. Tanto el "opening" ("beginning") como el "closure" ("ending") rayan en el margen del silencio: de lo que no era nada antes de la primera escena a lo que ya no será cuando se pronuncie la última palabra.[6] Pero el remate final del texto dramático (del castigo al perdón; de la venganza al abrazo amoroso; del engaño furtivo a la mutua complacencia en el triunfo epitalámico), con todas las posibles variaciones, está medido y hasta forzado, en buena dramaturgia, por la andadura previa de la acción. Ésta a su vez adquiere multiplicidad de matices de acuerdo con el final y con su variada tipología: del cierre lógico y consecuente al paradójico, al enigmático y hasta al cierre abierto: la comedia *aperta*. El fin ("closure") opera como un gran eje estructurante en la acción;[7] engarza el movimiento dramático de los tres actos o jornadas. Desde el final se realzan aciertos; se justifica el trazado de caracteres, la intriga, la trama y hasta los

[5] Al tema le ha dedicado un gran esfuerzo y valiosos trabajos Alfredo Hermenegildo. Destacan, por ejemplo, "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Istmo, Madrid, 1986, t. I, pp. 709-727; y anteriormente, "Del icono al símbolo textual: el *Auto de la Passion* de Lucas Fernández". *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), pp. 31-46. Se trata de mostrar en estos ensayos cómo existe una unidad funcional y estructural en dicho teatro en donde las didascalias o apartes participan de tal función.

[6] "Los epílogos, escribe Aurora Egido, al descender al aquí y al ahora de la representación, dan un salto gigante, en que media entre la ilusión de vida y la vida misma. Ocurre en las comedias y también en los autos, con la mención expresa de los espectadores incluidos en el acto teatral gracias a dichos epílogos". Y líneas más adelante: "La recepción de la obra queda así engarzada en la obra misma. Son diversas las formas interlocutivas y apelativas referidas al público, con las perífrasis lógicas, o la narración directa o indirecta". En otra ocasión afirma: "El epílogo se ofrece como una suerte de metadrama que hace conscientes a los espectadores de los límites existentes entre teatro y vida". *Op. cit.*, pp. 172, 182.

[7] *Vid.* Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1988.

motivos básicos. El cierre final ("closure") afirma o de/niega, pues, en la imaginación del espectador, las funciones representativas de la acción. Justifica sus unidades básicas. Se podría hablar incluso del impacto fenomenológico del final con las expectativas imaginarias de quien sigue la acción desde las gradas del espacio físico, o estando de pie en el espacio de los mosqueteros.[8]

Se titubea con frecuencia en el final de la última escena. Una desviación afirma o socava la congruencia de la representación. Veamos un caso ejemplar, un tanto ajeno a nuestro propósito (Calderón), pero que nos ayuda a delinear la poética del final de comedia. En la maravillosa obra *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, el duque de Ferrara, solo consigo mismo, divaga en cómo llevar a cabo y justificar la muerte de su hijo, el conde Federico, y la de Casandra, su esposa. Furtivamente ha confirmado las relaciones amorosas del alnado (Federico) con la duquesa (madrastra). Está por medio, resumiendo en breve frase, un trágico caso de adulterio e incesto. Los versos del duque: "Éste ha de ser un castigo / vuestro no más, porque valga / para que perdone el cielo / el rigor por la templanza" (vv. 2842-2845), han dado lugar a numerosas disquisiciones sobre su sentido.[9] Por una parte, el duque desea ejecutar el castigo (opinan unos) que, llevado a cabo por mano ajena, le dirime de cualquier cargo de venganza.[10] Para otros, el castigo es extremo, ya que los dos jóvenes mueren

[8] Ya John G. Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Cupsa Editorial, Madrid, 1978, establecía una relación entre "principio" y "fin", apuntando incluso a esa posible estructura lingüística del inicio que ya apunta al final. En concreto, estudia un año más tarde la relevancia del primer cuadro de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. *Vid.* Alva V. Ebersole (ed.), *Perspectivas de la comedia II*. Albatros-Hispanófila, Valencia, 6, 1979, pp. 93-102. Sobre la audiencia importa el trabajo de Sebastián Neusmeister, "Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia". *Iberoromania*, 7 (1978), pp. 106-119.

[9] Citamos *El castigo sin venganza* de Lope de Vega siguiendo nuestra edición, Cátedra, Madrid, 1990. Sobre los versos citados, véase el cordial intercambio de opiniones contrarias entre Victor Dixon y Alexander A. Parker. El primero define de extraña o rara ("odd") la interpretación de Vossler, que Parker defiende. Ven el castigo del duque ajeno a cualquier tipo de venganza. Victor Dixon y Alexander A. Parker, "*El castigo sin venganza*: Two Lines, Two Interpretations". *Modern Languages Notes*, 85, 2 (March, 1970), pp. 157-166; Karl Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter*. Beck, Munich, 1932, pp. 257-260; trad. española con el título *Lope de Vega y su tiempo*. Revista de Occidente, Madrid, 1933.

[10] Para Alfonso García Valdecasas, *El hidalgo y el honor*. Revista de Occidente, Madrid, 1958, pp. 174-177, el castigo es, por el contrario, extremo, dada la posibilidad de no arrepentirse, lectura que va en contra del relato de Bandello. El duque a su vez se dirime de cualquier tipo de venganza al no ser el instrumento directo del castigo. Ramón Menéndez Pidal anota cómo el perdón impetrado por el duque ("que perdone el cielo") no es para los jóvenes adúlteros, asumiendo el rigor del castigo que lleva a cabo. *Vid.* Ramón Menéndez Pidal, "*El castigo sin venganza*, un oscuro problema de honor" en *El P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII*. Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pp. 123-152.

sin posibilidad de arrepentirse. El verso "para que perdone el cielo" (v. 2844) bien puede referirse al perdón divino impetrado por el duque para los dos amantes, o tal vez al perdón que el duque demanda para sí mismo, dado el "rigor" del castigo, aunque atemperado ("templanza") por los móviles que él hace públicos: traición y celos. Pero si se altera levemente la puntuación de los versos cambia el sentido, pudiéndose leer de la siguiente manera: "Éste ha de ser un castigo / vuestro no más, porque valga / para que perdone el cielo / el rigor por la templanza". Se ventila así la diferencia entre el castigo temporal (del duque) frente al eterno (el divino), que se quisiera aminorar. Se intenta eliminar la condenación eterna, pese al adulterio cometido, y la imposibilidad a la vez, contra toda lógica, de arrepentimiento. Pero Lope escribió (existe el autógrafo de esta comedia en la Ticknor Collection, Biblioteca Pública de Boston) en un principio: "Esto ha de ser un castigo / sin venganza, porque balga / para que perdone el cielo" (vv. 2842-2844), que tacha y sustituye por "Este ha de ser un castigo / vuestro no más: porque balga". La corrección de estos versos se escribe en el margen derecho del Ms. El verso "uno no más porque balga" cuya variante previa, tachada, fue "sin benganza, porque valga", tuvo otra corrección anterior que se extiende a los versos 2845-2847. Pudimos descifrar en el autógrafo las "reliquias" caligráficas previas de los tres versos tachados: "Sin venganza y sin saña / probadas mis afrentas / cuando se dobla mi infamia".[11]

Lope vacila a la hora de justificar la acción del duque; duda en cómo concluir esta tragedia que él define estar escrita "al estilo español".[12] Lo prueban los versos tachados en dos ocasiones. El acomodo con la rima de los versos precedentes da en una tercera versión. El duque espera, pues, el perdón que, dado el rigor del castigo, se mitigará con el uso de la templanza que pone en su ejecución. El pensar que como padre desearía el mismo tipo de perdón para su hijo y esposa, de acuerdo con Vossler y Parker, implica asumir a un duque

[11] Importa al respecto nuestro ensayo "La 'sin venganza' como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega". *Hispanic Review*, 58, 4 (1991), pp. 379-400; también "Las causas que se silencian: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega". *Bulletin of the Comediantes*, 43, 1 (1991), pp. 5-19.

