

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

10-7-2011 12:00 AM

## El Gracioso en el Teatro de Calderón: Un Análisis desde las Humanidades Digitales

Miriam A. Peña-Pimentel, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Juan-Luis Suárez, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Hispanic Studies

© Miriam A. Peña-Pimentel 2011

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Peña-Pimentel, Miriam A., "El Gracioso en el Teatro de Calderón: Un Análisis desde las Humanidades Digitales" (2011). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 307.  
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/307>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

«EL GRACIOSO EN EL TEATRO DE CALDERÓN: UN ANÁLISIS DESDE LAS  
HUMANIDADES DIGITALES »

(Thesis format: Monograph)

by

Miriam Peña-Pimentel

Graduate Program in Hispanic Studies

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

The School of Graduate and Postdoctoral Studies  
The University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada

© Miriam Peña-Pimentel, 2011

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO  
School of Graduate and Postdoctoral Studies

**CERTIFICATE OF EXAMINATION**

Supervisor

Examiners

\_\_\_\_\_  
Dr. Juan Luis Suárez

\_\_\_\_\_  
Dr. Rafael Montano

\_\_\_\_\_  
Dr. Victoria Wolff

\_\_\_\_\_  
Dr. Jane Toswell

\_\_\_\_\_  
Dr. Jesús Pérez-Magallón

The thesis by

**Miriam Alejandra Peña-Pimentel**

entitled:

**El gracioso en el teatro de Calderón: un análisis desde las Humanidades  
Digitales**

is accepted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

\_\_\_\_\_  
Oct7, 2011

Date

\_\_\_\_\_  
Chair of the Thesis Examination Board

## **Abstract**

This study has two equally important objectives: firstly, the design of a new methodology for analyzing literary texts that make use of new technologies to facilitate the task of the researcher. Secondly, the application of the methodology to a selection of Calderón de la Barca's comedies to analyze the central role that the character of the *gracioso* plays in defining the essential characteristics of such plays.

The methodology presented here helps to manage large amounts of information while maintaining the semantic structure inherent in the dramatic text. It is divided into five distinct phases: manual annotation of the works following the scheme of topics and relationships deemed appropriate, obtaining the complete graph of elements involved from the previous entries, conduct queries on the graph to answer the questions initially proposed, create visualizations of the results through data classification techniques and semantic maps representation, and interpretation of the results using both literary theory and criticism and the results and visualizations as obtained.

From the philological field, different theories and studies are used to help with the analysis of the text: semiotics to the study for dramatic space; studies on the honor and character to determine the characteristics of the *gracioso* and its relationship with the other characters of the comedy, and dramatic genres theories to characterize the comedias. For the discourse analysis this study turns to the Speech Act theory in order to describe the character's actions.

Through this analysis it was possible to determine the importance that the *gracioso* has for the Golden Age theatre, it also help to determine the character features and functions in relation to the plot, allowing to identify the inherent characteristics of each dramatic style and highlighting the dramatic features shared between dramatic genres in Calderon's theatre.

## **Keywords**

***Gracioso, Theatre, Digital Humanities, Calderon, Baroque***

## Acknowledgments

I want to thank my family for the long-distance encouragement and support, as well as The CulturePlex Lab for the help in developing the tools for this research. Also, special thanks to Juan Luis Suárez and Fernando Sancho Caparrini for the extremely useful advices and supervision.

## Tabla de Contenidos

<b>CERTIFICATE OF EXAMINATION</b> .....	ii
<b>Abstract</b> .....	iii
Acknowledgments.....	iv
Tabla de Contenidos .....	v
Lista de Ilustraciones .....	vii
Lista de Tablas .....	ix
Introducción .....	1
1 El gracioso y la comedia del Siglo de Oro.....	8
1.1 Los orígenes del gracioso: del pastor bobo al gracioso calderoniano.....	8
1.2 El gracioso en el teatro del Siglo de Oro .....	16
1.3 Teoría de la Comedia .....	24
1.4 La Comedia de Calderón .....	29
2 La información de las comedias y su gestión digital .....	36
2.1 Sobre la Información y su Estructura.....	37
2.1.1 Un modelo conceptual de representación: Mapas de Tópicos.....	46
2.2 La metodología: fases y herramientas.....	51
3 Actos de habla y disposiciones de los personajes .....	86
3.1 La teoría de los actos de habla .....	87
3.2 Aplicaciones en este estudio .....	100
3.3 Disposiciones de los personajes.....	105
3.4 Resultados del análisis .....	107
4 Las Acciones dramáticas y sus relaciones .....	120
4.1 Estado del Honor.....	123
4.2 Relaciones Jerárquicas .....	137

Resultados del análisis .....	138
4.3 Tipos de Situación.....	142
Resultados del análisis .....	143
4.4 Espacios Dramáticos.....	147
Resultados del análisis .....	159
Tipos de espacios que aparecen en las comedias.....	160
Relación de los espacios por medio de las Obras. Frecuencia de aparición.....	163
5 Las funciones dramáticas y Los sub-géneros de la comedia.....	171
5.1 La teoría de las funciones dramáticas de Hermenegildo .....	171
5.2. Resultados acerca de las funciones dramáticas del gracioso .....	179
5.3 Aproximaciones tradicionales al problema de los géneros.....	185
5.3.1 Comedia de Capa y espada .....	188
5.3.2 Tragedia/Tragicomedia.....	189
5.3.3 Comedia de figurón.....	190
5.3.4 Comedia de magia.....	191
5.3.5 Comedia burlesca.....	192
5.4. Clasificación de Géneros dramáticos a partir de los contextos.....	195
5.4.1 Clasificación de descriptores por su uso en las comedias.....	202
Conclusiones .....	206
Bibliografía .....	220
Bibliografía .....	220
Bibliografía de las comedias estudiadas .....	220
Bibliografía General.....	225
Apéndice 1 .....	242
Apéndice 2 .....	245
Curriculum Vitae.....	268

## Lista de Ilustraciones

Ilustración 1-1. Usos de funciones dramáticas y tipos de situación por los dos graciosos de <i>Guárdate del agua mansa</i> .....	23
Ilustración 2-1. Ejemplo de Árbol.....	44
Ilustración 2-2. Ejemplo de Grafo.....	45
Ilustración 2-3. Ejemplo de Representación Espacial.....	45
Ilustración 2-4. Un posible uso de TM para la anotación de obras.....	46
Ilustración 2-5. Esquema conceptual de los elementos que intervienen en una anotación.....	50
Ilustración 2-6. Vista de una de las fichas de anotación en la base de datos relacional. ....	52
Ilustración 2-7. Representación del grafo de relaciones completo. ....	53
Ilustración 2-8. Clasificación automática de las obras (izquierda); mapa semántico para un conjunto de descriptores (derecha).....	54
Ilustración 2-9. Diagrama de una RDB.....	58
Ilustración 2-10. Ejemplo de Tabla (verbos y sus clasificaciones en la pragmática) .....	59
Ilustración 2-11. Ficha de almacenamiento de las anotaciones del trabajo .....	60
Ilustración 2-12. Representación 2D de un grafo.....	62
Ilustración 2-13. Ejemplo de un grafo con aristas dirigidas.....	62
Ilustración 2-14. Camino sobre un grafo.....	63
Ilustración 2-15. Representación de hiperaristas por superficies.....	64
Ilustración 2-16. Representación de hiperaristas por medio de nodos intermedios para el contexto ...	65
Ilustración 2-17. Grafo completo resultante resultado de las anotaciones.....	68
Ilustración 2-18. Ejemplo de <i>traversal</i> en el esquema.....	70
Ilustración 2-19. Resultado de la aplicación de un <i>traversal</i> sobre el grafo de anotaciones .....	71
Ilustración 2-20. Resultado de la consulta mostrada en Tabla 2-4. Ejemplo de consulta sobre la GDB. A la derecha se muestra el camino que define el <i>traversal</i> . ....	73
Ilustración 2-21. Distancia euclídea entre puntos del plano .....	80
Ilustración 2-22. Representación plana de 6 puntos intentando mantener las distancias relativas .....	81
Ilustración 2-23. Representación de proximidad entre Comedias según los descriptores considerados .....	81
Ilustración 2-24. Superficie asociada a uno de los descriptores.....	83
Ilustración 2-25. Representación por superficies de las relaciones entre descriptores semánticos .....	83
Ilustración 2-26. Representación 3D de un mapa semántico .....	84
Ilustración 3-1. Esquemas de actos desafortunados (Austin 13).....	92
Ilustración 3-2. Fases por las que pasa un <i>acto de habla</i> según Calvo .....	97

Ilustración 4-1. Esquema de descriptores asociados a los componentes del contexto .....	122
Ilustración 4-2. Evolución del estado de honor en <i>El galán fantasma</i> .....	129
Ilustración 4-3. Relación de consecuencias entre estados de honor en las comedias de capa y espada (izquierda) y en las tragicomedias (derecha) .....	131
Ilustración 4-4. Estado del honor relacionado con la situación jerárquica .....	133
Ilustración 4-5. Relación entre funciones dramáticas y relaciones jerárquicas en las tragicomedias y comedias mitológicas .....	140
Ilustración 4-6. Relación entre tipos de situación y Funciones Dramáticas en las comedias de capa y espada.....	145
Ilustración 4-7. Mapa semántico de los espacios dramáticos que aparecen por comedias .....	164
Ilustración 4-8. Relación entre espacios dramáticos y tipos de situaciones.....	166
Ilustración 4-9. Relación entre espacios dramáticos y tipos de situación en las comedias de capa y espada.....	167
Ilustración 4-10. Relación entre espacios dramáticos y tipos de situación en las tragicomedias .....	169
Ilustración 4-11. Relación entre espacios dramáticos y tipos de situación en las comedias mitológicas .....	169
Ilustración 5-1. Comparativa de propuestas para acciones dramáticas del personaje.....	175
Ilustración 5-2. Relación entre Funciones dramáticas y Clasificación de Austin.....	183
Ilustración 5-3. Relación entre funciones dramáticas y clasificación de Austin en las comedias mitológicas .....	184
Ilustración 5-4. Clasificación de las obras según el uso de los <i>actos de habla</i> (Austin).....	196
Ilustración 5-5. Clasificación de las obras según el uso de los espacios dramáticos .....	197
Ilustración 5-6. Clasificación de las obras según el uso de los tipos de espacios .....	197
Ilustración 5-7. Clasificación de las obras según el uso de estados de honor.....	198
Ilustración 5-8. Clasificación de las obras usando todo el contexto .....	201
Ilustración 5-9. Relaciones de similitud en la Clasificación de Austin según su uso en las comedias .....	203
Ilustración 5-10. Relaciones de similitud en las disposiciones de los personajes (izquierda) y en los tipos de situación (derecha) según su uso en las comedias .....	204

## Lista de Tablas

Tabla 1-1. Relación de descriptores propuestos por Arjona para la caracterización del gracioso .....	12
Tabla 1-2. Comedias seleccionadas para este estudio .....	35
Tabla 2-1. Ejemplo de consulta sobre la base de datos en grafo .....	54
Tabla 2-2. Ejemplos de anotaciones en la base de datos .....	56
Tabla 2-3. Número de anotaciones por Comedia .....	57
Tabla 2-4. Ejemplo de consulta sobre la GDB. A la derecha se muestra el camino que define el <i>traversal</i> . .....	72
Tabla 2-5. Ejemplo de Consulta: Clasificaciones de Calvo que se usan en cada Jornada. ....	73
Tabla 2-6. Ejemplo de Consulta: Disposiciones de los personajes según intervención de los graciosos. ....	74
Tabla 2-7. Ejemplo de Consulta: Tipos de Situaciones que se usan en las obras (consulta compuesta). ....	76
Tabla 2-8. Ejemplo de Consulta: Clas. de Calvo que son consecuencia de Clas. Calvo. ....	77
Tabla 2-9. Descriptores de Tipo de Situación asociados a algunas obras .....	78
Tabla 3-1. Variantes enunciativas .....	93
Tabla 3-2. Síntesis de los postulados de Austin y Searle según Calvo Pérez .....	99
Tabla 3-3. Uso de <i>actos de habla</i> por géneros .....	109
Tabla 3-4. Relación entre los espacios dramáticos y los <i>actos de habla</i> por géneros .....	110
Tabla 3-5. Uso de disposición de los personajes por géneros .....	112
Tabla 3-6. Porcentaje de disposición de Sinceridad por personaje .....	113
Tabla 3-7. Relación de la Disposición de los Personajes con la clasificación de verbos de Austin ..	115
Tabla 4-1. Uso de estados de honor por géneros .....	132
Tabla 4-2. Estado del honor relacionado con la situación jerárquica en los diversos géneros .....	134
Tabla 4-3. Relación entre disposición de personajes y estados del honor. ....	136
Tabla 4-4. Uso de las Relaciones Jerárquicas por Géneros .....	139
Tabla 4-5. Uso de los tipos de Situación por Géneros .....	144
Tabla 4-6. ....	153
Tabla 4-7. Espacios dramáticos por géneros .....	161
Tabla 4-8. Tipos de espacios dramáticos por género de las comedias .....	163
Tabla 5-1. Uso de las funciones dramáticas por géneros .....	181
Tabla 5-2. Clasificación de obras según otros descriptores .....	200

## Introducción

Las manifestaciones artísticas y culturales que se enmarcan dentro de lo que se conoce como Barroco Hispano son lo suficientemente importantes y complejas como para justificar la existencia de tantos estudios y proyectos que pretenden desgarnar su significado para acercarse a una comprensión mejor de su función, no sólo artística, sino también social. Entre estas manifestaciones destacan, por supuesto, las artes plásticas, la arquitectura, la música y, sin lugar a dudas, la literatura en una gran variedad de géneros y estilos. De entre todas estas posibles manifestaciones, para este trabajo se ha seleccionado el teatro del Siglo de Oro como objeto a analizar, y de entre todos los posibles autores, se ha seleccionado a Calderón de la Barca como uno de los dramaturgos más representativos del teatro barroco español. La elección de este autor para realizar el análisis se debió, además de por un gusto personal, a que la tesis se enmarca dentro de un proyecto global de nombre “The Hispanic Baroque” Project, cuyo objetivo es responder algunas de las preguntas básicas del barroco hispano que cubren desde problemas de identidades hasta el análisis de los objetos culturales relacionados con esa época siendo la producción calderoniana un ejemplo de este tipo de objetos.

Pero este trabajo no es únicamente un trabajo filológico, sino que junto a las conclusiones que de esta disciplina se pretendían extraer, se proponía una aproximación distinta que hiciese uso de nuevas herramientas tecnológicas y, consecuentemente, nuevas metodologías de investigación de textos literarios.

Así pues, este estudio aborda el análisis de algunas comedias de Pedro Calderón de la Barca, y en particular se enfoca en las participaciones de uno de los personajes más importantes de la comedia del Siglo de Oro: el *gracioso*. Los motivos por los que se seleccionó a este personaje frente a otros o frente a un análisis global de las comedias se justifican por el papel central que el gracioso juega tanto en la trama (como centralizador y catalizador de la misma) como en los recursos dramáticos de la representación, lo que permitía adoptar la hipótesis de que su análisis respondería, en gran medida, a las características generales que la comedia poseyera. Para ello se desarrolló una metodología que toma en consideración diversos componentes de la comedia en relación con las participaciones del gracioso y, dado que el teatro es un texto dinámico y principalmente dialogal, se hizo necesario recurrir a diferentes teorías para poder seleccionar, almacenar y posteriormente analizar cada uno de los componentes considerados de cada participación.

Como se comentó anteriormente, uno de los objetivos centrales de este estudio es abordar el uso de nuevas metodologías de investigación para textos literarios y crear un método de análisis crítico que permitiese aplicar nuevas técnicas de estudio (nuevas, al menos, en su aplicación a la disciplina de las humanidades) haciendo uso de las capacidades que proporcionan las nuevas tecnologías. Por ello, la investigación completa se ajusta fielmente a los parámetros de lo que se está conociendo como Humanidades Digitales: un problema humanista que resolver y un método que hace uso de nuevas herramientas para resolverlo. En concreto, y como laboratorio de pruebas del método que se ha desarrollado, se hace un estudio detallado de doce comedias de Pedro Calderón de la Barca que cubren diversas etapas de su vida creativa así como distintos géneros

dramáticos. Las comedias escogidas fueron publicadas inicialmente en las *Partes de Comedias*:

<b>Parte primera</b>	<b>Segunda parte</b>	<b>Tercera parte</b>
<i>Casa con dos puertas</i>	<i>El galán fantasma</i>	<i>El maestro de danzar</i>
<i>Devoción de la Cruz</i>	<i>El médico de su honra</i>	<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>
<b>Cuarta parte</b>	<b>Sexta parte</b>	<b>Séptima parte</b>
<i>El monstruo de los jardines</i> <i>El Faetonte</i>	<i>El mágico prodigioso</i>	<i>El escondido y la tapada</i>
<b>Octava parte</b>	<b>Novena parte</b>	
<i>Guárdate del agua mansa</i>	<i>El Castillo de Lindabridis</i>	

Son cinco los capítulos en los que este estudio se divide. Para cada uno de ellos se recurrió a una o más teorías literarias y en todos ellos se hace indispensable el uso de la metodología diseñada especialmente para este propósito. Mostramos a continuación un breve resumen de cada uno de ellos, haciendo hincapié en las aportaciones principales que cada capítulo proporciona.

En el Capítulo 1 se presentan las características del objeto de estudio de acuerdo a la crítica literaria: el personaje del gracioso y unas breves notas acerca de la teoría de la comedia, haciendo énfasis en sus elementos principales de acuerdo al papel que desempeña en cada una de las doce comedias estudiadas y en las aportaciones que este personaje tiene para el estudio de la comedia áurea.

El Capítulo 2 explica la metodología seguida en este estudio desde el punto de vista de las Humanidades Digitales, tanto en las herramientas conceptuales que lo soportan como en las herramientas informáticas que han hecho posible su aplicación. En particular, surge la necesidad de determinar la estructura conceptual que permita codificar

los componentes de la comedia a partir de las características presentes en el texto dramático (lo que se ha llamado descriptores) para posteriormente proyectar dicha estructura en la herramienta que se diseñó para este trabajo. Este capítulo intenta mostrar las dificultades a las que se enfrenta el investigador para estructurar un texto que por su naturaleza tiene una estructura compleja y multifacética, y las soluciones que se pueden aportar para descomponerlo en los elementos necesarios para su análisis. El resultado de la metodología desarrollada para el problema que aquí planteamos conlleva, necesariamente, una anotación manual de las participaciones del personaje por medio de una serie de descriptores predefinidos que permiten almacenar la información imprescindible de cada uno de los componentes seleccionados.

Cada anotación manual contiene tanto la información que describe directamente cada participación del personaje, como información del contexto en el que ésta se desarrolla y que ayuda a su mejor descripción. A continuación se muestra una de las anotaciones:

Calabazas: [Aparte]

Si cual veo lo que andan,

lo que hablan viera, yo viera

lo que andan y lo que hablan,

llegarme quiero. (*Casa con dos puertas*, j. III vv. 544-547)

Esta participación se desarrolla bajo el siguiente contexto: Calabazas habla en un *aparte*, esto sugiere que no hay una **relación jerárquica** explícita, pues la interacción es con el público. Esta característica sugiere también que la **acción dramática** de Calabazas en esta participación es un *Añadido de información (aparte)* a la trama, pues al no ser escuchada

por ningún otro personaje, la información es para el espectador. Esta comedia es del género de Capa y espada, por lo tanto no es sorpresa que la acción se desarrolle en un *espacio cerrado*, en particular en una *casa*, pues es frecuente en este tipo de comedias recurrir a este espacio para el desarrollo de la acción. El gracioso no es un personaje que posea honor, pero su amo sí y es en la progresión de la trama cuando el *estado del honor* cambia, en este ejemplo el honor *se arriesga*, pues la participación de Calabazas se desarrolla cuando Félix y Lisardo discuten por la misteriosa dama, la cual parece ser la misma dado el enredo creado en la comedia. Este enfrentamiento entre Félix y Lisardo caracterizan el tipo de situación bajo dos descriptores: *peligro*, pues existe la posibilidad de que la dama sea descubierta y haya un duelo entre los galanes; y *romance*, pues toda la situación se da por los enredos amorosos y el cortejo a Marcela. Tras el análisis del contexto y la mayoría de los descriptores identificados se puede saber la *disposición de este personaje* para esta participación en particular; Calabazas manifiesta un *deseo (Acto de habla)* en esta participación, por lo tanto se deduce que manifiesta su *intención directamente*, pues no oculta nada y expresa con claridad su *deseo* por entender el enredo.

Este es el modelo que se siguió para cada una de las participaciones de cada uno de los graciosos, en cada una de las comedias, y que se verán representadas en los resultados del resto de los capítulos, los cuales presentan los diversos componentes que han sido considerados así como los resultados que se han obtenido tras analizar conjuntamente (y bajo diversos ángulos) las anotaciones de los componentes para todas las comedias.

Como uno de los posibles componentes que permiten analizar las participaciones de los personajes, se recurrió al uso de la pragmática como teoría general y, en particular, a la clasificación que ésta proporciona de los verbos de *actos de habla*. El Capítulo 3 presenta la teoría de los *actos de habla* y los requisitos que precisa para ser aplicada al estudio de textos dramáticos. Los *actos de habla* proporcionan una clasificación de los verbos dependiendo de la función que estos tengan en el discurso y, al ser el teatro un texto centrado en diálogos entre sus personajes, se abre de forma natural la posibilidad de aplicar esta teoría en el estudio de la comunicación entre los personajes. Pero además, desde el punto de vista de la pragmática es necesario analizar la *disposición de los personajes* en el momento de esa participación, por lo que se añade un componente que permite almacenar dicha disposición. Como cierre de este capítulo, se muestran los resultados de los análisis llevados a cabo sobre las anotaciones de los componentes asociados a los *actos de habla*.

En el Capítulo 4 se continúan analizando otros componentes necesarios para la anotación de las participaciones del gracioso. En particular, se estudian aquellos componentes relacionados con el contexto que rodea cada acción dramática en la que se produce la participación del personaje. Uno de los componentes de este contexto es el *espacio dramático*, pues se entiende que cada espacio tiene sus propias reglas de comportamiento y esto condiciona la elección de enunciados por parte del hablante (en este caso el gracioso). Además el gracioso condiciona sus participaciones de acuerdo al nivel social al que pertenece, ya que siendo habitualmente de un nivel social inferior, su comportamiento será diferente si interacciona con personajes de nivel superior o de un nivel equivalente. Esta característica de la interacción de los personajes en escena se

refleja por medio de lo que hemos llamado *relación jerárquica*, que también condiciona la elección verbal y con ella el contexto de su enunciación. Adicionalmente, recuérdese que en el teatro del Siglo de Oro el honor es un componente esencial para el desarrollo de la trama, llegando incluso a ser el tema y motor fundamental del argumento. Las posibles variaciones del honor a lo largo de la obra se almacenan por medio de un componente llamado *estado del honor*. Al igual que en el capítulo anterior, el capítulo se cierra con los análisis derivados del uso de estos componentes en las doce obras del corpus.

Finalmente, el Capítulo 5 se centra en el estudio de las *funciones dramáticas* del gracioso en las comedias del Siglo de Oro. En este capítulo se presenta cómo estas funciones dramáticas, junto con el resto de componentes ya analizados, ayuda a clasificar las comedias en sub-géneros dramáticos, mostrando las coincidencias tanto estructurales como temáticas en el *corpus* que comprende este estudio y permitiendo ver las similitudes entre géneros dramáticos, lo que confirma la hipótesis acerca del peso que este personaje juega en esta clasificación por medio de sus participaciones.

La tesis se cierra con un capítulo de conclusiones en el que se recogen los principales resultados obtenidos en su desarrollo, tanto desde el punto de vista filológico como metodológico y un conjunto de apéndices que complementan la información de algunos de los capítulos anteriores. En concreto, en el apéndice 1 se muestra la clasificación de los verbos según los actos del habla que propone la pragmática (se muestran las versiones de Austin, que es el que más se ha usado, y de Calvo), y en el apéndice 2 se proporcionan resultados de consultas adicionales y que sirven de complemento y explicación a algunos de los resultados expuestos.

# 1 El gracioso y la comedia del Siglo de Oro

## 1.1 Los orígenes del gracioso: del pastor bobo al gracioso calderoniano

Al igual que el teatro español, sus personajes evolucionan con el tiempo y la profesionalización tanto de la escritura como de la escenificación. Por esta razón no se puede decir que el gracioso sea un personaje que haya emergido espontáneamente, ni que sea una novedad del teatro áureo, sino que, como se verá a continuación, es producto de la evolución de otros personajes que aparecen con anterioridad en la historia del teatro.

Aunque sus orígenes se han rastreado hasta la comedia greco-romana (Ley 30-42), la falta de mezcla entre los géneros teatrales de este periodo dificulta la existencia de un personaje con las características propias de lo que más adelante se va a conocer como gracioso. Ley establece una comparativa entre los esclavos de la antigüedad clásica y los sirvientes del XVI-XVII, atribuyéndoles a ambos el papel de confidentes y guías de los jóvenes hijos de nobles (37). Esta característica se puede atribuir al gracioso por su condición de siervo, pero, tal como se representa a la mayoría de graciosos en el siglo XVII, la condición de confidente se limita casi exclusivamente a motivos amorosos y en la mayoría de los casos el gracioso no es precisamente el mejor consejero para su amo.

En el teatro anterior a Lope de Vega aparece la figura de donaire, que consistía básicamente en ser la caricatura del amo a quien sirve. Se trata de un personaje que se

caracteriza por asumirse galán, aunque nunca pretende actuar fuera de su estrato social, y que representa la burla de la relación del caballero y su dama. Aunque este personaje ya cuenta con características que luego se identificarán con el gracioso, es todavía una imagen incompleta y sin una personalidad claramente definida ni independiente del galán.

Para Françoise Cazal, el personaje del cual evoluciona el gracioso del Siglo de Oro es el pastor bobo. Cazal analiza los rasgos genéricos que caracterizan al pastor y las funciones que desempeña en la obra y establece que se trata de un personaje perezoso, amigo de la gula y de notable cobardía, características estas que mueven a risa, o mejor dicho, a burla, una burla de la cual es objeto. La comicidad de este personaje es de tipo pasivo, la risa es a costa suya, no provocada por él (Cazal 7-8).

