

EL *TEMPO* EN LAS COMEDIAS PALATINAS:  
CALDERÓN VS. LOPE<sup>1</sup>

*TEMPO* IN PALATINE COMEDIES: CALDERÓN VS. LOPE

Josefa Badía Herrera

<https://orcid.org/0000-0002-5174-7652>

Universitat de València

Departamento de Filología Española

Avda. Blasco Ibáñez, 32

ESPAÑA

Josefa.Badia@uv.es

**Resumen.** Este artículo analiza once comedias palatinas de Calderón de la Barca y estudia su densidad de la palabra en relación con los datos sobre las comedias palatinas de Lope de Vega, que se encuentran incluidas en la base de datos y en la biblioteca digital *ARTELOPE*. Se examina la información existente en *CATCOM* sobre representaciones de las comedias palatinas calderonianas en el siglo XVII con el propósito de evaluar su recepción en los distintos espacios y públicos, y de estudiar su relación con la densidad de la palabra. El trabajo muestra la utilidad de incorporar las variables vinculadas con la configuración estructural del texto dramático en intervenciones para extraer conclusiones sobre el ritmo y el *tempo*.

**Palabras clave.** Comedias palatinas; densidad de la palabra; ritmo; noticias de representaciones.

**Abstract.** This paper analyses eleven of Calderón de la Barca's palatine comedies and examines their word density in relation to Lope de Vega's palatine comedies that are included in the database and digital library *ARTELOPE*. The existing information in *CATCOM* about seventeenth-century performances of Calderón de la Barca's palatine comedies is examined in order to evaluate their reception in the different spaces and audiences, and to study their connection with word density. The article shows the usefulness of incorporating variables, which are linked to the structural configuration in turns characteristic of the dramatic text, with the aim of establishing conclusions about rhythm and *tempo*.

**Keywords.** Palatine comedies; word density; rhythm; news of performances.

<sup>1</sup> Este trabajo se beneficia de mi vinculación al proyecto PID2019-104045GB-C51, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y fondos FEDER.

## I. ANTECEDENTES

Al tratar sobre la materia palatina en el Lope *de senectute*, Joan Oleza identificó una disminución notable no solo de la producción dramática, sino también de la variedad de géneros manejados<sup>2</sup>. El periodo que corresponde a los años 1627-1635 refleja un predominio recurrente de la materia urbana y de la palatina, esta última con un desarrollo mayor en su vertiente dramática que cómica, con cinco dramas palatinos frente a dos comedias palatinas: *Más pueden celos que amor* y *La hermosa fea*.

Hay consenso al destacar la madurez compositiva de las piezas de este periodo final de su producción dramática, que evidencian la capacidad de Lope de Vega para llevar adelante el proceso continuo de reformulación de las distintas propuestas dramáticas. Y ese permanente proceso de renovada experimentación se produce en un momento en el que conservamos testimonios que manifiestan la conciencia del dramaturgo sobre los cambios que se han producido o se están produciendo ya en los años 30 del siglo XVII en los procesos de producción y consumo de nuestro teatro clásico. Así lo muestra en una conocida carta que dirigió al duque de Sessa, recurrentemente citada por la crítica, en la que Lope de Vega se lamenta por el cambio de actitud del público en la recepción de sus obras<sup>3</sup>. La pulsión entre una fuerza de reivindicación autoconsciente del valor de su obra dramática y un cierto sentimiento de vergüenza o repulsa hacia la misma por haber sido concebida y producida en un marco dominado por las lógicas del mercado y no en el marco de otra lógica, la del sistema de esa corte de la que aspiraba a formar parte, definen su lugar de enunciación. Esta dialéctica de fuerzas resulta poderosamente significativa porque, en la medida en que este último Lope de Vega no logra desprenderse de su dependencia del mercado, la comparación de los rasgos compositivos de las obras en la evolución de su trayectoria dramática puede arrojar luz sobre esos cambios en los gustos del público a los que el dramaturgo hacía referencia en la carta al duque de Sessa. Asimismo, analizar de manera contrastiva los rasgos compositivos de la producción dramática lopesca con respecto a los de otros dramaturgos puede resultar

<sup>2</sup> Oleza, 2003, p. 604.

<sup>3</sup> Ver Ferrer Valls, 2005; García-Reidy, 2013; González Cañal, 2002.

útil para observar huellas estructurales de los espectáculos y formular hipótesis sobre las demandas del mercado.

En la obtención de respuestas rápidas a la formulación de nuevas preguntas de investigación relativas al conjunto de la producción lo-pesca, el procesamiento y modelado de datos que ofrece *ARTELOPE*<sup>4</sup> ha supuesto un avance muy significativo por haber dotado a los investigadores de una herramienta que sistematiza las características formales, estructurales, métricas y temáticas de cada una de las obras; ofrece el análisis de la bibliografía y datación; tipifica desde la perspectiva genérica el corpus y posibilita la ejecución de búsquedas combinadas múltiples de manera flexible y dinámica. Precisamente el estudio evolutivo tomando como eje vertebrador el concepto «macrogénero» y la variable clasificatoria de los distintos «géneros», le ha permitido a Joan Oleza, en distintos trabajos, mostrar las modulaciones propias de cada periodo, las líneas de fuerza dominantes, la reformulación, variación o subversión de características definitorias en periodos fundacionales... En suma, la consideración del conjunto de la producción no como un todo homogéneo, sino como un ente orgánico que asigna funciones diferenciales y equilibra sus fuerzas entre sus constituyentes internos.

Con posterioridad a su publicación en abierto en 2012, *ARTELOPE* asumió una fase de expansión con la incorporación de ediciones que se ofrecen en la Biblioteca Digital. La marcación TEI que se ha efectuado sobre los textos, y la información desglosada de carácter cuantitativo en el apartado de «Estadísticas», permite plantear estudios sobre la configuración de la acción dramática que atiendan, por ejemplo, a la densidad de la palabra (es decir, la media de versos por réplica) y su relación con factores como el género, el período de composición o la métrica.