[12] Sobre la múltiple problemática que presenta *El castigo sin venganza* de Lope existe una valiosa colección de ensayos que agrupó Ricardo Doménech bajo el título *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Cátedra, Madrid, 1987, con destacados estudios de Manuel Alvar, Domingo Ynduráin, Juan Manuel Rozas, Bruce W. Wardropper, etcétera. Habría que justamente añadir C. B. Morris, "Lope de Vega's *El castigo sin venganza* and Poetic Tradition". *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 69-79, lo mismo que Janet Horowitz, "Lope through the Looking Glass: Metaphor and Meaning in *El castigo sin venganza*". *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI (1979), pp. 17-29.

cavilando en el destino final de la pareja. Se le encajonaría así en un contexto excesivamente a lo divino, desarraigado de lo más instintivo y primigenio de su acción: la restitución de su función como *pater familias* usurpada por el *filius pater* (Federico), y por la esposa adúltera (Casandra). La destitución del duque por su hijo fue real y no menos simbólica: como esposo (familiar), como hombre (personal), y hasta como máximo jerarca de su estado (política). Se intensifica ante la deshonra del reino que acarrearon las acciones de una duquesa adúltera e incestuosa. El gran culpable (el duque) busca su justificación en la escena final. Pide por boca del marqués, viendo muerto sobre el escenario a su hijo, que enuncie una vez más el título de la comedia: "Vuelve a mirar el castigo / sin venganza. No es tomarla / el castigar la justicia" (vv. 3012-3014). El hijo se constituye en *exemplum* hierático de un proceso punitivo. La causa pública del castigo es la traición. Se le acusa de matar por celos a su madrastra quien esperaba un nuevo heredero (vv. 2984-2985). Se le cerraba de este modo a Federico la posibilidad de heredar el trono del ducado. Tal proclama el duque como "verdad oficial". La oculta e interior —la verdad de sí mismo— es la del marido cornudo ante una mujer (Casandra) con quien se casa por conveniencias políticas, y a quien convierte en mueble de palacio: en cosificación (vv. 1054-1063). La verdad oficial y pública (la mentira) da en máscara de la verdad privada (la real). En el realce de tales disyunciones, Lope juega con un final y con unos motivos (celos, traición, adulterio e incesto, castigo sin venganza, venganza como castigo) que modifican o conciertan la *poiesis* dramática del cierre ("closure"). Las paradojas que no se resuelven se concitan en las cortantes escenas finales. Una serie de signos determina, ya desde el principio de la comedia, las manipulaciones del cierre: la capa que viste el duque ocultando su persona, es decir, su identidad (vv. 5-8); la noche bajo la que ampara sus correrías amorosas (vv. 9-12); el verse oído a sí mismo como personaje de comedia (vv. 226-229), doblan desde el principio (*Play within Play*) la mascarada final: una verdad oficial que justifica (como mentira) los móviles del castigo.[13]

Principio ("beginning") y final ("closure") establecen ante el espectador/lector unas expectativas cuyas consecuencias justifican las trazas de verosimilitud y credibilidad, o su descreencia en el antes y en el después del texto, y hasta en el mismo texto. Lo tuvo muy en cuenta Cervantes, feroz crítico de la comedia histórica de Lope, en la graciosa anécdota del pintor

[13] Al recurso "Play within Play", destacable en todos los grandes dramaturgos europeos del siglo XVII (de Corneille, Racine y Molière a Shakespeare, Calderón y Lope), le dedicó una interesante monografía Robert J. Nelson, *Play within a Play*. Yale University Press, New Haven, 1958, especialmente, pp. 11-35.

Orbaneja, natural de Úbeda que pintaba "lo que saliere". "Tal vez pintaba un gallo", añade don Quijote, "de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: "'Este es gallo'". Se repite la anécdota en II, 71. O en la feroz crítica que hace el cura de la novela interpolada *El curioso impertinente*, vista dentro del trazado de las tragedias de honor y honra, donde explica: "Bien —dijo el cura— me parece esta novela; pero no me puedo persuadir de que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene de imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta" (I, 35, 446).[14]

Existe, como vemos, una clara relación entre apertura ("beginning"), cierre ("closure") y estructura poética, narrativa y dramática. Desde la publicación de *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967) de Frank Kermode, la retórica del final se discute como un fenómeno narrativo que se trasciende incluso como principio organizador de la experiencia humana. El nacer y el morir se predican como arquetipos culturales, literarios y míticos. Ya Barbara Herrnstein Smith en *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (1968) asociaba el final del poema como una función más de su propia estructura.[15] Todo final crea en el lector un sentido apropiado del cese; anuncia

[14] La anécdota del pintor Orbaneja, natural de Úbeda, tiene una tradición folklórica que documentan los comentaristas y exégetas de *Don Quijote* (II, 3). Al episodio de la novela intercalada de *El curioso impertinente* alude, como indicamos, el mismo Cervantes en la "Segunda parte" de *El Quijote* (II, 3, 44) en donde justifica lo pertinente de incluir tantas novelas intercaladas en la "Primera parte". "Este juicio, en verdad inmejorable", afirma Murillo en su edición de *El Quijote* (Castalia, Madrid, 1978, p. 446, n. 24), "tiene que ser el punto de partida para todo análisis de esta novela. Es notable que Cervantes lo expresó por boca del cura, a quien en otras ocasiones le ha dado motivo para expresar opiniones literarias acertadas y exquisitas". A tal episodio se le ha dedicado gran atención crítica, tanto desde la perspectiva de la "locura amorosa" como desde la estructura narrativa y su correspondencia con el resto de la obra. *Vid.* en general Bruce W. Wardropper, "The Pertinence of 'El curioso impertinente' ". *PMLA*, 72 (1957), pp. 587-600. En cuanto a los libros de caballería, dictamina el canónigo de Toledo: "No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio, y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada" (*El Quijote*, I, 47, 565).

[15] Barbara Hermstein Smith señala que el poema termina cuando "the concluding portion of a poem creates in the reader a sense of appropriate cessation. It announces and justifies the absence of further development; it reinforces the feeling of finality, completion, and composure which we value in all works of art; and it gives ultimate unity and coherence to the reader's experience of the poem by providing a point from which all the preceding elements may be viewed comprehensively and their relations grasped as part of a significant design". *Poetic Closure, op. cit.*, p. 36. Comentando

y justifica la ausencia de algo más allá; refuerza el sentido de finalidad, y concede al conjunto el último sentido de unidad y de coherencia. Establece un punto desde el que se pueden percibir todos sus elementos, logrando una dependencia con el diseño total. Ya la retórica clásica había definido el sentido de principio, medio y fin. Geoffrey de Vinsauf en su *Poetria nova* (*circa* 1210), escribía cómo la planificación de la construcción de una casa semejaba la construcción y estructura del poema. Comparaba, desarrollando imaginativamente el símil, la llegada de los huéspedes, su encuentro, agasajo y despedida, al principio, medio y final de un poema. Dante en su *Convivio* (*circa* 1294-1296) relacionó estructura con el cierre final del poema. Y del mismo modo Petrarca, en una carta que escribe a Boccaccio, le confiesa cómo leía con mucha más atención al principio y al final de un escrito (*Epistolae rerum senilium* ([1373] 17.3).[16]

La *peroratio* o la *conclusio*, al igual que el *exordium* (los finales del discurso), tenían por objetivo, y de acuerdo con las retóricas clásicas, conmover (*movere*) en busca del beneplácito del público. El término vacila entre *peroratio* (Quintiliano), *conclusio* (Cicerón) y *epilogus* (retórica aristotélica).[17] En la retórica de la Edad Media, la *conclusio* adquiere como fórmula de final una gran estimativa literaria. No sólo unía e hilaba el discurso (o *sermo*) en un final coherente, sino que conmovía y asentaba sobre el oyente la autoridad de la palabra; su exégesis. Se mueve paralela con el discurso forense y legal. Se estructura éste, ya en los discursos públicos de Cicerón, desde el *affectus* (ganar adeptos a una causa), la *conquestio* (establecer simpatías) y la *indignatio* (la perorata dirigida a la parte contraria).[18] Aquí también cae el final abrupto: crear en el espectador un estado de *admiratio* o suspense y un silencio (la

---

el trabajo de Kermode, Roy Pascal, en "Narrative Fictions and Reality: A Comment on Frank Kermode's *The Sense of an Ending*" en Mark Spilka and Caroline McCraken-Flesher (eds.), *Why the Novel Matters. A Postmodern Perplex*. Indiana University Press, Bloomington, 1990, p. 70, indica: "the ending is of supreme importance, since it alone establishes the unity of all items of the story, it also is never final, for we always find more in a story on re-reading, and our understanding of the story is thereby modified".

[16] Michaela Paasche Grudin, "Discourse and the Problem of Closure in the *Canterbury Tales*". *PMLA* (1992), pp. 1157-1167.

[17] Henrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Gredos, Madrid, 1966, p. 34. Interesa en cuanto a prevalencia de formas retóricas en la literatura medieval, E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. FCE, México, 1976, I, pp. 131-136 y 647. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Champion, Paris, 1924. Tanto el prólogo como el epílogo participan, con frecuencia, de aspectos comunes y repiten a veces tópicos presentes en ambos géneros.