Siguiendo la misma línea caricaturesca propuesta por Ley, se encuentra que tanto el pastor como el esclavo son personajes que pertenecen a la tradición literaria, a la vez que, sin embargo, juegan un papel dentro de la cultura popular y mantienen atributos tradicionales: ambos son ignorantes, cometen equivocaciones simples que les acarrearán los enredos que luego serán objeto de burla, también son supersticiosos y no tienen una relevancia significativa en la obra por sí solos. Algunas de estas características se mantendrán con el gracioso, pero el personaje irá adquiriendo más importancia en la trama de la comedia áurea a medida que el teatro va alcanzando un mayor nivel de comercialización y profesionalización. Esto hará que el personaje evolucione y pase de ser una figura pasiva a convertirse en “el detonante del humor, además de dejar de ser sólo un bobo, y llegar a ocupar papeles significativos” (Cazal 10), lo cual sucederá a partir de Lope y su *Arte Nuevo*.

El paso de pastor a gracioso responde también a la urbanización de las tramas de Comedias. El pastor, o simple, “vendría a ser algo así como un rústico domesticado, un pastor que ha abandonado el ganado y se ha urbanizado” (Diango 20), pero esta civilización del personaje no borra sus características más representativas; es cierto que ya no actúa como campesino, pero no es completamente ciudadano, no ha adquirido modales cortesanos y se sigue guiando por sus instintos más básicos. El personaje ha dejado el campo y pretende haber adquirido un mayor nivel de educación, habla en latín, o lo que cree que es latín, pues sus frases no tienen sentido alguno, esto en caso de que estén bien pronunciadas, lo cual es poco habitual. A pesar de que el gracioso mantiene rasgos de sus predecesores, este personaje nace fuera del ambiente rural, obra junto a un galán cortesano y, en mayor o menor medida, se contagia de sus rasgos, no para ser su sombra, sino para crear una identidad propia. Se convierte en un personaje que se vuelve indispensable para la mayoría de las tramas, al grado de volverse un personaje “tipo” que aparecerá a lo largo de toda la dramaturgia del Siglo de Oro y en la mayoría de los géneros dramáticos de la época.

Cuando el gracioso se vuelve un personaje tipo, implica que varias de sus características se repetirán, no siempre en su totalidad, pero sí en un conjunto de atributos recurrentes. Arjona (21) señala que, posiblemente, el primer gracioso registrado como tal sea Tristán (*La Francesilla*) de Lope de Vega en 1620, por lo que se podría considerar a Tristán el prototipo de gracioso al que originalmente habrían recurrido el resto de autores del teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, Arjona no hace una caracterización del personaje tipo, más bien hace una descripción de Tristán y, con ella, establece una descripción de lo que sería más tarde este personaje del teatro del barroco. La lista de

Arjona asciende a treinta descriptores, todos presentes en Tristán, y que se repetirían, con mayor o menor grado, a lo largo de los siglos XVI y XVII en los graciosos que le suceden (3-9). La lista de Arjona no tiene ninguna clasificación interna, en este estudio y para ayudar a comprender el listado se añadieron clasificadores para crear conjuntos descriptivos:

- Relación con su amo: en este grupo se condensan las características del personaje que afectan directamente la relación con el amo (recuérdese el pareado galán-gracioso).
- Descriptores del personaje: son las características propias del personaje, aquellas que lo describen tanto físicamente como en su comportamiento.
- Representación de valores sociales: el personaje refleja valores vigentes en la sociedad de su época, y aunque sus características lo alejen del modelo de ciudadano ejemplar, no transgrede los límites o se reincorpora a ellos si llegase a pasarlos.
- Función dramática: estas características están relacionadas con las funciones que el personaje tiene en la trama, su relación con el argumento.

De esta forma, tomando a Tristán como el prototipo del gracioso, se encuentran los siguientes descriptores, que no se mencionan en el orden propuesto por Arjona sino agrupadas de acuerdo a la relación que tienen con su amo, en la caracterización del personaje como individuo, en el papel que juegan dentro de las convenciones sociales de la época y en la función dramática que desempeña:

<b>En relación con su amo</b>	
<b>Parodia el discurso de los amores y otros actos de su amo</b>	Se burla del amo en su cara y a sus espaldas Es el consejero de su amo, en especial en cuestiones de amor
<b>Parodia del discurso del amo</b>	
<b>Irrespetuoso con su amo</b>	Leal a su amo
<b>Descriptorios del personaje</b>	
<b>Borracho o con fama de borrachón</b>	Indiscreto
<b>Presuntuoso. Se precia de saber mucho cuando no es así</b>	Astuto Desesperado, colérico. Desesperante y “colerizante”
<b>Se dice políglota</b>	
<b>Se esfuerza por ser gracioso</b>	Incrédulo
<b>Refunfuñón</b>	Busca en todo momento la comodidad física
<b>Se burla de sí mismo si no hay de quien más burlarse</b>	Embustero, pero sus mentiras son inofensivas Cobarde por naturaleza
<b>Desvelo por el dinero</b>	Fanfarrón, alardea pero son sólo arranques pasajeros
<b>Preocupación por la comida</b>	
<b>Representación de valores sociales</b>	
<b>Cristiano</b>	Amigo de refranes y moralejas
<b>Misógino, clasifica a las mujeres de la misma forma: volubles e indignas</b>	Con el matrimonio del galán y la dama principales viene el inevitable matrimonio entre los criados
<b>Función dramática</b>	
<b>Encargado de recitar los pasajes picantes de la obra</b>	Está estrechamente ligado con los personajes principales de la comedia
<b>“Campea” por toda la pieza</b>	Recita los últimos versos de la comedia

Tabla 1-1. Relación de descriptorios propuestos por Arjona para la caracterización del gracioso

De esta clasificación se deduce que el gracioso ha adquirido atributos únicos que lo distinguen del resto de los personajes, que si bien lo mantienen en relación a su amo, también le permiten relacionarse con el resto de los personajes de la comedia y le

proporcionan una nueva capacidad de interacción con el público, característica que sólo él posee dentro de la obra. Dramáticamente, el gracioso funciona en relación con otros personajes, consigo mismo, con otros graciosos (generalmente una contraparte femenina, aunque no necesariamente) y es detonante de gran parte de los enredos que formarán parte en la Comedia, además de cerrar la obra con una interacción directa con el público.

Calderón, por su parte, caracteriza a sus graciosos ya desde el nombre: Clarín, Pasquín, Calabazas, Chato, etc. En cuanto a la situación social del personaje se inclina hacia graciosos cortesanos, ya sean criados, caballeros ridiculizados o soldados; sin embargo, si la trama lo requiere recurre a rústicos, negros o moros (Navarro Gonzalez 89-108). El gracioso calderoniano se centra en crear una situación cómica basada en la palabra, en una técnica en la que son pocos los que recurren a gesticulaciones excesivas, pues es el ingenio de sus frases combinado con la situación que rodea el diálogo lo que mueve a risa. Este personaje inventa palabras, provoca enredos o crea malentendidos utilizando el contexto para alcanzar su objetivo. Del personaje tipificado, el gracioso calderoniano utiliza los recursos de burla y la queja en su discurso; sin embargo, recurre poco a dobles sentidos o al lenguaje tosco. En realidad, se puede afirmar que este personaje, en el teatro de Calderón, no se aleja demasiado del discurso que rodea sus intervenciones, sino que lo utiliza como contenido de la gracia, sus interacciones con el público son para enfatizar la escena o añadir información, no sólo la burla superficial, hace pocas alusiones a refranes o chistes populares. Además este gracioso calderoniano estropea el discurso de su interlocutor con vocablos elaborados, con invenciones lingüísticas y con alusiones a escenas anteriores y posteriores dentro de la trama. Dirige la comicidad dentro de la acción, la enmarca para relajar una situación seria o la exagera

para hacerla peligrosa para los personajes y es así como gana la complicidad del público y genera la intriga de la trama. Uno de los graciosos calderonianos más significativos es Cosme de *La dama duende*, este gracioso expresa su visión del mundo sin temor a represalias, es supersticioso y objeto de la peor parte del enredo, además de ser borracho, cobarde y perezoso. Es el personaje tipo en su máxima expresión, es fiel a su amo, pero se niega a ser partícipe del enredo, sin lograr evitarlo. Es vulgar y misógino, avaricioso, desconfiado e ignorante “pero no por ello el criado deja de funcionar como un acicate para el espíritu observador de su amo, ya que sus preguntas y dudas, en general basadas en un contrato muy realista con la vida diaria, obligan a Don Manuel a tratar de encontrar respuestas que no se le hubieran ocurrido espontáneamente” (Pérez Magallón 68). Cosme motiva a descifrar el enredo y el misterio de la dama duende, insta a su amo a buscar soluciones y, a su modo, lo aconseja para cerrar con un final feliz en el que se restaura el orden y se mata la superstición.

Los juegos de palabras en los que se altera la fonética son frecuentes en los graciosos calderonianos, llegando en ocasiones al empleo de latinismos sin sentido o a vocablos anticuados, ya sea para aparentar sabiduría o por ser característica propia de su condición poco educada. En *El castillo de Lindabridis*, por ejemplo, Malandrín usa este último recurso, que remite al habla caballeresca de los libros medievales:

Malandrín: ¡Ah del castillo! Si non

Yace la infanta desnuda

Catadlo, y que a un agujero

Asume su hermosura. (J. II)

Este es un ejemplo en el que el gracioso recurre al habla caballeresca para convocar la presencia de la dama y en el proceso insulta la honra de Lindabridis y se mofa de la intención amorosa de su amo. Es una burla de los personajes principales, de sus intenciones amorosas y, sin embargo, se hace combinando una mezcla de lenguaje poético y palabras vulgares.

El gracioso calderoniano pronuncia versos de calidad equiparable a la de su amo, cargados de ingenios y, a veces, con una dimensión narrativa en la que una moraleja inventada se acomoda para salvarlo de una situación embarazosa y le sirve para atribuirse el conocimiento y la intención de ayudar a su amo por medio de un consejo oculto en las palabras. Estos juegos de palabras pueden estar mejor o peor logrados y, cuando el discurso comienza a perder sentido o la ignorancia del personaje comienza a manifestarse, recurre al uso de sinónimos, antónimos o juegos con los sonidos para contrarrestar esa imagen.

Este personaje se esfuerza por encajar en una clase social a la que no pertenece y lo hace replicando el comportamiento del galán en sus amoríos, con el que desea impresionar como su amo ha impresionado a la dama; por ello, recurre al ingenio y apela a la inferioridad intelectual de su conquista, se halaga y promueve sus cualidades. A pesar de ser un personaje cobarde, defiende su cobardía cubriéndola de prudencia, manifestando excusas que le impiden pelear y esperando engañar con su discurso al resto de personajes “bajos” de la comedia. Esta función también la suele utilizar frente a los personajes nobles sin quebrantar su postura y justificando/justificándose ante todos. Un ejemplo de este comportamiento se encuentra en *La dama duende*, cercano al inicio de la comedia los galanes pelean y se indica a Cosme, el gracioso, que saque la espada y se una a la pelea, a lo que éste responde:

Cosme: Es doncella,

y sin cédula o palabra

no puedo sacarla. (I, vv. 177-179)

Calderón pone en boca del gracioso referencias a obras literarias, algunas propias y otras ajenas, pero por ser mencionadas en el texto se entiende que el público pudo haberlas conocido (también es posible que estas referencias se dirijan a otros dramaturgos y a quien tuviera acceso a la representación o la lectura del texto). De esta forma, cuando compara una dama con *La dama duende*, el espectador sabe a qué esquema recurrir para tal caracterización, recurso que salva tiempo en la descripción de los personajes o las situaciones que son comparadas con otra obra conocida y crea un lazo más de complicidad entre el gracioso y el público.

## 1.2 El gracioso en el teatro del Siglo de Oro

El término “gracioso”, “usado como sustantivo, significa el que en las Comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene” (Autoridades 68,2), es por ello que el gracioso dentro de la comedia es el creador de enredos, de malentendidos; también es mensajero, confidente y galán. Cambia las palabras para dar información, exagera las acciones para entretener al público, es el portavoz de la parte más realista de la trama, el personaje más cercano al público que lo observa y, al mismo tiempo, la línea entre la realidad del tablado y la ficción de la comedia. A lo largo del siglo XVII el personaje del gracioso se afianza a sí mismo como uno de los personajes angulares del teatro áureo que, como el galán o la dama, se vuelve un personaje fundamental para la obra al formar una parte constitutiva de la trama.

Al no trabajar con memorias de apariencias y tener noticias de las representaciones de cada una de las comedias, sólo se puede recurrir al texto y las didascalias que describen las acciones del personaje. Como se ha mencionado anteriormente, el gracioso es un personaje tipo, con características que lo distinguen del resto de los personajes y por esta razón “estamos ante un personaje cuyos perfiles externos se encajarían con un actor de no muy buen talle, voz poco entornada y brillante, y andares nada esbeltos y nobles. Más bien sería un tipo bajo, rechoncho mejor, con caminar divertido y presto a tropezar, ronca garganta que se extrema al intentar cantar o entonar una vieja balada” (Oliva 426). De acuerdo con Oliva, las características del personaje se encuentran en el texto dramático; estas características remiten al Sancho cervantino, y para ser encarnadas tal cual necesitan un “actor ideal” para crear al personaje, o bien recurrir al disfraz para lograr la apariencia requerida en la obra. Estas características “literarias” se vuelven patrones que se manifiestan en escena gracias al actor, lo que sugiere que Oliva tiene razón al decir que el mismo actor representaría una y otra vez al gracioso en diferentes comedias, ya que no sólo encarna al personaje, sino que comienza a ser identificado con “el gracioso” por el público (al igual que las damas, galanes, viejos) que asiste a las representaciones de la compañía.

Más allá de la representación en escena, el gracioso cambia de modalidades dependiendo del dramaturgo que lo crea y de la comedia en la que toma parte. Hasta ahora se han mencionado las características comunes del personaje que lo convierten en un personaje tipo del teatro áureo; sin embargo, no se ha mencionado aún la importancia que las diferencias en este personaje adquieren en relación con los diferentes subgéneros cómicos en los que aparece. Como se ha visto, el término *comedia* describe grosso modo

la mayor parte de la producción teatral de los siglos XVI-XVII. Huerta Calvo afirma que “*comedia* puede ser tanto una tragedia o una tragicomedia, como una comedia cómica propiamente dicha” (Huerta Calvo 310), de manera que el subgénero al que cada comedia pertenece depende directamente de la temática de la obra. La variedad de las líneas argumentativas dentro de los diferentes géneros ayuda a estipular de antemano la importancia que tendrán los personajes dentro de la obra. Resulta lógico asumir que Mosquito, de *El escondido y la tapada* (una comedia de enredo), tendrá un papel más significativo y con mayor cantidad de apariciones que, por ejemplo, Coquín en *El Médico de su honra* (tragicomedia), pues la propia temática de las comedias determina la existencia de comicidad en cada una de ellas, aunque cada uno de estos graciosos cumpla una función diferente en la comedia a la que pertenece. Coquín aparece poco en escena, la gracia que causa es limitada, pues no logra el cometido de hacer reír al Rey y las ocasiones en que podría apelar a la risa del público es cuando habla del peligro de no cumplir su deber; sin embargo, este personaje es quien, hacia el final de la obra, cuenta al Rey lo que ha pasado en la casa de Gutierre y anuncia la muerte de Mencía. Por su parte, Mosquito (*El escondido y la tapada*) interviene de manera constante en la trama, establece el decisivo par galán-gracioso y ayuda a su amo, Don César, en sus andanzas por conseguir a Celia. La temática de ambas comedias determina lo que se espera de sus personajes y aunque en ambos modelos, tan diferentes uno del otro, aparezca la figura del gracioso, las razones son tan opuestas como las tramas.

No solamente los sub-géneros cómicos son razón suficiente para establecer las diferencias y los papeles que cada gracioso desempeñará, ya que, si bien los dramaturgos mantienen la vigencia de los patrones y tipos, también añaden características distintivas

en sus personajes. Arango (377-86) presenta una breve descripción de las características de los graciosos de cuatro dramaturgos áureos en la que se pueden observar algunas de las características que hacen distintivos a los graciosos:

- a) Lope de Vega, usando como ejemplo *Fuenteovejuna*: Mengo es la contrafigura del héroe/galán, es el prototipo de gracioso pues su comportamiento atiende a los rasgos más significativos de este personaje: se burla, canta, hace juegos de palabras, es el guía de la parodia; pero también es el personaje que, por su condición “menor” representa la crítica social de la obra, ya que declara los abusos del Comendador y mantiene la unidad de Fuenteovejuna.
- b) Tirso de Molina, usando *El burlador de Sevilla* como ejemplo: Catalinón, aunque conserva los rasgos de cobardía y su “hablar surrealista”, es un gracioso que aconseja a su amo con la intención de evitar que le pase nada malo.
- c) Juan Ruiz de Alarcón, en *La verdad sospechosa*: Tristán es un gracioso diferente al resto de los graciosos áureos. Es un criado virtuoso, de confiar y con estudios, protege a su amo a base de consejos y es el guardián y protector de la honra de su amo. Es un noble venido a menos, inconforme con su papel de servidumbre.
- d) Pedro Calderón de la Barca, en *La vida es sueño*: Clarín es otro de los graciosos que forma parte del *corpus*, desconoce el código de honor y sus chistes interrumpen el drama. Es un gracioso cambiante, pues aunque mantiene su papel, lo adapta al contexto en el que se encuentra, pues la intención de agradar es su motor principal. Clarín tiene la función de, además de divertir, acercar la comedia al público y asegurarse de que la comprendan. (Arango 377-86).

Sin bien esta descripción ayuda a delinear las diferencias que cada dramaturgo usa para su gracioso, es necesario señalar que las obras que Arango compara son todas obras “serias”, ninguna de estas comedias es una comedia cómica y los temas entre las obras

seleccionadas no podían ser más distintos. Aunque esta descripción sea útil, es importante que, para establecer diferencias significativas entre los personajes, se haga una comparativa entre obras pertenecientes al mismo género dramático; sin embargo, debe admitirse que esta comparativa más que diferencias aclararía similitudes. Para este estudio del gracioso, el análisis se centra en el personaje creado por Calderón y en la función que desempeña en diferentes sub-géneros dramáticos. No es la intención de este estudio describir la totalidad de graciosos áureos, sino analizar las características de la comedia que se desprenden de las intervenciones de este personaje.

Calderón crea graciosos para todas sus comedias, lo que como ya se ha visto es una convención que atañe a todos los dramaturgos áureos; sin embargo, los graciosos calderonianos tienen la característica de pertenecer exclusivamente a la obra para la que fueron creados, es decir, que, aunque poseen características del personaje tipo, su desarrollo en la obra a la que pertenecen no sólo está ligado al amo a quien sirven, sino que determina el éxito o fracaso de la relación amorosa, la revelación de secretos, el comportamiento de su amo y, dependiendo del subgénero, la existencia de una pantomima independiente de la historia principal para “relajar” al público. A pesar de las características que comparten, los graciosos calderonianos están sujetos a sus tramas particulares y son éstas las que determinan sus atributos.

Las sutilezas en los detalles de cada obra harán que un gracioso sea más burdo o más cultivado y determinará también la cantidad de participaciones que son necesarias en la trama. Por ejemplo, en *Guárdate del agua mansa* Hernando participa menos de 50 veces, la mayoría de ellas en diálogos breves que invitan a su amo a sentarse a la mesa o anuncian la salida de las damas. Este personaje habla poco y la mayor parte de su

participación se limita a la interacción con su amo para brindarle un consejo o darle pie para un largo discurso. Puede pensarse que en una obra como ésta la presencia de un gracioso sobra, pero la existencia de triángulos amorosos y la necesidad de casar a su amo dan la oportunidad perfecta para crear un gracioso, en su mayoría silencioso, pero de participaciones significativas.

En obras como *El galán fantasma*, donde el gracioso participa más de un centenar de veces, sus discursos son más recurrentes en juegos de palabras y quejas, con los que provoca los enredos necesarios para proteger a su amo de ser descubierto por el padre de su dama. Candil crea una relación amorosa para sí mismo y, aunque durante toda la trama mantiene una burla de la situación de su amo, también provee consejos y artimañas para ayudar a su señor hasta que logra su objetivo y ambos terminan felizmente casados.

Puesto que *El galán fantasma* es una comedia de enredo, de trama romántica y *Guárdate del agua mansa* es una comedia más seria, aunque con romance de fondo, podría pensarse que el gracioso sólo está en ellas por convención teatral; sin embargo, como se verá en capítulos posteriores, el personaje cumple funciones dramáticas diferentes en cada una de las tramas. La cantidad de participaciones que tiene en cada una de ellas está subordinada a la necesidad que de él se tiene para crear comicidad. En *Guárdate del agua mansa*, por seguir con el ejemplo, Hernando es el criado y sus rasgos cómicos son sencillos, cumple más la función de ayudante, cómplice y proveedor de consejos a su amo que de creador de risas y enredos; todo ello responde a la presencia de otro personaje en la misma trama que es la personificación de la burla de los nobles. Don Toribio es una aproximación al figurón, un noble de provincias, de modales burdos, que

habla con vocablos ajenos a la corte de Madrid, es sencillo en su pensar y resulta torpe en su trato. Con este personaje de contrapeso, Hernando limita su participación como gracioso porque Don Toribio es la gracia de la obra, y se convierte en el objeto de burla de las damas y sus pretendientes. El papel de Hernando se ve limitado, aunque posee las características del gracioso, por el hecho de que existe un personaje que está construido a partir de la burla que provoca involuntariamente. Aunque Don Toribio no es la figura “oficial” de criado gracioso en esta obra, se analizará su papel en ella como figura de gracioso, pues su caracterización encaja con varios de los rasgos que pertenecen a este personaje tipo. En la Ilustración 1-1 se muestra el diferente uso de las funciones dramáticas y de los tipos de situación por parte de ambos personajes, poniendo de relieve las diferencias entre los papeles que juegan ambos personajes (en capítulos posteriores se detallarán los análisis que hacen uso de este tipo de descriptores).

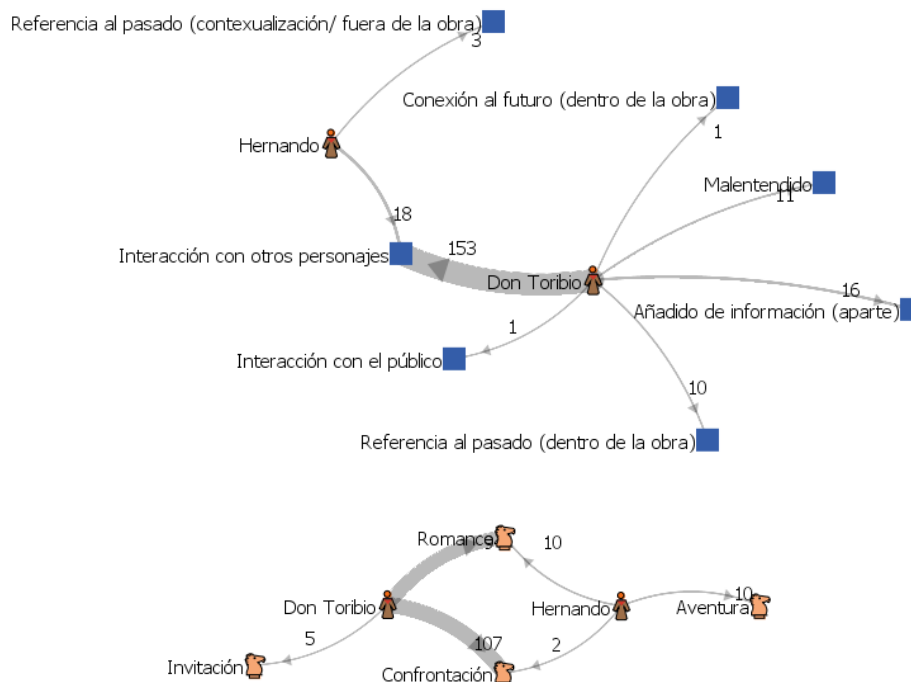


Ilustración 1-1. Usos de funciones dramáticas y tipos de situación por los dos graciosos de *Guárdate del agua mansa*

Es poco frecuente que haya dos graciosos en las comedias calderonianas y cuando llega a haberlos estos aparecen en las siguientes combinaciones: dos criados graciosos, aunque uno siempre tiene más atribuciones de este personaje tipo que el otro (Moscón y Clarín en *El mágico prodigioso*); una pareja hombre/mujer, en la que el gracioso cuenta con su contraparte femenina aunque ésta suele hacer burlas solo del gracioso hombre y en la que ambos pueden ser villanos o criados (Gil y Menga en *La devoción de la cruz*); y el ejemplo de Don Toribio (*Guárdate del agua mansa*), que se acerca más a una aparición del figurón que a una pareja de graciosos.

Otro tipo de presencia de graciosos en el teatro calderoniano se encuentra en la comedia burlesca. La naturaleza misma de este género hace que todos sus personajes actúen con rasgos del gracioso y posean algunas de las características correspondientes a

este personaje tipo. En este género literario puede apreciarse la teoría bajtiniana de la inversión del mundo por medio del carnaval. En ella los reyes son glotones, las damas perezosas, los galanes cobardes y todos interactúan dentro de un mundo que parecería igual al de cualquier otro género de comedia; sin embargo, es el comportamiento de los personajes lo que hace que el orden se subvierta y todos se vuelvan graciosos en escena.

### 1.3 Teoría de la Comedia

La comedia es un género dramático caracterizado por el enfrentamiento de sus personajes con la vida cotidiana que los lleva hasta un desenlace “feliz”, o por lo menos estable, donde los conflictos desarrollados a lo largo de la trama se resuelven y el orden es restablecido. La comedia está determinada por la acción dramática de los protagonistas. A diferencia de la tragedia, la comedia recurre a personajes aparentemente sencillos, con problemáticas menos trascendentales, pero no por ello exentas de suspense o drama. Bien es cierto que la comedia tiende a restaurar el orden roto en algún punto de la trama y que son las acciones y el autoconocimiento de los personajes, por medio de la interacción entre ellos, los que llevan a resolver la problemática que se presenta. La contraposición tragedia/comedia no es nueva y ha sido ampliamente estudiada; sin embargo, en esta sección se delimita el marco teórico al estudio de la comedia para contextualizar esta investigación.

El término “comedia”, en relación con el teatro del Siglo de Oro, puede significar cualquier pieza de teatro mayor, con excepción de los Autos Sacramentales, en lo que

constituye un género con características propias, o bien puede referirse a una “comedia cómica”, en contraposición con un drama o una tragedia. En lo que sigue, se considera esta segunda acepción de comedia, es decir, la comedia cómica.

Uno de los estudios más significativos acerca de la comedia es el de Olson (200). En este estudio, Olson señala que la comedia no reside en los acontecimientos, sino en la opinión que se tiene acerca de dichos acontecimientos. Para Olson, la comedia es una imitación de acciones sin valor, una mera ficción alejada de la veracidad y del espectador, cuya única búsqueda es la de obtener una restauración de la mente en un balance entre la euforia y la falsa libertad, entre los deseos y las emociones provocados por la preocupación creada de la nada durante la comedia. A esto es a lo que Olson llama “catástasis”, el equivalente en la comedia de la catarsis de la tragedia (Arellano, *Historia del teatro* 28-30). Olson describe la comicidad de la comedia como una estructura compuesta de chistes que, en realidad, son formas de agresión que dejan a la audiencia satisfecha de no ser ellos el objeto de dichas agresiones. Esto mismo sería lo que le haría perder valor frente a esa misma audiencia.