## 2. LA DENSIDAD DE LA PALABRA EN LAS COMEDIAS PALATINAS DE LOPE DE VEGA

Cuando acudimos a la Biblioteca Digital *ARTELOPE* y analizamos los datos estadísticos que se proporcionan sobre las comedias palatinas del último Lope de Vega, uno de los aspectos que resulta más significativo es la elevada densidad de la palabra que arroja *Más pueden celos que amor* (1627) con una media de 5,5 versos por réplica.

<sup>4</sup> Ver Oleza (dir.), *ARTELOPE*: <artelope.uv.es>.

Tomamos como punto de partida la distinción que estableció Joan Oleza, ya desde sus trabajos fundacionales en los años 80, entre dos grandes modelos de espectáculo bien definidos en la primera producción de Lope de Vega: el teatro de palabra y aparato y el teatro pobre. El primero de ellos está caracterizado por una «espesa verbalidad, con índices muy altos de versos por réplica» (que oscilan entre 8,06 y 4,82, según los datos ofrecidos por el propio investigador)<sup>5</sup>. El segundo modelo, el del teatro pobre, «lo definen las comedias palatinas, las urbanas y las picarescas, que disminuyen considerablemente el espesor de la palabra» (que oscila entre 3 y 2,58, de nuevo según los datos ofrecidos por Joan Oleza)<sup>6</sup>. De acuerdo con este modelo, el resultado obtenido para *Más pueden celos que amor* invita a la reflexión sobre si se trata de un caso aislado o pueden documentarse otros ejemplos de comedias palatinas de Lope de Vega en los que la densidad de la palabra supera los tres versos por réplica.

Con el propósito de dar respuesta, acudimos a *ARTELOPE* y utilizamos los datos que se ofrecen en la Biblioteca Digital<sup>7</sup>. A partir del cómputo de versos y del cómputo de intervenciones consignados, he efectuado el cálculo de la densidad de la palabra en las comedias palatinas de atribución no discutida a Lope de Vega. Los resultados obtenidos se representan en el gráfico 1. En dicho gráfico, aparecen coloreados en amarillo los títulos de aquellas obras que pertenecen al periodo del primer Lope (anterior a 1600); en verde, las correspondientes al Lope de la *Comedia Nueva* (1600-1614); en naranja, las compuestas durante el periodo de madurez (1615-1626) y en rojo, las del Lope de senectud (1627-1635).

<sup>5</sup> Oleza, 1986, p. 285.

<sup>6</sup> Oleza, 1986, p. 288.

<sup>7</sup> Soy consciente de que no puede ofrecerse un análisis definitivo puesto que todavía no están disponibles en abierto todas las ediciones digitales de las comedias palatinas analizadas en *ARTELOPE*. Sin embargo, los datos son representativos y permiten observar tendencias que podrán ser contrastadas y, en su caso, completadas o matizadas cuando estén los datos completos.

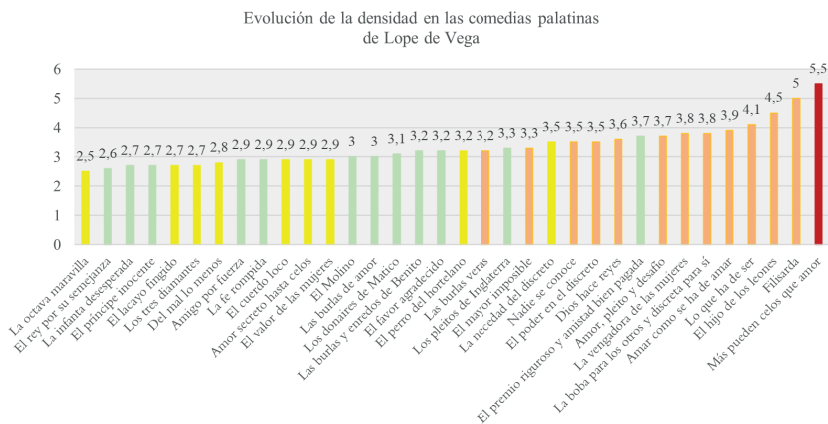


Figura 1

Como muestran los datos anteriores, en el primer Lope de Vega (anterior a 1600) y en el Lope de la *Comedia Nueva* (1600-1614), el promedio de la densidad de la palabra se sitúa en torno a 3 versos por réplica. Los resultados en estos casos responden de manera prototípica al modelo que definió Joan Oleza para el teatro pobre del primer Lope de Vega, en el que se inscribe el género de la comedia palatina.

Sin embargo, en la evolución de la trayectoria dramática del autor la densidad de la palabra de las comedias palatinas sube hasta situarse en un promedio de 3,8 en las comedias palatinas de su etapa de madurez (1615-1626), con valores que superan en todos los casos los tres versos por réplica, y que alcanzan puntos destacados en el caso de *El hijo de los leones* y *Filisarda* (con una media de 4,5 y 5 versos por réplica, respectivamente). Como comentaba anteriormente, la edición digital disponible en ARTELOPE de *Más pueden celos que amor* confirma la tendencia al alza del progresivo incremento de la densidad de la palabra en la etapa del último Lope.

A mi modo de ver, los resultados obtenidos en el análisis de la densidad de la palabra de las comedias palatinas de Lope de Vega revelan la impronta de un proceso de transformación en las condiciones de recepción del espectáculo teatral. En este sentido, la elevada densidad de la palabra puede ser analizada como un factor más de un proceso de creciente literaturización que identificaron Profeti (1997) y Oleza (2004) en relación con el último Lope de Vega por la madurez de un

público más preparado para la percepción de la técnica teatral y más experto en su bagaje literario. Un proceso de transformación que debe leerse también en relación con un cambio de enfoque en las comedias palatinas del último Lope, en las que Joan Oleza observaba una pérdida de «su audacia hilarante de otras épocas» y «una cierta gravedad a la hora de tratar sus conflictos, muchas veces ejemplares, acordes con la sentenciosidad de sus títulos»<sup>8</sup>.