[18] *Vid.* Henrich Lausberg, *op. cit.*, pp. 49-51; también E. R. Curtius, *op. cit.*, I, pp. 136-139; II, pp. 645-647.

palabra no dicha) cuyo efecto prevalece sobre el final. Los varios discursos de Don Quijote ("Edad de Oro", "Armas y Letras") son un buen ejemplo de los determinantes retóricos que los constituyen. El silencio que como nuevo lenguaje impone el final del poema, o el de la última escena (lo que se dice o se nombra sin decirse), establece fines abiertos, abruptos.[19] El final abierto es no menos un recurso retórico con imponderables resultados efectivos. Un buen número de romances, dentro de la literatura de tradición oral, son clásicos ejemplos.[20] Es, pues, el final del discurso, la última escena o los últimos versos de la comedia, donde se concentran los máximos recursos retóricos en busca del *plaudite*, como bien ha demostrado para los autos sacramentales de Calderón Aurora Egido. "En los desenlaces, indica Egido, se tiende a ordenar y dar sentido al mundo caótico del discurso precedente, dependiendo, en que se alcance o no, de la maestría del autor".[21]

Las primeras investigaciones en el teatro del Siglo de Oro, llevadas a cabo por Bruce W. Wardropper, y a la zaga de las que exploraron el tema en el teatro de Shakespeare, apuntaron no tan sólo a la variedad de géneros dramáticos (comedia de corral, autos sacramentales, teatros o coliseos a la italiana) sino al

[19] Tanto la fórmula retórica de "apertura" como de "cierre", la estudia en *Don Quijote* Julio Rodríguez Luis, "On Closure and Openendedness in the two 'Quijotes'" en James A. Parr (ed.), *On Cervantes. Essays for L. A. Murillo.* Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1991, pp. 227-240, haciendo importantes observaciones sobre las diferencias entre el final abierto de la "Segunda parte" y el de la "Primera". Afirma cómo "The closure of the *Quijote* appears then not as the appropriate one, but forced, in fact, upon a narrative that still wishes, in spite of its author's determination to close it, to go on; thus confirming the intrinsic artificiality of closures, or how they are always imposed on the narrative text from needs that fall outside those created by its own nature" (p. 240). La técnica del final "abrupto" tiene una larga tradición que se remonta a Horacio y al mismo Cicerón del cual participa con frecuencia la retórica sacra. *Vid.* en este sentido, Fray Agustín Salucio, *Avisos para los predicadores del santo evangelio* (ed. Álvaro Huerga). Juan Flors, Barcelona, 1959; Francis Cerdán, "El sermón barroco: un caso de literatura oral". *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 59-68.

[20] Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* Methuen, London and New York, 1982, comenta sobre el texto impreso como finalidad y cierre, frente al texto oral, más fluido y abierto. El texto impreso representa la forma final; constituye el cierre de la palabra, ya imposible de borrarse o de introducirse en otro espacio. Por el contrario, el texto manuscrito, con sus glosas y sus marginalias, que a veces pasan a ser parte del texto impreso, está dialogando con el otro espacio en el afuera de sus márgenes. Sus lectores se hallan más cercanos, menos ausentes (p. 132). Lo mismo se podría aplicar, pero con más exactitud, a la lírica de tradición oral: del romance de "El Conde Amaldos" ("Quién huviere tal ventura / sobre las aguas del mar") a "Fontefrida, Fontefrida", sin olvidar el no menos famoso de "Abenámar, Abenámar". Los ejemplos en el romancero son múltiples, sin descontar, claro está, algunos de los mejores de García Lorca, y el tan comentado poema de Antonio Machado, "A José María Palacio", cuyo final es el silencio medido por unos trágicos puntos suspensivos.

[21] *Vid.* Aurora Egido, *op. cit.*, p. 162.

espacio y a las formas (y fórmulas) finales. El telón de boca, que se introduce en la representación teatral en 1626, las luces artificiales, el manejo de la perspectiva, las complicaciones de la tramoya y otros artificios, dieron un sesgo nuevo a la última escena, aún sin determinar en su pleno sentido.[22] Está sin precisar, por ejemplo, la morfología del final de comedia de Lope de Vega como la morfología de la primera escena.[23] Y en este inmenso *corpus* habría que diferenciar entre las comedias de carácter histórico, las de honra y honor, enredo, capa y espada, mitológicas, pastoriles, novelescas, etcétera.

Los últimos versos de *La vida es sueño* en boca de Segismundo tienen como audiencia y como espectadores inmediatos a los cortesanos de Polonia (vv. 3305-3320). Se recitan en respuesta a la fórmula interrogativa que Segismundo enuncia, y que él mismo responde: "¿Qué os admira? ¿qué os espanta / si fue mi maestro un sueño" (vv. 3305-3306). Los versos finales recapitulan la experiencia pedagógica de quien sueña. Enlazan espacios (de la cárcel al palacio), tiempos (de la madrugada al anochecer), y la frágil línea que divide y separa ambos, temeroso Segismundo de un segundo despertar en la cárcel. El cierre final establece, siguiendo una secuencia silogística, la verdad temporal como paradigma de la eterna: "que toda la dicha humana / en fin pasa como sueño, / y quiero hoy aprovecharla / el tiempo que me durare" (vv. 3313-3316). El final de la tercera jornada, en boca de Segismundo, instaura, pues, la total coherencia de acciones, personajes, temas y estructuras dramáticas. La *admiratio* de la audiencia ante la conducta juiciosa y prudente de Segismundo

[22] Bruce W. Wardropper, "The Dramatic Epilogue in Golden-Age Spain". *MLN*, 101, 2 (1986), pp. 205-219. Afirma Wardropper a propósito de la comedia (pp. 91-96) que los epílogos eran la firma de autenticidad del autor; que en las comedias, como en los autos, ponía un empeño de originalidad que puede servir para probar o desestimar la autoría de las obras dudosas de Calderón o de otros autores. Aunque conviene tener en cuenta el sello de autenticidad de la compañía que representa y que cambia los finales, según las circunstancias de ocasión, lugar y tiempo, concluye Aurora Egido. *Op. cit.*, p. 185, n. 32. En cuanto al teatro inglés de la época, *vid.* Clifford Leech, "Shakespeare's Prologue's and Epilogues" en Don Cameron Allen (ed.), *Studies in Honor of T. W. Baldwid.* University of Illinois Press, Urbana, 1958, pp. 150-164; Muriel C. Bradbroock, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy.* Cambridge University Press, Cambridge, 1935, p. 133 y ss.; y de Autrey Nell Wiley (ed.), la miscelánea, *Rare Prologues and Epilogues 1642-1700.* G. Allen and Unwin, London, 1940.

[23] La comedia de Lope de Vega, como forma dramática en conjunto y como una modalidad de escritura diferente, teniendo en cuenta su amplia clasificación en cuanto a motivos o temas, tradición literaria, convenciones, pero sobre todo como una variable composición formal, está sin estudiar en detalle. Son de estimar tanto los estudios de Frida Weber de Kurlat, "Hacia la morfología de la comedia del Siglo de Oro". *Anuario de Letras*, XLV (1976), pp. 35-67, como de Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega.* Castalia, Valencia, 1962; y desde el sentimiento de la honra, Eduardo Forastieri Brachi, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega.* Hispanova Ediciones, Madrid, 1976.

se reduce, en sabias palabras, a una verdad nuevamente aprendida: los sentidos engañan. Se teme que la experiencia previa se repita, y que la nueva realidad revierta una vez más en trance soñado. Segismundo, quien sirvió de experimento, cierra la escena final. Confirma ante los espectadores la gran verdad estoica y moral: la importancia del conocerse a sí mismo y del bien comportarse. La vida, deduce el espectador, no es *factum* sino un *fieri*, y tanto el tiempo objetivo, como el que es medida interior (subjetivo), son elementos integrantes de la realidad humana. El trance final en que se halla encumbrado Segismundo, en esta última escena, es no menos (como su figura de pie ante los espectadores, y de quienes le contemplan) metonimia de lo evanescente y de lo fugaz. Concierta Segismundo en los últimos versos el destino de su persona con el de la pluralidad: los espectadores/lectores de aquel entonces y del siempre "ahora". El cierre ("closure") rompe así con la casuística inicial de la primera escena, y confirma, en un tiempo medio, aorístico, la estabilidad del suceder como fruto de experiencias previas. Se dramatiza en la frágil memoria que queda en la mente de los espectadores; en el paso de la violencia, "Hipocrifo violento, / que corriste parejas con el viento" (vv. 1-2) a la prudencia: "pues así llegué a saber / que toda la dicha humana / en fin pasa como sueño, / y quiero hoy aprovecharla / el tiempo que me durare" (vv. 3312-3316). Y si bien la belleza de Rosaura fue el primer paso del proceso, el sueño es, como indica Segismundo en ese magistral final, "mi maestro" (v. 3306). Se acompasa en el breve y final discurso, el sentido moral (conversión de Segismundo), el ontológico (la libertad humana está siempre condicionada), y el literario: la función retórica de la *admiratio* que fija en los espectadores la perenne presencia de determinantes duales. El juego por el poder como representación (Segismundo *versus* Astolfo) se subyuga, en la *conclusio* o *closure*, bajo el poder por la palabra, retóricamente enunciada (*admiratio*), y plenamente definida (y aplaudida) como cierre.[24]

