

«ESTE PASO YA ESTÁ HECHO», OTRA VEZ.
LA DAMA TRISTE O MELANCÓLICA EN CALDERÓN*

Isabel Hernando Morata
Universidad de Santiago de Compostela

En varias de sus comedias Calderón alude a convenciones y usos teatrales propios de forma paródica. Estas referencias metaliterarias han sido estudiadas, entre otros¹, por John Cull² y Agustín de la Granja³, quienes mencionan en el título de sus trabajos unas palabras que Calderón repite de forma casi idéntica en dos obras: «Ese paso está ya hecho» en *Los empeños de un acaso*⁴ y «Este paso ya está hecho» en *Las manos blancas no ofenden*⁵. El término *paso* se corresponde con lo que hoy en día se denomina *escena*: «una corta secuencia teatral marcada por la entrada o salida de nuevos personajes»⁶. Al parecer era

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo HUM2007-61419/FILO, y en el Proyecto Consolidar-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TC/12. La autora es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación.

¹ Pailler, 1980 e Iglesias Feijoo, 2002.

² Cull, 1993.

³ De la Granja, 1997.

⁴ Cull, 1993, p. 272. El autor se refiere no a *Los empeños de un acaso* sino a *Los empeños de una casa*, lo que debe de ser una errata. Por otra parte, ofrece una lista de comedias calderonianas en las que se hallan referencias a la reiteración de pasos.

⁵ De la Granja, 1997, p. 82. De la Granja cita el verso «que este paso ya está hecho», aunque en el título cambia el lugar del adverbio «ya».

⁶ De la Granja, 1997, p. 78. Cull, 1993, p. 271 reproduce la definición de *paso* ofrecida por el *Diccionario de la lengua española*: «Lance, suceso o pasaje de un poema Publicado en: «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 (Publicaciones digitales del GRISO), pp. 241-254. ISBN: 978-84-8081-262-7.

frecuente que a los espectadores del corral —sobre todo a los exigentes mosqueteros del patio— les disgustase la escasa variedad de situaciones en las comedias y protestaran al reconocer un paso ya visto en otra obra: de ahí que Calderón, al reiterar un lance de piezas anteriores, anticipe la crítica y se cure en salud con dichas palabras. También admite el dramaturgo esta práctica en el prólogo a la edición de sus autos sacramentales, donde se excusa: «Hallaranse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos»⁷.

A fuerza de repetirlos, algunos pasajes se hicieron tan comunes que se puede creer, como Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*, que las comedias de capa y espada «se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»⁸. Además de los conocidos pasos de reyertas, escondidos y tapadas, se pueden identificar otros que se repiten en varias obras de Calderón: la caída del caballo⁹, el despertar en palacio de un personaje que no vive en él¹⁰, la boda como desenlace feliz de la comedia¹¹, el sufrimiento de alguien obligado por las circunstancias a callar¹², el naufragio¹³ o la renuncia de un galán al amor de una dama a favor de un amigo o vasallo¹⁴. Como indica Pailler, todos estos pasos forman «un conjunto codificado de situaciones repetidas, un repertorio de *gags* que nos evocan las carreras o los pastelazos en la cara de las películas cómicas»¹⁵. Es este un fenómeno especial de

dramático, y especialmente el elegido para considerarle o representarle suelto». Por otra parte, la palabra *escena* se refiere en la época a una parte del edificio teatral, aquella «donde salen los representantes, y se hacen las apariencias», como recuerda De la Granja, 1997, pp. 77. Para evitar confusiones, en este trabajo se descarta el empleo del vocablo *escena* como equivalente de *paso*; sobre la errónea utilización de *escena* en los estudios de teatro clásico puede consultarse Vitse, 1988, pp. 268-283.

⁷ Citado en de la Granja, 1997, p. 81.

⁸ Citado en de la Granja, 1997, p. 82.

⁹ Estudiado, entre otros, por Valbuena Briones, 1965, pp. 35-53.

¹⁰ De la Granja, 1997, p. 79.

¹¹ Pailler, 1980, p. 39.

¹² Benabu, 1993.