Por otro lado, Langer afirma que “el ritmo vital” de la comedia pertenece a la obra cómica, no a la vida real (318). Este ritmo vital provoca que la fuerza de la comedia proceda enteramente de un escenario que envuelve al público, pues trivializa la lucha humana y sus peligros al presentarlos por medio de personajes amorales y alejarlos del espectador real. Sin embargo, se debe mantener la distancia entre realidad y teatro, la idea de alejar los personajes y las tramas de la vida real, además de intrigar al espectador, lo mantiene en un mundo seguro donde las transgresiones se restauran al final de la comedia. Esta postura se acerca a la teoría bajtiniana del carnaval (Bajtín 70), donde éste

se presenta como un espacio para parodiar los ritos oficiales dentro de un marco aceptado por convención y con la consecuente restauración del orden social y jerárquico que se produce tras la finalización del mismo. Así pues, al igual que en la comedia, la risa del carnaval sería una burla permitida, coincidiendo en ambos casos que se permite la risa “sin sentido”, pues supone un estado caótico transitorio.

Con el *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), Lope presenta una definición esquematizada de la comedia a principios del XVII. En esta obra, Lope justifica su texto contraponiendo la estructura de la comedia con la estructura de la tragedia, en un texto en el que rompe con las normas de la segunda para definir la primera. Lope demuestra cómo una serie de conceptos retóricos definen la composición de la obra teatral y destaca entre ellos como los más importantes: la *composición*, donde defiende la fusión de lo trágico con lo cómico, habla de la unidad de tiempo y lugar, la *verosimilitud* de la trama, así como de la división de la obra en tres actos; la invención, que trata de la temática, la duración de la obra y el posible uso de la sátira en ella; la *peroración*, mediante la que Lope trata el tema de la representación y, con ella, los decorados y trajes que se usan en la puesta en escena; y finalmente, en la *elocución*, se refiere al lenguaje y su uso dentro de la obra, habla de la distinción entre el lenguaje dramático y el poético y trata de los diferentes usos que deben hacerse del lenguaje de acuerdo con la trama de la comedia (Vega 246-63).

El *Arte Nuevo* establecerá un patrón para el drama del siglo XVII. La comedia nueva mezcla lo trágico y lo cómico, posee un manejo flexible de las unidades dramáticas y permite la conjugación, no sólo de temas, sino también de estilos. De esta forma, se puede encontrar una comedia de enredos con tintes de tragedia o un drama de honor con

tintes de comicidad. Sin embargo, la estructura en la división de la comedia se mantiene estable sin importar el género de la misma: la exposición ocupa el principio del primer acto, el nudo ocupa el resto del primer acto, todo el segundo y parte del tercero y el desenlace se produce en la parte final del tercer acto.

Sin embargo, esta misma valoración que hace Lope de las fronteras entre géneros respecto de las prácticas teatrales del siglo anterior y de las propuestas conservadoras de los teóricos del neoaristotelismo lleva a un crecimiento desenfadado de las combinaciones y los subgéneros y a una dificultad mayor a la hora de clasificar las comedias del siglo XVII. Una de las propuestas de clasificación y división de los diferentes géneros de comedias es la que propone Arellano (138-9). Dentro de una clasificación que responde a varios criterios, Arellano distingue entre obras dramáticas serias y obras cómicas para ofrecer el siguiente panorama:

1. Obras dramáticas serias:

1.1. Tragedias: existencia de riesgo trágico, implicación de los espectadores.

1.2. Comedia seria: con posible variedad de comedias heroicas, hagiográficas.

1.3. Auto y Loa Sacramental: asunto eucarístico, uso masivo de alegorías.

2. Obras cómicas:

2.1. Comedia de capa y espada: protagonizada por caballeros particulares, acción amorosa. Mantiene al espectador admirado y una inverosimilitud en la trama.

2.2. Comedia de figurón: trama parecida a la de capa y espada donde el protagonista es una figura cómica. El humor es provocado principalmente por su propia ridiculización.

- 2.3. Comedias palatinas: tramas de enredo, sus protagonistas son nobles, su ubicación especial, y temporalmente ofrecen una lejanía mayor con el espectador.
- 2.4. Comedia burlesca: transgrede el orden, es más cercana a los géneros menores (entremeses, jácaras, etc.)
- 2.5. Entremés y géneros breves: cambio de orden, carnavalescos.

Respecto a las diversas etapas que pueden encontrarse en la creación de comedia, Vitse distingue cuatro etapas dentro del XVII, que casi corresponden cronológicamente con los cuatro cuartos del siglo. De acuerdo con Vitse, la primera comedia (comedia de la modernización) se escribe durante el primer cuarto de siglo, “en la que se sitúa el nacimiento y triunfo del modelo y donde se produce la exploración artística” (citado Llanos López 131). La segunda generación (comedia de la modernidad) se escribe durante el segundo cuarto de siglo y representa la fase de madurez estética. La tercera comedia termina en 1680 con la muerte de Calderón y la paralización de la comedia pues, de acuerdo con Arellano (209), la comedia en su etapa final se ve afectada por la comicidad al estilo entremesil de la primera etapa. Finalmente, la cuarta comedia es la comedia de la readaptación y aclimatación hacia el siglo XVIII, que ya presenta matices neoclásicos y tendencias ilustradas (Vitse, 726). Esta postura es discutida, por ejemplo, por Arellano, quien propone una división por escuelas más que por épocas o etapas de escritura y que, de esta forma distingue entre la escuela lopesca frente a la escuela calderoniana, para clasificar los diversos escritores y obras de la época.

## 1.4 La Comedia de Calderón

El ciclo de escritura calderoniana abarca de 1620 a 1680. La crítica (Rodríguez Cuadros, Ruiz Ramón, Parker, entre otros) ha dividido su trabajo en dos fases: la primera abarca desde sus inicios como dramaturgo hasta el cierre de los teatros de 1644-69; y la segunda fase es la que ocupa las décadas posteriores a su ordenación sacerdotal en 1651. Además de la diferencia cronológica entre ambas etapas, se puede apreciar una diferencia más fundamental creada por la temática abordada, pues durante la primera etapa de producción Calderón escribe fundamentalmente comedias cómicas, mientras que en la segunda etapa se dedica casi por completo al teatro religioso en forma de autos sacramentales y a las obras que escribe para las fiestas de corte (Rodríguez Cuadros 117-20). Además, es en esta segunda etapa donde utiliza una mayor cantidad de recursos escénicos.

Analizando los estudios que se han realizado acerca de esta producción literaria (Vitse, Arellano, Ruíz Ramón, etc.), se puede afirmar sin lugar a dudas que se ha prestado más atención al teatro serio calderoniano que a los otros tipos de obras. Sin embargo, Calderón aborda en su producción la gran mayoría de los géneros existentes en la época, desde autos sacramentales y tragedias filosóficas, que constituirían el conjunto de su producción seria, hasta lo que se podría denominar como su producción ligera, por medio de comedias burlescas y entremeses. Investigadores como Marc Vitse y Ruiz Ramón (*Historia del Teatro Español*, 1983) han señalado la importancia y la fuerza de la tragedia calderoniana, además de su compleja estructura y su constante reflexión acerca de temas

tan importantes como el honor y la naturaleza del ser. Pero también debe tenerse en cuenta la extensa producción cómica que nos ofrece este autor.

Recuérdese la definición de comedia que se presentó en el apartado anterior. La comedia, en el contexto del teatro áureo, es una producción de teatro mayor, que se entiende como un género totalitario compuesto, a su vez, de tipos o géneros jerárquicamente menores. Como se indicó anteriormente, Arellano propone una clasificación de los géneros de comedia existentes en el Siglo de Oro. Siguiendo esta clasificación y analizando la subdivisión de comedias que entran dentro de las obras cómicas, en la producción calderoniana se pueden encontrar representantes de todos los géneros mencionados, desde comedias de capa y espada (*La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *No hay burlas con el amor*, etc.), hasta comedias palatinas (*El galán fantasma*, *El secreto a voces*, *El hijo del sol Faetón*, etc.), pasando por las comedias burlescas (*Céfalo y Pocris*). Tal variedad de estilos y en tan extenso periodo de tiempo, hacen de Calderón uno de los escritores más representativos del teatro áureo español. El estilo de Calderón, sin embargo, no es enteramente nuevo al existente en esta época. Añade y cambia tramas, crea un estilo propio, pero la base de su escritura no rompe con el modelo de la comedia áurea, que tiene características específicas que la diferencian de teatros anteriores y posteriores.

En el teatro del Siglo de Oro, y en el teatro en general, el lenguaje es el motor principal para la construcción de la trama, el espacio, los enredos y la comicidad, al mismo tiempo que crea relaciones en escena e involucra al espectador en la comedia. El lenguaje es el generador de las relaciones que permitirán tender un puente entre el mundo del espectador y el mundo del teatro. Para este objetivo, el teatro áureo utiliza diversos

niveles discursivos que facilitan la creación de estos puentes comunicativos. Entre los diferentes niveles discursivos del lenguaje presentes en la comedia, este estudio se centra en aquellos que promueven el carácter de la comicidad.

Por lo general, en las comedias de Calderón sólo un personaje, el gracioso, aunque en ocasiones también su contraparte femenina, aporta los elementos graciosos a la trama. Es precisamente la discursividad que este tipo de personaje utiliza la que le permite interactuar con los personajes superiores socialmente, de forma que como respaldo y plataforma de alzamiento, por medio de la comicidad, el gracioso consigue imponer su forma de ver las cosas desde una posición inferior. Es interesante también destacar que la elaboración del personaje gracioso en los dramas trágicos es otra marca representativa de Calderón. Las relaciones de los graciosos con sus amos y con otros protagonistas de estratos socialmente superiores, se enrarecen y complican en este tipo de obras dramáticas. A menudo por medio de su función de voz denunciadora —bufón emisor de verdades que puede encontrar en las burlas una posible protección a su osadía—, a veces con perspectiva equivocada, o como víctima también él mismo de la tragedia que marca la obra, el gracioso de Calderón adquiere múltiples facetas y provoca una integración particular de las acciones serias que delimitan las tramas de estas obras. A la vez, sin embargo, en ellas puede observarse cómo el gracioso va siendo despojado de su capacidad risible. En las obras cómicas, por el contrario, la extensión de los agentes del donaire le resta protagonismo (Arellano, 457). De acuerdo con Tordera "el gracioso ostenta la categoría reconocida de un profesional de la risa que de ser un *entretenedor* en las pausas del espectáculo o en las transiciones de la acción dramática, ha pasado a ser un trabajo y un papel especializado" (289).

El gracioso no es sólo una de las figuras más importantes para la creación de comicidad es, además, por medio de su discurso, el puente que permite hacer partícipe al espectador en la comedia de una forma más relajada, facilitando la comunicación entre los dos mundos que conviven durante la puesta en escena. Por lo general, en las comedias calderonianas los personajes no interactúan con el público, se encuentran sumergidos en el mundo de la obra y sus interacciones se restringen a las fronteras naturales de ese mundo escénico. Es posible argumentar que los soliloquios, comunes en algunos de los personajes de las obras suponen un medio de comunicar información al espectador que es propio de ciertos personajes que no juegan el papel de graciosos; sin embargo, aunque no se niega que cumplan esta función, este discurso no está dirigido de manera explícita hacia el espectador. Como se verá más adelante en detalle, el papel del gracioso genera mayor proximidad con el público, a pesar de que son pocas las veces que interactúa directamente con el espectador, las reacciones que su actividad y diálogo provocan en el público hacen que éste se integre al mundo de la comedia, sin cruzar los límites de ficción-realidad. De esta forma, el público responde al gracioso, responde a la comicidad que éste provoca, de una forma más explícita de lo que se puede conseguir con otros recursos teatrales. Por otra parte, el discurso cómico es el que lleva una mayor carga de intención en el momento de su enunciación, además de tratarse de una intención más diáfana que, por ejemplo, en el discurso trágico, con el que se conmueve al espectador pero en el que raramente se aprecia una respuesta evidente, o en el discurso romántico, por medio del cual se apela claramente al sentimiento del espectador pero no

se le involucra<sup>1</sup>. Así pues, el discurso cómico tiene la intención de promover la risa como medio de integración del público con la obra, pero siguiendo un camino unidireccional, creando situaciones que en la trama de la comedia pocas veces cumplen esta función, es decir, que por medio del lenguaje cómico no es habitual que los propios personajes respondan con una risa, sino que en la mayoría de los casos la risa proviene únicamente del espectador.

El discurso cómico calderoniano, además de ser estilísticamente cuidadoso, se constituye también como un procedimiento formal para relacionar y mantener al espectador pendiente de la trama y, sobre todo, para obtener una respuesta activa del público mediante la risa. Sin embargo, aunque esta función del lenguaje cómico es importante y muy significativa, en las comedias que aquí se estudian también se puede observar cómo el discurso cómico detona acciones en la trama que de otra forma no sucederían, genera enredos que conllevan una cierta continuación de la historia, juega un papel fundamental para mantener conexiones entre sucesos aparentemente disjuntos en la trama y permite recapitulaciones sintetizadoras de lo sucedido hasta ese punto de la comedia. Es decir, el lenguaje cómico pasará a convertirse en una herramienta fundamental que, en manos del autor, permite jugar con la evolución y presentación de la trama de una forma que, en su ausencia, sería difícil de conseguir.

---

<sup>1</sup> Marcela en *Casa con dos puertas*, pone en diálogo lo que el público ya sabe, lo involucra en la situación romántica: “Habeis sin duda pensado/ por las nuevas que yo os doy, que dama de Félix soy;/ pues estáis muy engañado,/ y esto me habéis de creer:/ si algo cree quien dice que ama,/ que no solo soy su dama,/ mas que no lo puedo ser” (vv. 265.72).

Si se atiende a la composición de la obra de Calderón, hay que recordar que ésta se reunió y publicó en volúmenes separados conocidos como *Partes*, un total de nueve, de las cuales, las primeras cinco se publicaron en vida del autor y entre ellas las dos primeras tienen como editor a su propio hermano, José Calderón de la Barca. Los nombres con que se conocen estas partes y las fechas que tienen son, respectivamente: *Primera* (1636), *Segunda* (1637), *Tercera* (1664), *Cuarta* (1672) y *Quinta* (1677). Posteriormente, ya tras la muerte del autor, se reeditan las partes publicadas y se añaden el resto de partes hasta el total de las nueve señaladas, aunque cronológicamente no siguen el orden establecido por la numeración ordinal de los títulos, conociéndose por: *Verdadera quinta parte* (1682), *Sexta parte* (1683), *Séptima parte* (1683), *Octava parte* (1684), *Primera parte* (1685), *Segunda parte* (1686), *Tercera parte* (1687), *Cuarta parte* (1688), *Quinta parte* (1691) (Aparicio Maydeu 1103). Hay que aclarar que las comedias contenidas en cada una de las partes no siguen un orden cronológico preciso, de manera que en partes posteriores se encuentran comedias que fueron compuestas con anterioridad, sino que su reunión se debe a criterios editoriales y comerciales.

Este estudio se centra en el análisis detallado de doce comedias. En concreto, las obras seleccionadas como corpus de este trabajo se muestran en la tabla siguiente:

<b>Parte primera</b>	<b>Segunda parte</b>	<b>Tercera parte</b>
<i>Casa con dos puertas</i>	<i>El galán fantasma</i>	<i>El maestro de danzar</i>
<i>Devoción de la Cruz</i>	<i>El médico de su honra</i>	<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>
<b>Cuarta parte</b>	<b>Sexta parte</b>	<b>Séptima parte</b>
<i>El monstruo de los jardines</i>	<i>El mágico prodigioso</i>	<i>El mágico prodigioso</i>
<i>El Faetonte</i>		

<b>Octava parte</b>	<b>Novena parte</b>
<i>Guárdate del agua mansa</i>	<i>El Castillo de Lindabridis</i>

Tabla 1-2. Comedias seleccionadas para este estudio

Como se ha indicado con anterioridad, el objetivo es estudiar el desarrollo de la comicidad en las comedias de Calderón y la selección realizada responde a dicho objetivo. Para ello se intenta mantener un equilibrio entre la capacidad de realizar el estudio detallado que se ha llevado a cabo y la ambición de abarcar la mayor variedad posible de sub-géneros dramáticos, entre los que se encuentran comedias de capa y espada, tragicomedias y mitológicas, principalmente. Como se explica en la metodología expuesta en el capítulo 2 de este trabajo y con el objetivo de facilitar la anotación digital de los textos, las ediciones que se utilizan en este estudio serán, principalmente, ediciones digitalizadas. Para las comedias que lo permitan se utilizan las ediciones del portal Cervantes Virtual, que normalmente son versiones digitales de ediciones críticas de expertos que han sido publicadas previamente en otros formatos. Las comedias que no se encontraron en su versión digitalizada fueron digitalizadas expresamente para los fines de este estudio. Es importante señalar que, aunque se ha dado preferencia a las ediciones digitalizadas, no se ha excluido la revisión de ediciones críticas que han aportado mayor información y que señalan cambios significativos en dichas comedias, así como también el uso de las ediciones facsimilares de las ediciones originales.

## 2 La información de las comedias y su gestión digital

En este capítulo se explican en profundidad la metodología que se ha seguido durante el desarrollo de este estudio así como las bases teóricas y las herramientas conceptuales y computacionales que se han utilizado para el análisis de las comedias, su anotación y almacenamiento, las visualizaciones y los procedimientos interpretativos. Esto incluye la toma de decisiones acerca de qué partes del texto son consideradas hasta las interpretaciones finales de la investigación, pasando por los diversos procesos de manipulación, análisis y visualización de la información que se ha almacenado y depurado. Debido a que se han tomado muchas decisiones a lo largo de este proceso, algunas de carácter práctico (como puede ser el número de comedias analizadas), otras de carácter técnico (como puede ser el tipo de herramienta que se ha utilizado para el almacenamiento de la información) y otras de carácter filológico (como puede ser el qué se decide almacenar con el fin de ser analizado posteriormente), es imprescindible mostrar en este capítulo algunos temas que han sido de ayuda para tomar estas decisiones.

En el capítulo anterior se han presentado los conceptos teóricos que sitúan al personaje del gracioso en su contexto y aquellos que permiten clasificar las comedias analizadas en los géneros y subgéneros adecuados, en los capítulos posteriores se presentarán los fundamentos que han motivado y orientado las preguntas que forman el núcleo de este trabajo y se mostrarán los resultados que se han podido obtener como

consecuencia de la metodología que aquí se presenta a partir de los principios teóricos extraídos de la pragmática y del estudio del gracioso en la comedia del Siglo de Oro. La mayoría de las decisiones que se han tomado han sido orientadas por las cuestiones establecidas por la crítica literaria y han tenido como objetivo facilitar una aproximación a su respuesta.

Igual de interesante es cómo un objetivo adicional, marcado por el uso de nuevas tecnologías para dar esas respuestas, ha proporcionado una visión del objeto tratado (las comedias y sus componentes) que lo acerca a disciplinas dispares pero de rabiosa actualidad, como son la gestión de la información y del conocimiento, minería de datos, redes complejas, o nuevos sistemas de almacenamiento. Por ello, este capítulo muestra un contenido que, aunque pueda parecer dispar, recorre desde nuevas teorías y metodologías de representación y gestión de la información hasta nuevas formas de visualizar esa información por medios completamente novedosos, pero que adquieren un significado de unidad bajo los parámetros necesarios de este estudio. Por supuesto, no se debe caer en el error de valorar más el medio que el fin, y siempre se debe tener presente que la línea directriz debe ser el problema que presentan los textos y su estudio crítico, que es lo que genera la necesidad de una aproximación diferente.

## 2.1 Sobre la Información y su Estructura

La información estructurada es información que ha sido analizada o procesada de alguna forma con el fin de dividirla en sus componentes estructurales. Para poder realizar

este procesado es necesario que previamente se haya determinado qué tipo de estructura se quiere reconocer en la información, ya que aquel depende en gran medida de cuál es la utilidad que se le vaya a dar a la misma. Sin embargo, y frente a este estado ideal de la información, es habitual encontrar la información como información no estructurada, que constituye la mayoría de las veces la fuente de información primaria, y que es aquella que no ha sido tratada, que no tiene definido un modelo de datos asociado o a la que todavía no se le ha asignado un esquema de estructura interna. El ejemplo más paradigmático de información no estructurada, y el que más relacionado está con este estudio, es el del texto, sobre el que se pueden realizar diversos tipos de análisis, según se atienda a su configuración física (caracteres, palabras, líneas, párrafos, secciones, etc.), a su configuración sintáctica (partículas elementales, sintagmas, oraciones, etc.), a su contenido semántico (qué tópicos aborda y cómo los relaciona entre sí), etc. Tras la aplicación de cada una de estas configuraciones sobre el texto original, se obtiene un texto con “anotaciones” que lo dotan de estructura.

En 1998, Shilakes y Tylman (1-64) hicieron una estimación acerca de la situación en que se encontraba la información potencialmente usable dentro del mundo de los negocios y llegaron a la conclusión de que aproximadamente un 80% de la misma estaba en forma no estructurada. Más recientemente, en 2010 (Grimes), nuevos análisis han estimado que la cantidad de datos no estructurados aumentará alrededor de un 800% en los próximos 5 años, y que su ritmo de crecimiento es un orden de 10 a 50 veces más rápido que el de la información estructurada (Noel). No hay estimaciones equivalentes para entornos académicos, no económicos, pero es muy probable que no sean inferiores a los que indican estos estudios. Si se tiene como objetivo procesar gran cantidad de

información textual es necesario pasar por un proceso de análisis y división/selección/clasificación de sus partes, lo que permitirá que el corpus de textos sea procesado de forma automática. El tipo de estructura que se les dé a estos textos repercute en las preguntas que desencadenarán el análisis posterior sobre la información extraída.

Uno de los objetivos de este capítulo es determinar qué estructura puede ser la más adecuada para responder a las preguntas que constituyen el núcleo de este trabajo y para ello se debe extraer de las comedias que componen el *corpus* aquella información que pueda ser útil para obtener respuestas. Sin lugar a dudas, los análisis que se han visto en el capítulo anterior y aquellos que se verán en los capítulos siguientes han sido fundamentales para este objetivo y proporcionan una primera aproximación a esta cuestión inicial así como una idea de dónde podemos encontrarla.

En la actualidad hay ciertos niveles estructurales de los textos que pueden ser automatizados con algunas garantías de éxito sin el requisito de la intervención humana. Por ejemplo, el análisis sintáctico es prácticamente automatizable de forma completa, requiriendo únicamente una etapa de supervisión posterior (paquetes de software como el Natural Language Toolkit que funciona bajo el lenguaje de programación Python es una demostración de hasta qué punto es posible automatizar esta etapa); sin embargo, los análisis semántico y pragmático están lejos de ser automatizables, salvo para casos muy simplificados que se alejan, por supuesto, de los análisis filológicos críticos que aquí se pretenden. Es por ello que, en este caso, el trabajo realizado consta de diversas fases en las que interviene inevitablemente un componente manual. Es importante señalar que, en la mayoría de los casos, los bloques de información que se analizan tienen una estructura

interna inherente (por ejemplo, en una comedia el texto se estructura en jornadas, escenas, diálogos, versos, etc.), pero no siempre es la más obvia o la que interesa para realizar los análisis deseados y es necesario, por consiguiente, reestructurar la información de forma alternativa, aunque resulte “menos natural” e incluso ajena al formato en el que normalmente se transmite.

En este sentido, muchas veces una ventaja de estructurar la información es que para poder lograrlo es preciso dar un nivel explícito de representación que clasifique los componentes que la conforman. Como menciona Ursula LeGuin, "the name is the thing, and the true name is the true thing. To speak the name is to control the thing" (citado de DeRose, 1994). Este proceso de nombrar las cosas y clasificarlas es un paso hacia la creación de una ontología<sup>2</sup> que permita exportar el procedimiento realizado en el modelo a otros modelos similares, dando como resultado una metodología general de investigación.

Al planificar un proyecto de estructuración para analizar información hay dos cuestiones principales que deben abordarse: qué estructuras son importantes y cuáles han de codificarse. El cómo han de codificarse es, sin duda, importante, pero su importancia pertenece a un nivel cualitativamente inferior al hecho de qué se codifica y qué no, por lo que suele ser decidido con posterioridad, cuando se han aclarado las cuestiones anteriores. Cualquiera de estas decisiones se enfrenta, en cualquier proyecto, a decisiones

---

<sup>2</sup> Se tiene en cuenta aquí la definición de Ontología en el campo de la computación, en donde se define como un esquema riguroso de términos relacionados de un dominio que sirva de estándar para la clasificación de información relacionada con dicho dominio.

de tipo económico (tiempo, recursos necesarios, etc.) e intelectuales. A continuación se presentan algunas cuestiones específicas que pueden ayudar a reconocer qué componentes y relaciones han de ser tenidas en cuenta:

1. ¿Seguiría considerándose el componente si se efectúa una reordenación de la información?
2. ¿Puede ser útil para otros propósitos además del específico para el que se plantea?
3. ¿Existe algún otro caso en el que ya se esté utilizando?
4. ¿Será un componente que sirva para realizar búsquedas sobre él y caracterice (o ayude a caracterizar) el texto posteriormente?
5. ¿Está relacionado de alguna forma con algún otro componente que pueda ser interesante?

El punto final para decidir qué estructura codificar es plantearse si existe ya un estándar que permita realizarlo de manera más sencilla, lo que podría facilitar muchas de las decisiones de diseño (por las respuestas y éxitos/fracasos experimentados en situaciones similares) y evitar sorpresas posteriores que obliguen a rehacer parte del trabajo.

En el marco de este estudio, estos componentes vienen determinados a partir de los dos problemas fundamentales que lo guían y vendrán definidos por los estudios realizados por los especialistas en la materia (ambos serán detallados en capítulos posteriores):

1. Aquellos elementos que ayudan a identificar y clasificar las intervenciones del gracioso a lo largo de la comedia a partir de sus actos de habla, para poder determinar el peso de este personaje en el desarrollo de la misma.

Sin duda, aquí intervienen factores como los elementos y clasificación de actos del habla que proporciona la pragmática y que serán abordados en el capítulo 3.

2. Aquellos otros elementos que ayudan a identificar y clasificar el contexto que contribuye a relacionar las comedias con determinados géneros a los que están atribuidas. Es aquí donde intervienen con todo su peso los elementos analizados en los capítulos 4 y 5.