El hecho mismo de que tenga Segismundo la última palabra asegura la otra autoridad que termina siendo impuesta sobre la audiencia (sobre el reino). La pregunta retórica del final, "¿Qué os admira? ¿qué os espanta, / si fue mi

[24] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, London/New York, 1980, pp. 87-97; Pierre H. Larthomas, *Le langage dramatique; sa nature, ses procédés*. A. Colin, Paris, 1972; Patrice Pavis, *Language of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, y *Voix et images de la scéne: Vers une semiologie de la réception*. Presses Universitaires de Lille, Lille, 1985; Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*. Edition Sociales, Paris, 1977. Sobre la importancia del final escribe repetidamente Jardiel Poncela en *Tres comedias y tres ensayos*. Debo esta referencia a mi buen amigo Aurelio González de El Colegio de México, que aún no he podido comprobar.

maestro un sueño, / y estoy temiendo en mis ansias / que he de despertar y hallarme / otra vez en mi cerrada / prisión?" (vv. 3305-3310) instituye el discurso final de la representación como discurso del nuevo poder. Revirtió éste a lo largo de la comedia en el poder por el discurso; se pasó de la audiencia como cárcel a la audiencia como reino. La pregunta final la responde el mismo personaje que la formula.[25] "Segismundo, at the end, can reprove his father", afirma E. M. Wilson, "as his father had before reproved him".[26]

El final o cierre de *El alcalde de Zalamea* establece, como en *La vida es sueño*, la autoridad de la palabra. La impone el último gesto de Pedro Crespo. Con su hijo a sus pies, está dispuesto a "castigar / el desacato que tuvo / de herir a su capitán" (vv. 2751-2753). Los comentarios alternantes por parte de Rebolledo ("Yo no pienso ya cantar / en mi vida"), y al socaire de la pronta respuesta de Chispa ("Pues yo sí"), socavan el tono grave del castigo (vv. 2761-2762) frente al comentario festivo de la soldadesca. Previamente, y ante los espectadores, apareció sobre una silla el cadáver del capitán, muerto a garrote. El Rey, escuchadas las razones para el castigo por parte de Pedro Crespo, se retira. Vase también el Escribano como representante de la palabra legal. Campo (los soldados de camino, violación, huida), Casa (vida doméstica e íntima) y Plaza, son los espacios reales de la representación, pero también devienen en *loci* miméticos, ricamente emblematizados. Asocian un extenso cúmulo de símbolos ya previamente explorados. El rapto de la hija de Pedro Crespo se da en el interior de la casa; su violación, en el espacio nocturno del campo; la justicia de quien pasa a ser alcalde se hace pública; y público es el castigo: en el centro de la plaza de Zalamea.[27] A ésta concurre el general del ejército don

[25] Agradezco a José A. Madrigal la información sobre su estudio "Kronos y Kairos: un ensayo sobre la comedia y los comienzos" en Luis T. González-del-Valle and Catherine Nickel (eds.), *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, The University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, 1986, pp. 53-61.

[26] E. M. Wilson, "On *La vida es sueño*" en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theater of Calderón*. New York University Press, New York, 1965, pp. 65-89.

[27] Gwynne Edwards afirma al respecto: "Despite his efforts Crespo is finally rendered helpless to escape the maze in which he is slowly caught. The end of the play is dominated by the convent, the physical imprisonment that awaits Isabel but which is equally a symbol of the imprisonment of Crespo in the dark world of his own anguish. The unfolding of the final Act is the remorseless movement from the labyrinth that at the end of the second Act threatens to engulf Crespo and his family into the final prison from which there is no way out". "The Closed World of *El alcalde de Zalamea*" en Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz and José A. Madrigal (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, Nebraska, 1981, p. 65. El mismo mundo cerrado se percibe en *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra* con interesantes observaciones de H. J. Neuschäfer, "El triste drama

Lope en busca de su capitán, el Rey y el Escribano; concurren también el violador que es ejecutado, el padre (Pedro Crespo), el hijo y el pueblo. El final proclama la legalidad de un proceso y el ennoblecimiento de un labrador rico que de villano pasa a alcalde y a juez. La transgresión tras el castigo deviene en la norma, conjurándose en el final el polo inicial de la primera escena.

El que Pedro Crespo proclame en el penúltimo verso la representación como "historia verdadera" ("Con que fin el autor da / a esta historia verdadera. / Los defectos perdonad", vv. 2765-2767) reafirma, en contra de los datos históricos, la legitimidad del hecho representado como *dramatis poiesis*. De hecho, la comedia no es de ningún modo la reconstrucción de algún incidente histórico. Es decir, ni Felipe II fue a Zalamea, ni fue en ningún momento don Lope de Figueroa.[28] Su historicidad deriva como metáfora de una realidad posible dentro del contexto del espacio y del tiempo histórico en que se sitúa. *El alcalde de Zalamea* contextualiza la metáfora de un posible acontecer que se engrandece, como verosímil, en los múltiples elementos costumbristas y locales que forman su textura dramática. La impetración ("Los defectos perdonad") que Pedro dirige a la audiencia (v. 2767), y que cierra la representación, configura como final la presencia triunfante de don Pedro, y a la vez su oficial humillación. La "humillación en el triunfo" o el "triunfo por la humillación" confirman, a partir del "closure", las dualidades múltiples de todo su recorrido, tanto como estructura escénica como formación de personaje. Es decir, la ejecución de la justicia llevada a cabo por Pedro Crespo, su elección previa como alcalde, el reconocimiento por parte de la autoridad real que le explica a don Lope la resolución, "bien dada la muerte está; / no importa errar lo menos / quien acertó lo demás" (vv. 2725-2727), y la concesión de "alcalde perpetuo" (vv. 2732-2733), dignifican al máximo la condición del recién elegido. Ésta conlleva, sin embargo, la más avasalladora humillación. Sentado en la silla, recientemente ejecutado, está la figura del capitán, violador de la honra del villano en el cuerpo de la hija. La justicia de don Pedro proclama públicamente, ante el cuerpo exánime del capitán, su propia vergüenza.[29] La violación de la hija se reafirma con el encarcelamiento de su hijo por haber

---

del honor: formas de crítica ideológica en el teatro de Calderón" en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano* [Hamburgo 1970]. Walter de Gruyter, Berlín, 1973, pp. 89-108.

[28] Victorinus Hendriks, "Don Lope de Figueroa, figura histórica e imagen literaria". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Istmo, Madrid, 1986, I, pp. 703-708.

[29] Como un "caso único" ve la figura de Pedro Crespo, Ciriaco Morón Arroyo, *Calderón: pensamiento y teatro*. Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1982, p. 64.

atacado al capitán. El final o cierre abre otros espacios en la imaginación del espectador que intensifican la ironía trágica de Pedro Crespo. Desde la plaza, la hija ingresa en el convento (prisión religiosa), el hijo en la cárcel (prisión social), y el padre se hunde en el interior de su casa (prisión familiar). Desde ésta, Pedro Crespo contemplará la pérdida total de su hija, y el encarcelamiento innecesario de su hijo, movido por el nuevo cargo que ejerce.[30] *El alcalde de Zalamea* leída desde su "closure", deviene en una metafórica cárcel social e histórica de la España del XVII. La solución final de la última escena propone y regulariza una lectura cuyo principio (la violencia que asocia la soldadesca) ya está afectando su propio fin: el rapto, violación y castigo de la tercera jornada. Regula éste, de acuerdo con Lévi-Strauss, la ley de la reciprocidad social.[31]

La final apoteosis de la plaza sobre la casa, la calle y el campo, adquiere con el "closure" una compleja significación. Regula el devenir de la dramaturgia de la comedia, y de los múltiples símbolos que la constituyen. El *affair* privado (la violación) se proclama público, y la deshonra de la mujer se ritualiza en el proceso criminal que conlleva una acusación, unos testigos, unas pruebas (*evidentia*), una defensa, una condena y una ejecución.[32] Recayendo el cargo de la culpa sobre un miembro representativo del ejército (el capitán), la victimación se extiende no sólo a quien es castigado sino a quien castiga; también al espacio social que éstos ocupan y representan. Desde la plaza de Zalamea, la villa lava y libera el gran agravio cometido, pero realza sobre las tablas a los inocentes/culpados: la familia del alcalde. Se restituye un equilibrio tan sólo aparente. En el fondo de su casa, después del cierre, Pedro Crespo seguirá a cuestas con la desgracia de su hija y con la degradación de su nombre. Tal expectativa se fija en la mente de quien abandona el corral ya caído el telón. La escena final ordena así, desde el último verso, el pasado de los actores/personajes y su mismo devenir. La clausura/cierre conjura, en la imaginación del espectador, un inagotable horizonte de expectativas.[33] En éstas se abordan

[30] Tal idea también la tiene en mente James E. Maraniss, *On Calderón*. University of Missouri Press, Columbia and London, 1978, al indicar cómo los efectos del asalto del capitán "can never be erased completely", p. 79.