¹³ Fernández Mosquera, 2006, pp. 109-157.

¹⁴ Zugasti, 2001. Por su parte, Cull, 1991, p. 284 enumera las convenciones a las que Calderón alude irónicamente, entre las que se encuentran el gracioso entrometido, el anuncio con música del final de una jornada o el rechazo por parte de la dama de un aspirante poderoso.

¹⁵ Pailler, 1980, p. 39.

intertextualidad pues supone la presencia en un texto de rasgos y temas de otros textos del mismo autor¹⁶, algo habitual en la literatura de todos los tiempos.

A los pasos calderonianos señalados, ya atendidos por la crítica, se pueden sumar otros: la presentación de un personaje como embajador de sí mismo, reiterado en *La hija del aire II* (pp. 702-703), *El conde Lucanor* (pp. 925-926), *El príncipe constante* (pp. 1117-1121) o *En la vida todo es verdad y todo mentira* (p. 100); la súplica a un poderoso para que libere a un prisionero realizada por allegados de este, lo que sucede en *La puente de Mantible* (p. 497) o *El príncipe constante*, (pp. 1114-1117), y la expresión por una dama de la tristeza o melancolía que sufre. Este último pasaje, en el que aquí me centraré, merece atención especial tanto por el interés de algunas de sus características como por la frecuencia con que aparece, pues aunque no se ha realizado un análisis exhaustivo en todas las obras de Calderón, se ha encontrado en quince comedias: *Amor, honor y poder* (pp. 954-955), *Basta callar* (pp. 1341-1346), *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (pp. 135-136), *Céfalo y Pocris* (pp. 343-345), *El conde Lucanor* (pp. 958-961 y 999-1001), *El mayor encanto, amor* (pp. 39-43), *El mayor monstruo del mundo* (pp. 561-567), *El príncipe constante* (pp. 1057-1061, 1086-1088 y 1103-1104), *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (p. 1067), *La gran Cenobia* (pp. 363-364), *Lances de amor y fortuna* (pp. 680-683), *Las manos blancas no ofenden* (pp. 231-234), *Los tres mayores prodigios* (pp. 1060-1064), *No hay burlas con el amor* (pp. 962-964 y 976-977) y *Saber del mal y el bien* (pp. 579-581).

En líneas generales, el episodio consiste en que una dama que sufre de tristeza o melancolía exterioriza sus sentimientos, ya sea por voluntad propia o, casi siempre, instada a ello por otros personajes, y ella o sus interlocutores buscan maneras de distracción para olvidar las penas. En todas las comedias, como es de esperar, el paso presenta elementos comunes y variantes: en palabras de A. de la Granja: «Calderón usa unos mismos ingredientes, aunque los guisa de distinto modo»¹⁷.

Conviene aclarar la necesidad de distinguir entre *tristeza* y *melancolía* debido a que en la época estos términos aluden a emociones diferentes: la tristeza es la pena cuya causa se conoce, mientras que

¹⁶ Estébanez Calderón, 1996, p. 570.

¹⁷ De la Granja, 1997, p. 79.

esta se ignora en la melancolía. En algunos textos calderonianos se expresa con nitidez tal divergencia; afirma Laura en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*:

[LAURA] pero la pena mía
 es, señor, natural melancolía
 y así el efeto hace
 sin que llegue a saber de lo que nace,
 que esta distancia dio naturaleza
 en la melancolía y la tristeza (p. 135)¹⁸.

Ahora bien, en muchas ocasiones ambos vocablos son empleados como sinónimos y así, por ejemplo, en *Los tres mayores prodigios* indica Ariadna:

ARIADNA ... Mi tristeza,
 mi pena y melancolía
 nace de ver cada día
 con cuánta cosa y fiereza
 ese monstruo... (p. 1061)¹⁹.