### 3. HIPÓTESIS DE PARTIDA

A partir de la evolución de la densidad de la palabra constatada para el caso de Lope de Vega, la hipótesis desde la que parto es que la progresiva accesibilidad del pueblo a la representación de obras inicialmente concebidas en el marco de la práctica escénica cortesana pudo incidir no solo en el gusto por la espectacularidad, sino también en el gusto por una «espesa verbalidad», que deja huella formal en un elevado índice de versos por réplica (densidad de la palabra alta). En este proceso, la incidencia de la práctica escénica cortesana se expande y llega a géneros inicialmente ajenos a dicho modelo compositivo, como el de la comedia palatina. El incremento progresivo de la densidad de la palabra se produce, además, con la más que probable complacencia de unos actores profesionalizados, que gozaban de exhibir el virtuosismo de su técnica.

Nuestro conocimiento actual sobre las circunstancias de representación de las obras dramáticas en los espacios diferenciales del teatro cortesano y del teatro comercial se ha visto favorecido por la sistematización de los datos conservados en el marco de los distintos proyectos dirigidos por Teresa Ferrer Valls. Así, *DICAT* proporcionó información sobre el desarrollo de las distintas prácticas escénicas en relación con las trayectorias vitales de los profesionales de la escena y *CAT-COM* ha permitido poner en relación los títulos mencionados en la documentación teatral con los distintos espacios de su representación. Estos proyectos permiten trazar una panorámica sobre las intersecciones que se estaban produciendo entre los espectáculos que se veían representar en palacio y los que se llevaban a escena en los corrales de comedias. La difuminación de fronteras entre las prácticas escénicas

<sup>8</sup> Oleza, 2003, p. 606.

cortesanas y comerciales se materializa de manera progresivamente más habitual con el avance del siglo xvii, pero estos fenómenos se están produciendo ya con anterioridad a la apertura del Coliseo del Buen Retiro a representaciones de carácter público-comercial en la década de 1660.

Por ello, con los resultados obtenidos en *ARTELOPE*, y a partir de la evolución diacrónica observable en el caso de la producción del dramaturgo en relación con la densidad de la palabra, me planteo: ¿Qué resultados arroja el análisis contrastivo con respecto al quehacer de otros dramaturgos? ¿Cómo afecta el incremento de la variable «densidad de la palabra» al ritmo y a la construcción del dinamismo en las distintas obras? ¿Es posible detectar modelos compositivo-estructurales relacionados no solo con la autoría, sino también con los procesos de evolución de los géneros y su incidencia en la reutilización o renovación de patrones estructurales de acuerdo con las demandas de una producción inscrita en los circuitos comerciales? Y en última instancia, el incremento de la densidad de la palabra, ¿revela, de manera indicativa, los procesos de inflexión hacia el triunfo de un modelo de teatro cuyas raíces cortesanas dejan una impronta significativa en su «espesa verbalidad»?

Dado que el estado actual del procesamiento de los datos correspondientes al conjunto de la producción dramática de nuestro teatro clásico no permite dar una respuesta inmediata a este conjunto de preguntas complejas, me permito acotar la cuestión y efectuar un estudio de caso que sirva para valorar la viabilidad o no de afrontar ulteriormente este análisis desde un horizonte amplio. Por ello, los distintos apartados en que se estructura el trabajo están diseñados con el propósito de analizar y, en la medida de lo posible, dar respuesta a las siguientes cuestiones:

1. ¿Cuáles son los datos sobre densidad de la palabra que arrojan las obras pertenecientes al género de la comedia palatina en el caso de Calderón de la Barca?
2. La información sobre puestas en escena de las comedias palatinas calderonianas sistematizada en *CATCOM*, ¿qué tendencias revela en cuanto a la recepción en los distintos espacios y públicos de cada una de las obras? ¿Se observan diferencias significativas al correlacionar la variable «densidad de la palabra» con los espacios en los que tenemos constancia que se representaron?

3. ¿Puede un estudio cuantitativo de la variable «réplica» aportar información sobre el modo en el que cristalizan las estructuras rítmicas y el manejo del *tempo* en las comedias calderonianas?

Planteo este estudio aplicado al caso de Calderón de la Barca por las condiciones de partida favorables: la oportunidad de hacer servir las posibilidades investigadoras que ofrece la base de datos *Calderón Digital*, que dirige Fausta Antonucci<sup>9</sup>, y la posibilidad de contar con ediciones críticas solventes de las obras, que garantizan condiciones óptimas en el trabajo con los textos y en los procesos de extracción de la información.

He partido de la categorización genérica que se ofrece en Calderón Digital para seleccionar el *corpus* de comedias palatinas, y me he apoyado en las siguientes ediciones críticas para efectuar el marcado y extracción de los datos que me interesaba contemplar en el análisis de la densidad de la palabra y el estudio del *tempo* tomando como eje la variable «réplica»:

- Afectos de odio y amor*: ed. Cruickshank (2007)  
*Basta callar*: ed. Ruano (2012)  
*De una causa, dos efectos*: ed. Ruano (2012)  
*El acaso y el error*: ed. Romero (2015)  
*El galán fantasma*: ed. Iglesias (2015)  
*El secreto a voces*: ed. Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (2015)  
*La banda y la flor*: ed. Castro Rivas (2016)  
*La selva confusa*: ed. Coenen (2011)  
*La señora y la criada*: ed. Romero (2015)  
*Las manos blancas no ofenden*: ed. Casais (2020)  
*Nadie fie su secreto*: ed. Casariego (2018)

El volcado de los datos, que he extraído de forma manual, se ha efectuado utilizando hojas de cálculo que facilitan su procesamiento y la ulterior ejecución de las operaciones necesarias para el análisis y comparación de resultados obtenidos.

<sup>9</sup> Antonucci (dir.), *Calderón Digital*: <<http://calderondigital.unibo.it/>>.