[31] Claude Lévi-Strauss, "The Principle of Reciprocity" en Lewis A. Coser y Bernard Rosenberg (eds.), *Sociological Theory: A Book of Readings*. New York, 1981, pp. 61-72.

[32] El discurso procesal y jurídico, cifrado por términos como "evidencia" (pruebas), defensa, condena, ejecución, tiene una semejanza con las últimas escenas de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Ilumina esta presencia del discurso jurídico Ivo Domínguez, *El derecho como recurso literario en las novelas ejemplares de Cervantes*. Publicaciones Lingüísticas y Literarias del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, Montevideo, 1972. Y el número especial titulado "Law and Literature". *Texas Law Review*, 60, 3 (1982).

[33] El término "expectativa" (*Erwartung*), del sintagma "horizonte de expectativas", se ha alternado con "espectación" ("expectation" en inglés), término consagrado por Hans Robert Hauss,

miedos, aprehensiones y el precario triunfo de la justicia legislada sobre la venganza personal. El verdadero carácter del drama, afirma John Howard Lawson, "is social conflict —persons against other persons, or individuals against groups, or groups against other groups, or individuals or groups against social or natural forces— in which the conscious will, exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis".[34]

Más espectacular, en un intento de conciliar el encuentro con la fe cristiana, la conversión y el martirio es el final de *El mágico prodigioso*.[35] Sobre un cadalso, indica la acotación, se descubren las cabezas y cuerpos de Cipriano y de Justina. En el alto aparece el Demonio sobre una sierpe. La casa es sacudida por una formidable tempestad anunciando con su temblor la muerte de ambos mártires. Y de una nube, "de cuyo abrasado seno / abortos horribles son / los relámpagos y truenos" (vv. 3095-3098) sale el Demonio. Proclama con sonora voz: "Oíd, mortales, oíd / lo que me mandan los cielos / que en defensa de Justina / haga a todos manifiesto" (vv. 3105-3108). Realza la honestidad y firmeza de la mártir frente a los embates libidinosos del Demonio, confirmando y restituyendo en voz alta "su honor" (v. 3115). Cipriano ha pagado con su sangre, explica, el pacto establecido con el Demonio, borrándose el contrato firmado. Encontró éste en la ansiada hermosura de Justina a su Dios; ella confirma con el martirio la relación de medianía que establece entre Dios y el pagano Cipriano. Los otros espectadores, dentro del cuadro (Lelio, Floro, Livia, Moscón, y el Gobernador) anuncian el final como "prodigio", "asombro", "confusión" y hasta como "portento". Pero el prodigio mágico del final (su *miravilia*) ya se anuncia como título desde la primera escena. El final aúna aquí a toda la audiencia. Moscón ruega a los presentes pidan a *El mágico prodigioso*, "perdón de los yerros", ajustando con tal petición la retórica convencional del cierre/final de la comedia. Citado el título de la obra, se pide perdón al público por las faltas habidas. El "closure" viene a dar en *contrafactum* vuelto a lo divino. Se reclama de la audiencia un acto de contrición en el que participan actores y espectadores. La figura de "el mágico prodigioso" (Cipriano) revierte en el gran "Mágico" a lo divino, que tiene la potestad de perdonar.

Toward an Aesthetic of Reception. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982. Umberto Eco habla de "expectativas ideológicas de los destinatarios" en *Lector in fabula* (trad. Ricardo Pochtar). Lumen, Barcelona, 1981, p. 94; también "Semiotics of Theatrical Performance". *Drama Review*, 21 (1977), pp. 107-117.

[34] *Vid.* John Howard Lawson, *Theory and Technique of Playwriting*. G. P. Putnam's Sons, New York, 1936, p. 168.

[35] *El mágico prodigioso* (ed. Bruce W. Wardropper). Cátedra, Madrid, 1985.

La *admiratio* de los espectadores redunda en la *admiratio* que se impone como figura retórica (series de formas exclamativas). Opone dos espacios: el inframundo de los renegados que encabeza la figura del Demonio, y el sobrenatural de los convertidos que se entreabre con la llegada de los dos mártires. El triunfo de la fe se instala sobre el previo fracaso de la carne (la hermosura de Justina). La revelación del verdadero Dios se contrapone a la ignoracia y a la duda. A la verdad final se llega a través de una doble encrucijada de experimentos previos. Su búsqueda se instaura ya en el mismo comienzo al expresar Cipriano que "esta verdad escondida / he de apurar" (vv. 87-88). Se llega al final indicando en boca de Clarín: "porque no lo ha de apurar / todo el hombre" (vv. 3085-3086). El conocimiento, la indagación y la búsqueda, que se desprenden como corolarios, fijan en el espectador, a modo de *sermo* gráfico, el verdadero paso hacia la libertad. Su negación es la ausencia de la misma; la no-libertad, en palabras de Alexander A. Parker.[36] Al *plaudite* final de la comedia se llega, pues, a través de la inteligencia (se indaga sobre la ontología de ciertas verdades universales), del sentimiento amoroso, cautivado ante la hermosura de Justina. Esta comedia de mártires desemboca en un pedagógico *sermo dramaticae*. El final proclama el triunfo: la apoteosis de la fe y de la virtud frente al engaño y el disfraz. El trazado de la comedia se desarrolla, pues, a modo de un gran silogismo poético, en donde lógica, motivos líricos de la hermosura (su contemplación), de la naturaleza observada (su raciocinio), se encadenan retóricamente. Su cierre, a guisa de silogismo, fija en la mente de los espectadores la gran verdad: sólo el Dios de los cristianos es el verdadero Dios. Así lo resuelve Clarín como cierre final: "Yo solamente resuelvo / que, si él es mágico, ha sido / el mágico de los cielos" (vv. 3138-3140).[37]

Con tres lanzas atravesadas, pendiente de los cabellos, aparece Absalón en la última escena de *Los cabellos de Absalón* de Calderón. El espacio en que queda suspendido, y que el mismo Absalón define como un estar "sin el cielo

[36] Alexander A. Parker, "The Rôle of the 'Gracioso' en *El mágico prodigioso*", Hans Flasche (ed.), *Litterae Hispanae et Lusitanae*. Max Hueber, Münich, 1968, p. 323, con valiosas observaciones en "La teología sobre el demonio en el drama calderoniano". *Estudios Escénicos*, 4 (1959), pp. 7-48.

[37] Charles V. Aubrun, "Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón", Jean Jacquot (ed.), *Le théâtre tragique*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1962, pp. 199-209; también importa destacar Benito Brancaforte, "*El mágico prodigioso* and Saint Augustine's *Confessions*" en *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Moríñigo*. Insula, Madrid, 1971, pp. 19-35. En la misma línea, Christian Meerts, "*Le mágico prodigioso* de Calderón et le critique thomiste". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IX (1973), pp. 731-746; T. E. May, "The Symbolism of *El mágico prodigioso*". *Romanic Review*, LIV (1963), pp. 95-112.

y sin la tierra, / entre la tierra y el cielo!" (vv. 3162-3163), se rotula emblemáticamente. Se escinde a su vez en complejas polaridades cósmicas. La segunda locución determina el lugar ("entre") frente a la primera que le niega toda posible apropiación terrestre ("sin... y sin...") o celestial. Arrastrado por una bestia desbocada, quedó Absalón enredado en unas encinas por sus dorados cabellos (*2 Sam.* 17, 24-18).[38] A tal resolución ("sin el cielo y sin la tierra") había ya hecho referencia Alonso de Orozco en *Vergel de Oración* (X) y en *Victoria de la muerte* (XX). Y se revela previamente en Leo Magnus, "De Absalom", Sermón VIII (*Patrología Latina*, LVI, col. 1154).[39] De acuerdo con Francisco de Osuna en su *Tercer abecedario espiritual*, la muerte de Absalón atravesado por tres lanzas (que le arroja Joab) representan "engaño", "miedo" y "hambre del mal deseo". Aunque para Hugo de San Víctor, documenta Evangelina Rodríguez Cuadros, bien podría aludir a la Trinidad rechazada por los judíos ("Sermo LIX", *Patrología Latina*, CLXXVII, col. 1077-1082).[40]

La voz de Joab pidiendo a su auditorio, "Israelitas, suspended / los repetidos acentos", al filo del cierre, urgiéndoles vengan a ver "tan raro portento" (vv. 3164-3167), es sobrecogedora. Se impone sobre ésta la más recia de Tamar, caracterizando la representación como una "tragedia tan triste, / de un castigo tan funesto" (vv. 3185-3186). En el cierre acomoda también Tamar su propio destino, ya dispuesta a "sepultarme viva / en el más oscuro centro / donde se ignore si vivo / pues que se ignora si muero" (vv. 3189-3192). A la misma voz se une la de Teuca, personaje ya documentado en *2 Samuel*, 14, quien expresa categóricamente: "Y yo también desde hoy / en su ley seguirla quiero; / que es grande Dios el que sabe / medir castigos y premios" (vv. 3194-3197). La final presencia del rey David, la concesión de perdón tanto a Joab como a Semey por haber tomado parte en la muerte de Absalón, y la petición de que se publique la final victoria, no con "alegres salvas" sino con "tristes acentos" (vv. 3223-

[38] *Vid.* Victor Dixon, "El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*", Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano.* W. de Gruyter, Berlín/New York, 1976, pp. 84-98; del mismo, "Prediction and its Dramatic Function in *Los cabellos de Absalón*", Malveena McKendrick (ed.), *Golden Age Studies in Honour of A. A. Parker. BHS*, LXI, 3 (1984), pp. 301-316.