Casi siempre el pasaje comienza cuando el sentimiento que aqueja a la dama —llámese este melancolía, tristeza, pena o pesar— es advertido por los personajes que la acompañan, normalmente las criadas y, en contadas ocasiones, el padre —Fabio en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*²⁰— o el esposo —el Tetrarca en *El mayor monstruo del mundo*. Las criadas observan el llanto y los suspiros²¹ mientras que

¹⁸ También establece esta distinción Fénix en *El príncipe constante*, p. 1058. Menos clara es la discrepancia según el *Diccionario de Autoridades*, donde se define melancolía como «Tristeza grande y permanente, procedida de humor melancólico, que domina y hace que el que la padece no halle gusto ni diversión en cosa alguna», y, tristeza, «Desabrimiento, inquietud o congoja de la voluntad, que aprehende algún objeto contrario a su deseo, con aversión insuficiente para resistirse, y la causa pesar, aflicción y tormento».

¹⁹ Quizá Calderón observe la distinción en sus comedias tempranas —pues tales son *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *El príncipe constante*— y la abandone después.

²⁰ También el Rey moro, padre de Fénix, se interesa por el dolor de su hija en *El príncipe constante*, p. 1060.

²¹ Por ejemplo, las sirvientas de Circe en *El mayor encanto, amor*, p. 39 aluden a su «llanto», «pena», «lágrimas en los ojos», «suspiros», «quejas» y «sentimientos».

los hombres señalan la pérdida de belleza²². Seguidamente, la dama es animada a confesar su pena con preguntas entre las que destaca «¿Qué tienes?»²³. Algunas veces las mujeres se desahogan ante varios interlocutores, como Hipólita en *Saber del mal y el bien*; otras eligen selectivamente a uno de ellos: lo hace Circe en *El mayor encanto, amor*, quien escoge a Flérída de entre todas sus sirvientas porque está enamorada y cree que comprenderá mejor su pasión por Ulises²⁴, y otras damas prefieren la soledad, de manera que declaran sus males mediante un monólogo, como Rosimunda en *El conde Lucanor*.

Cuando la hay, la causa de la aflicción consiste bien en un problema amoroso, bien en la amenaza de malos agüeros o presagios. En cuanto al primer motivo, como observa Bartra en su monografía sobre la melancolía en el Siglo de Oro, siempre se han considerado fuente de congoja «las pasiones amorosas que [...] dañaban física y espiritualmente a los enamorados»²⁵. Así pues, a Laura en *Casa con dos puertas, mala es de guardar* la apesadumbran los celos; las dudas sobre si

²² El Rey le dice a su hija Fénix que el mal es «cuartana» de su belleza en *El príncipe constante*, p. 1060; Fabio le comenta a Laura en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, p. 135: «Notable es la tristeza / que el rosicler turbó de tu belleza», y, con palabras casi idénticas, el Tetrarca a Mariene en *El mayor monstruo del mundo*, p. 561: «No con tanta tristeza / turbes el rosicler de tu belleza». Los comentarios de las criadas sobre la hermosura de su señora, lejos de cualquier sombra de reprobación, son siempre enaltecedores; pese a los elogios, alguna dama llega a poner en duda su belleza, como Fénix en *El príncipe constante*, p. 1058.

²³ Esto le pregunta Irene a Cenobia en *La gran Cenobia*, p. 363; Zara a Fénix en *El príncipe constante*, p. 1058 y Fedra a Ariadna en *Los tres mayores prodigios*, p. 1061; aunque hay variantes de esta cuestión: por ejemplo, el Tetrarca le pregunta a Mariene en *El mayor monstruo del mundo*, p. 561: «¿Qué deseas? ¿Qué quieres? / ¿Qué envidias? ¿Qué te falta?».

²⁴ Cuando manifiestan los sentimientos ante uno o varios personajes, las mujeres suelen elogiar con viveza su amistad: por ofrecer una muestra, Aurora le asegura a su criada Diana en *Lances de amor y fortuna*, p. 680: «Mucho, Diana, te fio, / pero bien está mi pecho / de tu lealtad satisfecho». También escoge a su criada Serafina Margarita en *Basta callar*. En ocasiones, sin embargo, las chismosas criadas traicionan la confianza que su dama ha depositado en ellas: así hace Inés en *No hay burlas con el amor*, p. 978, a quien le falta tiempo para comunicarle a Leonor, hermana de Beatriz, que esta «Encargome un secreto. / Y fue haberme encomendado, / que le cuente de contado».