#### 4. DENSIDAD DE LA PALABRA EN LAS COMEDIAS PALATINAS CALDERONIANAS

Si comenzamos por calcular la densidad de la palabra, las once comedias analizadas superan la media de tres versos por réplica y el promedio para el conjunto se sitúa en 4,1 versos por réplica. El dato resulta significativamente superior al promedio de la densidad de la palabra en las comedias palatinas de Lope de Vega, consideradas en su conjunto (3,3 versos por réplica). Téngase en cuenta que más de un 55 % de las comedias palatinas lopescas presenta una densidad de la palabra inferior a *El secreto a voces*, que es la comedia calderoniana con menor densidad de la palabra. La tabla 1 recoge los datos desglosados:

Densidad	Título
3,3	<i>El secreto a voces</i>
3,5	<i>La banda y la flor</i>
3,8	<i>Basta callar</i>
3,8	<i>El acaso y el error</i>
3,9	<i>La selva confusa</i>
3,9	<i>La señora y la criada</i>
4,1	<i>Las manos blancas no ofenden</i>
4,3	<i>Nadie fíe su secreto</i>
4,5	<i>El galán fantasma</i>
4,6	<i>Afectos de odio y amor</i>
5,3	<i>De una causa, dos efectos</i>

Tabla 1

Con los datos que ofrece *ARTELOPE*, la diferencia máxima en cuanto a la densidad de la palabra entre las comedias palatinas de Lope de Vega con menor y mayor índice de versos por réplica (2,5 de *La octava maravilla* y 5,5 de *Más pueden celos que amor*) es de 3. En cambio, la diferencia máxima se reduce a 2 en el caso de Calderón de la Barca, de modo que las obras calderonianas muestran un *corpus* con una clara tendencia en la concentración de casos en el intervalo comprendido entre los 3,8 versos por réplica y los 4,6 versos por réplica.

A diferencia de lo que se observaba en el caso de Lope de Vega, no hay una tendencia clara que vincule la variabilidad de la densidad la palabra con el factor cronológico. Piezas compuestas en fechas relativamente próximas como *La banda y la flor* (1632)<sup>10</sup> y *De una causa, dos efectos* (1631-1632)<sup>11</sup>, presentan diferencias notables en cuanto a su densidad de la palabra. Obsérvese también cómo *El secreto a voces*, terminada de componer según consta en el autógrafo el 28 de febrero de 1642<sup>12</sup>, presenta una menor densidad de la palabra, significativamente inferior en su comparación con piezas anteriores como *La selva confusa* (1623)<sup>13</sup> o *Nadie fue su secreto* (c. 1629)<sup>14</sup> por poner algunos ejemplos<sup>15</sup>.

Por tanto, si en Lope veíamos un proceso de progresivo incremento de la densidad de la palabra a partir de 1615, que culminaba en el periodo correspondiente a los años 1627-1635, en Calderón se observa una estabilización de los valores y una mayor homogeneidad compositiva, con una media de versos por réplica que se sitúa en torno a 4.

##### 5. LAS COMEDIAS PALATINAS CALDERONIANAS: DE SU FORTUNA ESCÉNICA AL ESPESOR DE LA VERBALIDAD

En la hipótesis de partida planteaba los entrecruzamientos entre los distintos modelos de prácticas escénicas que revela el rastreo de títulos utilizando *CATCOM*. Para evaluar si los cambios en la densidad de la palabra de las comedias calderonianas obedecen al marco para el que fueron compuestas, se hace necesario comprobar los lugares en que tenemos constancia que se llevaron a escena estas piezas.

No es mi propósito aquí cuantificar el número de representaciones de las comedias palatinas y evaluar, a partir la recurrencia en su puesta en escena, hipótesis sobre su mayor o menor éxito. Apoyándome en la información que ofrece *CATCOM*, el objetivo que persigo es detectar la relación entre el horizonte escénico para el que fueron inicialmente

<sup>10</sup> Calderón, *La banda y la flor*, p. 12.

<sup>11</sup> Calderón, *De una causa, dos efectos*, p. xxiii.

<sup>12</sup> Calderón, *El secreto a voces*, p. 159.

<sup>13</sup> Calderón, *La selva confusa*, p. ix.

<sup>14</sup> Calderón, *Nadie fue su secreto*, p. 15.

<sup>15</sup> Para un estado de la cuestión completo sobre la datación de cada una de estas comedias, ver la base de datos *Calderón Digital*, dirigida por Fausta Antonucci.

proyectadas estas obras, y los distintos espacios y públicos que nos consta que las vieron representadas a lo largo del xvii.

Si partimos de la consideración del marco para el que estas comedias palatinas fueron compuestas, en el conjunto hay casos que no plantean dudas sobre su vinculación con fiestas de palacio. Sabemos que *Basta callar*<sup>16</sup>, *Afectos de odio y amor*<sup>17</sup> y *Las manos blancas no ofenden*<sup>18</sup> surgieron en el marco de la práctica teatral cortesana.

En otros casos, nos hallamos frente a comedias concebidas en el marco de la práctica escénica comercial. Así sucede en el caso de *El secreto a voces*, que fue representada en origen probablemente en corrales por parte de la compañía de Antonio de Prado a juzgar por las licencias de representación que constan en el manuscrito<sup>19</sup>.

En cambio, una parte importante de los casos plantea dificultades que generan dudas a la hora de establecer con precisión el punto de partida de su trayectoria escénica. Así, tanto en *El galán fantasma*<sup>20</sup> como en *De una causa dos efectos*<sup>21</sup> la primera información sobre

<sup>16</sup> En la BNE se conservan dos testimonios manuscritos de *Basta callar*: ms. 17.069 y ms. Res. 91, parcialmente autógrafo. Treviño estudió el reparto que figura en el ms. Res. 91 y relacionó los nombres los actores mencionados con las compañías de Francisco García 'el Pupilo', Diego Osorio y Pedro de la Rosa, argumentando que correspondería a una representación cortesana que Calderón diseñó específicamente y que habría tenido lugar a finales de 1656 o principios de 1657. Queda constancia también del carácter cortesano de la representación palaciega en la publicación impresa de la obra en la *Verdadera Quinta Parte* (Vera Tassis, 1682), en la que se indica: «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón de su Real Palacio». Ver Ferrer Valls (coord.), *ASODAT*: <<http://asodat.uv.es/>>.