Además, y con el fin de conectar estos componentes con las comedias de las que se extraen, hay un elemento básico que debe identificarse: la localización de donde se extrae cada uno de los componentes anteriores.

Por su parte, la información estructurada la componen elementos atómicos de información (que se suponen indivisibles desde el punto de vista informacional) y que se agrupan jerárquicamente formando estructuras de tamaño y nivel superior. Con el fin de abordar con éxito el proceso de estructuración que se da a los textos que son el centro de este análisis, se presenta a continuación una clasificación de elementos en ambos niveles.

Por un lado, tenemos lo que se considera bajo el nombre de información atómica, cuyos elementos más importantes son los siguientes:

- Números: son fundamentales para la computación, y prácticamente todo es tratado, a nivel interno, como un número cuando una máquina lo procesa. Se pueden encontrar números de forma explícita en el almacenamiento del rango de versos al que afecta una anotación; pero también los hay en muchas otras partes de nuestras anotaciones, por ejemplo, en el momento de tomar una opción de una

lista de valores controlada (la de funciones dramáticas, por ejemplo) lo que se almacena es la posición de esa opción, no su contenido (ver el apartado sobre Listas en el epígrafe siguiente sobre información compuesta).

- Cadenas de caracteres: que permiten representar información textual.
- Valores Booleanos: son lo que se conoce como “valores de verdad”, es decir, el par Verdadero/Falso, y a menudo son útiles para representar información selectiva binaria, por ejemplo, indicar si una sección del texto pertenece o no a una clasificación.
- Tópicos o Entidades: elementos de un cierto dominio que se consideran indivisibles (aunque puedan ser enriquecidos con propiedades que añaden información cualitativa o cuantitativa). Suelen estar clasificados por el tipo al que pertenecen. Por ejemplo, una *persona* frente a una *acción*, y dentro de este tipo una persona en particular, como podría ser “Mosquito”.

La información compuesta aparece cuando los fragmentos atómicos de información muestran sus limitaciones en su aplicación práctica y no pueden aplicarse a problemas más complejos (como es la anotación de un texto dramático). Por ello, con el fin de reflejar información de mayor complejidad, suelen ser agrupados en estructuras superiores que permitan modelarla. Estas formas de agrupación no sólo proporcionan niveles de estructuración adicionales sino que potencian la capacidad expresiva del sistema que se quiere establecer para el análisis de textos, en este caso. A continuación se describen algunos de los más habituales:

- Listas: como su nombre indica, permiten estructurar los objetos en listas consecutivas donde cada objeto es identificado por la posición que ocupa en ella.

Esta posición puede tener una interpretación semántica o no, por ejemplo, una frase se puede representar como una lista de palabras (donde el orden es fundamental: “El Rey es un prodigio/ de todos los animales”, *El médico de su honra*, II, vv. 486-7), y las características de un personaje se pueden expresar como una lista de términos en los que el orden que ocupan no es esencial para su interpretación (el gracioso es: pícaro, analfabeto, leal, borrachón, etc.).

- Árboles: es una estructura de rango superior que permite aplicar cierto nivel de ordenación en jerarquías. En este caso destaca un elemento que se llama la raíz del árbol y cada elemento del mismo tiene definido una colección de hijos que pertenecen al nivel inferior. Un ejemplo de árbol sería la jerarquía dada por un sistema de clasificación (ontología) como el que se muestra en la Ilustración 3-1 del capítulo 3 o en la Ilustración siguiente.



Ilustración 2-1. Ejemplo de Árbol

- Grafos o Redes: son estructuras más generales que los árboles en las que sus elementos se pueden relacionar entre sí independientemente del nivel que ocupan. Es tan general que pueden modelar (casi) cualquier otra estructura. Más adelante se dedicará una sección para presentar con más detalle las redes.

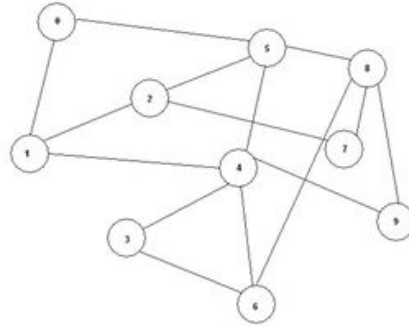


Ilustración 2-2. Ejemplo de Grafo

- Representación Espacial: cuando los elementos con los que se trabaja verifican ciertas propiedades que permiten compararlos entre sí y definir algo parecido a una distancia o “proximidad”, se pueden representar como puntos de un espacio (por ejemplo: una imagen es una lista de colores en la que cada color almacenado se representa como un punto de un espacio de dimensión 2). En capítulos posteriores se usará esta representación para mostrar la relación de cercanía existente entre las comedias respecto a diversos puntos de vista.

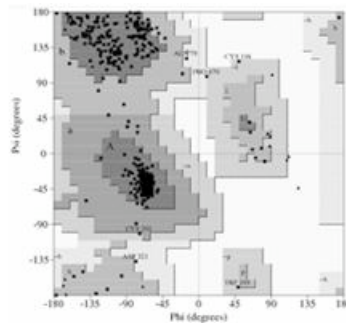


Ilustración 2-3. Ejemplo de Representación Espacial

### 2.1.1 Un modelo conceptual de representación: Mapas de Tópicos.

Uno de los conceptos fundamentales en esta metodología es el de los mapas de tópicos (TM, por sus siglas en inglés). Los mapas de tópicos son modelos de representación de conocimiento que fueron diseñados con el fin de normalizar la notación usada para describir los elementos necesarios para estructurar la información, así como la red de enlaces semánticos que relacionan los diferentes elementos entre sí.

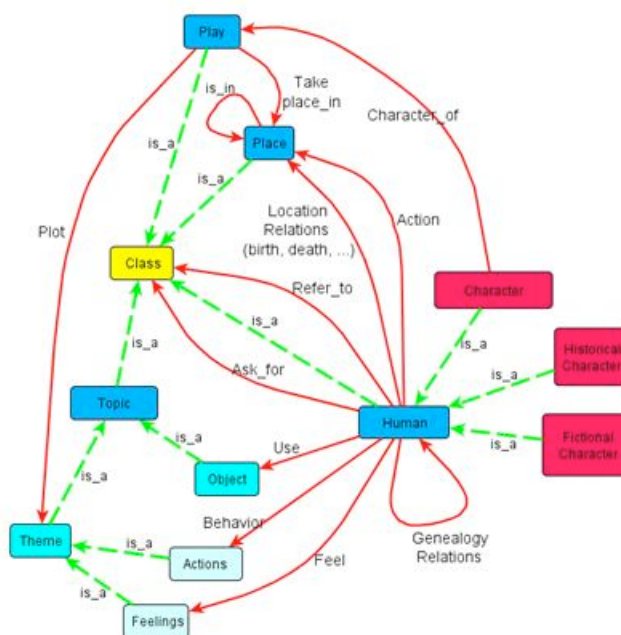


Ilustración 2-4. Un posible uso de TM para la anotación de obras

Fueron creados originalmente para manejar la construcción de índices, glosarios, tesauros y tablas de contenido, pero su aplicación se ha extendido más allá, ya que los trabajos más recientes muestran que pueden proporcionar una buena base para representar información semántica más general. Mientras que las bases de datos, que

veremos más adelante, sólo representan las relaciones entre los objetos de información, los TM permiten que estos objetos relacionen también los conceptos y recursos bajo los que son creados (Biezunski). Así pues, las ideas fundamentales que sustentan la norma de los TM se basan en la representación de los conceptos que intervienen en un dominio determinado, los diferentes casos que ofrecen (agrupamientos de objetos de información alrededor de los conceptos), y las relaciones (asociaciones) que se dan entre ellos. Es por ello que son una herramienta conceptual especialmente indicada para diseñar la capa abstracta que mantendrá la información que queremos estructurar a partir de las comedias.

Los elementos principales alrededor de los que giran los demás elementos estructurales de un TM son tres: tópicos, asociaciones y ocurrencias (del inglés “occurrences”). Es lo que se conoce como el TAO de los TM:

- Tópico: El tópico es el término que expresa determinado concepto o idea. Ejemplos de tópicos pueden ser "Autor", "persona", "Calderón" u "obra". En un sentido amplio, un tópico representa en el TM a una persona, entidad o asunto, es decir, a algún concepto abstraído de la realidad que se intenta modelar. La abstracción puede ser individual, es decir, puede referirse a sujetos particulares, o puede hacer referencia a sujetos generales, y por ello suele hablarse de los *Topic Type*, que proporcionan una forma de agrupar los conceptos según el tipo al que pertenecen. Por ejemplo, el tópico “personaje” puede ser considerado el tipo del que otros tópicos, como “Calabazas” o “Malandrín”, forman parte.
- Asociaciones: Las asociaciones conectan los tópicos relacionados. La definición de la semántica de la asociación depende de cada caso concreto en el que los TM

se apliquen. El uso de las asociaciones puede ir desde la representación de las relaciones usuales en un tesoro u ontología (por ejemplo, término relacionado, término más restrictivo, término más general, etc.) hasta las relaciones semánticas o pragmáticas de carácter más particular. Por ejemplo, en este estudio se utilizan asociaciones para establecer las clasificaciones de los verbos en el marco de los actos de habla, así “*Responder*” está asociado por “*es de tipo*” con “*Expositivo*” según la clasificación de Austin, y con “*Replicativo*” según la clasificación de Calvo.

- **Ocurrencias:** Las ocurrencias de un tópico remiten a un recurso (información) externo relacionado con el mismo. Las ocurrencias son las fuentes de información sobre las que se sustenta el TM. Por ejemplo, una ocurrencia del tópico “Calderón” podría ser una referencia bibliográfica que trate su obra. Las ocurrencias están fuera del TM. En el mapa que se ha diseñado para almacenar las anotaciones de este estudio se usan las ocurrencias en dos niveles, uno más general para referenciar la comedia de la que se han extraído, y otro más particular para referenciar los versos concretos de los que se extrae cada anotación. De esta forma, tanto la comedia como cada grupo de versos anotado corresponden con recursos informativos que son externos a la propia anotación.

A diferencia de lo que ocurre en los tesauros y ontologías, donde se tiende a trabajar sólo con los conceptos generales, en los TM también se puede trabajar con las instancias concretas que ese tópico abarca, como hemos visto en los ejemplos anteriores. Cada tópico participante en una asociación posee un rol de asociación que determina el papel que desempeña en esa relación. Un ejemplo puede ser:

*Calderón* ESCRIBIÓ *La Vida es Sueño*

[«Topic» ↔ «Association» ↔ «Topic»]

donde el tópico “*Calderón*” juega el rol de “*autor*”, mientras que “*La Vida es Sueño*” juega el rol de “*obra*”.

Por otra parte, hay un concepto fundamental en la comprensión de los TM y que les confiere una gran flexibilidad a la hora de representar la información, es el concepto de ámbito. Un ámbito especifica los límites de validez de un tópico o asociación. Por ejemplo, “Gracioso” está asociado al sentimiento “amor” en la comedia *El maestro de danzar*, pero no en la comedia *El médico de su honra*. Por lo tanto, las comedias sirven de ámbito para limitar la validez de las asociaciones que se establecen entre sus tópicos.

Todos los tópicos de un cierto tipo suelen participar en el mismo tipo de asociaciones. Por ejemplo, un tópico de tipo “personas” suele estar relacionado con otras personas por medio de “ser hijo de” o con tópicos de tipo “fecha” por medio de “fecha de nacimiento” o “fecha de muerte”; sin embargo, un tópico del tipo “lugar” tendrá asociaciones distintas. Por ello, al igual que existen los tipos de tópicos, también existen los tipos de asociaciones. Estos tipos de reglas de comportamiento general son las que se codifican por medio de un “esquema de TM” que define:

- Qué asociaciones se permiten para los tópicos.
- Qué roles se permiten, y se requieren, en esas asociaciones.
- Qué tópicos tienen permitido realizar esos roles.

El esquema no restringe las asociaciones, roles y los actantes de esos roles, sino que proporciona un marco para construir el TM de una forma más cómoda, pero no restrictiva.

A partir del análisis que se presentan en los capítulos posteriores se genera el siguiente esquema de TM, que se convierte en el marco conceptual del que se extraen los esquemas para los sistemas de almacenamiento y análisis de los textos de comedias que se usan a lo largo del trabajo<sup>3</sup>.

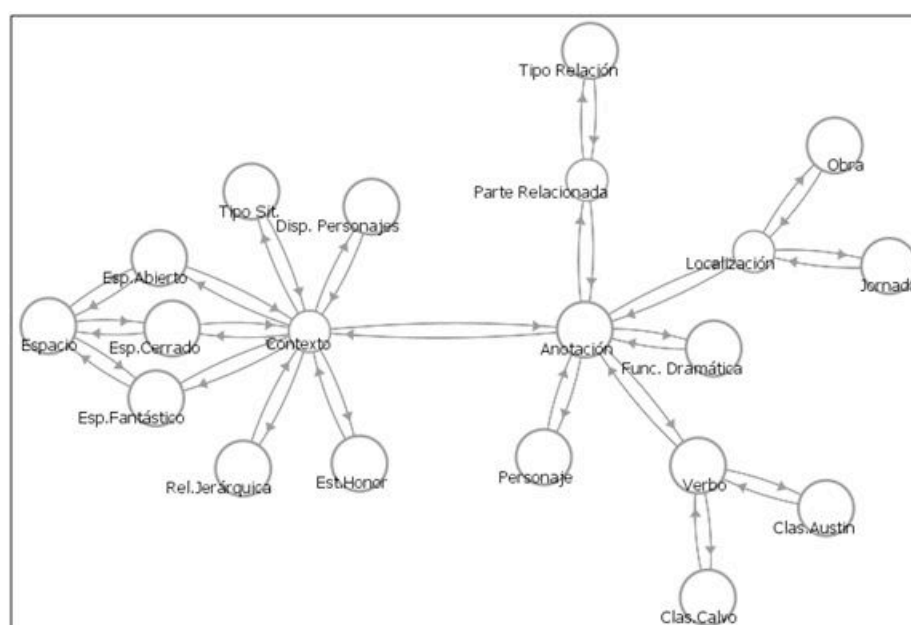


Ilustración 2-5. Esquema conceptual de los elementos que intervienen en una anotación

En el esquema anterior hay varias zonas diferenciadas que responden a las distintas aproximaciones que se siguen en las anotaciones:

<sup>3</sup> Para facilitar la manipulación del esquema, no se indican los nombres de las asociaciones o la diferencia entre ocurrencias y tópicos

- Por una parte, encontramos los tópicos encargados de reflejar la localización de las anotaciones (obra, verso y jornada) y el personaje del que se extrae.
- Por otra parte, se encuentran todos los componentes que se encargan de la anotación del contexto en el que se produce la intervención del personaje y que sigue lo expuesto en los capítulos siguientes: relación jerárquica, estado del honor, tipo de situación (que permiten anotación múltiple, es decir, puede ocurrir más de una opción en cada anotación), espacio dramático.
- Junto a estos tópicos se anota la información relacionada con la clasificación, desde el punto de vista de los actos de habla, adicional a los verbos clasificadores. Con este fin, pero ordenado en la zona de contexto, se encuentra también el tópico que permite clasificar el tipo de disposición del personaje (las razones por las que se encuentra asociado al contexto son meramente técnicas).
- Por último, y para aquellos casos en los que acción anotada establece relaciones con anotaciones anteriores o posteriores, se dispone de un par de tipos de tópicos (parte relacionada y tipo de relación) que permiten establecer con qué parte del mismo texto se relaciona la anotación y qué tipo de relación establece.

## 2.2 La metodología: fases y herramientas

A continuación se presenta un breve resumen de la metodología que se ha llevado a cabo para el análisis de las comedias. Puesto que estamos ante una metodología ciertamente compleja en la que intervienen conceptos y herramientas de varias disciplinas

puestas al servicio de las preguntas que intenta responder este trabajo, el esquema siguiente ilustra de manera clara las diversas fases y elementos que intervienen en el método. En las páginas subsiguientes se explica en detalle cada una de estas etapas:

1. La anotación manual de las comedias sigue el esquema de tópicos y relaciones mostrado en la Ilustración 2-5. Como se verá en el epígrafe correspondiente, se ha utilizado una base de datos relacional para su almacenamiento.

Comedia: El galán fantasma  
 Personaje: Canónigo  
 Jornada: I, C, II, III  
 Versos: 291  
 Texto: Aquí está mi señor

Año de Hable: Anunciar/Ausón, Ejecutivo/Caño, Fijo clasificado  
 Función Dramática: Interacción con otros personajes  
 Parte relacionada:  
 Tipo de Relación:

Contextos	Espacio	Disposición Personajes
Jerarquía: <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Mayor a Mayor</li> <li><input type="checkbox"/> Mayor a menor</li> <li><input type="checkbox"/> menor a menor</li> <li><input type="checkbox"/> menor a Mayor</li> <li><input type="checkbox"/> Other...</li> </ul>	Abierto: <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Monte</li> <li><input type="checkbox"/> Mar</li> <li><input type="checkbox"/> Selva</li> <li><input type="checkbox"/> Calle</li> <li><input type="checkbox"/> Plaza</li> <li><input type="checkbox"/> Other...</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Cooperación</li> <li><input type="checkbox"/> No Cooperación</li> <li><input type="checkbox"/> Sentimientos</li> <li><input type="checkbox"/> Intenciones directas</li> <li><input type="checkbox"/> Intenciones no directas</li> <li><input type="checkbox"/> Sinceridad</li> <li><input type="checkbox"/> Falsedad</li> <li><input type="checkbox"/> Other...</li> </ul>
Estado del Honor: <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Se mantiene</li> <li><input type="checkbox"/> Se procura</li> <li><input type="checkbox"/> Se entrega</li> <li><input type="checkbox"/> Se pierde</li> <li><input type="checkbox"/> Se busca</li> <li><input type="checkbox"/> Se recupera</li> <li><input type="checkbox"/> Other...</li> </ul>	Cerrado: <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Casa</li> <li><input type="checkbox"/> Jardín</li> <li><input type="checkbox"/> Templo</li> <li><input type="checkbox"/> Cueva</li> <li><input type="checkbox"/> Other...</li> </ul>	
Tipo Situación: <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Aventura</li> <li><input type="checkbox"/> Peligro</li> <li><input type="checkbox"/> Confrontación</li> <li><input type="checkbox"/> Romance</li> <li><input type="checkbox"/> Religioso</li> <li><input type="checkbox"/> Other...</li> </ul>	Fantástico: <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Cielo</li> <li><input type="checkbox"/> Olimpo</li> <li><input type="checkbox"/> Infierno</li> <li><input type="checkbox"/> Other...</li> </ul>	

Ilustración 2-6. Vista de una de las fichas de anotación en la base de datos relacional.

2. Obtención del grafo completo de tópicos y relaciones anotados. Para este paso se ha utilizado un gestor de Bases de Datos en Grafo (GDB) experimental desarrollado en el laboratorio CulturePlex que facilita las tareas de manipulación y de consulta necesarios para los pasos siguientes.

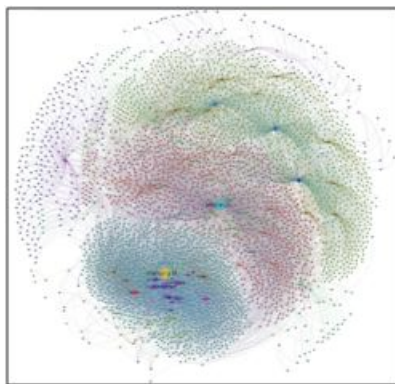
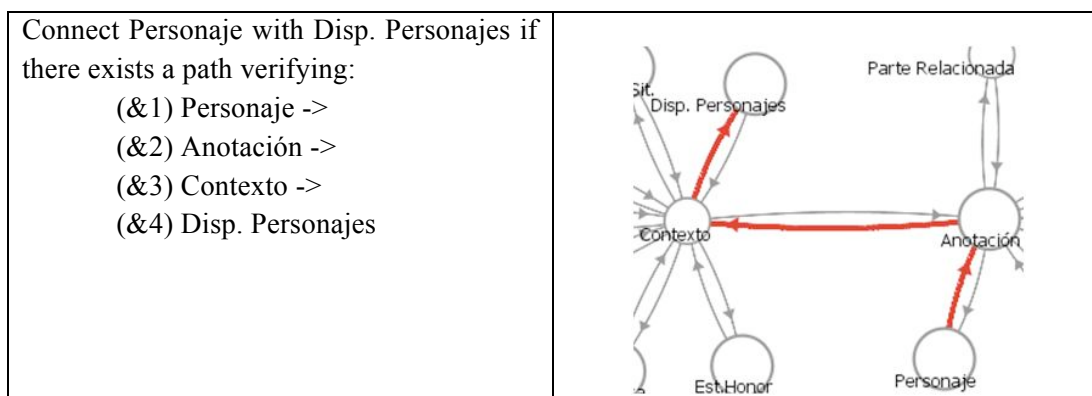


Ilustración 2-7. Representación del grafo de relaciones completo.

3. Realización de las consultas sobre el grafo con el fin de responder a las cuestiones inicialmente propuestas en la tesis. Estas consultas se realizan por medio de un lenguaje de consultas específico (también desarrollado en el mismo laboratorio) y proporcionan como resultado un grafo ponderado que debe ser interpretado posteriormente. Un ejemplo de consulta típico se muestra en la Tabla 2-1.



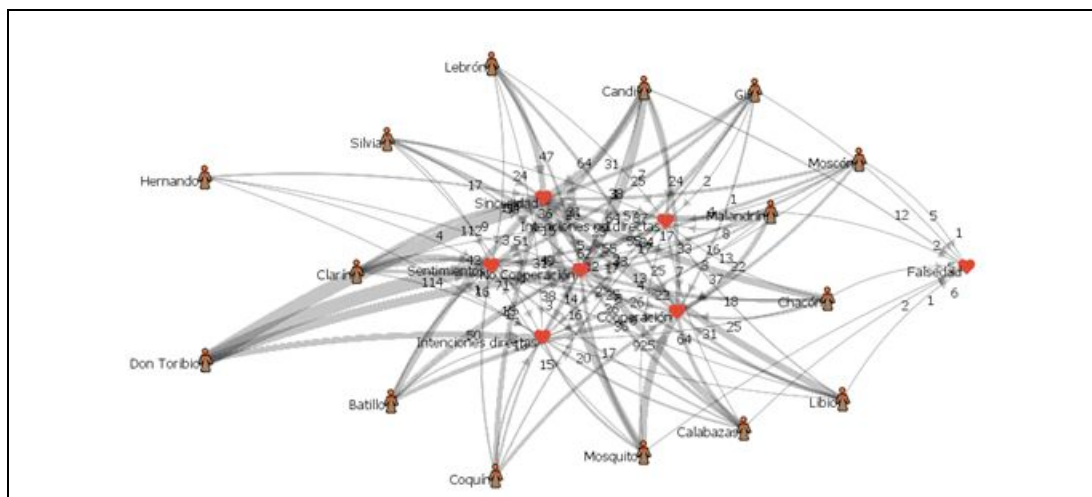


Tabla 2-1. Ejemplo de consulta sobre la base de datos en grafo.

4. Visualización de los resultados. Por medio de técnicas de clasificación de datos y herramientas de representación de mapas semánticos se consiguen visualizaciones alternativas de los grafos que se obtienen como resultado de las consultas anteriores, y que resultan más comprensibles para su posterior análisis. Las siguientes imágenes muestran algunos de los resultados.

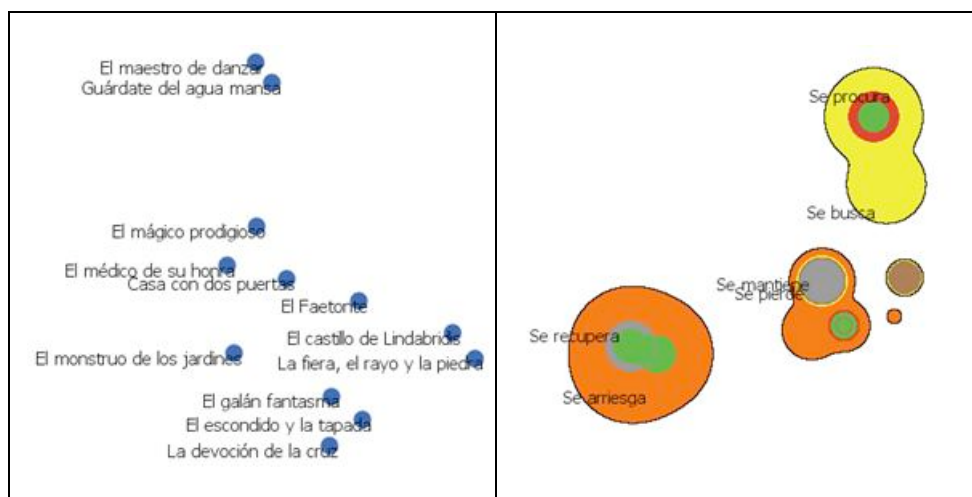


Ilustración 2-8. Clasificación automática de las obras (izquierda); mapa semántico para un conjunto de descriptores (derecha).

5. Interpretación de los resultados. A partir de los análisis críticos literarios y usando como apoyo los resultados y visualizaciones obtenidos en el punto anterior, se concluyen los resultados de la tesis, poniendo de manifiesto la utilidad que la nueva metodología proporciona como herramienta adicional de investigación en el campo del análisis filológico.

En las páginas que siguen se entra en detalle en cada uno de los pasos que se han apuntado anteriormente introduciendo, cuando sea necesario, los fundamentos teóricos que soportan cada uno de ellos.

Se debe recordar que uno de los objetivos de este estudio es el de aplicar análisis filológicos a una cantidad elevada de anotaciones semánticas realizadas sobre comedias del Siglo de Oro. Sin duda, la única forma de abordar este objetivo es utilizar las capacidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías. A pesar de ello, la complejidad de la labor de anotación semántica impide en la actualidad aplicar técnicas automáticas, por lo que se requiere de un gran esfuerzo de anotación manual por medio de una lectura crítica de las comedias (muchas veces seguida de relecturas adicionales para afinar o estandarizar las anotaciones). En la Tabla 2-2 se muestran algunos ejemplos de anotaciones reales que forman parte del conjunto de las anotaciones tomadas.