[39] El hecho de que la acción total del drama no se enlace por medio de sucesos nuevos inventados, sino que se cumpla a partir de lo que el espectador ya sabe, desde el "arranque del drama", determina su mismo fin y lo hila, de manera sorprendente, con el mismo inicio. *Vid.* al respecto las páginas de Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia.* Alhambra, Madrid, 1984, pp. 35-62; A. Robert Lauer, "The Dramatic Symmetry of Calderón *Los cabellos de Absalón*: A Semiotic Reading". *Romanisches Jahrbuch*, XXXIX (1988), pp. 323-341.

[40] P. Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón* (ed. Evangelina Rodríguez Cuadros). Espasa Calpe, Madrid, 1989, pp. 278-279 (v. 3163) ("Clásicos Castellanos").

3225), revierten el cierre de la tragedia en un emblemático oximoron. David se nombra "más que vencedor, vencido". Encarna complejas dualidades: las distensiones de su reinado, su gran sentimiento de culpa, la final aniquilación de su hijo más preferido (Absalón). El viejo rey, abatido por la desgracia, rayado su rostro por la pena y el dolor, dirige una dolorida queja a su audiencia: "Teniendo aquí fin con esto / *Los cabellos de Absalón*: / perdonad sus muchos yerros" (vv. 3229-3231). El formulaico "yerros" alude obviamente a la obra finalizada como representación, pero incluye al personaje que la anuncia en el rótulo teatral: "Absalón". Padre e hijo encuentran en este final un referente común ("yerros"), y un perdón que, concedido a sus vasallos, se extiende a la audiencia que juzga el proceso de la representación.[41]

El formidable oximoron del verso final ("más que vencedor, vencido") ajusta y asocia, en la memoria de la audiencia, principio con fin, triunfo con derrota, alegría con profunda pena. Triunfante se anunciaba la llegada de David en la primera jornada.[42] "Vuelva felicemente, / de laurel coronada la alta frente, / el campeón israelita, / azote del sacrílego moabita" (vv. 1-4), con un obvio remedo en *La hija del aire*: "Vuelvas felizmente, / de laureles ceñida la alta frente" (vv. 201-202).[43] El inicio y el cierre de la tragedia se constituyen a partir de un texto lírico cuyas dimensiones intertextuales gravitan en la memoria de la colectividad. El triunfante David inicia su discurso dramático de la mano de la fraseología lírica de Cancioneros ("Queridas prendas mías", v. 17) y de Garcilaso. El sintagma "¡Ay dulces prendas, por mi mal halladas!" (Garcilaso) que revierte en boca del rey David en "¡Ay dulces prendas, por mi bien halladas!" (v. 22), con radical variante ("por mi mal" / "por mi bien"), era archiconocido por la audiencia.[44] Aparece bellamente deletreado en *El Quijote* (II, 17). Tanto el Brocense como el mismo Herrera en sus *Anotaciones*, habían relacionado el famoso soneto de Garcilaso "¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas!" (X) con los cabellos de la amada y con la tradición clásica. Remitían al libro IV de

[41] Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón". *Forum for Modern Language Studies*, II, 2 (1966), pp. 99-113; posteriormente, Arnold Rothe, "Padre y familia en el Siglo de Oro". *Iberoromania*, 7 (1978) pp. 120-167.

[42] Sobre la figura del rey David en la literatura, *vid.* el trabajo colectivo, Reymond-Jean Frontain, Jan Wajcik (eds.), *The David Myth in Western Literature*. Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1980.

[43] P. Calderón de la Barca, *La hija del aire* (ed. F. Ruiz Ramón). Cátedra, Madrid, 1987, p. 76. Albert Sloman ya señala el contraste, en la comedia de Tirso, de esta escena en octavas. Sobre las variaciones métricas de los versos siguientes en Calderón comenta agudamente Evangelina Rodríguez Cuadros, "Introducción", *Los cabellos de Absalón*, ed. cit., p. 133 (ns. 1-2).

[44] Brian Dutton, "Garcilaso sin duelo". *MLN*, 80 (1965), pp. 251-258.

la *Eneida* ("Dulces exuviae dum fata, Deusque sinebant").[45] El abatido rey David del final en *Los cabellos de Absalón*, al tener noticia de la rebelión del hijo y de la búsqueda de los rebeldes, va con solemne parsimonia repitiendo, en final de octava, el "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo" (vv. 2971, 2979).[46]

Un endecasílabo ("¡Ay dulces prendas por mi bien halladas!") y los fragmentos de un verso presente en la Égloga I de Garcilaso ("¡Salid sin duelo, lágrimas, corriendo!"), son principio y cierre totalizadores. Conjuran en la memoria del espectador la aventura de una armonía que, como arquetípica y esencial, revierte en trágica. Las "dulces prendas" del principio, como signo inequívoco de exclamación y júbilo, dan en un forzado imperativo que conjuga duelo con expresión verbalizada en lágrimas: "¡Salid sin duelo, lágrimas, corriendo!", en boca del rey David. El verso de Garcilaso, repetido en boca de Salicio, se transcendía de las "Lágrimas de mi consuelo" de Garci Sánchez de Badajoz.[47] Venían a reafirmar el sentido elegíaco del duelo de este pastor. Pero el texto lírico, dramatizado (Cancioneros, Garcilaso), deviene en visagra que abre y cierra *Los cabellos de Absalón*. Amolda la andadura dramática del rey David y la paradójica relación con su hijo Absalón. El final le confiere ante su audiencia el poder de actuar dentro del orden y la ley, pero le otorga sobre todo la libertad de poder controlar el destino de su reino.[48] El incesto de Amón, las

[45] *Los cabellos de Absalón*, ed. cit., p. 135. Sobre la trayectoria del soneto de Garcilaso véase la extensa nota de Elias L. Rivers en su edición de Garcilaso de la Vega, *Obras completas*. Castalia, Madrid, 1981, pp. 91-95. El inicio "¡Oh dulces prendas" tiene también un reconocible eco en un soneto de B. de Argensola, "¡Oh dulces prendas por mi mal perdidas!" y no menos en *Don Quijote* (II, 18; II, 16), y en general en la obra de Cervantes. *Vid.* M. Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Vountad, Madrid, 1930, p. 79. H. Iventosch traza todo un complejo entramado de referencias en "Garcilaso's Sonnet 'Oh dulces prendas': a Composite of Classical and Medieval Models". *Annali dell' Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Sezione Romanza, VII (1965), pp. 203-227.

[46] No menos abatida aparece la figura del rey David en *Pastores de Belén* (1612) de Lope de Vega donde se narra (lib. I) la relación de David con Betsabé, la muerte de Urías, y las relaciones incestuosas entre Amón y Tamar. *Vid.* nuestra edición en PPU, Barcelona, 1991, p. 146 y ss. La figura del rey David vencido por el amor, ya había atraído al Marqués de Santillana en su *Triunfete de amor*, que calca los *Triunfos* de Petrarca. En la glosa que escribe al proverbio XL (*Poemas morales, políticos y religiosos*) indica cómo "Loó mucho a Dios en su libro del 'Psalterio'; pero en el pecado de la luxuria mucho se falla se oviesse corruptamente, ya sea que todavía tornava á Dios con gran arrepentimiento, é con grand dolor llorava las suas culpas".

[47] Diego Sánchez de Badajoz le dedica una farsa tanto al rey David como a Tamar. Véanse recogidas en *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554) (ed. Frida Weber de Kurlat). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1968, pp. 243, 443.