<sup>17</sup> El 5 de marzo de 1658, martes de Carnaval, la compañía de Francisco García «el Pupilo» representó en el palacio del Buen Retiro de Madrid, ante Sus Majestades, la comedia *Afectos de odio y amor*, que había estado ensayando el 28 de febrero.

<sup>18</sup> En la publicación en la *Parte 8* de las comedias del autor supervisada por Vera Tassis (Madrid, Francisco Sanz, 1684), se incluía la indicación «Fiesta que se representó a Sus Majestades». Según Vega García-Luengos, quizá se estrenase en Carnaval de 1640 (2007, p. 88).

<sup>19</sup> Así lo hacen notar los editores de la obra en la introducción. Ver Calderón, *El secreto a voces*, p. 60.

<sup>20</sup> En una escritura fechada el 24 de mayo de 1644, el autor Pedro de Ascanio se comprometía a ir a Valencia con su compañía para realizar cien representaciones en la casa de comedias de la Olivera. Entre las obras que se comprometía a representar se encontraba *El galán fantasma*, de la que se indica que era una «comedia vieja».

<sup>21</sup> No constan representaciones de la pieza anteriores a la llevada a cabo en enero de 1642 por parte de la compañía de Bartolomé Romero en la Montería de Sevilla.

representaciones con la que contamos queda lejos de la fecha de composición y, aunque la noticia corresponde a representaciones en el marco del teatro comercial, no puede descartarse una vinculación primitiva con el ámbito cortesano. En esta situación se sitúan también, por otros motivos, aquellas obras de las que la primera noticia sobre representación que tenemos documentada corresponde a un particular en palacio, como sucede con *La señora y la criada*<sup>22</sup> o *La selva confusa*<sup>23</sup>, así como aquellas comedias de las que no tenemos noticias sobre su puesta en escena, como *Nadie fie su secreto*.

Tomando en consideración las coordenadas iniciales de producción y recepción de los distintos espectáculos no se evidencia, de manera nítida, una clara tendencia diferenciadora en cuanto a la densidad de la palabra entre aquellas obras concebidas en el marco de las representaciones en los teatros comerciales y las proyectadas en el marco de las fiestas cortesanas, pese a que la pieza que presenta una menor densidad de la palabra sea *El secreto a voces* (3,3), que está inicialmente vinculada con la práctica escénica comercial. Basta observar, por ejemplo, las diferencias en cuanto a la media de versos por réplica entre *Basta callar* (3,8) y *Afectos de odio y amor* (4,6), ambas surgidas en el marco de fiestas cortesanas.

En cualquier caso, el análisis de conjunto sobre las puestas en escena de estas comedias palatinas a lo largo del XVII revela tres fenómenos interrelacionados, que ponen de manifiesto su versatilidad en cuanto a los públicos que convocan:

<sup>22</sup> Fue representada por la compañía de Roque de Figueroa el 20 de noviembre de 1635. Romero Blázquez (p. 16) considera que tanto esta pieza como *El acaso y el error* «son piezas escritas para el corral».

<sup>23</sup> Coenen llama la atención sobre su representación en palacio como particular por parte de dos compañías distintas en fechas próximas, con una diferencia de apenas días y se pregunta: «¿Será que Calderón había vendido su comedia a dos compañías diferentes?» (p. 3, nota 6). Si a partir de la información que figura en la suelta de la comedia puede inferirse que la estrenó la compañía de Manuel Vallejo, los datos contenidos en *CATCOM* corroboran que formaba parte del repertorio de Juan Acacio, pues esta fue una de las obras dejó en prenda al clavario del Hospital General de Valencia el 13 de marzo de 1627, como garantía de la deuda que había contraído. Merece la pena recordar que Diego Vallejo, el padre de Manuel Vallejo, había estado trabajando juntamente con Acacio en Sevilla en 1619; y tenemos constancia de que Jaime Falcón, suegro de Juan Acacio, formaba parte de la compañía de Manuel Vallejo en 1623. Con los datos que figuran en *DICAT*, la hipótesis que parece más verosímil es la de que la circulación del texto entre las dos compañías se debiera a los nexos profesionales y familiares de los autores implicados en la representación de obra en palacio en 1623.

- 1) En un número considerable de casos, se produce alternancia entre representaciones en palacio (en forma de particulares o como fiestas reales) y representaciones en los corrales, con una alta variabilidad en cuanto a las compañías encargadas de su ejecución, especialmente en el último cuarto del siglo XVII.

Los datos conservados sobre *Las manos blancas no ofenden* sirven para ejemplificar la alternancia referida. Recordemos que en 1657 Juan Pérez de Tapia se comprometió a representarla con su compañía en la casa de comedias de Granada y que el arrendador se obligó a que desde la firma de la escritura (el 27 de mayo de 1657) hasta la llegada de la compañía (el 31 de octubre) otras formaciones no representarían en la ciudad *Las manos blancas no ofenden* ni otras seis comedias, porque la tenía que representar la compañía de Juan Pérez Tapia. Posteriormente, constan también representaciones de *Las manos blancas no ofenden* en los teatros comerciales en 1682 por parte de la compañía de Eufrosia María; en 1683, por la compañía de Antonia Manuela; en 1689, por la compañía de Agustín Manuel de Castilla en Madrid y por la de María Álvarez en Valladolid; y en 1694, por parte de la compañía de Isabel de Castro y Vicente Camacho. De manera simultánea en el tiempo, *Las manos blancas no ofenden* se representó con frecuencia al palacio, no solo en representaciones particulares, como las llevadas a cabo en 1694 por parte de la compañía de Damián Polope; en 1695, por la compañía de Andrea de Salazar y en 1697, por la de Juan de Cárdenas; sino también en fiestas, como la que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1680 en el Palacio Real de Madrid para celebrar el cumpleaños del Duque de Orleans, o la del 30 de marzo de 1693 en el Alcázar de Madrid para celebrar el cumpleaños de la Duquesa de Neoburgo.