<p><b>Mosquito:</b> ¡Si tanto fuego tuvieses, y si tanta agua llorases, que hacer pudiéramos este, chocolate! ¡Oh Jesús mío!</p> <p>(<i>El escondido y la tapada</i>, II, 582-85)</p>	
<p><b>Gil:</b> Menga, ¿yo no voy aquí? no temas ese crüel capitán de buñuleros, ni el toparlos te alborote, que honda llevo yo, y garrote.</p> <p>(<i>La devoción de la cruz</i>, II, 139-43)</p>	
<p><b>Coquín:</b> Aquí entro yo. A mí me dé Vuestra Alteza mano o pie, lo que está que esto es más llano, o más a pie o más a mano.</p> <p>(<i>El médico de su honra</i>, I, 450-3)</p>	

Tabla 2-2. Ejemplos de anotaciones en la base de datos

Finalmente, el número de anotaciones para cada una de las comedias (ver Tabla 2-3), considerando la cantidad y variedad de información que cada una de las anotaciones tiene, termina siendo excesiva para almacenarla de forma tradicional, y es necesario

almacenarla de alguna forma que permita su cómoda, rápida y eficiente gestión. Es por ello que se decide preparar una base de datos para esta labor.

Comedia	Nº Anotaciones
<i>Casa con dos puertas</i>	94
<i>Devoción de la Cruz</i>	93
<i>El galán fantasma</i>	128
<i>El médico de su honra</i>	63
<i>El maestro de danzar</i>	91
<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	70
<i>El monstruo de los jardines</i>	102
<i>El Faetonte</i>	149
<i>El mágico prodigioso</i>	159
<i>El escondido y la tapada</i>	129
<i>Guárdate del agua mansa</i>	214
<i>El Castillo de Lindabridis</i>	88
<b>Total</b>	<b>1380</b>

Tabla 2-3. Número de anotaciones por Comedia

En general, una base de datos es un conjunto de datos pertenecientes a un mismo contexto y almacenados sistemáticamente. Un ejemplo de base de datos es el que se puede encontrar en una biblioteca para el manejo de su catálogo. En la actualidad, y debido al desarrollo tecnológico de la computación, la mayoría de las bases de datos está en formato digital, y ofrecen la solución más extendida al problema del almacenamiento de datos (existen pocos ejemplos de bases de datos no digitales, y su uso se restringe a

aquellos casos en los que el propio dato almacenado tiene un valor individual que no puede ser sacrificado por su copia digital, por ejemplo, en una biblioteca de libros antiguos).

Una base de datos relacional (RDB) es un tipo de base de datos que cumple con el modelo relacional, que es el modelo más utilizado en la actualidad. En este modelo los datos que siguen una estructura semejante se almacenan en una misma tabla, y se permite crear relaciones entre tablas distintas, de forma que se establezcan interconexiones entre datos.

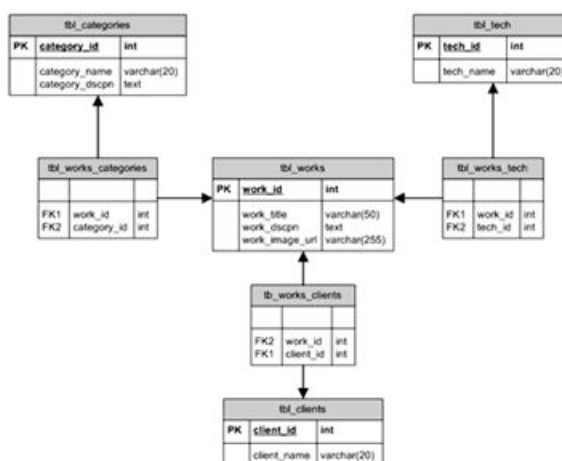


Ilustración 2-9. Diagrama de una RDB

Sus características principales son:

- Se compone de varias tablas o relaciones.
- No pueden existir dos tablas con el mismo nombre.
- Cada tabla está formada por un conjunto de registros (las filas de la tabla), y comparten todos ellos las mismas propiedades (las columnas de la tabla).

- La relación entre tablas relacionadas se consigue por medio del uso de claves que identifican las filas relacionadas entre sí.

Verbo	Clasificación Austin	Clasificación Calvo	+
Hacer(lo)	Compromisorio	No clasificado	
Tomar	Judicativo	No clasificado	
Clasificar	Judicativo	No clasificado	
Tomar(partido por)	Compromisorio	No clasificado	
Clasificar	Expositivo	No clasificado	
Ordenar	Judicativo	No clasificado	
Ordenar	Ejercitativo	No clasificado	
Valuar	Judicativo	No clasificado	
Valorar	Judicativo	Confirmativo	
Describir	Judicativo	No clasificado	
Caracterizar	Judicativo	No clasificado	

Ilustración 2-10. Ejemplo de Tabla (verbos y sus clasificaciones en la pragmática)

Para almacenar la información que procede de las anotaciones y que sigue el esquema mostrado en la Ilustración 2-5 se ha generado un sistema de fichas en FileMaker (un sistema gestor de bases de datos) que permiten una sencilla manipulación de estas anotaciones. En la Ilustración 2-11 se muestra el aspecto que una anotación estándar tiene en el sistema desarrollado.

Relacionando esta sección con la sección anterior, que trataba sobre la representación estructurada de la información, se puede observar cómo hay partes de la ficha que almacenan información textual que proviene de una lista controlada de valores (por ejemplo, la función dramática), otras que almacenan datos numéricos (los versos) y otros valores booleanos (por ejemplo, indicando si tiene o no el carácter de cooperación en la disposición de los personajes), que en la ficha se muestra con marcas junto al valor involucrado. Se muestra aquí únicamente la ficha que mantiene las anotaciones propiamente dichas, ya que es la más importante, pero además de ésta el sistema dispone de un conjunto de tablas adicionales donde se mantiene información auxiliar de uso para

estas fichas (tabla de actos del habla con las clasificaciones consideradas, tabla de comedias, de personajes, de tipos de relación entre actos, etc.).

Comedia	El galán fantasma
Personaje	Candil
Jornada	<input checked="" type="radio"/> I <input type="radio"/> II <input type="radio"/> III
Versos	291
Texto	Aquí está mi señor
Acto de Habla	Anunciar(Austin: Ejercitativo)(Calvo: No clasificado)
Función Dramática	Interacción con otros personajes
Parte relacionada	
Tipo de Relación	

Contextos		
<b>Relación Jerarquía</b> <input checked="" type="checkbox"/> Mayor a Mayor <input type="checkbox"/> Mayor a menor <input type="checkbox"/> menor a menor <input type="checkbox"/> menor a Mayor <input type="checkbox"/> Other...	<b>Espacio</b> <b>Abierto</b> <input type="checkbox"/> Monte <input type="checkbox"/> Mar <input type="checkbox"/> Selva <input type="checkbox"/> Calle <input type="checkbox"/> Plaza <input type="checkbox"/> Other...	<b>Disposición Personajes</b> <input type="checkbox"/> Cooperación <input checked="" type="checkbox"/> No Cooperación <input checked="" type="checkbox"/> Sentimientos <input type="checkbox"/> Intenciones directas <input type="checkbox"/> Intenciones no directas <input type="checkbox"/> Sinceridad <input type="checkbox"/> Falsedad <input type="checkbox"/> Other...
<b>Estado del Honor</b> <input type="checkbox"/> Se mantiene <input type="checkbox"/> Se procura <input checked="" type="checkbox"/> Se arriesga <input type="checkbox"/> Se pierde <input type="checkbox"/> Se busca <input type="checkbox"/> Se recupera <input type="checkbox"/> Other...	<b>Cerrado</b> <input checked="" type="checkbox"/> Casa <input type="checkbox"/> Jardín <input type="checkbox"/> Templo <input type="checkbox"/> Cueva <input type="checkbox"/> Other...	
<b>Tipo Situación</b> <input type="checkbox"/> Aventura <input checked="" type="checkbox"/> Peligro <input type="checkbox"/> Confrontación <input checked="" type="checkbox"/> Romance <input type="checkbox"/> Religioso <input type="checkbox"/> Other...	<b>Fantástico</b> <input type="checkbox"/> Cielo <input type="checkbox"/> Olimpo <input type="checkbox"/> Infierno <input type="checkbox"/> Other...	

Ilustración 2-11. Ficha de almacenamiento de las anotaciones del trabajo

Las RDB han demostrado su eficacia durante muchos años y son especialmente apropiadas para manejar una gran cantidad de datos en los que la clasificación por entidades sea relativamente invariable. Sin embargo, cuando en la información que se maneja son tan importantes las entidades que relacionamos como las relaciones entre

ellas, las soluciones basadas en este tipo de bases de datos no resultan del todo adecuadas. Por una parte, a medida que se van añadiendo las tablas necesarias para manejar las relaciones el esquema de la RDB se aleja cada vez más del mundo real que el usuario tiene en mente y, por otra, hace muy costoso desde el punto de vista técnico su mantenimiento debido a la falta de flexibilidad que el modelo relacional proporciona. Es por ello que, al menos desde un punto de vista conceptual, y cada vez más desde un punto de vista práctico, para muchos modelados de información se está haciendo uso de nuevos sistemas de gestión de bases de datos que no siguen las normas de las tablas relacionales, y que han venido a llamarse de forma genérica como Bases de Datos No Relacionales (que en la mayoría de los casos intentan mantener un equilibrio entre las buenas características de las RDB y las nuevas opciones que proporcionan otro tipo de sistemas de almacenamiento y gestión). Un ejemplo de ellas es lo que se conoce como Bases de Datos en Grafo (GDB), que son conceptualmente muy parecidos a los modelos de Mapas de Tópicos que se presentaron anteriormente, por lo que se hacen muy aconsejables cuando se desea mantener el nivel conceptual próximo al nivel de almacenamiento de datos.

Informalmente, un grafo (o una red) es un conjunto de objetos llamados nodos unidos por enlaces, llamados aristas, que permiten representar relaciones binarias entre elementos de un conjunto. Habitualmente, una red se puede representar gráficamente como un conjunto de puntos unidos por líneas en el plano.

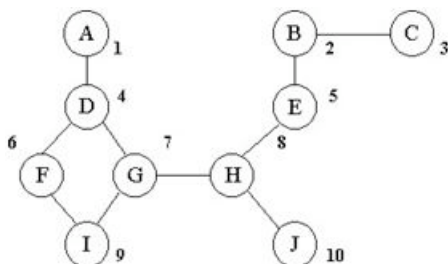


Ilustración 2-12. Representación 2D de un grafo

Desde un punto de vista práctico, los grafos permiten estudiar las relaciones entre unidades que interactúan unas con otras. Por ejemplo, una red de conceptos de un dominio puede representarse y estudiarse mediante un grafo, en el cual los nodos representan los diversos conceptos que se estudian y las aristas representan las conexiones entre ellos (las que se consideren oportunas en el dominio). Una de las grandes ventajas que ofrecen los grafos es que su potencia y flexibilidad les permite representar prácticamente cualquier problema, independientemente del área del que provenga, ya que dependen más de la conceptualización abstracta que el investigador tiene en mente que del problema en sí.

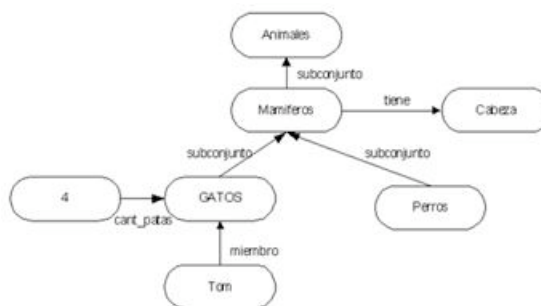


Ilustración 2-13. Ejemplo de un grafo con aristas dirigidas

Dependiendo de cómo se considera la arista que une a los nodos, los grafos se pueden clasificar como dirigidos (cuando la arista parte de uno de los nodos y llega al

otro, es decir, el papel que juegan ambos nodos en la relación no es el mismo, por ejemplo reflejando una relación como “ser hijo de”), o no dirigidos (cuando la arista simplemente conecta los nodos entre sí y no presupone un orden en la semántica de la relación, por ejemplo “ser hermano de”). Normalmente, las aristas dirigidas se representan como una flecha (tal y como se ve en la Ilustración 2-13) y las no dirigidas como un segmento.

Un camino entre dos nodos es una sucesión de aristas que permite conectarlos entre sí. En la figura siguiente se muestra un camino (en rojo) uniendo los nodos A y C.

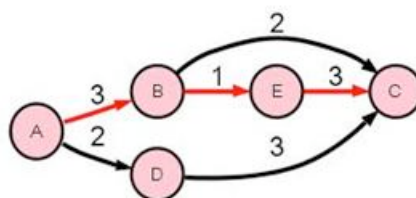


Ilustración 2-14. Camino sobre un grafo

Además, tal y como se ve en la ilustración anterior, se pueden considerar pesos en las aristas, que pueden indicar algún tipo de característica de la misma (longitud, flujo de información, fuerza de la conexión, veces que se repite, etc.)

A veces el tipo de información que se quiere conectar no simplemente relaciona los nodos por pares, sino que las relaciones se producen entre cantidades mayores de nodos. Por ejemplo, si se tiene una anotación que indica que una obra hace uso de un determinado verbo en un rango de versos, relacionar sólo el verbo y la obra sería

insuficiente, pues depende del rango en el que se produce, por lo que la relación que se intenta reflejar hace uso de tres nodos simultáneamente.

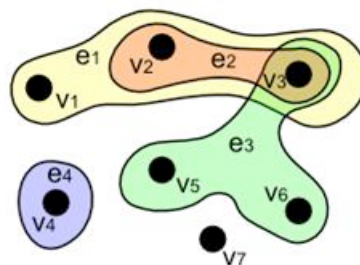


Ilustración 2-15. Representación de hiperaristas por superficies

En este caso, existen posibilidades más ricas de expresión, por ejemplo: los actos del habla  $v_1$  y  $v_4$  se anotan en el rango  $v_2$  en la obra  $v_3$ . Por lo que las nuevas relaciones son más complejas e informativas. Por supuesto, su representación gráfica se complica y ya no basta con representarlas por medio de segmentos que conectan los puntos, y suele acudir a representaciones de superficies. A este tipo de grafos con aristas más potentes se les conoce como hipergrafos, y a las relaciones de este tipo hiperaristas.

Debido a que las representaciones de las hiperaristas son mucho más complejas desde un punto de vista técnico (y confusas en su representación) y como demostración de la versatilidad que tienen los grafos, en este trabajo no se hará uso de hipergrafos aunque se tengan relaciones no binarias, sino que aprovechamos la posibilidad de “crear” tipos de nodos intermedios, que representen esas hiperaristas (son nodos artificiales, que no pertenecen al mundo real que se pretende modelar) de manera que si  $v_1$ ,  $v_2$  y  $v_3$  son nodos que comparten esa hiperarista, se crea el nodo  $h_1$  y se enlaza con aristas normales con los tres anteriores. De esa forma no se pierde la información que se desea almacenar

y se sigue trabajando con grafos sin necesidad de desarrollar herramientas teóricas ni de representación nuevas.

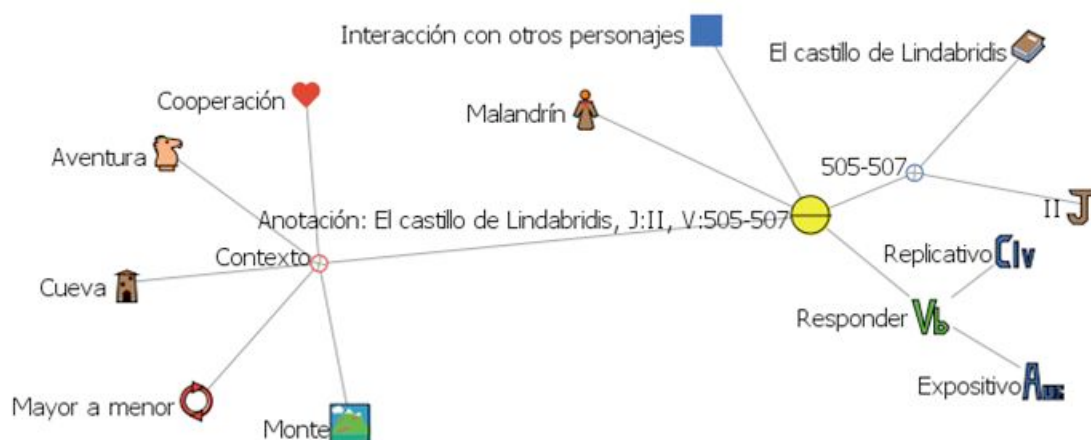


Ilustración 2-16. Representación de hiperaristas por medio de nodos intermedios para el contexto

La Ilustración 2-16 muestra cómo una hiperarista que relaciona el contexto en el que se da una anotación se transforma en un nodo independiente que relaciona entre sí varios tópicos. En este ejemplo:

- Malandrín es el gracioso de *El Castillo de Lindabridis*, en los versos 505-507 de la segunda jornada, responde al interactuar con otros personajes, el contexto en el que se desarrolla la escena es una cueva en un monte en medio de una situación de aventura y hay cooperación entre ambos participantes de la acción (uno mayor: el amo y otro menor: Malandrín).
- Responder está clasificado como verbo replicativo para Calvo y como verbo expositivo para Austin.

A partir del concepto de grafo se define una Base de Datos en Grafo (GDB) como un tipo de base de datos que usa estructuras de grafos con nodos, aristas y propiedades para representar y almacenar la información. Los nodos pueden representar entidades tales como personas, partes de un texto, conceptos, o cualquier tópico real o no que pueda ser útil para modelar un problema.

Las propiedades son unidades de información relevante para los nodos y las aristas. Por ejemplo, si un nodo representa una comedia algunas de sus propiedades relevantes podrían ser: la fecha de edición, género, extensión, etc. El hecho de que algunas de estas propiedades pasen a convertirse en nodos independientes del grafo y adquieran entidad propia depende del objetivo que se quiera cumplir y está relacionado con el cómo estructurar la información y el esquema de tópicos que se definió originalmente. Además, al igual que se vio en los mapas de tópicos, suele ser habitual disponer de una clasificación en los nodos, de manera que puedan ser agrupados según el tipo al que pertenecen (por ejemplo: personas, obras, lugares, etc.)

Las aristas representan relaciones entre entidades, y a diferencia de las relaciones en las RDB, en las GDB mucha de la información relevante al modelo se almacena en estas aristas. Habitualmente, cuando se decide por una implementación del modelo en un GDB es porque parte del interés del estudio reside en analizar los patrones que emergen en las conexiones entre nodos, propiedades y aristas, y no tanto en la información relativa a cada uno de ellos por separado.

Comparadas con las RDB, las GDB dependen de un esquema mucho menos estricto y son mucho más apropiadas para escenarios en los que los datos pueden ser muy

cambiantes (quizás por desconocimiento previo de los requisitos) y hace falta realizar modificaciones en el esquema de datos de manera frecuente.

Debido a su importancia en la metodología, hay que mencionar el grafo de las anotaciones. Para visualizarlo se aprovechó el hecho de que el esquema que se tenía para la ordenación de los datos de una anotación se adaptaba fielmente al concepto de grafo, por lo que todas las anotaciones fueron trasladadas a una base de datos en grafo (GDB) con las características explicadas anteriormente. Se deben explicar aquí las razones por las que en fases distintas de la metodología se han utilizado bases de datos distintas:

- La razón de usar una RDB para apoyar el proceso de anotación manual se debe a que este tipo de base de datos está mucho más maduro en su interacción con el usuario y proporciona sistemas más amigables (sobre todo, a nivel de escritorio con aplicaciones ligeras), algo imprescindible para que no interfiera con un trabajo tan delicado como es el de la extracción semántica de información de las Comedias.
- La razón de usar una GDB para el proceso posterior de consultas y análisis de las anotaciones se debe a que, como se puede comprobar por el esquema presentado, la información anotada dispone de un gran número de relaciones entre sí, lo que provoca que haya un alto grado de conexión entre los distintos elementos que han servido para anotar. Y son precisamente estas conexiones las que serán estudiadas en los pasos siguientes de la metodología y de las que se podrá extraer el valor añadido que complementa el análisis filológico habitual. Además, en situaciones en las que la información está tan interconectada, los sistemas de RDB no ofrecen

la flexibilidad necesaria para realizar las consultas y extraer con facilidad distintas visualizaciones de la misma información.

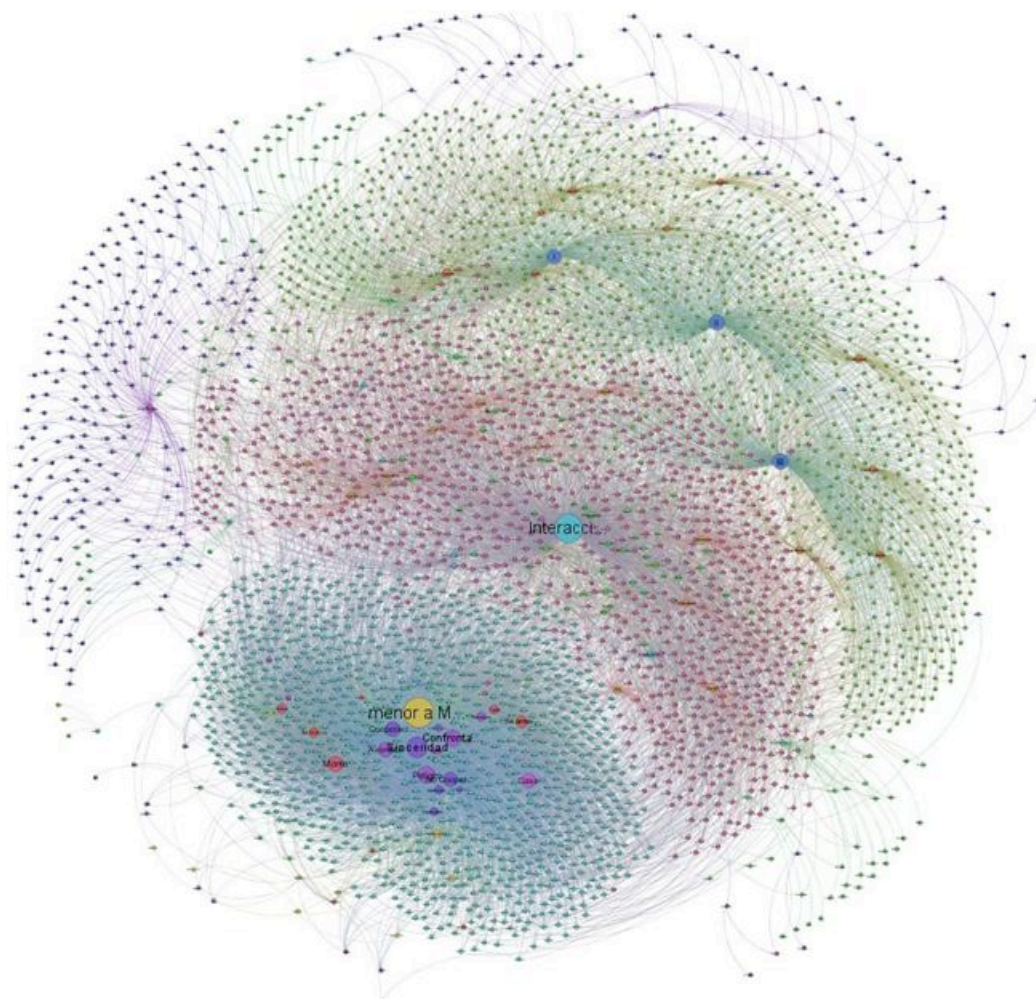


Ilustración 2-17. Grafo completo resultante de las anotaciones

Tras el proceso de importación de los datos almacenados en la RDB a la GDB se obtuvo un grafo con un número aproximado de 4700 nodos y unas 17700 aristas (ver Ilustración 2-17).

La realización de consultas es una de las partes definitorias de la metodología. Una vez que se dispone de todas las anotaciones en un sistema lo suficientemente flexible

como para representar y manipular todas las relaciones que hay entre ellas, llega el momento de recuperar la información que proporciona siguiendo distintos patrones y consultas. Así como en las RDB existe un lenguaje que permite disponer de un sistema de consulta (el lenguaje SQL), en las GDB está en desarrollo un conjunto de lenguajes que permiten realizar consultas y transformaciones en grafos. Los *traversals* se están convirtiendo en las operaciones más comunes y útiles para realizar consultas en este tipo de bases de datos, llegando a ser tan importantes para las GDB como lo es el SQL para las RDB.

La versión más sencilla de un *traversal* en un GDB se define por 2 elementos: un nodo inicial, y una especificación para el esquema del camino que será usado para el *traversal* (es decir, un camino en el esquema del GDB en caso de que éste disponga de uno), y el resultado será siempre un conjunto de nodos del grafo. Dependiendo de la estructura del grafo que se usa como base y del *traversal* que se intente ejecutar, este conjunto de nodos resultante puede contener muchos, uno o ningún nodo, o incluso contener nodos repetidos, indicando en este caso que se ha encontrado más de un camino que verifica la definición del *traversal*, conectándolo con el nodo inicial. Por ejemplo, si en el esquema previo el *traversal* comienza en un nodo que representa una obra y se dirige al nodo que representa los espacios fantásticos, resulta que para algunas obras el resultado será un nodo repetido, mientras que para aquellas que no hagan uso de ese tipo de espacios no se devuelve ningún nodo.