²⁵ Bartra, 2001, p. 88. Este autor dedica un capítulo al «morbo erótico», pp. 87-100. Sobre la melancolía erótica en otro dramaturgo aurisecular, Tirso de Molina, ver Pallarés de Rodríguez Arias, 2005.

corresponder o no al rey agobian a Hipólita, dama de *Saber del mal y el bien*; Circe en *El mayor encanto, amor* desea ocultar su pasión por Ulises al tiempo que quiere citarse con él; Ariadna teme angustiosamente por la vida de Teseo en *Los tres mayores prodigios*; la heroína de *El conde Lucanor*, Rosimunda, padece cuando piensa que quizá no pueda conseguir el afecto del galán que da título a la obra; a Beatriz le pesa que la acusen falsamente de tener trato con un hombre en *No hay burlas con el amor*, aunque luego se inquieta al descubrir que siente por él algo más que agradecimiento, y Serafina en *Las manos blancas no ofenden* se queja de que seguramente ninguno de sus pretendientes la requiebra por amor sino por el deseo de gobernar el estado del que ella es heredera. De la angustia provocada por los pronósticos nefastos dan ejemplos Fénix en *El príncipe constante*, a quien una vieja ha vaticinado que será «precio vil de un hombre muerto» (p. 1088)²⁶; la protagonista de *La gran Cenobia*, ensombrecida por tristes agüeros: la muerte de un caballo y el desmoronamiento de su tienda en la batalla, así como por la profecía de una misteriosa voz según la cual será trofeo de un traidor y de un tirano, y Mariene en *El mayor monstruo del mundo*, pues le han predicho que el puñal de su marido matará a lo que este más quiere y que ella será víctima de un monstruo.

Si son recurrentes los motivos de la tristeza, también lo es el espacio dramático donde se desarrolla este tipo de episodios, ya que buena parte de ellos transcurren en un jardín²⁷. Es de sobra conocido que el jardín constituye uno de los escenarios más frecuentes en el teatro del Siglo de Oro²⁸. Además, sus valores simbólicos lo convierten en un sitio adecuado para la vivencia de la melancolía y la confesión de la misma, pues, como indica Lara Garrido, se trata del «espacio idóneo para la *amicitia* y la relación cortesana»²⁹ y «el lugar ideal para la soledad y el soliloquio desengañado en el que la dama quiere

²⁶ Esto es así en un pasaje de la segunda jornada, mientras que en la primera su pena carecía de causa y la llamaba «melancolía».

²⁷ *Amor, honor y poder*, *El conde Lucanor* y la escena inicial de *El príncipe constante*. Aunque no constituye en sí mismo un paso de la comedia, se alude en el diálogo a un episodio sucedido en un jardín en *Lances de amor y fortuna* y *Gustos y disgustos son no más que imaginación*.

²⁸ Ruano de la Haza, 2000, p. 177.

²⁹ Lara Garrido, 2000, p. 117.

olvidar sus “sentimientos”»³⁰. El jardín es descrito prolijamente en algunas de estas comedias, como en *Amor, honor y poder*, donde según las palabras de Estela lo natural parece adquirir forma y disposición artificial³¹:

INFANTA	¿Qué te parece el jardín?
ESTELA	Que adelantarse en él quiso el arte a lo natural, a lo propio el artificio. Qué hermosamente se ofrece a la vista un laberinto de rosas, donde confuso vario se pierde el sentido. Qué bien cruzan en las flores los arroyos cristalinos, que a las galas del abril son guarniciones de vidrio; cuando de las fuentes bajan hacen verdes pasadizos de los cuadros, siendo espejos de esmeraldas guarnecidos (p. 954).

Algunos de estos jardines están a orillas del mar y entre ambos espacios se establece una «identidad pictórica»³². Así, Aurora en *Lances de amor y fortuna* afirma:

AURORA	El mar a una parte vía, [...] a otra un jardín, donde había flores de rizadas plumas, tal que es razón que presumas, entre lejos y colores,
--------	--

³⁰ Lara Garrido, 2000, p. 124. Por su parte, Arellano, 2001, p. 88 afirma: «El jardín, por el contrario, frente a la naturaleza agreste, es el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y la seguridad».