En la misma línea, nos encontramos también con alternancia en las representaciones en el marco cortesano y comercial en los casos de *Galán fantasma*, *De una causa, dos efectos*, *La banda y la flor*, *Afectos de odio y amor* y *El secreto a voces*<sup>24</sup>.

- 2) Algunas de las piezas cuyo estreno estaba ligado al contexto cortesano se llevan a escena en los teatros comerciales en fechas relativamente recientes a su representación en palacio.

<sup>24</sup> Remito a CATCOM para la documentación del conjunto de noticias de representación de estas obras.

Sirva como ejemplo *Afectos de odio y amor*, que fue representada el 5 de marzo de 1658, martes de Carnaval, por la compañía de Francisco García ‘el Pupilo’ en el palacio del Buen Retiro de Madrid, ante Sus Majestades, y que un año después, el 15 de febrero de 1659, fue proyectada su representación en el corral del Príncipe por parte de la compañía de Diego de Osorio. Finalmente, la comedia, que había sido anunciada, no pudo representarse porque la compañía de Osorio tuvo que dedicarse a estudiar y ensayar las obras que debía representar a Su Majestad con motivo de la celebración de las fiestas de Carnaval.

- 3) Algunas de las piezas que surgen inicialmente ligadas al contexto del teatro comercial se representan en palacio no solo como particulares, sino incluso como fiestas reales.

*El secreto a voces*, que había surgido en el marco de las representaciones comerciales y que había sido puesta en escena por parte de la compañía de Antonio de Prado en 1642, se representó en la corte de Viena en la fiesta organizada en el Carnaval de 1671 por el embajador de España en la corte vienesa, el marqués de Balbaces, para agasajar al emperador Leopoldo primero y su esposa, la emperatriz Margarita.

Más allá de los datos concretos para cada una de las comedias palatinas obtenidos en el rastreo, resulta relevante constatar la circulación paralela de estas obras en un marco cortesano y en los circuitos propios de la práctica escénica comercial. El hecho de que no se observe una correlación diferenciadora en cuanto a la densidad de la palabra en las comedias palatinas calderonianas inicialmente concebidas en el marco de las representaciones en los teatros comerciales y las proyectadas en origen en el marco de las fiestas cortesanas sirve para documentar cómo se diluyen las fronteras entre los distintos modelos de espectáculo, de modo que el teatro comercial se apropia de rasgos compositivos inicialmente relacionados con un modelo de «teatro de palabra» propio de la práctica escénica cortesana.

6. EL MANEJO DEL *TEMPO* Y LOS JUEGOS RÍTMICOS EN LAS COMEDIAS PALATINAS CALDERONIANAS

La densidad de la palabra es uno de los valores que podemos cuantificar en el estudio de la construcción rítmica de las obras. Un índice de versos por réplica alto, en principio, apunta a un modelo espectacular con menor dinamismo. Sin embargo, la experiencia lectora de las comedias palatinas que nos ocupan revela disfunciones en la asunción de esta premisa e invita a contrastar los resultados obtenidos con otros indicadores. En este sentido, desde la perspectiva del dinamismo, el análisis de los versos partidos se revela útil a la hora de afrontar un análisis del *tempo*. Entiendo por *tempo* el ritmo de la acción, construido sobre la base de la ejecución alternada de las réplicas por parte de los distintos personajes que intervienen en el diálogo. La mayor o menor frecuencia en el intercambio de la palabra durante el diálogo dramático, así como la mayor o menor extensión de las distintas intervenciones determina el grado de celeridad en el ritmo de la composición.

Si procedemos a calcular el coeficiente de versos partidos, esto es, el número de versos partidos respecto al conjunto total de versos de cada una de las obras, obtenemos valores elevados que marcan una presencia significativa de intervenciones construidas en base a juegos rítmicos que aportan dinamismo a la escena. Del mismo modo, el coeficiente de intervenciones en versos partidos, es decir, el número de intervenciones en las que los personajes pronuncian versos partidos en relación con el conjunto total de las intervenciones de la obra ofrece datos significativos desde la perspectiva comparativa en relación con la densidad de la palabra. En la tabla 2 se detallan los resultados obtenidos para cada una de las comedias analizadas. Los datos se ofrecen ordenados según la probable fecha de composición desde las piezas más antiguas a las más tardías:

	Coeficiente versos partidos	Coeficiente intervenciones en versos partidos
<i>La selva confusa</i>	0,069	0,549
<i>El galán fantasma</i>	0,065	0,599
<i>Nadie fie su secreto</i>	0,079	0,680
<i>De una causa, dos efectos</i>	0,066	0,708
<i>La banda y la flor</i>	0,093	0,667
<i>La señora y la criada</i>	0,086	0,689
<i>El acaso y el error</i>	0,090	0,705
<i>Las manos blancas no ofenden</i>	0,079	0,676
<i>El secreto a voces</i>	0,103	0,696
<i>Basta callar</i>	0,100	0,783
<i>Afectos de odio y amor</i>	0,083	0,800

Tabla 2

El valor elevado del coeficiente de versos partidos se confirma al tomar en consideración que las intervenciones cuya extensión es inferior a un verso representan entre un 20,2 % y un 25,5 % del conjunto de intervenciones de las obras, situándose el promedio de las mismas en un 22,8 %. Aunque se requeriría de un conjunto más amplio de datos para confirmar la tendencia, los resultados obtenidos muestran cierto incremento en la utilización de los versos partidos a medida que avanza la fecha probable de composición de estas comedias palatinas.

Para valorar con mayor precisión el *tempo* se ha procedido a computar, de manera desglosada, el número de intervenciones en función de su extensión en cada una de las obras y a proporcionarlos porcentualmente para facilitar la comparativa entre las distintas obras analizadas (tabla 3).