Como formalización de este concepto se puede escribir un *traversal* como una lista ordenada de nodos y aristas del esquema para representar el camino que se quiere realizar. Por ejemplo, el *traversal* representado en la figura anterior sería:

*Obra* → *Localización* → *Anotación* → *Contexto* → *Esp.Cerrado*

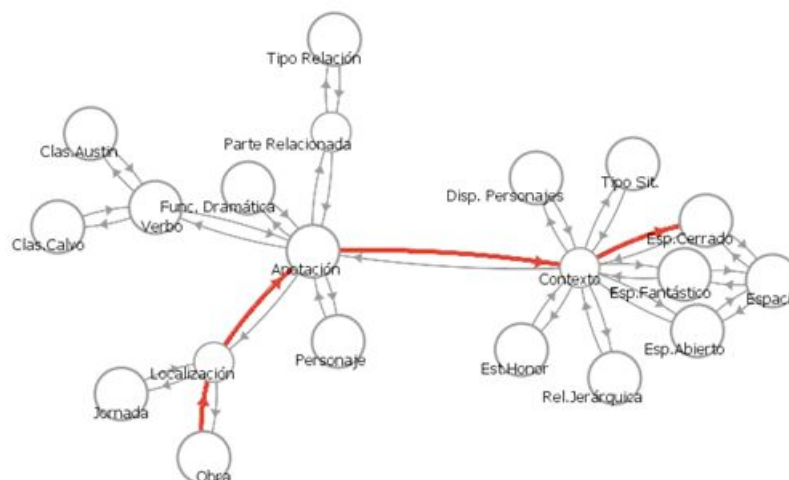


Ilustración 2-18. Ejemplo de *traversal* en el esquema

Aplicado al nodo de tipo obra, *El Castillo de Lindabridis*, se produce el siguiente resultado:

*{Cueva: 6, Palacio: 3, Jardín: 21, Casa: 0}*

Y aplicado al nodo de tipo obra *El Galán Fantasma* los resultados serían:

*{Cueva: 0, Palacio: 0, Jardín: 39, Casa: 80}*

A partir de los *traversals* se puede trabajar con un sistema más general de consulta que aplique el mismo *traversal* simultáneamente a todos los nodos de un mismo tipo, y que daría como resultado un grafo ponderado que debe interpretarse como: el peso de la arista que conecta dos nodos indica cuántos caminos, que verifiquen el *traversal*, existen conectando estos dos nodos (si el resultado es 0, se entiende que no hay ningún camino

que los conecta). Por ejemplo, la aplicación del *traversal* anterior sobre unos cuantos nodos de tipo “Obra”, daría el siguiente resultado:

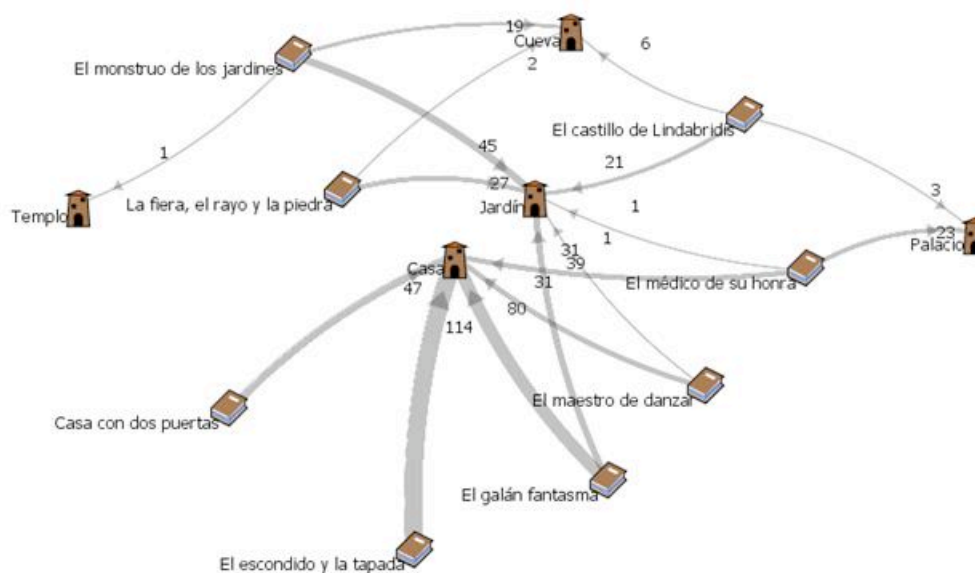


Ilustración 2-19. Resultado de la aplicación de un *traversal* sobre el grafo de anotaciones

Adicionalmente, se pueden añadir condiciones locales en cada tipo de nodo para verificar que el resultado corresponde a aquellos caminos que verifican esas restricciones, así como restricciones globales en las que se pueden ver afectados varios tipos de nodos.

Anteriormente, se ha presentado la versión simplificada de un *traversal* y a partir de esta simplificación se puede definir cómo sería una consulta en el GDB, que consta de tres partes fundamentales:

1. Un camino sobre el esquema que indica el *traversal* que ha de recorrer la consulta para conectar dos nodos del grafo.
2. Una restricción para cada uno de los nodos del camino. Es decir, una condición que han de verificar los nodos de ese tipo para que, aun existiendo un camino como el indicado en el apartado 1 que pasa por ellos,

se considere como camino válido. Es lo que se llaman “condiciones locales”, que afectan a cada nodo individualmente.

- Una restricción global que puede relacionar los distintos nodos de un camino válido y que es el último filtro que debe superar para que se considere como un camino resultante de la consulta.

La única parte imprescindible de una consulta es la parte 1, las otras dos son opcionales y proporcionan procesos de filtrado adicionales. Un ejemplo que hace uso de las 3 partes es la siguiente consulta (a la derecha se muestra el camino en rojo sobre el esquema):

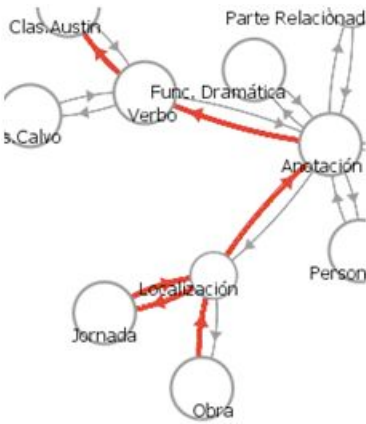
<p>Connect Obra with Clas.Austin if there exists a path verifying:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>(&amp;1) Obra -&gt;</li> <li>(&amp;2) Localización -&gt;</li> <li>(&amp;3) Jornada, verifying nombre = "I", -&gt;</li> <li>(&amp;4) Localización -&gt;</li> <li>(&amp;5) Anotación -&gt;</li> <li>(&amp;6) Verbo -&gt;</li> <li>(&amp;7) Clas.Austin -&gt;</li> </ul> <p>Where &amp;2 = &amp;4</p>	
--	--

Tabla 2-4. Ejemplo de consulta sobre la GDB. A la derecha se muestra el camino que define el *traversal*.

El significado de esta consulta es el siguiente: *Mostrar las Clasificaciones de Austin que se usan en las Jornadas "I" de las comedias*, que da como resultado (se debe recordar que el sistema devuelve un grafo con pesos en las aristas):

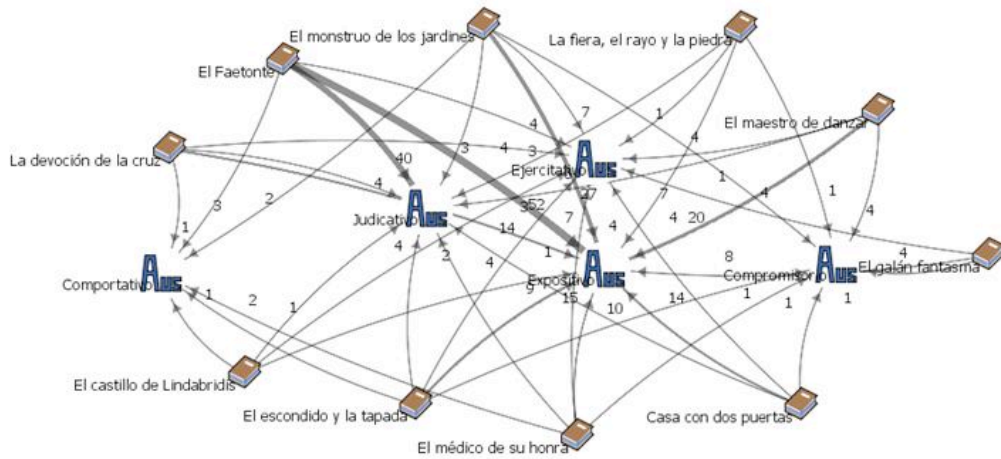


Ilustración 2-20. Resultado de la consulta mostrada en Tabla 2-4. Ejemplo de consulta sobre la GDB. A la derecha se muestra el camino que define el *traversal*.

Algunos otros ejemplos de consultas realizados son los siguientes:

a. Clasificaciones de Calvo que se usan en cada jornada:

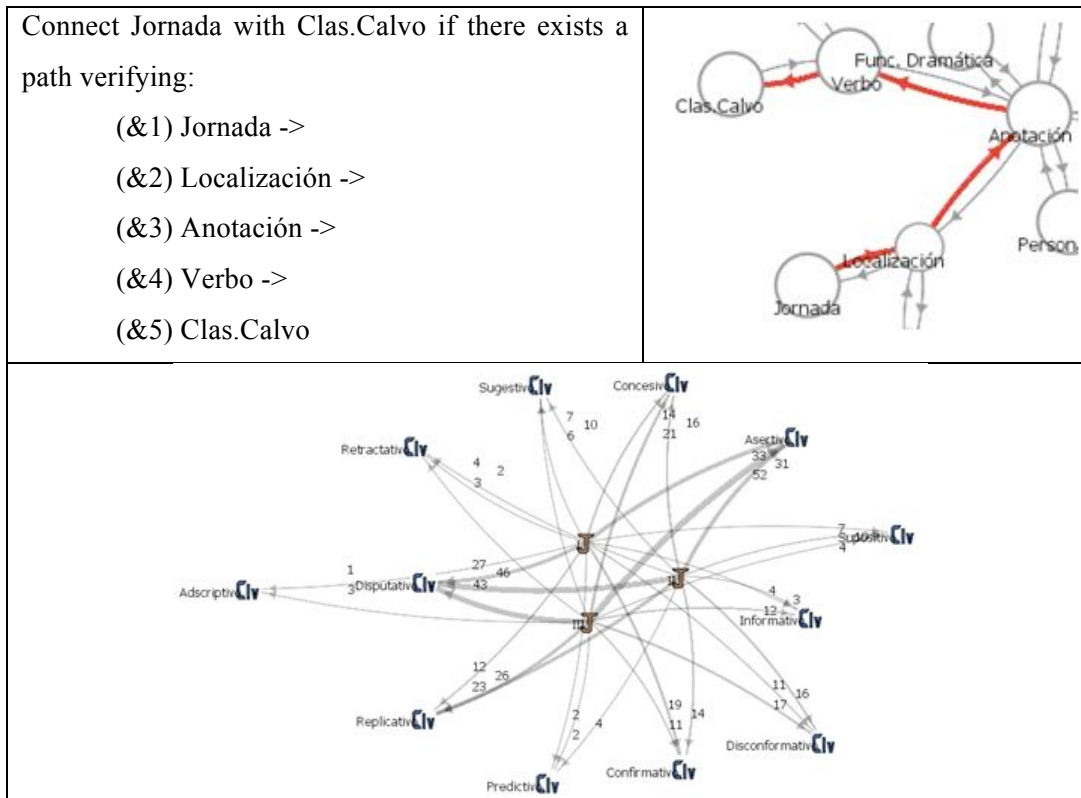


Tabla 2-5. Ejemplo de Consulta: Clasificaciones de Calvo que se usan en cada Jornada.

b. Disposiciones de los personajes según intervención de los graciosos:

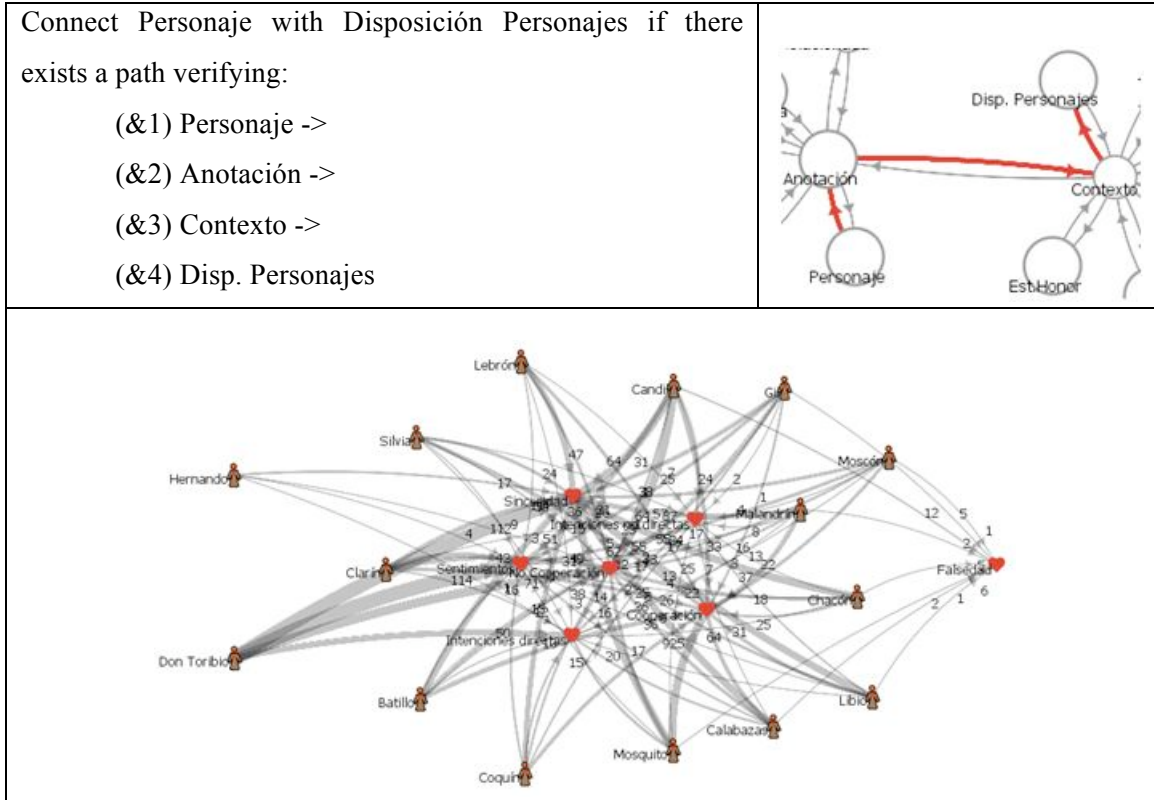


Tabla 2-6. Ejemplo de Consulta: Disposiciones de los personajes según intervención de los graciosos.

c. Acciones dramáticas que se usan en las obras (consulta compuesta):

Connect Obra with Tipo Sit. if there exists a path verifying:

(&1) Obra ->

(&2) Localización ->

(&3) Anotación ->

(&4) Contexto ->

(&5) Tipo Sit.

Connect Obra with Est. Honor if there exists a path verifying:

(&1) Obra ->

(&2) Localización ->

(&3) Anotación ->

(&4) Contexto ->

(&5) Est. Honor

Connect Obra with Rel. Jerárquica if there exists a path verifying:

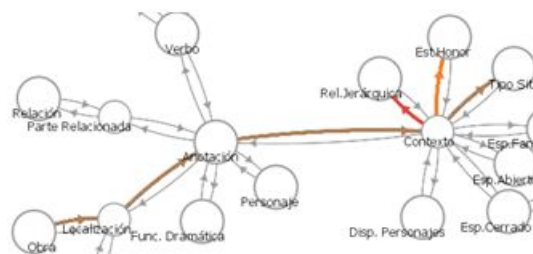
(&1) Obra ->

(&2) Localización ->

(&3) Anotación ->

(&4) Contexto ->

(&5) Rel.Jerárquica



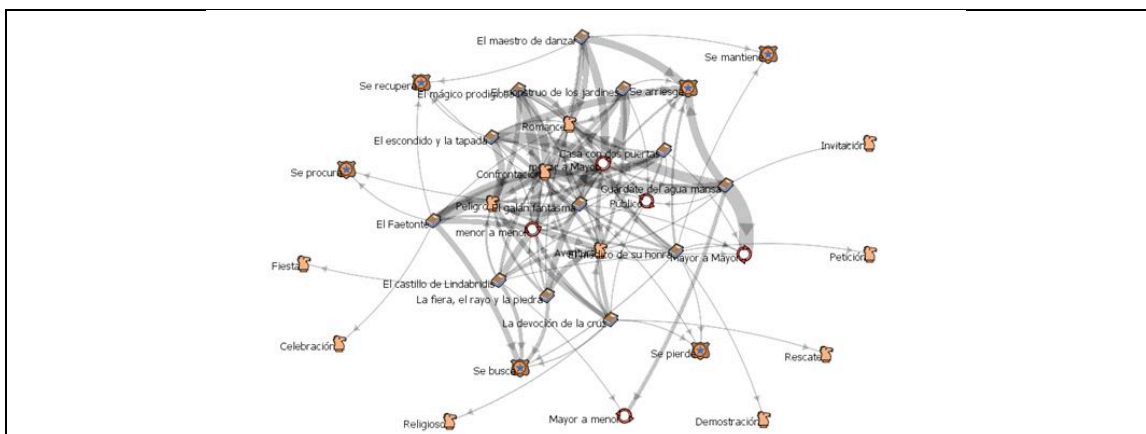
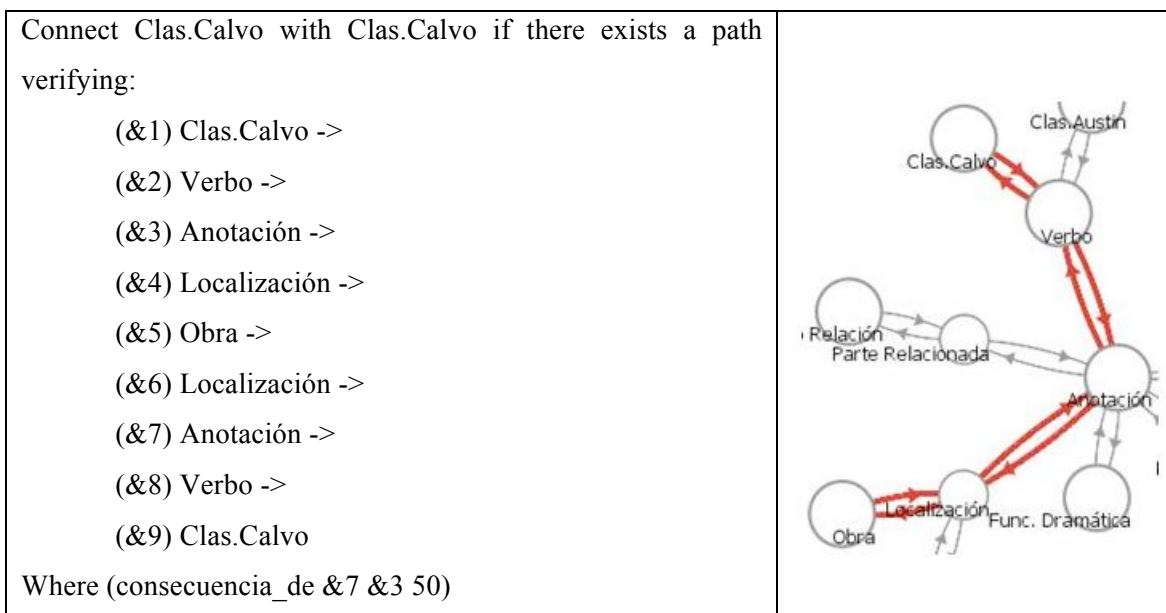


Tabla 2-7. Ejemplo de Consulta: Tipos de Situaciones que se usan en las obras (consulta compuesta).

d. Clasificaciones de Calvo que son consecuencia de Clasificaciones de Calvo: (es decir, que los actos en los que aparecen son consecutivos y de la misma obra)



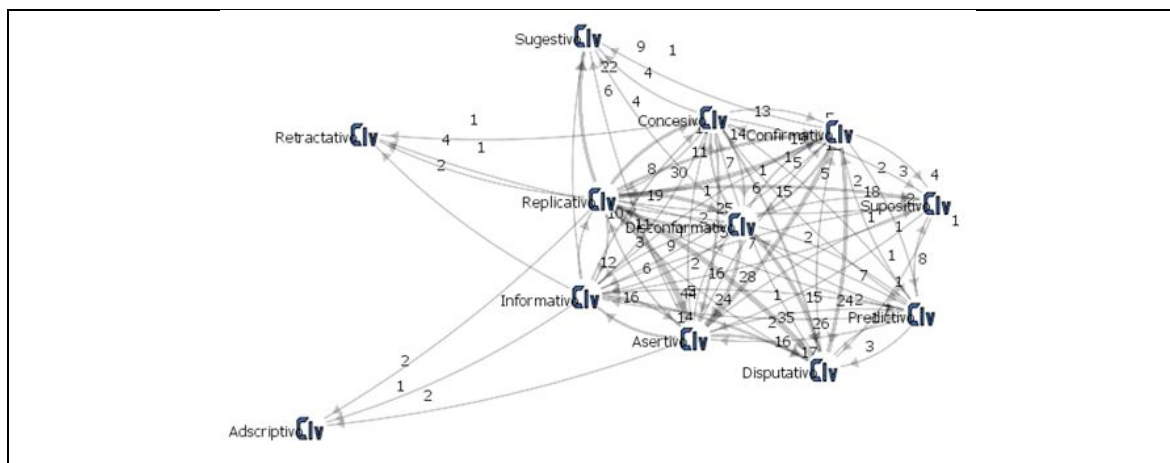


Tabla 2-8. Ejemplo de Consulta: Clas. de Calvo que son consecuencia de Clas. Calvo.

Es esencial que, tras haber realizado las consultas anteriores, se disponga de alguna forma de representar los resultados que ayude a la interpretación y visualización de una cantidad de información que a veces puede ser excesiva. Sin duda, sin las herramientas adecuadas para realizar todo el trabajo de anotar y consultar esta información no serviría de mucho, pues resultaría imposible manejar visualmente tanta cantidad de información. Como primera fase hacia la interpretación de los resultados se hace imprescindible algún tipo de clasificación automática que sirva para ordenar la información de forma flexible (que se adapte a la pregunta que se quiera responder) y visual.

Una vez que se ha establecido el dominio sobre el que están definidos los tópicos (en este estudio, dicho dominio contiene la ontología necesaria para abordar el análisis de las comedias), cualquier análisis que permita diferenciar dichos tópicos por medio de sus características nos acerca a un problema de clasificación. Gran parte del trabajo que aquí se ha realizado ha consistido en decidir qué características son las fundamentales para el análisis de las anotaciones semánticas de este conjunto de comedias de Calderón y en

establecer técnicas que permitan medir cualitativa y cuantitativamente dichas características. En lo que sigue se presenta la metodología de clasificación que se ha seguido para facilitar la tarea de interpretación que debe seguir a toda etapa de análisis de datos.

Como se ha visto en las páginas anteriores, gracias a las anotaciones (manuales) realizadas sobre las comedias analizadas, se tienen asociados a cada una de ellas un conjunto de descriptores (algunos de ellos contextuales, otros de descripción del acto de habla, personajes, etc.). Por ejemplo, respecto a los descriptores provenientes de la anotación del marco contextual dada por el tipo de situación en que se producen, algunas de las comedias tienen como descriptores:

	<i>El médico de su honra</i>	<i>El galán fantasma</i>	<i>Casa con dos puertas</i>
Aventura	7	38	22
Peligro	23	63	33
Confrontación	30	36	50
Romance	12	12	19
Religioso	0	0	0
Fiesta	0	0	0
Rescate	0	0	0
Petición	7	0	0
Demostración	1	0	0
Celebración	0	0	0
Invitación	0	0	0

Tabla 2-9. Descriptores de Tipo de Situación asociados a algunas obras

Los números que hay en cada fila muestran el número de veces que se presenta una situación del tipo indicado (entre las posibilidades que se dan). Si se fijan los descriptores usados para caracterizar los objetos cada una de las comedias anteriores se puede representar de la siguiente forma:

**El médico de su honra** = (7, 23, 30, 12, 0, 0, 0, 7, 1, 0, 0)

**El galán fantasma** = (38, 63, 36, 12, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0)

**Casa con dos puertas** = (22, 33, 50, 19, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0)

Normalmente, para dar una representación visual de esta información se necesitará un espacio de 11 dimensiones (ya que tienen 11 distintas coordenadas), lo que excede el espacio de 2 o 3 dimensiones que sirve habitualmente de representación. Es por ello que hay que buscar representaciones alternativas que ayuden al investigador a obtener una visualización de las relaciones existentes entre esos objetos (relación que, en este caso, viene dada por el uso de este tipo de situaciones por cada una de las comedias).

Además, una vez que se asocia una lista numérica (sea del tamaño que sea) a cada uno de los objetos, se puede medir la distancia existente entre ellos, por ejemplo, usando la fórmula de distancia habitual entre puntos del espacio que se muestra en la siguiente imagen:

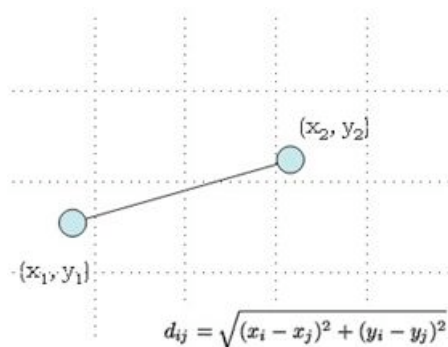


Ilustración 2-21. Distancia euclídea entre puntos del plano

De esta forma, objetos que tengan descriptores similares, tendrán asociadas listas similares y ocuparán regiones del espacio cercanas entre sí. Como lo que se pretende es encontrar una clasificación entre los tópicos, es más importante la relación de distancia que hay entre estas listas que cuál es la zona exacta que ocupan. Es decir, para el investigador es mucho más importante saber que los tópicos  $T_1$  y  $T_2$  están cerca, mientras que el  $T_3$  está más alejado de ellos, que poder precisar con exactitud cuál es la lista asociada a ellos.

Por ello, lo que se realiza tras obtener las distancias relativas entre los objetos que estamos clasificando es representarlos en un espacio plano manteniendo, en lo posible, las relaciones de proximidad que indican las distancias calculadas<sup>4</sup>. En el siguiente ejemplo se muestra el resultado de una posible proyección sobre un conjunto de 6 objetos que hacen uso de 4 descriptores (por lo que son necesarias 4 dimensiones para una representación fiel):

---

<sup>4</sup> Una primera aproximación para responder a esta pregunta nos viene de la mano de un método llamado **Multi-Dimensional Scaling** (MDS), que permite, a partir de las distancias relativas entre puntos de una determinada dimensión, representarlos de forma “suficientemente adecuada” en dimensiones inferiores.

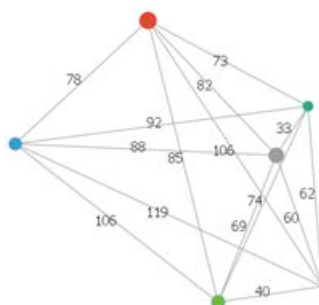


Ilustración 2-22. Representación plana de 6 puntos intentando mantener las distancias relativas

Aplicando un método similar al conjunto de las comedias que aquí se analizan, y usando como descriptores los que se muestran en la Tabla 2-9 se obtiene la siguiente representación bidimensional de las listas asociadas a las obras:

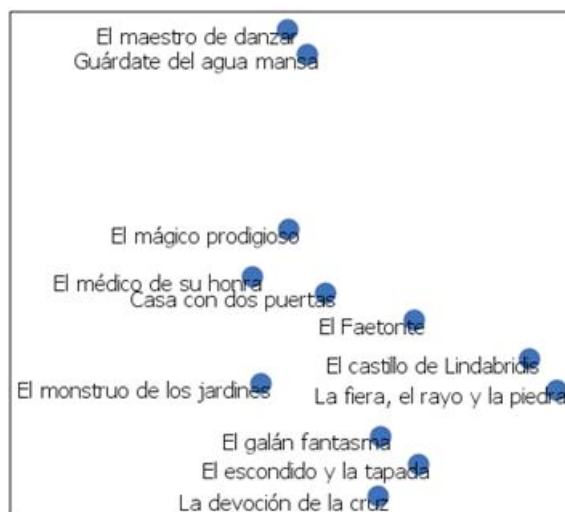


Ilustración 2-23. Representación de proximidad entre Comedias según los descriptores considerados

Donde se puede observar cómo, únicamente considerando los descriptores anteriores, se deduce que debe existir cierta cercanía entre obras como *El galán fantasma*, *El escondido y la tapada* y *La devoción de la cruz*, o entre obras como *El Faetonte*, *El castillo de Lindabridis* y *La fiera, el rayo y la piedra*.