³¹ Para la dialéctica entre la naturaleza y el artificio en los jardines, ver Lara Garrido, 2000, pp. 128-129.

³² Lara Garrido, 2000, p. 131.

al jardín un mar de flores
y al mar un jardín de espumas (pp. 680-681)³³.

Precisamente la contemplación de la belleza del jardín es una de las formas que tienen las damas de *divertir* sus penas, entendiendo este verbo en su sentido latino: distraerse de su tema, apartar su atención de aquello que las preocupa³⁴. Por ejemplo, Estela en *Amor, honor y poder* asiente:

ESTELA Los ojos tan divertidos
 están en la variedad
 de la belleza que admiro
 que en cada cuadro quisiera
 entretenerme (p. 955)³⁵.

Otra distracción basada en el disfrute sensorial es la de la música: en *El príncipe constante*, los cautivos se sorprenden de que la princesa Fénix guste de escuchar sus doloridas canciones:

CAUTIVO 1 Música cuyo instrumento
 son los hierros y cadenas
 que nos aprisionan, ¿puede
 haberla alegrado? (p. 1057)³⁶

³³ Sus palabras tienen un paralelo en las de Fénix en *El príncipe constante*, pp. 1059-1060: «compite con dulce efeto / campo azul y golfo verde, / siendo ya con rizas plumas, / ya con mezclados colores, / el jardín un mar de flores / y el mar un jardín de espumas». Otro paso desarrollado en un jardín es el de *El conde Lucanor*; en *El mayor monstruo del mundo* y *Las manos blancas no ofenden*, las mujeres no salen al jardín sino al campo, y en *Saber del mal y el bien* Hipólita se encuentra en un monte cuya belleza también se celebra.

³⁴ El *Diccionario de Autoridades* define *divertir* como ‘apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discurra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada o para que no prosiga la obra que traía entre manos’.

³⁵ También las moras le sugieren a Fénix en *El príncipe constante* que se divierta contemplando los jardines, y en *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, p. 1011, Elvira le informa al Conde de que la Reina estaba «divirtiendo / la pasión de su tristeza» en una «florida estancia».

³⁶ Sage, 1956, p. 295 tacha a Fénix de egoísta por su goce de la música: «Zara, sabiendo la condición narcisista de la princesa, manda que canten los cautivos solo para darle gusto».

En *Las manos blancas no ofenden* Teodoro solicita la intervención de la música para templar la tristeza de César³⁷:

TEODORO Pues para aliviar su triste
pena, en tanto que se viste
podéis cantar desde aquí
ya que experiencia tenemos
que nada pasión tan fuerte,
sino el canto, le divierte (vv. 724-729).

Hablar con personas de confianza es otra manera de consolarse, como le recuerda a Circe su criada Casimira en *El mayor encanto, amor*: «Los males, comunicados, / se alivien, si no se venzan» (p. 39)³⁸. Hay también formas más originales de apartar las penas de la mente: por ejemplo, en *La gran Cenobia*, la protagonista concluye sus quejas y se dispone a redactar una *Historia del Oriente*, pues asegura: «Escribiendo esta guerra / pretendo divertirme» (p. 364). Por último, ciertas mujeres deciden dejarse de lamentos y buscan un medio que termine con sus inquietudes: para encontrarse con Ulises sin que este sepa que lo ama, Circe le pide a su criada Flérida que conquiste al viajero griego y, en las citas nocturnas, le deje hacerse pasar por ella; con el fin de liberar a Teseo, encerrado en el laberinto del Minotauro, Ariadna le pide ayuda a su arquitecto, Dédalo, en *Los tres mayores prodigios*; Rosimunda deja una nota y una prenda en una fuente para el conde Lucanor, con quien desea ponerse en contacto, y en *No hay burlas con el amor* Serafina insta a Inés a que se informe del estado en que se halla Alonso, por quien está preocupada. Y es que la actitud de las damas varía desde la fortaleza de Cenobia, quien afirma: «al valor insigne / que me alienta no vencen / estos agüeros viles» (p. 363), al patetismo y exageración de Fénix, que llega a decir: «Y yo tan triste vivo / que diré mejor que muero» (p. 1087); Aurora des-

³⁷ Podría pensarse que, como César es un hombre, se trata de una situación distinta a las que se están analizando aquí: pero César es un varón «afeminado» al haber crecido entre delicadezas femeninas; él mismo afirma: «presumo que soy yo / quien en mujer transformó / su madre» (vv. 780-782).