DATOS PORCENTUALES	<i>El secreto a voces</i>	<i>La banda y la flor</i>	<i>Basta callar</i>	<i>El acaso y el error</i>	<i>La selva confusa</i>	<i>La señora y la criada</i>	<i>Las manos blancas no ofenden</i>	<i>Nadie fue su secreto</i>	<i>El galán fantasma</i>	<i>Afectos de odio y amor</i>	<i>De una causa, dos efectos</i>
Número de intervenciones <1 v.	23,8	22,6	25,5	21,9	23,2	20,2	22,7	20,5	24,3	24,7	21,6
Número de intervenciones 1 v.	26,3	30,1	24,8	24,4	27,9	25,8	25,3	26,0	24,3	19,8	20,2
Número de intervenciones 2 vv.	15,5	16,1	17,9	19,0	13,9	18,3	16,6	15,3	17,8	14,5	14,9
Número de intervenciones 3-5 vv.	19,2	18,1	16,7	19,0	18,9	20,6	18,5	18,9	15,5	22,6	21,3
Número de intervenciones 6-10 vv.	10,3	8,6	9,4	8,6	8,2	8,9	11,0	9,3	10,4	10,1	12,4
Número de intervenciones 11-15 vv.	2,8	2,3	2,7	3,0	3,7	2,6	2,6	5,6	4,0	3,9	4,2
Número de intervenciones 16-20 vv.	0,9	1,0	1,3	1,7	1,2	1,2	1,6	1,9	1,1	2,1	1,9
Número de intervenciones 21-50 vv.	1,1	0,7	1,2	2,2	2,4	1,9	1,3	2,1	1,6	1,6	2,8
Número de intervenciones 51-100 vv.	0,1	0,2	0,3	0,3	0,5	0,5	0,2	0,3	0,7	0,5	0,2
Número de intervenciones 101-200 vv.	0,0	0,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,1	0,4	0,1	0,2
Número de intervenciones >200 vv.	0,0	0,1	0,2	0,0	0,0	0,0	0,2	0,0	0,0	0,1	0,3

Tabla 3

Hay tres aspectos que resultan significativos en el análisis de los datos correspondientes a la tabla 3:

- 1) Los resultados muestran un elevado porcentaje de intervenciones cuya extensión es muy breve o breve.

En las comedias analizadas, el promedio de réplicas cuya extensión es de un verso se sitúa en el 25 %. El dato, sumado al de las intervenciones inferiores a un verso (que, como indicábamos anteriormente, se sitúa en un promedio del 22,8 %), ofrece un promedio de un 47,8 % de intervenciones con una extensión máxima de un verso. En este sentido, conviene recordar que todas las obras analizadas se construyen con un texto que tiene más de un 40 % de sus intervenciones inferiores a un verso. Asimismo, las inferiores o iguales a dos versos representan entre el 56,8 y el 68,8 % del total de intervenciones, con un promedio para el conjunto de las analizadas que se sitúa en el 64,1 %.

Al prestar atención no solo a las intervenciones muy breves, sino también a aquellas otras cuya extensión es breve, el promedio para las intervenciones con extensión de tres a cinco versos se sitúa en el 19 %. Dicho de otro modo, diez de las once comedias analizadas presentan más de un 80 % de sus intervenciones con una extensión igual o inferior a cinco versos<sup>25</sup>, lo que explica la percepción de un ritmo ágil, que llega a ser vertiginoso en algunos puntos.

- 2) Todas las comedias palatinas analizadas contienen intervenciones superiores a 50 versos y siete de las once presentan intervenciones superiores a 100 versos.

En todas las comedias hay entre una y ocho intervenciones superiores a 50 versos. La importancia de algunos de los largos parlamentos que aparecen en las comedias ha sido puesta de relieve por sus editores. No voy a insistir aquí en la importancia que tiene el soliloquio de Margarita en el inicio de *Basta callar*, tal como ha estudiado Greer; o en el monólogo de Julia y la *narratio* de Carlos en el arranque de *El galán fantasma*, como ha analizado Iglesias; o en el caso particularmente interesante de la relación, insertada en *La banda y la flor*, de la ceremonia de la jura del príncipe de Asturias Baltasar Carlos el 7 de marzo de 1632 en el convento de san Jerónimo el Real, cuya relevancia y función ha sido destacada de manera precisa por Jéssica Castro<sup>26</sup>. Su función desde la perspectiva de la configuración del *tempo*

<sup>25</sup> La única comedia que no llega al 80 % es *Basta callar*, que ofrece como resultado un 78 % en el cómputo de las intervenciones cuya extensión es igual o inferior a cinco versos.

<sup>26</sup> Calderón, *La banda y la flor*, pp. 12-23.

se revela sustancial, pues permite observar un hábil manejo del ritmo en la articulación dramática de las réplicas. Y es que, en las comedias, se evidencia la alternancia contrabalanceada de puntos climáticos de dinamismo con periodos en los que el ritmo se remansa y el *tempo* se dilata en unos parlamentos caracterizados por la riqueza y preciosismo de los juegos verbales.

3) La distribución de las réplicas en función de su extensión arroja porcentajes semejantes en las distintas comedias, como muestra el gráfico 2.

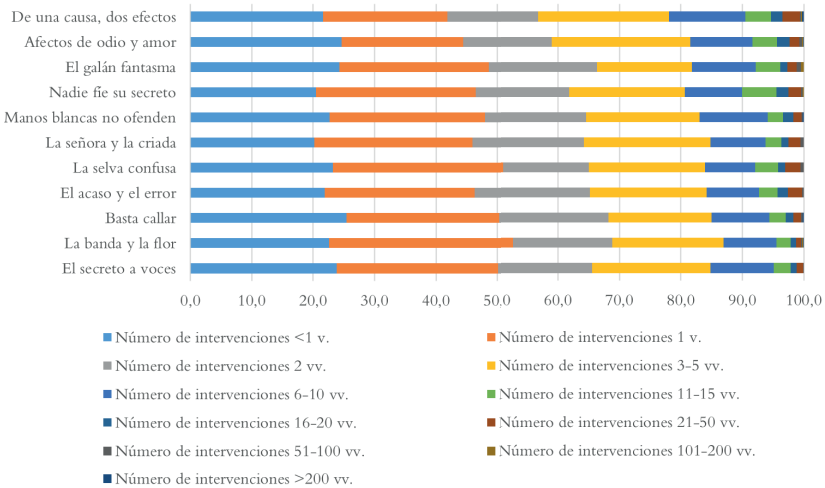


Figura 2

El gráfico muestra visualmente el peso de las intervenciones con extensión media y, con ello, su función en la contención del ritmo. De este modo, la destreza en el hábil manejo de simetrías y contrastes se produce no solo entre secuencias rítmicas que alternan dinamismo frenético, vertiginosamente construido a través del antilabé y de las breves réplicas en esticomitia, frente a los largos parlamentos, sino que el equilibrio rítmico se da por el juego de contrastes entre dichas intervenciones brevísimas y un número importante de intervenciones de extensión media, en las que la energía pivota sobre el componente verbal. Un componente verbal cuyo valor de vanguardia

en el panorama teatral fue puesto en valor por parte de Evangelina Rodríguez<sup>27</sup>.