Por supuesto, teniendo en cuenta que los objetos sobre los que se trabaja son de una complejidad considerable, no es esperable que este método proporcione una herramienta absolutamente exacta a la hora de clasificar todos los objetos, ya que debe tenerse en cuenta siempre qué conjunto de descriptores se han usado y la metodología que se ha seguido para decidir el valor de dichos descriptores.

Además de representar la cercanía de los objetos en función de los descriptores que tienen, se puede utilizar la representación anterior para analizar qué relación hay entre los descriptores que se han usado. Es decir, podemos preguntarnos algo como: si hay muchas Comedias que usan de forma similar, por ejemplo, los descriptores de peligro y aventura, ¿significará que estos descriptores son más cercanos entre sí que, por ejemplo, con romance?, si es así, ¿cómo se puede reflejar la relación de proximidad que este uso induce en los descriptores?

Desde un punto de vista informal, un método para conseguir visualizar las relaciones entre los descriptores consta de los siguientes pasos:

1. Realizar el proceso anterior para representar los elementos en el plano 2D intentando mantener la relación de distancias con un error lo más bajo posible (en general, no se puede esperar que no haya error).
2. Imaginar que cada uno de esos objetos es una especie de antena de radio que “emite” cada uno de sus descriptores a su alrededor con una fuerza proporcional al “peso” de ese descriptor en el objeto.

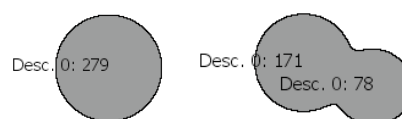


Ilustración 2-24. Superficie asociada a uno de los descriptores

3. Repetir la operación anterior con cada uno de los descriptores, dando como resultado un mapa de superficies superpuestas que refleja la relación de uso entre los descriptores.
4. Finalmente, las superficies obtenidas pueden representarse como superposición de “placas” o como mezcla de superficies traslúcidas.

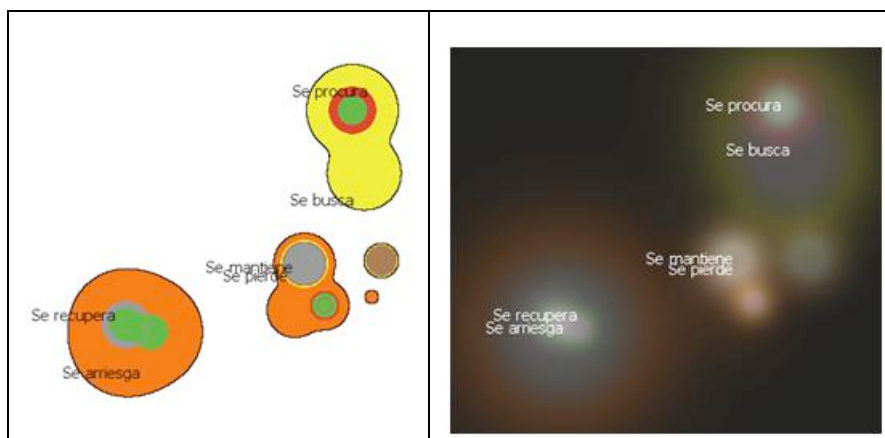


Ilustración 2-25. Representación por superficies de las relaciones entre descriptores semánticos

Esta última representación es lo que se conoce como mapa semántico, pues establece relaciones semánticas entre los descriptores semánticos de los objetos que se analizan. Un término más general para denominar este tipo de representaciones visuales de un dominio semántico es el de *semantic landscapes*, que pueden fácilmente convertirse en superficies 3D usando la fuerza de los descriptores como indicador de altura.

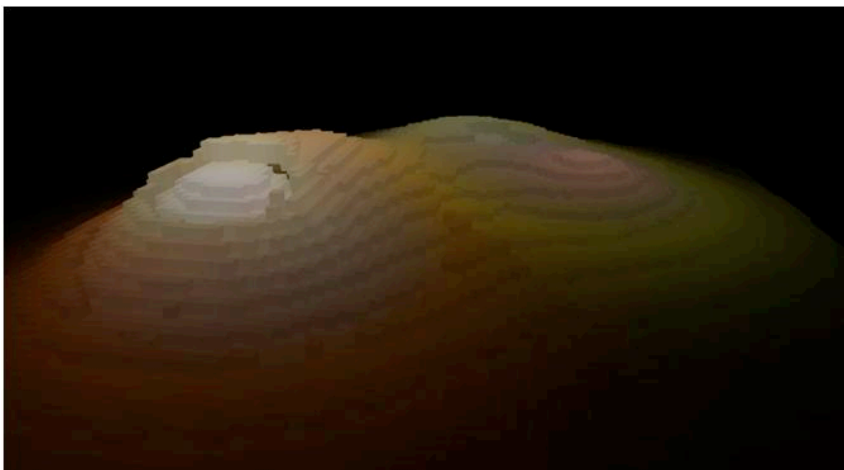


Ilustración 2-26. Representación 3D de un mapa semántico

No se debe olvidar que toda esta metodología tiene como objeto el servir de apoyo al análisis filológico de las comedias (o de los textos sobre los que se aplica). Es por ello que todos los pasos que se han descrito hasta ahora no tendrían validez si no se aplica sobre los resultados que generan algún tipo de análisis crítico que se sustente en los estudios realizados por especialistas del área, convirtiendo esta metodología en una herramienta que ayude a matizar o verificar lo que se conoce del tema.

Por supuesto, es una labor fundamental el ir depurando este tipo de nuevas metodologías hasta que se pueda estar seguro de disponer de la herramienta adecuada para su aplicación habitual como apoyo al filólogo interesado en este tipo de estudios, y los resultados que se presentan en este trabajo suponen una primera aproximación a un método que debe ser investigado y afianzado en trabajos sucesivos.

El resto del trabajo que aquí se presenta tiene como objetivo mostrar las interpretaciones que de las distintas consultas y representaciones de las anotaciones se han hecho, enmarcándolos en el contexto de los estudios que sobre el tema se han

realizado hasta la fecha y respondiendo a las preguntas que servían de motor inicial para este estudio.

### 3 Actos de habla y disposiciones de los personajes

En este capítulo se presentan las distintas unidades que componen el marco teórico en el que se encuadra la investigación que ha dado como resultado este trabajo. Debido a que el objetivo final del trabajo es el de ofrecer un análisis en conjunto de las obras cómicas de Calderón de la Barca siguiendo una metodología derivada de la teoría de la pragmática y de las humanidades digitales, es obligado abordar un capítulo introductorio con los fundamentos de dicha teoría.

En la introducción y resumen de dicha teoría nos centraremos, principalmente, en la teoría y clasificación de los *actos del habla*, de la que han sido impulsores principales Austin y Searle. Mostraremos el desarrollo histórico que ha sufrido a la vez que presentaremos los conceptos fundamentales que permiten comprender la utilidad que esta teoría tiene para el análisis de textos literarios y, en particular, para el estudio de las comedias cómicas de Calderón. En el apartado 3.2 haremos un breve recorrido por algunos de los ejemplos que podemos encontrar en la literatura especializada que conjuga esta teoría con el análisis de textos literarios, centrándonos en aquellos ejemplos en los que el objeto de estudio hayan sido obras literarias similares a las que nosotros abordamos, haciendo hincapié en las diferencias, tanto de objetivos como de metodología, que existen entre esos trabajos y el nuestro.

### 3.1 La teoría de los actos de habla

La teoría de los *actos de habla*<sup>5</sup> se comenzó a desarrollar en los años sesenta con una serie de conferencias por parte de J.L. Austin, en las que propone que *hablar* no es solamente *informar*, sino también *realizar algo*. Su propuesta fue presentada posteriormente en el libro *How to do things with words* (publicado en 1962), que mantenía la estructura de conferencias tal y como se habían impartido originalmente.

En esta serie de conferencias Austin presenta una postura contraria a la idea del lenguaje como sólo un trasmisor de información y centra el estudio en los que denomina “enunciados performativos”, que son aquellos que además de expresar algo, hacen algo en el momento de su enunciación. Tras esta aproximación inicial de Austin, el estudio de los *actos de habla* es retomado por J. Searle, quien en su libro “¿Qué es un Acto de Habla?”, publicado en 1977, discute los postulados de Austin y hace algunas modificaciones a la teoría original, aportando algunos añadidos y refinando algunos puntos esenciales para su posterior estudio.

En la actualidad, la teoría de los *actos de habla* se enmarca dentro de una teoría más general conocida como pragmática (o pragmlingüística), un área de estudio que está a medio camino de la lingüística, la filosofía del lenguaje y la psicología del lenguaje. La pragmática estudia la forma en que el contexto influye en la interpretación

---

<sup>5</sup> En el Apéndice 1 se presentan las clasificaciones de verbos de acuerdo a su función en los Actos de Habla.

del significado, en donde por contexto se entiende la situación ambiental en que se comunica la información. Esta situación ambiental es descrita de maneras diferentes según los diversos autores y puede abarcar cualquier aspecto adyacente al campo propio de la lingüística, desde la propia situación comunicativa en que se produce la comunicación, hasta el conocimiento compartido por los interlocutores de los temas que circundan dicha comunicación, pasando por las relaciones interpersonales que existan. Es decir, la pragmática toma en consideración los factores extralingüísticos que condicionan el uso del lenguaje, todos aquellos factores a los que no se hace referencia en un estudio puramente formal desde el terreno de la lingüística.

Junto a la teoría de los *actos de habla*, que será uno de los núcleos sobre los que se basa el trabajo que aquí se presenta, la pragmática contiene otros enfoques que permiten realizar un análisis más completo de las situaciones a las que se hacía mención anteriormente. Entre éstos destacan:

- La *teoría de la relevancia* (de Sperber y Wilson, 1995), que explica cómo los interlocutores van realizando deducciones e infiriendo nuevo conocimiento a partir de las unidades de información que componen la conversación con el fin de crear un contexto lingüístico desde el que interpretar debidamente los posteriores enunciados.
- El *principio de cooperación* (de Grice, 1989), que hace uso de técnicas habituales en teoría de juegos (Ross) para estudiar cómo los interlocutores usan ciertos principios para facilitar la inferencia e interpretación de lo que se dice.
- La *teoría de la argumentación* (de Anscombe y Ducrot, 1983), que analiza los elementos lingüísticos asociados al razonamiento informal (Gabucio Cerezo 93-

122), haciendo hincapié en los argumentos pragmáticos, independientemente de que sean o no válidos desde un punto de vista lógico.

Como se ha indicado anteriormente, la ejecución de los *actos de habla* se estudia en una situación concreta del habla, generalmente en el desarrollo de una conversación. En estos *actos de habla* se distinguen claramente dos intenciones en cada fase del acto: 1) el significado de la oración y 2) la intención del hablante. De esta forma, todo *acto de habla* puede llegar a comprenderse sólo dentro del contexto en el que se desarrolla y se debe tomar en cuenta la intencionalidad de los hablantes involucrados, pues al darse típicamente en una conversación<sup>6</sup>, los *actos de habla* tomarán la forma de una serie de oraciones encadenadas con un principio, un contenido y un fin, siempre dentro de las convenciones sociales que rodean su producción.

En el texto fundacional de esta teoría, Austin plantea una esquematización de las oraciones y la función de los verbos que en ellos se utilizan y propone el análisis de lo que denomina “enunciados realizativos” (5-9). Los enunciados realizativos son enunciados que no describen nada, no son ni falsos ni verdaderos, por lo que no pueden llevar asociado un criterio de valoración lógico, pero tienen la característica esencial de que el acto mismo de expresar la oración conlleva aparejado el de realizar la acción que la oración expresa, o parte de ella. Esto puede expresarse en una frase: “la expresión es la realización”. En las conferencias que forman parte del texto, Austin muestra varios

---

<sup>6</sup> Es importante señalar en este punto que en el discurso teatral no siempre hay interacción entre los personajes, por ejemplo en el soliloquio, donde un personaje “habla para sí” y el discurso sólo es escuchado por el espectador.

ejemplos de ello, de los que podemos destacar por su claridad los siguientes:

- a) “Sí, juro”<sup>7</sup>, cuando se expresa dentro de la ceremonia correspondiente (p. ej. En la corte al jurar decir la verdad).
- b) “Bautizo este niño”, al realizar el acto de bautizo.
- c) “Lego mi reloj a mi hermano”, como cláusula de un testamento.
- d) “Te apuesto cien pesos a que mañana va a llover” (Austin, 43-44).

Con estos ejemplos Austin quiere dejar claro que, al pronunciar las palabras en el contexto adecuado, las acciones están siendo realizadas y, recíprocamente, que las acciones realizadas solo son evidentes gracias a la pronunciación de dichas palabras en ese contexto. Es importante resaltar que todo ello debe producirse dentro del contexto adecuado y con la intención requerida pues, de otra forma, los enunciados serán desafortunados o nulos (85-95). Por ejemplo: si al hacer una promesa (“Prometo que te daré el libro”) el hablante no pretende realizar la acción de “dar el libro”, el acto no es enteramente nulo puesto que la promesa se ha realizado al decir “prometo”; sin embargo, la acción subsecuente a esta promesa es desafortunada si no se pretende realizar la acción prometida. El estudio de las posibilidades que pueden darse para la no realización del *acto de habla* cae dentro de lo que se conoce en esta teoría como la “doctrina de los infortunios” (11), que está subordinada a las condiciones contextuales de los enunciados realizativos. A continuación se describen, brevemente, estas condiciones y las distintas posibilidades que pueden presentarse para que sean clasificadas como “desafortunadas”:

---

<sup>7</sup> Austin utiliza en todos sus ejemplos la primera persona del singular en presente indicativo, generalmente en la voz activa. Sin embargo, esta limitante se extiende en estudios posteriores, pero siempre dependiendo del contexto que enmarque el enunciado.

- A.1) Tiene que haber un procedimiento convencionalmente aceptado (por ejemplo, la emisión de ciertas palabras: “prometo que...”).
- A.2) Las personas y las circunstancias que conforman el contexto deben ser las apropiadas para dicho procedimiento (por ejemplo, si alguien indica “Dicto sentencia”, carecerá de valor si no es un juez y se pronuncian en un entorno adecuado).
- B.1) Todos los participantes deben admitir la ejecución del procedimiento de forma correcta.
- B.2) Además, todos los participantes deben admitir la ejecución del procedimiento de forma en todos sus casos.
- C.1) Si el procedimiento requiere ciertos pensamientos o sentimientos, los participantes deben tener el propósito, o sentir el ánimo, necesario para ello.
- C.2) Y en dicho caso, deben comportarse efectivamente así (es decir, como confirma el enunciado) cuando surja la oportunidad.

Si una, o más, de estas características no se cumple, el enunciado se considera desafortunado. En los casos A y B, el acto simplemente no se lleva a cabo, mientras que en los casos C.1 y C.2, al faltar las intenciones y sentimientos adecuados, aunque el acto se pueda llevar a cabo, se convierte en un enunciado desafortunado debido a esta falta de intenciones. (Ver la Ilustración 3-1 para una clasificación completa de los actos desafortunados).

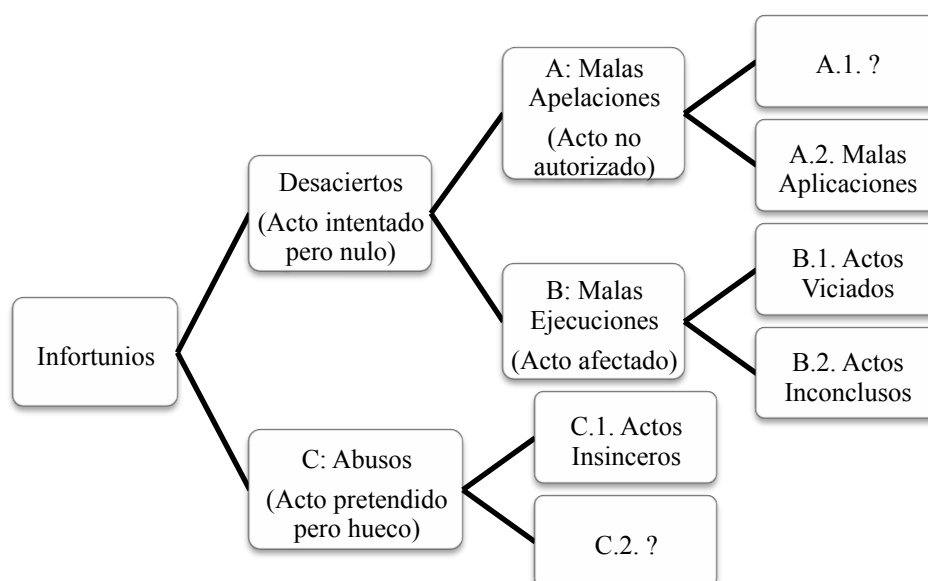


Ilustración 3-1. Esquemas de actos desafortunados (Austin 13)

Además de las palabras adecuadas, los *actos de habla* presentan características inherentes al habla: modo, tono de voz, cadencia, énfasis, uso de ciertos adverbios, de ciertas partículas conectivas y, sobre todo, de ciertas circunstancias de la expresión. Dada la versatilidad de la lengua, hay varias formas de encontrar estos enunciados realizativos. De acuerdo con Austin, éstos solo se dan bajo la forma de la primera persona del singular del presente de indicativo, por lo que la clasificación que presenta es algo limitada para los propósitos de nuestro estudio; sin embargo, consideramos pertinente dar algunos ejemplos de las variantes de una misma expresión y el papel que juegan en la Tabla 3-1, en la que podemos ver que un mismo enunciado puede ser clasificado como realizativo, descriptivo o informativo (52), según las diversas formas en que se exprese en la interlocución. Desde el punto de vista del estudio de *actos de habla*, la comunicación que nos interesa es aquella que hace que el enunciado se presente con forma realizativa.

<b>Realizativas</b>	<b>Descriptivas</b>	<b>Informativas</b>
Agradezco	Estoy agradecido	Siento gratitud
Lo felicito	Me alegro	Estoy contento de que...
Apruebo	Considero que está bien	Veó con aprobación

Tabla 3-1. Variantes enunciativas

En la Tabla 3-1 se muestra, sobre enunciados con el mismo contenido informativo, en la primera columna las expresiones puramente realizativas, en la segunda columna, expresiones puramente descriptivas y en la tercera columna, expresiones informativas.

Además, la clasificación puede ser más rica si consideramos que dentro de los enunciados realizativos existen diferentes tipos: aquellos enunciados que forman parte de frases rituales o convencionales (frases de cortesía, discursos de ceremonias, etc.) y aquellos en los que las palabras se unen a las acciones cuando es indicado (por ejemplo, “dictar sentencia”, cuando es pronunciado por un juez; “declarar un matrimonio”, cuando es dicho por el sacerdote al concluir la ceremonia, etc.).

Los verbos y sus complementos, como una unidad, crean lo que Austin denominó “acto ilocucionario” (71-77), que es la unidad completa del discurso y que se forma de actos “fáticos” y “réticos” (78-85). Según este autor, los actos fáticos consisten en la emisión de ciertos términos o palabras (pueden entenderse como ruidos pertenecientes al vocabulario); los actos réticos consisten en realizar el acto de usar esos términos con un cierto sentido más o menos definido. De esta clasificación se deduce que el acto rético engloba al fático y juntos forman el acto ilocucionario.

Finalmente, Austin propone cinco clases de verbos que forman parte de los actos ilocucionarios (ver Apéndice 1 para una lista más completa):

- a) Verbos judicativos: que sirven para emitir un veredicto, una estimación o una apreciación.
- b) Verbos ejercitativos: que ejercitan potestad, derechos o influencias.
- c) Verbos compromisorios: que comprometen al hablante a hacer algo (incluyendo las declaraciones), aunque no llegan a ser promesas.
- d) Verbos comportativos: que describen actitudes y comportamiento social.
- e) Verbos expositivos: que manifiestan el modo en el que las expresiones encajan en un argumento o conversación al usar palabras.

Como se mencionó anteriormente, Searle retoma la teoría de Austin e introduce algunas modificaciones y ampliaciones. Entre las modificaciones que introduce Searle está la reformulación de los conceptos que introdujo de manera más informal Austin en el trabajo fundacional. Searle llama *acto de habla* a lo que Austin llama acto ilocucionario y lo define de esta forma: “es la unidad mínima de la comunicación lingüística, la cual incluye esencialmente actos y sólo pueden ser producidos por un ser con ciertas intenciones” (8). Searle añade las proposiciones, precisando que “la oración tiene dos partes, el *elemento indicador de la proposición* y el *dispositivo indicador de la función*. El dispositivo indicador de la función muestra cómo debe ser tomada la proposición, qué fuerza ilocucionaria ha de tener, qué acto ilocucionario está realizando el hablante al emitir la oración. Los dispositivos indicadores de función incluyen en castellano el orden de las palabras, el énfasis, la entonación, la puntuación, el modo del verbo y finalmente

un conjunto de los llamados verbos realizativos” (Searle 5).

En su propuesta sigue siendo fundamental tanto el contexto como la intención con la que el *acto de habla* se realice. Con el contexto añadido, el enunciado adquiere un significado. Si el contexto es claro y cerrado, este significado será único, siempre en relación a las circunstancias y la intencionalidad con la que sea ejecutado; sin embargo, si el contexto es abierto, el enunciado puede volverse ambiguo. Con el fin de desambiguarlo y comprender el significado que tiene se han de descifrar el contexto y las intenciones del hablante y, si esto no fuera posible, el enunciado sería irremediabilmente ambiguo y podría interpretarse con más de un significado. Acerca de este punto es importante hacer notar que hay varios factores que pueden crear ambigüedad en el significado, como son el ruido o interferencia en la comunicación, un mal entendimiento del enunciado, la existencia de un doble sentido en la intención que enmarca al enunciado, o que el enunciado sea ejecutado fuera de lugar.

La eficacia en la ejecución del *acto de habla* puede producir una reacción en el receptor del enunciado. Idealmente, esta reacción será la deseada por el emisor principal, pero puede ser calificada de negativa, (Austin, 69-74) es decir, que vaya en contra de la reacción esperada o que simplemente no se produzca tal reacción. En este sentido, la intencionalidad en el enunciado puede ser determinante para la obtención de una reacción en el receptor. Para Searle, al igual que para Austin, la intención al enunciar es imprescindible, así como la verdad, la mentira o la sinceridad son indispensables para la fortuna y posible respuesta del acto.

Uno de los investigadores más destacados en el ámbito de la pragmática es Paul

Grice, que elabora su *Pragmática conversacional* (41-57) presentando un enfoque que se fundamenta en que el principio básico que rige la comunicación humana es el principio de cooperación (175); según este principio, la cooperación de los hablantes por medio de la interacción verbal es esencial para que la interlocución se realice de forma adecuada. Con el fin de describir las reglas pragmáticas que rigen la conversación en el lenguaje natural, Grice establece cuatro máximas para una comunicación cooperativa (27-42):

- a) Máxima de calidad o coherencia: se refiere a que el emisor se restrinja a la verdad, que explique los hechos con certeza. Tiene dos restricciones: no decir algo falso y no decir algo para lo que no se tiene pruebas de veracidad.
- b) Máxima de cantidad: se refiere a la cantidad de información, que debe delimitarse según los límites de la claridad y la concisión.
- c) Máxima de relevancia: tiene que ver con el grado de conexión o relevancia de la información añadida.
- d) Máxima de modo: está relacionada con la elección de las palabras y el modo como se expresan las ideas, para evitar las expresiones oscuras o complicadas, la ambigüedad y preferir la brevedad y el orden.

Las máximas de Grice han sido criticadas por parecer ideales, pues aunque pretenden ser normas del lenguaje, no son normas que después tengan una aplicación extendida en el ámbito de las conversaciones reales. De acuerdo con Bach en “On Referring and Not Referring (2004)”, estas máximas no son generalizaciones sociológicas sobre el habla ni prescripciones morales sobre qué decir pues, aunque Grice las presentó como guías para una comunicación satisfactoria, el habla es lo suficientemente complicada y espontánea como para que pueda ser restringida a ellas.

La última aportación que revisaremos en este apartado es la que realiza Calvo Pérez. En su propuesta para la *Pragmática Topológico-Natural* distingue dos tipos de habla. Por una parte, encontramos los *actos de habla* literales y directos en los que el contexto aparece abierto y donde la expresión<sup>8</sup> se adapta a la literalidad del mensaje y lo cierra. Por otra parte, distingue los *actos de habla* indirectos y no literales que parten del conocimiento implícito de los interlocutores y crean un significado dinámico que va más allá del significado común.

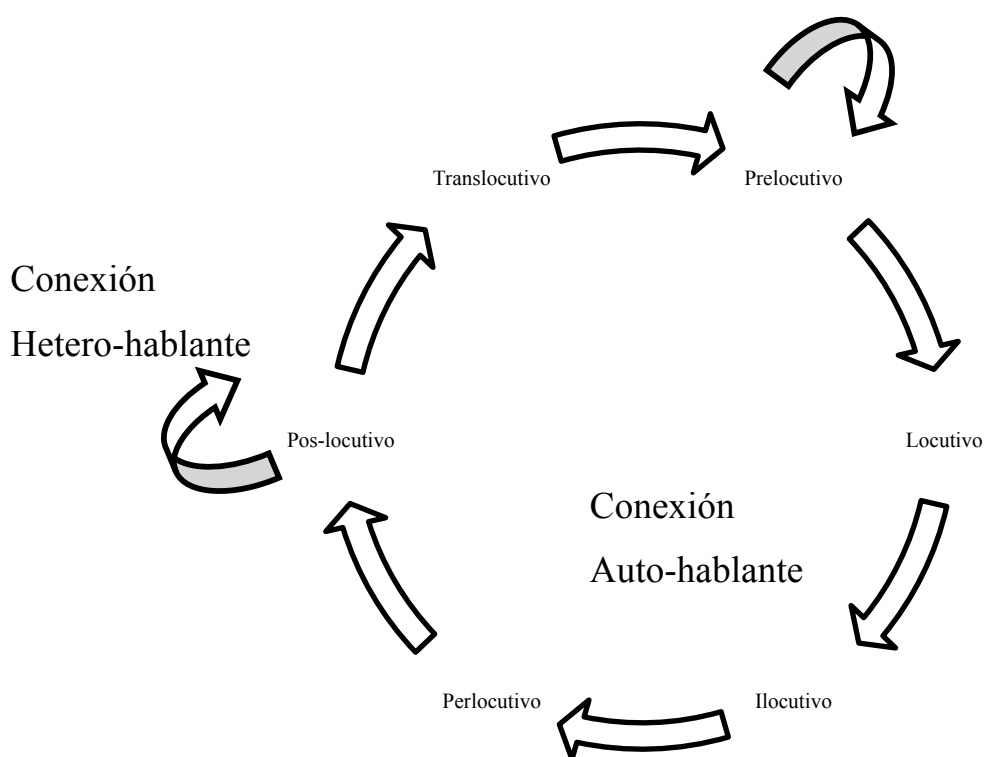


Ilustración 3-2. Fases por las que pasa un *acto de habla* según Calvo

Para Calvo Pérez los actos locutivos (dicen algo mediante el componente acto

<sup>8</sup> Se define una expresión como una figura bien delimitada.

fonético y acto rético), los ilocutivos (llevan a cabo un acto de decir algo) y los perlocutivos (aquellos actos mediante los que decir algo produce ciertas consecuencias o eventos en el receptor) no son *actos de habla* diferentes, sino que son fases conexas de un mismo *acto de habla*, “de modo que todos los *actos de habla* que se emiten pasarán por idéntico número de fases sea cual sea su contenido o su más oculta intención”(175-6).