³⁸ Asimismo confían en que desahogarse verbalmente las hará sentir mejor Hipólita en *Saber del mal y el bien*, Diana en *Lances de amor y fortuna*, y Serafina en *Basta callar*, si bien esta última no requiere la conversación sino simplemente la compañía de su criada.

precia sus propios sentimientos en *Lances de amor y fortuna*, pues se refiere a sus «necios enojos», «necias melancolías» (p. 680) y «locos desvelos» (p. 682), y especialmente extraño resulta el deseo de Rosimunda de aumentar sus penas, para lo cual, habiendo reconocido que «es la tristeza / monstruo que en las soledades / de sí sola se alimenta», les ruega a sus criadas que la dejen sola: «Dejadme digo otra vez, / y otras mil» (p. 958); además, a diferencia de Fénix, que reclama la música de los cautivos para alegrarse, Rosimunda exige que no cante ninguna dama suya.

Sin duda la versión más singular de este paso es la que se encuentra en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*. En ella se parodian pasajes conocidos de Calderón, como el del caballo desbocado que despeña a su jinete, el naufragio o el despertar en palacio de un personaje extraño a él³⁹. También se satiriza aquí el episodio de la señora triste consolada por sus criadas: este comienza con el lamento de la dama Filis —«¡qué notables son mis penas!» (p. 343)—, a quien las sirvientas le proponen que se distraiga: pero si algunas formas de diversión son tópicos y esperables —«Diviértate este pensil» (p. 343), es decir, «este jardín ameno», le sugiere Nise, y «divertirante agora / del estanque los confines» (p. 344), la anima Clori—, otras no lo son tanto: Flora la exhorta a que haga un ramillete de berenjenas y ella y Nise llaman su atención sobre los fasoles —una especie de haba— y las coles del jardín, plantas que no destacan precisamente por su elegancia. Igual de jocosos resulta que Filis pida que la espulguen y que los músicos, cuya intervención solicita la dama, canten: «Al sol, porque se durmiera, / la espulga Amor la mollera» (p. 345).

En síntesis, este episodio es uno de los más recurrentes en Calderón, pues se repite en varias comedias suyas, aunque nunca de forma idéntica. Las diferencias se deben en buena parte a la singularidad de las tramas en que se inscribe y de las damas que lo protagonizan: el mismo paso evidencia, por ejemplo, la fortaleza de la guerrera Cenobia; la angustia de Mariene, perseguida por funestos presagios; la amargura de la que Fénix no se libra en toda la comedia o la resolu-

³⁹ Afirman a este respecto Arellano, García Valdés, Mata y Pinillos, 1999, p. 31: «La parodia de motivos y detalles escénicos empieza con los primeros versos, cuando aparece el príncipe Rosicler despeñado por un burro, o el motivo de la gruta, ambos presentes en piezas como *La vida es sueño* y muchas otras». Sobre la parodia en esta obra, ver De la Granja, 1997, p. 79; Pinillos, 2002 y Sánchez Martínez, 2002.

tiva actitud de Ariadna, de cuyo empeño por liberar a Teseo depende que este se salve del Minotauro.

Para averiguar la función y significado del pasaje es preciso analizarlo en cada obra concreta; ahora bien, en todos los casos sirve para caracterizar a la mujer protagonista y, cuando se sitúa al comienzo de la comedia —lo que ocurre en varias ocasiones⁴⁰—, permite la «puesta en antecedentes», pues con la relación de sus penas la dama da a conocer hechos sucedidos antes del comienzo de la acción; cuando se ubica al inicio de la segunda jornada⁴¹, informa de lo acontecido en el tiempo que transcurre entre el fin de la jornada anterior y la presente; y, sea cual sea su lugar en la comedia, conlleva la exposición de hechos que solo conoce la dama. Por otra parte, este episodio verifica las posibilidades simbólicas del jardín, espacio de intimidad, belleza y expresión refinada de los sentimientos, así como precisa el valor de la música, objeto de goce sensorial.