Por tanto, en el análisis de la configuración rítmica de las obras, junto al indicador de densidad de la palabra, se ha revelado significativo el estudio de la frecuencia en las extensiones correspondientes a las distintas réplicas, que permite valorar la distribución, identificar patrones y sirve, a su vez, de utilidad en el análisis relacionado con otras variables, como la métrica o el lugar en el que se sitúan a lo largo de las distintas obras.

## 7. RESULTADOS

En las páginas precedentes he pretendido ilustrar las posibilidades investigadoras que se abren al tomar en consideración el análisis estructural de las réplicas de los personajes en las comedias palatinas a la hora de valorar el *tempo*.

La densidad de la palabra en las comedias palatinas calderonianas (con un promedio situado en 4,1 versos por réplica) ofrece índices elevados en su comparación con el conjunto de la producción lopesca. La tendencia al incremento de la densidad detectada en la etapa de madurez y en el último Lope de Vega muestra su consolidación en el corpus palatino calderoniano, en el que se estabilizan valores superiores a los tres versos por réplica en todos los casos, sin que se observen variaciones significativas en función de la fecha de composición.

Por otro lado, el rastreo de la recepción sobre las tablas de las comedias palatinas de Calderón pone en evidencia la circulación paralela de las obras en un marco cortesano y en los circuitos propios de la práctica escénica comercial, de modo que se flexibiliza el acceso a los espectáculos por parte de los distintos públicos implicados. En paralelo, en cuanto al espesor verbal, se desdibuja la distinción nítida entre modelos en función del marco para el que fueron compuestas las piezas. No hay diferencias significativas entre la densidad de la palabra en aquellas obras inicialmente preparadas en el marco de fiestas cortesanas y las compuestas para su representación en los circuitos del teatro comercial.

<sup>27</sup> Rodríguez Cuadros, 2004.

Reivindicaba Martín Echarri la necesidad de atender al análisis de las variables formales en el estudio de la práctica escénica áurea y, en concreto, en el estudio de la obra de Calderón<sup>28</sup>. A mi modo de ver, el repertorio de *figuras* que plantea puede beneficiarse de la incorporación de aquellas variables ligadas al análisis específico del modo en que las interacciones de los distintos personajes materializan el devenir de la trama conformando esquemas rítmicos. Las alternancias de réplicas de los personajes —junto a los juegos métricos, sonoros y los relativos al movimiento espacial de personajes— definen de manera variable el *tempo* de la obra y pueden crear atmósferas reconocibles en su ejecución y recepción.

Completar el análisis de la densidad de la palabra con análisis específicos sobre la distribución de los parlamentos sirve para ajustar la valoración que proporciona el elevado índice de versos por réplica en relación el ritmo de la acción dramática. Por ello, a pesar de que la densidad de la palabra arroja valores altos en el estudio de las comedias palatinas calderonianas, los elevados porcentajes de réplicas de extensión muy breve ponen de manifiesto un marcado dinamismo que se modula, por compensación, en alternancia simétrica invertida, con un número representativo de intervenciones de extensión media y unas pocas, pero muy significativas, de gran extensión que funcionan como contrapeso y permiten explorar las posibilidades dramáticas de contención rítmica desde el espesor de la verbalidad.

En síntesis, la articulación dialógica de la trama y las marcas formales en el reparto de versos entre los distintos personajes revela huellas de la cristalización de las distintas fórmulas teatrales y resulta útil a la hora de valorar su eficacia en la recepción de las obras y su valor indicial en las inflexiones en los gustos del público. Contar con una marcación digital de los textos de nuestro patrimonio teatral clásico español favorecería el estudio sobre aspectos compositivos desde una perspectiva amplia y contrastiva que, por el momento, resulta difícil de acometer más allá de la producción lopesca.

<sup>28</sup> Martín Echarri, 2014.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta (dir.), *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, en línea en <<http://calderondigital.unibo.it/>>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Afectos de odio y amor*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Basta callar*, ed. José María Ruano de la Haza, en *Calderón de la Barca, Quinta parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *De una causa, dos efectos*, ed. José María Ruano de la Haza, en *Calderón de la Barca, Quinta parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La selva confusa*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La señora y la criada*, ed. Covadonga Romero Blázquez, Newark, Juan de la Cuesta, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Nadie fíe su secreto*, ed. Paula Casariego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- FERRER VALLS, Teresa, «“Sustento, en fin, lo que escribí”: Lope de Vega y el conflicto de la creación», en *Pigmalión o el amor por lo creado*, ed. Facundo Tomás e Isabel Justo, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa (coord.), *ASODAT. Bases de datos integradas del teatro clásico español*, en línea en <<http://asodat.uv.es/>>.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) et al., *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, en línea en <<http://catcom.uv.es/consulta/>>.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Lope, la corte y los “pájaros nuevos”», *Anuario Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 139-162.
- MARTÍN ECHARRI, Miguel, «Hacia un repertorio de figuras en el teatro de Calderón», *Revista de Filología Española*, 94, 2014, pp. 151-174.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, ed. José María Díez-Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Seacex, 2004, pp. 257-278.
- OLEZA, Joan (dir.) et al., *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, en línea en <<http://artelope.uv.es/>>.
- PROFETI, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Pedro Calderón de la Barca», en *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. David T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 265-290.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la Corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 69-100.