[48] El personaje del rey David, como de algunos miembros de su familia, fue objeto de innumerables versiones literarias, en diversas épocas y literaturas. *Vid.* un esbozo en Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Gredos, Madrid, 1976, pp. 112-

transgresiones llevadas a cabo por sus hijos, la rebelión simbólica de su pueblo, su propia conducta, quedan dirimidas ante el recio actuar del final.[49] Las múltiples contradicciones, los varios enfrentamientos, los espacios contrarios (palacio, monte), los conflictos de familia, su solución trágica, se entreveran en ese ritual declamatorio de unos versos iniciales y de otros finales que funcionan como propios y ajenos. Fijan el destino que, mediatizado por el género sobre las tablas, será trágico. Apuntalan un final que escinde a la audiencia entre el júbilo y la lágrima. Labran actitudes, realizadas o por realizar (futuras), dubitativas, oscilantes, siempre al filo de situaciones límites y dialécticas.[50] David delibera sobre la elección de conceder o no la vida a Amón, sobre la confianza depositada en Absalón, sobre la fuerte y cómplice solidaridad de Aquitofel y Joab en reclamar "la razón de estado", comenta Rodríguez Cuadros. Entre ese gozar y ese padecer se delinea a la vez la falla trágica de los protagonistas que devienen en múltiples referentes intertextuales.[51]

El lenguaje de las lágrimas ("¡Salid sin duelo, lágrimas, corriendo!"), de las "prendas" ("¡Oh dulces prendas"), lo mismo que los objetos aludidos, se establecen como fetiches de una comunicación que se silencia como palabra y se revela como muda representación. La "lágrima" y la "prenda" bordean el metalenguaje de lo indecible: los signos de una dialéctica que media entre la posiblidad e imposibilidad de verbalizar las pasiones. Lo refleja Amón, atormentado por su amor incestuoso. Consciente de la transgresión, confiesa a Jonadab:

114, con versión previa en alemán (*Stoffe der Weltliteratur ein Lexikon Dichtungs-geschichtlicher Längsschnitte*).

[49] *Vid.* Evangelina Rodríguez Cuadros, "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica, escena", *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger.* PPU, Barcelona, 1989, pp. 369-391. Hay que tener también en cuenta el clásico estudio de Otto Rank, *Das Incest-Motiv in Dichtung und Saga.* Franz Deuticke, Leipzig and Vienna, 1912, y el más moderno de René Girard como contra-lectura a los presupuestos de Freud, "Totem and Taboo and the Incest Prohibition", *Violence and the Sacred.* Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1972, pp. 193-222.

[50] Evangelina Rodríguez Cuadros, "Introducción" a *Los cabellos de Absalón*, ed. cit., pp. 55-56; Marc Vitse, "Notas sobre la tragedia áurea" en *Honor y tragedia en el teatro español del Siglo de Oro. Criticón*, 25 (1983), p. 20 y ss.

[51] Sobre el equívoco del final, como sobre la palabra disociada de la realidad asignada, referida por el destino, escribe Eugenio Trías: "La legalidad lingüística no tiene su correlato en la legalidad real. No hay correspondencia entre el hablar y el ser, ni entre el pensar y el ser. No hay, pues, posibilidad de verdad. La virtud del lenguaje no se prueba en su confrontación con la verdad de las cosas, sino en la lucha por el logro de ciertos fines en el espacio clauso de la comunidad". *Drama e identidad.* Ariel, Barcelona, 1984, pp. 98-99.

Si yo propio a mí propio
me la pudiera negar,
la negara, cuando noto
que yo mismo de mí mismo
me avergüenzo si la nombro.
Es tal, que aun de mi silencio
vivo tal vez temeroso,
porque me han dicho que saben
con silencio hablar los ojos (vv. 250-258).

El silencio ya es lenguaje; lo son las lágrimas (no menos las prendas), y sobre todo el texto pre-escrito a través del cual un personaje habla por otro y a la vez por sí mismo.[52] Se crea un desnivel de conciencia en el propio espectador: un trágico hiato entre el decir y el ser de las conductas o de los acontecimientos; entre las palabras y las cosas, entre el *ethos* y el *logos*, afirma espléndidamente Evangelina Rodríguez Cuadros.[53] Concluye cómo *Los cabellos* no tienen la posibilidad de un final cerrado; de cómo "queda un siniestro velo de acontecimientos aún ocultos que la ambición, el miedo o el poder levantarán, por fin, en el reinado de Salomón".[54] "El héroe calderoniano", continúa Rodríguez Cuadros, "tan inclinado a defender sus acciones de manera lógica y férreamente argumentada, encarna en *Los cabellos de Absalón* la angustia de la trampa del lenguaje —decir o callar la pasión— o el optimismo trágico de una interpretación literal de ese lenguaje que abre un ficticio y espejante horizonte de conocimiento".[55]

Los cabellos de Absalón es también la representación de un conflicto entre "el amor y el poder", de un enfrentamiento entre padre e hijo, entre el inmovilismo de uno frente al valiente progresismo del otro. De ahí que se haya incluido el drama dentro del llamado mito de David en donde, como en *El castigo sin venganza* de Lope,[56] se entreven las grandes grietas de unas estructuras sociales jerárquicas y paternalistas en crisis. La historia de David, aparte de las múltiples connotaciones con que se enriquece dentro de la exégesis

[52] Rodríguez Cuadros, "Introducción", ed. cit., pp. 41-55.

[53] "En *Los cabellos de Absalón*, escribe Ciriaco Morón-Arroyo, nuestro pensador dramaturgo hace arte con el misterio más profundo de la lengua divina y humana...". *Vid. Calderón: Pensamiento y teatro*, ed. cit., p. 27.

[54] *Vid.* Nicholas Tavuchis y William J. Goode, *The Family through Literature*. McGraw-Hill, New York, 1975, pp. 252-254; Rodríguez Cuadros, "Introducción", ed. cit., p. 34.

[55] Rodríguez Cuadros, "Introducción", ed. cit., p. 35.

[56] La situación dramática en *El castigo sin venganza* la origina la transgresión con la presencia bastarda del heredero del ducado (el hijo ilegítimo), y la vida libidinosa del duque. La transgresión se convierte en norma al desatenderse las necesidades de la recién desposada. La final venganza

cristiana, es también, llanamente, la historia de un hijo que se revela contra el padre y que al final impone su propia ley.[57] Se extiende la figura del padre, como la del duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* a la escisión trágica del individuo entre su amor filial y el deber de su clan.[58] El personaje también casa dentro de las obsesiones calderonianas: libertad frente a destino, dominio de la razón sobre instinto y pasión.[59]

Si actuar es decir un mito, tanto desde el principio como desde el final se concretiza, en *Los cabellos de Absalón*, la ruptura de dos símbolos básicos: el círculo y la corona. En la circularidad que gráficamente asume tal imagen, una línea en curva permanente, la ruptura del círculo (el cosmos familiar) se establece como restitución y búsqueda de esa armonía primigenia. El círculo no es sólo reflejo de la armonía celestial; también de la estructura familiar y de los múltiples nudos que la conforman.[60] Se ha visto en la esfera, asociada con el estado concentrado y contemplativo, una proyección de Amón, condenado, en palabras de Evangelina Rodríguez Cuadros, "a ser centro de un mundo

---

"es el medio instrumental para volver la transgresión a su marco normativo". La desviación puede ser, dentro de la problemática dramática, biológica (frigidez, esterilidad, impotencia); puede ser ritual si se lleva a cabo una reversión de funciones (*mulier vir* o *vir mulier*), jerárquica, si se prefiere el hijo (Casandra y sus relaciones con Federico), privativa si se recurre a la ilegitimidad, y finalmente interna. Apunta ésta a una falla en la conducta o en el carácter de un miembro representativo de la comunidad (hombre mujeriego, mujer vana). "El hijo bastardo aparece como problemático especialmente en el teatro que retrata a la nobleza o a la alta burguesía, a pesar de que la ilegitimidad ha sido mucho menos frecuente en estas clases que en las bajas. El bastardo de la clase alta pone en riesgo (además de su reputación moral, su prestigio y su nombre), las expectativas acerca de la transmisión de su propiedad, mientras que el padre de clase baja no arriesgaba nada". *Vid.* Rafael Osuna, *Sociopoética de la dramaturgia*. Orígenes, Madrid, 1991, pp. 68, 79; Ronald A. Farrel y Victoria Lynn Swigert (eds.), *Social Deviance*. J. B. Lippincott Co., Philadelphia/New York/Toronto, 1975; y también Ronald A. Farrel, *Deviance and Social Control*. Scott, Foresman and Co., Glenview, Il, 1982. *Vid.* también Robert A. Dentler y Kai T. Erikson, "The Functions of Deviance in Groups". *Social Problems*, 7 (1959), pp. 98-107.

[57] Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, ed. cit., pp. 35-36; Rodríguez Cuadros, "Introducción", ed. cit., p. 57, nota; también interesa A. A. Parker, "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón", ed. cit.; y el estudio de Susana Hernández Araico, *Ironía y tragedia en Calderón*. Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1986.

[58] Arnold Rothe, "Padre y familia en el Siglo de Oro", ed. cit., alude a la vida familiar tensa y conflictiva del propio Calderón cuyas consecuencias traumáticas, afirma Rothe, "posiblemente sólo creía poder superar plenamente en el estado eclesiástico (1661), lo que no es nada más que la reconciliación póstuma con el padre autoritario, ya preludida en *La vida es sueño*, a expensas de sí mismo".