Calderón es consciente de que recurre con frecuencia a esta situación y por eso la parodia en *Céfalo y Pocris*, donde la reproduce con la misma ironía con que aborda, por ejemplo, el célebre motivo de la caída del caballo. La reutilización de material previo, como señala Cruickshank en su reciente biografía de don Pedro, es una de las características de la escritura de este autor, entendiéndose por «material» tanto vocabulario y giros lingüísticos como bromas, situaciones o incluso tramas enteras⁴². El «paso ya hecho» de la dama triste o melancólica aquí analizado pertenece, por tanto, al arsenal de episodios que Calderón reescribe y adapta a las características de cada comedia concreta, hábito que, sin duda, constituye un rasgo notorio de su técnica dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 77-106.

⁴⁰ *El mayor monstruo del mundo, El príncipe constante y Saber del mal y el bien.*

⁴¹ *El conde Lucanor, El mayor encanto amor y No hay burlas con el amor.*

⁴² Cruickshank, 2009, p. 127.

- García Valdés, C., Mata, C. y Pinillos, M^a. C., «Introducción», en P. Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- BARTRA, R., *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BENABU, I., «Sufrir y callar: motivo de resolución a una acción trágica en el teatro español del siglo diecisiete», en *Looking at the «Comedia» on the year of the quincentennial. Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas (El Paso, 18-21 de marzo)*, ed. B. Mújica y S. D. Voros, Lanham, MD, University Press of America, 1993, pp. 171-178.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Amor, honor y poder*, en *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Basta callar*, en *Quinta parte de comedias*, ed. J. M^a. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. García Valdés, C. Mata y M^a. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- *El conde Lucanor*, en *Cuarta parte de comedias*, ed. S. Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *El mayor encanto, amor*, en *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *El mayor monstruo del mundo*, en *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *El príncipe constante*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *En la vida todo es verdad y todo mentira*, en *Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, en *Quinta parte de comedias*, ed. J. M^a. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *La gran Cenobia*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Lances de amor y fortuna*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Las manos blancas no ofenden*, ed. Á. Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
- *Los tres mayores prodigios*, en *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *No hay burlas con el amor*, en *Quinta parte de comedias*, ed. J. M^a. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

- *Saber del mal y el bien*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- CRUICKSHANK, D. W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- CULL, J. T., «“Este paso ya está hecho”: Calderón’s observations on corral performances», *Forum for Modern Language Studies*, 29, 1993, pp. 271-286.
- DE LA GRANJA, A., «“Este paso está ya hecho”. Calderón contra los mosqueteros», *Anthropos*, Extra 1, 1997, pp. 73-84.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales sobre un tópico*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- IGLESIAS FEIJOO, L., «Calderón y el humor», en *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del congreso internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, coord. J. Pérez Magallón y J. M.ª Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36.
- LARA GARRIDO, J., «Teatro y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Itsmo, 2000, pp. 114-134.
- PAILLER, C., «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-50.
- PALLARÉS DE RODRIGUES ARIAS, M.ª B., «Melancolía que puede llevar a la locura (Contribución al estudio del tema en el teatro de Tirso)», en *Ramillete de gustos. Burlas y veras en el teatro de Triso de Molina*, ed. I. Arellano, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 297-324.
- PINILLOS, C., «Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca: *Céfalo y Pocris* de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del congreso internacional IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre del 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1107-1116.
- RUANO DE LA HAZA, J. M.ª., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SAGE, J., «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 8, 1956, pp. 275-300.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R., «*Céfalo y Pocris*. Calderón parodia a Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del congreso internacional IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad*

de Navarra, septiembre del 2000, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1129-1139.

VALBUENA BRIONES, Á., *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.

VITSE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.

ZUGASTI, M., «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama a favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.