[59] Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, ed. cit., pp. 38-62.

[60] Es sugestiva, explorando la riqueza metafórica del círculo, tanto desde la literatura como desde la filosofía, teología y cosmología, la introducción de Georges Poulet a *The Metamorphos-*

escindido de lo real".[61] Sea como fuere, la configuración de ambos símbolos, al que se asocia también el del espejo, establece un sentido de circularidad inmanente que, a nivel de forma, de enunciado lingüístico y espacial, se consume como principio y fin en íntima duplicación y simbiosis.

Si el alto y el bajo se constituyen en espacios emblemáticos al cerrar, en doble perspectiva, la última escena de *El mágico prodigioso* (el demonio y la sierpe, los cuerpos decapitados de Justina y Cipriano), la deslumbrante aparición de don Fernando, portando un hacha encendida en la mano, en *El príncipe constante*, fija ante los espectadores no sólo la *miravilia* del hecho milagroso sino el triunfo final (religioso, patriótico y moral) de un pueblo frente a otro. Tal efecto lumínico, un muerto guiando un hacha encendida, lo repite Calderón en la última escena de *El mejor amigo el muerto*.[62] Ante los muros de Fez se enfrentan, en esta escena final de *El príncipe constante*, el rey de Portugal don Alfonso, y el rey de Fez. Un muro separa ambos grupos. En el portugués vienen presos como rehenes la hija del rey marroquí (Fénix), el joven a quien ama (Muley), y el rey de marruecos, Tarudante. El intercambio de rehenes entre las dos partes, en este final de comedia, establece un complejo sistema de relaciones que hilan la dramaturgia del texto. La hija del rey marroquí, Fénix, se intercambia por el cadáver de don Fernando, muerto en prisión. Inicia el trueque el rey don Alfonso de Portugal:

> Rey de Fez, porque no pienses
> que muerto Fernando vale
> menos que aquesta hermosura;
> por él, cuando muerto yace,
> te la trueco. Envía, pues,
> la nieve por los cristales,
> el enero por los mayos,
> las rosas por los diamantes,
> y al fin, un muerto infelice
> por una divina imagen (vv. 2732-2742).

El infante muerto será llevado en hombros por los cautivos hasta la armada; marcha el ejército con orden de entierro, y sobre el desfile mortuorio se alza en gloria el lusitano don Fernando como príncipe en la fe constante. El

---

es of the Circle. Johns Hopkins Press, Baltimore, 1966, pp. XI-XXVII.

[61] Rodríguez Cuadros, "Introducción", ed. cit., p. 69; también, Gwynne Edwards, *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*. University of Weles, Cardiff, 1978, pp. 68-110.

[62] P. Calderón de la Barca, *El mejor amigo el muerto*. BAE, Madrid, 1899, vol. 14, p. 488.

vaticinio ex eventu, anunciado por la hija del rey marroquí, se cumple en este patético y a la vez fulgurante final: "Precio soy de un hombre muerto; / cumplió el cielo su homenaje" (vv. 2744-2745). Concentra el final la atención en los dos personajes más destacados de la obra: Fénix y Fernando. Se establecen no sólo como representantes étnicos, políticos y religiosos sino también como arquetipos culturales y literarios: la hermosura física frente a la espiritual, lo caduco y perenne frente a lo estable e inmortal, el interés propio frente a la renuncia y la generosidad. Se contrasta a su vez, en esta escena final, el destino contrario de los jóvenes: el muerto frente a la viva; la "rosa" frente al "diamante" (v. 2739); el ataúd/sepulcro frente al lecho epitalámico figurado en las bodas de Fénix con Muley. Pero frente a los muros también se enfrentan dos reyes y dos reinados (la potencia islámica frente a la cristiana), la autoridad paternal que impone a una hija un deber, y los buenos dones diplomáticos de quien logra sobre la voluntad del opuesto la exaltación ejemplar en la constancia y en la paciencia. Se ejemplifica en quien, por la constancia en sus principios, da su vida. Fija éste el *leitmotiv* del sepulcro (lo eterno) frente a las "pompas y alegrías" (lo vano).[63] La figura fulgurante, sobrecogedora de don Fernando al frente de su ejército, el canje de su cadáver por Fénix, el futuro casamiento de ésta con Muley, otorga al cierre un conjunto de planos superpuestos y firmemente delineados: reales y simbólicos, mundo árabe y cristiano. Incluyen la apoteosis de la virtud sobre el amor, el de éste sobre la recia autoridad paterna, la perenne consideración de lo eterno sobre lo transitorio. La última escena de *El príncipe constante* viene a ser una relación estructurante con el conjunto y no menos su síntesis. También el cierre final de un sermonario que, plastificado sobre las tablas del corral, conmociona, instruye, educa. Establece una coherencia causal y dramática entre personajes, acciones y espectadores. La *miravilia* final de un príncipe que, portando un hacha luminosa, situado en un plano más elevado,

[63] Las grandes antítesis vitales representadas en *El príncipe constante* se encaman en el magnífico soneto "Estas, que fueron pompa y alegrías / despertando al albor de la mañana" (vv. 1652-1653) que establece el triunfo de la vida frente a la emblemática presencia del sepulcro; lo que se ha venido a llamar la dual "estructura del retablo". *Vid.* Bruce W. Wardropper, "Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*", lo mismo que William M. Whitby, "Calderón's *El príncipe constante*: Fénix's Role in the Ransom of Fernando's Body", incluidos ambos en J. E. Varey (ed.), *Critical Studies of Calderón's Comedias*. Gregg International Publishers Limited, London, 1973, pp. 85-96; 97-109, respectivamente. Establece la misma antítesis Ciriaco Morón-Arroyo en "Suelo/cielo: *El príncipe constante*", *Calderón: pensamiento y teatro*, ed. cit., pp. 5-55. Desde la perspectiva del presente estudio, *vid.* W. M. Whitby, "Calderón's *El príncipe constante*: Structure and Ending" en Michael D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderon*. University Press of America, Washington, 1982, pp. 143-155. En cuanto a los sonetos, German Orduna, "Algo más sobre la función dramática de los sonetos de '*El príncipe constante*'", *Homenaje a Hans Flasche*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1991, pp. 163-173.

va al frente de su ejército, se transforma en embeleso y en aplastante *admiratio* del poder de la virtud y de la fe.

Se puede analizar por lo tanto todo final como texto y como espectáculo, como poética de una dramaturgia que convoca el remate de todos los sentidos, de todas las posibles lecturas y hasta de sus exégesis. Establece tres ámbitos aún no bien delimitados: el de la coherencia interna de la obra que se ajusta con los caracteres y motivos desarrollados; el de la acción y, de acuerdo con Pfister,[64] el de la expectativa de los espectadores. El final ("closure") nunca es unívoco sino multivalente. Relaciona todos los elementos en una unidad común: acción, carácter, lenguaje, espacio. Combina a su vez lo individual y lo colectivo, lo real y lo imaginario, la historia y la ficción. Constata, como toda poética de la representación, el arte de una ilusión que se cierra y a la vez como la negación del mismo cierre.[65] Porque éste pervive como tal en la memoria del espectador ya lejos de las tablas. Pero también cabría hablar de una sociología del "closure". El final presentado como una oposición dialógica de su principio, como armonía que cierra el todo coherente, y como colisión de principio frente a fin. Se puede hablar en este sentido de un mal fin, de un "closure" desafortunado, unívoco, redundante, caótico o perfecto.[66] En él cabe la anfibología, la ambigüedad y hasta la ironía: la relación fenomenológica de una expectativa que se cumple, de una frustración que se vence o de un ideal que se trunca. *El castigo sin venganza* vendría a ser, por ejemplo, y a partir de su cierre, la afirmación del mito del rey caído; *La vida es sueño* el mito del poder dinástico establecido, etcétera. Pero todo esto es harina para muchos costales.

[64] Manfred Pfister, *op. cit.*; Margaret Rich Greer, "Calderón, Copysts and the Problem of Endings". *Bulletin of the Comediantes*, 36 (1984), pp. 71-81, en relación de nuevo sobre la coherencia de final y principio. Y en general, Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (trad. Michael Shaw) en *Theory and History of Literature*. 3. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

[65] Sobre el teatro de Calderón como el arte visual de la ilusión, importa consultar Anthony J. Cascardi, *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

[66] Sobre los fines, tanto orgánicos como caóticos, *vid.* David F. Hult, "Editor's Preface". *Concepts of Closure. Yale French Studies*, 67 (1984), pp. III-VI. El trabajo de Alfonso de Toro, "Texto-Mensaje-Recipiente". Gunter Narz Verlag, Tubingen, 1988, II, contiene aspectos interesantes sobre el teatro de Lope y de Calderón, en relación con el texto y la audiencia como destinatario.