La Ilustración 3-2 muestra la relación existente entre las diversas fases que atraviesa un *acto del habla*. De acuerdo con el esquema que representa, el *acto de habla* comienza con una fase prelocutiva en el hablante, es decir, con expectativas y preparación del discurso; le sigue una fase poslocutiva en la que se realiza una evaluación conjunta entre emisor y receptor. Estas fases se repiten a lo largo del intercambio, por medio de la conversación, donde los papeles de emisor y receptor cambian durante los actos de habla indirectos y no literales presentes en el discurso.

El trabajo que realiza Calvo Pérez es una reordenación y ampliación de las clasificaciones que presentaron Searle y Austin, en la Tabla 3-2 se muestra la síntesis que este autor aporta.

La idea del *acto del habla* como un continuo y no como un conjunto de actos separados permite incluir cierta noción de temporalidad en la actuación más allá del mero discurso. Este nuevo marco muestra menos restricciones que las impuestas por Austin y abre de esta forma la posibilidad de una proyección futura del acto, es decir, de aquello que el acto pueda producir.

Searle	Austin	Campos
=====	judicativos	(estimación o apreciación: <i>absolver, condenar, considerar, interpretar, determinar, evaluar, caracterizar, diagnosticar, analizar, clasificar, computar, estimar, situar...</i> )
Directivos	ejercitativos	(dominio o influencia, potestad: <i>elegir, designar, mandar, ordenar, instar, aconsejar, prevenir, destituir, despedir, perdonar, rogar, suplicar, revocar, rechazar, vetar</i> )
Comisivos	compromisorios	(promesa o compromiso: <i>prometer, pactar, dar su palabra, proponerse, garantizar, apoyar, adherirse, defender, apostar</i> )
expresivos	conductuales	(comportamiento: <i>pedir disculpas, elogiar, felicitar, dar el pésame, sentir, desafiar, brindar, desear suerte, dar la bienvenida</i> )
asertivos	expositivos	(aserción, argumento o discusión: <i>contestar, argüir, postular, afirmar, negar, informar, avisar, responder, replicar, testificar, jurar, deducir, preguntar, interpretar, definir</i> )
declarativos	=====	(instrumentalización, acción: <i>bautizar, excomulgar, declarar la guerra, bendecir, repudiar, maldecir, abjurar, desheredar, abrir / levantar la sesión</i> )

Tabla 3-2. Síntesis de los postulados de Austin y Searle según Calvo Pérez

Tal y como se indicó anteriormente, Austin destaca que los verbos performativos, sin embargo, se conjugan en primera persona del singular del presente de indicativo; pero esto no quiere decir que su efecto se limite al presente ya que, a pesar de que el acto ilocucionario se realiza en el momento mismo de ser pronunciado, las reacciones y, con ellas, la posibilidad de crear una continuidad, prolongan el *acto de habla* por un tiempo futuro y, en ocasiones, pueden invocar también un tiempo pasado.

Finalmente, para los fines de este estudio, es importante revisar los *actos de habla* no literales, puesto que nos permiten hacer un uso figurado del lenguaje, así como explotar diferentes recursos mentales que provienen del conocimiento implícito de los

interlocutores. Esto incluiría a los espectadores de una obra como interlocutores del diálogo que la obra puede representar, puesto que será el análisis introspectivo del receptor el que establezca las relaciones de proximidad y las conexiones entre contextos no explícitos en el lenguaje, para hacer uso de instancias no cerradas por las formas. Como se señaló brevemente con anterioridad, los procesos de habla son bastante más complejos de lo que una serie de reglas pueden proporcionar para describirlos; sin embargo, se puede abordar su estudio siempre y cuando se tenga en cuenta que el lenguaje no siempre es literal, que existen diferentes sentidos y disponemos de diversas estructuras para expresarlos (hipérbole, sarcasmo, malentendido, ironía, metáfora, etc.), especialmente cuando nuestro objeto de estudio no es un conjunto de discursos coloquiales, sino un lenguaje estructurado de antemano, convencional dentro de su propio medio, pero dialógico por naturaleza, como son las comedias de Calderón de la Barca.

### 3.2 Aplicaciones en este estudio

La teoría de los *actos de habla* se ha utilizado con anterioridad en análisis literarios. Una excelente compilación se encuentra en el libro editado por Rivers (1986), en el que se presentan una serie de conferencias que utilizan la teoría de Austin para el estudio de diferentes dramas hispanos. Entre estas conferencias, una de las más significativas es el artículo de Inés Azar en el estudio de *La Celestina*.

Azar habla de las condiciones de sinceridad necesarias para el éxito del *acto de habla* partiendo del hecho de que el *acto de habla* se constituye esencialmente por

convenciones. Para ejemplificar su hipótesis, centra su estudio en algunos de los actos performativos de *La Celestina*, algunos de cuyos ejemplos son: la declaración de amor de Calisto a Melibea (Calisto *declares* his love to Melibea), Melibea lo rechaza (she *rejects* him), Calisto pide ayuda a Sempronio (Calisto *asks* for Sempronio's help), Sempronio le recomienda pedir ayuda de Celestina (Sempronio *advises* him to hire Celestina), o aquel en que Pármeno advierte a Calisto sobre el trato con Celestina (Pármeno *warns* Calisto against such a deal) (Azar 6-7). En esta breve selección se observa que Azar sigue las premisas de Austin, eligiendo todos los verbos en presente, aunque no necesariamente en primera persona. Las acciones que elige estudiar son aquellas que se realizan en el momento de ser enunciadas y que, además, tienen consecuencias en el personaje ante el que se realizan, sea cual sea la decisión que el receptor tome.

Las promesas y amenazas son *actos de habla* presentes en esta obra, a pesar de no ser realizadas en primera persona ni en presente. Melibea promete a Calisto al mismo tiempo que lo condiciona y amenaza, en una serie de condicionantes en que los verbos se encuentran en pasado: "Igual galardón te daré yo si perseveras", "la paga será tan fiera, cual la merece tu atrevimiento". Las promesas y amenazas de Melibea son parte de un juego entre los amantes, son parte del cortejo y, más relevante, tanto la promesa como su transformación en amenaza son, ambas, sinceras. Azar señala que, a pesar de los cambios en la actitud de Melibea, estos actos no pierden sentido pues son pronunciados en el marco del juego del "amor cortés", que está conformado por una serie de normas socialmente aceptadas entre las que se encuentra el juego que se describe entre los amantes; por tanto, a pesar de parecer opuestas, ambas forman parte de una situación convencionalmente aceptada en la literatura cortés (11-14).

Por otro lado, las acciones de Celestina recaen en el poder que tiene sobre otros, "on her ability to manipulate others into accepting her as the institution in which [the character] establishes procedures and conventions, every time, for every act: she arouses the self-interest of the others and lures them into believing that, if they do as she says, she will get them what they want" (10). Celestina es quien crea las reglas y establece las convenciones al convencer a los otros personajes de que entren en su juego ofreciéndoles lo que desean. De este modo, al ser ella quien establece las reglas, los *actos de habla* en los que está involucrada (generalmente en el papel de emisor) son difíciles de categorizar dentro de los postulados que establece Austin (y que se analizaron en el apartado anterior), pues la posición de poder en la que Celestina se coloca a sí misma le da la posibilidad de manipular el lenguaje a su favor y, con ello también, la posibilidad de manipular a los demás personajes según sus intereses. Sus promesas, sinceras o no, están enmarcadas por segundas intenciones que conllevan su beneficio y el de nadie más.

En la misma compilación en que encuentra el trabajo al que se ha hecho referencia, encontramos un artículo de Catherine Larson (29-38) sobre el lenguaje y su uso en *La dama boba*, de Lope de Vega. Larson comienza por subrayar la importancia del habla, especialmente del buen hablar y los problemas de comunicación que se suceden entre los personajes debido a las dificultades que presenta Finea para expresarse. En contraposición con Nise, su hermana, Finea es el personaje que desata la comicidad

por los malentendidos y enredos que provoca su uso deficiente del lenguaje<sup>9</sup>. En esta obra, Lope utiliza el lenguaje como fuente creadora de malentendidos al tiempo que hace referencia a la importancia del mismo y a su función como herramienta comunicativa. Las transformaciones en las protagonistas las llevan a igualarse una a la otra en inteligencia, en un intercambio en el que es la fuerza del enamoramiento la que transforma a Finea en una oradora equiparable a Nise y en la que, a su vez, desvela los enredos de la obra y manipula la trama hacia un final estable, a pesar de ser el personaje que provoca el mayor número de situaciones cómicas a lo largo de la comedia.

A diferencia de *Celestina*, y a pesar de que Finea también usa el lenguaje con el fin de manipular al resto de personajes que la acompañan, su situación no puede considerarse como una posición de poder absoluto y sus interpretaciones generan condiciones de ambigüedad cómica y amenazante, pues el orden inicial de la obra se rompe con la astucia de Finea y su uso del lenguaje. Como apunta Larson, "Finea uses language to convey conflictive levels of meaning (literal and metaphoric)" (Larson 37), lo que supone una forma de manipulación del lenguaje que le permite controlar el resultado de los acontecimientos en la trama. En consecuencia, aunque de una manera muy diferente a *La Celestina*, *La dama boba* también es una obra de control y manipulación que, como apunta Larson, se desarrolla principalmente como una obra acerca de cómo obtener el control de la trama por medio del lenguaje.

---

<sup>9</sup> "Pues, ¿las letras que allí están,/ yo no las aprendo bien?/ Vengo cuando dice *ven*,/ y voy cuando dice *van*./ ¿Qué quiere, Nise, el maestro,/ quebrándome la cabeza/ con *ban*, *bin*, *bon*?" Lope de Vega, *La dama Boba* (J. 1, vv. 381-387). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dama-boba--0/html/>

Con los dos ejemplos anteriores hemos mostrado cómo la teoría de Austin en particular, y de los *actos de habla* en general, se ha usado con anterioridad como herramienta de análisis de textos literarios hispanos. Otro excelente ejemplo de ello es el libro de Sandy Petrey (1990) en el que hace un recorrido teórico sobre los actos de habla en textos narrativos y dramáticos, además de cerrar el estudio con el proceso de escritura literaria y cómo esta es en sí un acto de habla.

Los trabajos que se internan en el uso de estas aplicaciones, a pesar de suponer una pequeña fracción en los trabajos de análisis de textos literarios en general, proporcionan los ejemplos necesarios para confirmar que dicha teoría es aplicable a discursos de ficción, ampliando así el espectro propuesto originalmente por Austin. De entre todos los trabajos que aplican las técnicas de *actos de habla* al estudio de análisis de textos literarios, se han seleccionado los de Azar y Larson como ejemplos porque representan estudios enfocados a obras dramáticas, que se estructuran como obras primordialmente dialogales que establecen actos comunicativos no sólo en la relación obra-espectador, sino en el contexto interno de la obra. Cae fuera de los objetivos de este trabajo realizar una compilación exhaustiva de todos los estudios que recurren a los *actos de habla*, así como intentar detallar el uso que de esta herramienta se ha hecho desde su creación. Sin embargo, cabe mencionar que, al igual que ocurre con los ejemplos anteriormente mencionados, llama la atención el hecho de que la mayoría de los estudios encontrados se centran, o bien en fragmentos relativamente reducidos de algunas obras concretas, o bien en una visión general de alguna de ellas, pero no en la totalidad de una obra en detalle y en la determinación del conjunto de *actos de habla* usados a lo largo de

toda la trama, ni en los diversos usos que se realizan de los mismos dependiendo de la temática de la obra.

Por ello, este capítulo propone un análisis sistemático de un conjunto de comedias cómicas de Calderón a partir de los *actos de habla* realizados por un personaje clave como es el gracioso. La configuración de sus contextos pragmáticos de actuación, los tipos de actos emitidos y su posición central en las relaciones con los otros tipos de personajes ayudarán a establecer el rendimiento de un análisis basado en la teoría de *actos de habla*, profundizar en las razones pragmáticas y dramáticas que convierten a este personaje socialmente marginal en un elemento fundamental de la comedia calderoniana y, por último, en la arquitectura misma de la comicidad de Calderón en diferentes momentos de su carrera dramática.

### 3.3 Disposiciones de los personajes

Finalmente, para terminar de describir el *contexto* en el que se producen los *actos de habla* se necesita saber la disposición de los personajes en el momento de enunciar un discurso. La disposición de los personajes es la inclinación del hablante a participar o no en una acción y el modo en el que lo hace, condiciona la elección del discurso y de los vocablos que utiliza en él y determina la intencionalidad del personaje. Se trata de un factor determinante para entender el diálogo y extraer información que ayude a clasificar la acción dramática. Los descriptores que se usan en este estudio para clasificar la disposición de los interlocutores son los siguientes:

- **Cooperación:** indicando que el enunciante del discurso coopera con el, o los, personajes con los que interactúa en escena.
- **No cooperación:** indicando que, a pesar de su participación, el personaje no coopera con la situación o no ayuda a realizar la acción deseada. No cooperar no indica necesariamente falta de participación, pero sí renuencia al hacerlo.
- **Sentimientos:** éstos determinan la situación emocional del personaje o la existencia de sentimientos (amorosa, por ejemplo) de alguno de los personajes que interactúan en ese discurso. Estos sentimientos pueden pertenecer al gracioso o a los personajes que lo rodean en esa situación en específico.
- **Intenciones directas:** indicando que el discurso del personaje muestra que no espera obtener nada a cambio de la situación o que si lo espera lo dice abiertamente.
- **Intenciones no directas:** indicando que el personaje tiene un motivo ulterior al momento de expresar su diálogo, ya sea porque pretenda un beneficio de la situación o porque “secretamente” espere que ésta no se lleve a cabo.
- **Sinceridad:** no se debe confundir la sinceridad con las Intenciones directas. Un discurso puede ser sincero pero tener intenciones no directas de fondo, la sinceridad muestra el sentir del personaje con respecto a la situación que le rodea y los personajes en ella.

- **Falsedad:** al igual que con la sinceridad, el personaje puede actuar con falsedad, diciendo mentiras, pero no siempre con intenciones secundarias de por medio. La falsedad también puede usarse para defender a otro personaje o para encubrir alguna acción que no debe ser conocida por el resto de los personajes.

La disposición de los personajes puede estar compuesta por más de una de las características anteriores. Es posible que en el mismo discurso el personaje se exprese con sinceridad pero que no desee cooperar en la situación, o bien que exprese cooperación pero que tenga motivos secundarios. Cuando una situación posee más de una característica se obtiene mayor detalle en el contexto de la interacción, ayudando a caracterizar al gracioso en todas sus acciones.

### 3.4 Resultados del análisis

En este estudio no se muestran los resultados derivados de la clasificación de Calvo (ver Apéndice 1) ya que, aunque han sido analizados, no presentan características tan interesantes desde el punto de vista de la extracción de rasgos de las comedias como el que se consigue usando la clasificación de Austin. En este sentido, y desde el punto de vista de la clasificación de Austin para los actos de habla anotados en las comedias, es de destacar que la frecuencia de su uso es prácticamente la misma con independencia del género al que se atribuya cada comedia, por lo que parece no servir como criterio exclusivo para caracterizar el sub-género al que se asigna la obra.

Destaca, en cualquier caso, cómo la clase de verbos expositivos - que manifiestan el modo en el que las expresiones encajan en un argumento o conversación al usar palabras - se usa mucho más que el resto, algo que sin duda refleja el hecho de estar trabajando sobre un *corpus* centrado en el teatro. Asimismo, es interesante destacar el incremento en el uso de judicativos que hay en las comedias mitológicas frente a los otros dos géneros considerados. Los verbos judicativos - que sirven para emitir un veredicto, una estimación o una apreciación - presentan el doble de frecuencia en este tipo de obras que en las de capa y espada o en las tragicomedias (ver Tabla 3-3). En el caso de las comedias de capa y espada son los verbos expositivos los que prevalecen sobre los demás y, lo que es más importante, este tipo de verbos dobla prácticamente el número de apariciones respecto a su presencia en tragicomedias y comedias mitológicas. Verbos como explicar, afirmar, decir son comunes en *Casa con dos puertas*, por ejemplo, porque el desarrollo de la trama recurre a enredos y confusiones para mantener el suspenso; los personajes en esta comedia interactúan en situaciones en las que la mayoría de ellos no son conscientes del enredo. Esto demuestra que la estructura que da forma a este género tiene una fuerte dependencia de la construcción de este tipo de situaciones y que, en gran medida, éstas se construyen dramáticamente por medio de un lenguaje codificado en torno a los verbos expositivos.

En la Tabla 3-4 se muestra la relación existente entre la clasificación de los actos de habla según Austin y los diversos tipos de espacios dramáticos (y que se verán con más detalle en el capítulo siguiente). Resulta interesante que en los espacios fantásticos los verbos más utilizados son ejercitativos - que ejercitan potestad, derechos o influencias -, lo cual implica que el uso que esta comedia hace de los espacios requiere de una mayor

disposición de los personajes a ser pro-activos y no agentes pasivos. En este punto es importante recordar que el espacio dramático, como el resto de los descriptores del contexto, condiciona las acciones de los personajes, reflejadas aquí por la intervención del gracioso, pues se espera un cierto comportamiento que corresponda al lugar. Los personajes se comportan de una forma u otra porque se ajustan a determinadas convenciones sociales, por lo que, por ejemplo, las acciones que pueden llevar a cabo en un espacio como una casa serán distintas de aquellas que pueden llevar a cabo en un espacio como un jardín.

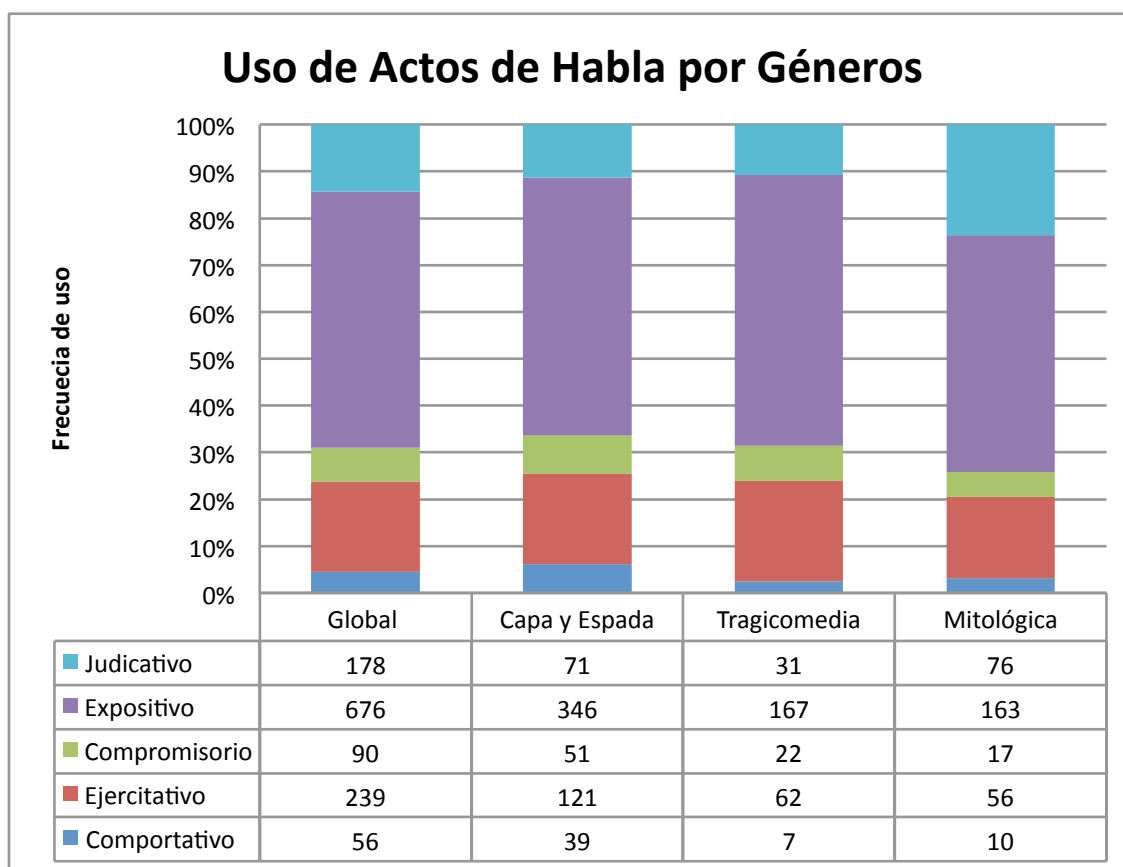


Tabla 3-3. Uso de *actos de habla* por géneros

Aunque dentro de la pragmática no existen reglas para comportarse dentro de un espacio fantástico, las características de estos espacios y las acciones que suceden en ellos al resto de espacios dramáticos hacen que los comportamientos no sean de una naturaleza distinta y, en consecuencia, puedan ser analizados utilizando la misma teoría. Es decir, el Castillo de Lindabridis, que es el espacio fantástico que sobresale en este estudio, a pesar de ser un castillo, no se comporta exactamente como los otros espacios cerrados, pero tampoco difiere en extremo de esta configuración; sin embargo, a diferencia de los espacios abiertos y cerrados, en este espacio fantástico los verbos dominantes son principalmente verbos de acción —ejercitativos y comportativos— y no de diálogo. Debe tenerse en cuenta que, en cualquier caso, sería conveniente realizar un estudio más detallado de otras obras en las que se consideren otros espacios fantásticos con el fin de poder extraer algún resultado generalizable y más concluyente.

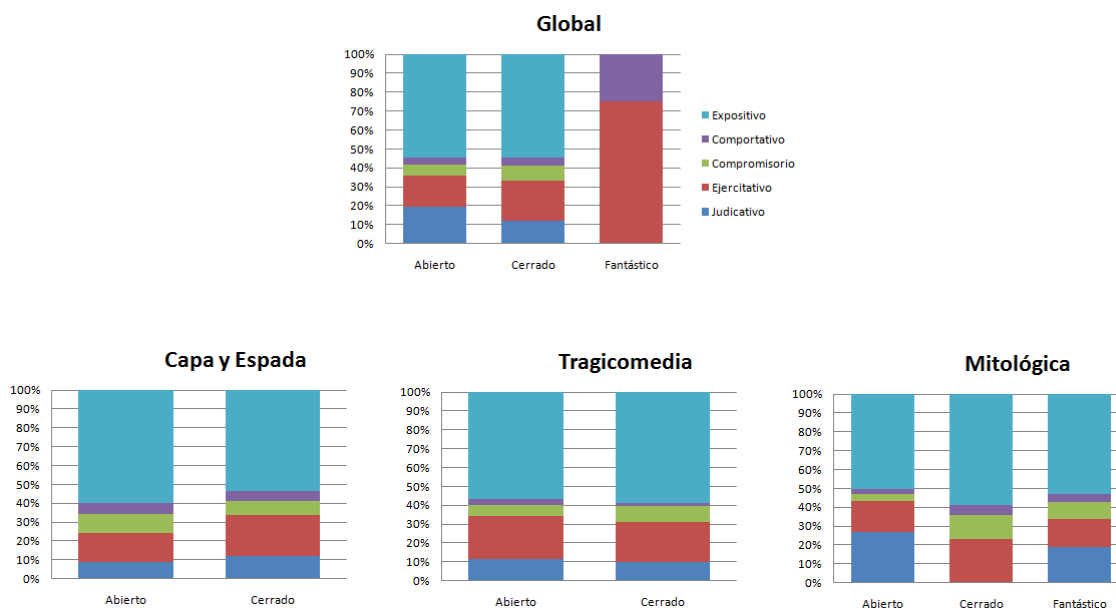


Tabla 3-4. Relación entre los espacios dramáticos y los *actos de habla* por géneros.

Por otra parte, en todos los sub-géneros y en todos los espacios dramáticos se ve la superior frecuencia de uso de los verbos expositivos sin que parezca existir variaciones significativas en los diferentes verbos de actos de habla para espacios cerrados y abiertos. Si, excepto en el caso de los espacios fantásticos, los actos de habla no parecen marcar la configuración de los espacios dramáticos, más adelante se verá que estos espacios sí se encuentran determinados por el tipo de situaciones que caracterizan el contexto y las acciones dramáticas de los personajes.

Los actos de habla se relacionan, más directamente que con otros descriptores, con la disposición psicológica o intencional de los personajes respecto a la situación comunicativa en la que se encuentran. Ambas características (la disposición de los personajes y la situación comunicativa en que se encuentran) son indispensables para la realización del acto del habla, pues aunque el espacio, la situación y la relación jerárquica (que se analizarán en capítulos posteriores) suponen un cierto comportamiento, son la disposición que los personajes tengan a la hora de participar así como son las intenciones las que aportan más detalles a las características del personaje, ya que puede suceder que, aunque el comportamiento del personaje sea el correspondiente a la situación en la que se encuentra, la intención que tenga para este comportamiento no sea honesta.

Como ya se indicó en el capítulo 1, el gracioso es un personaje tipo del teatro áureo y posee características propias que lo diferencian del resto de personajes. Algunas de estas características se pueden observar en el vestuario o en la gesticulación, pero también se encuentran en esa disposición que el personaje muestra en su discurso. El rango de disposiciones psicológicas del gracioso abarca una diversidad de posibilidades que van desde el caso en que un gracioso coopere con su amo con la intención de obtener

una recompensa, hasta los casos en que se niegue a cooperar para proteger a su amo, o que desarrolle sentimientos especiales por la criada de la dama.

Por ello, a continuación se hace un análisis de la disposición de los personajes en relación con los actos de habla, estudiando hasta qué punto ambos conjuntos de descriptores son capaces de caracterizar de alguna forma la comedia y sus propiedades.

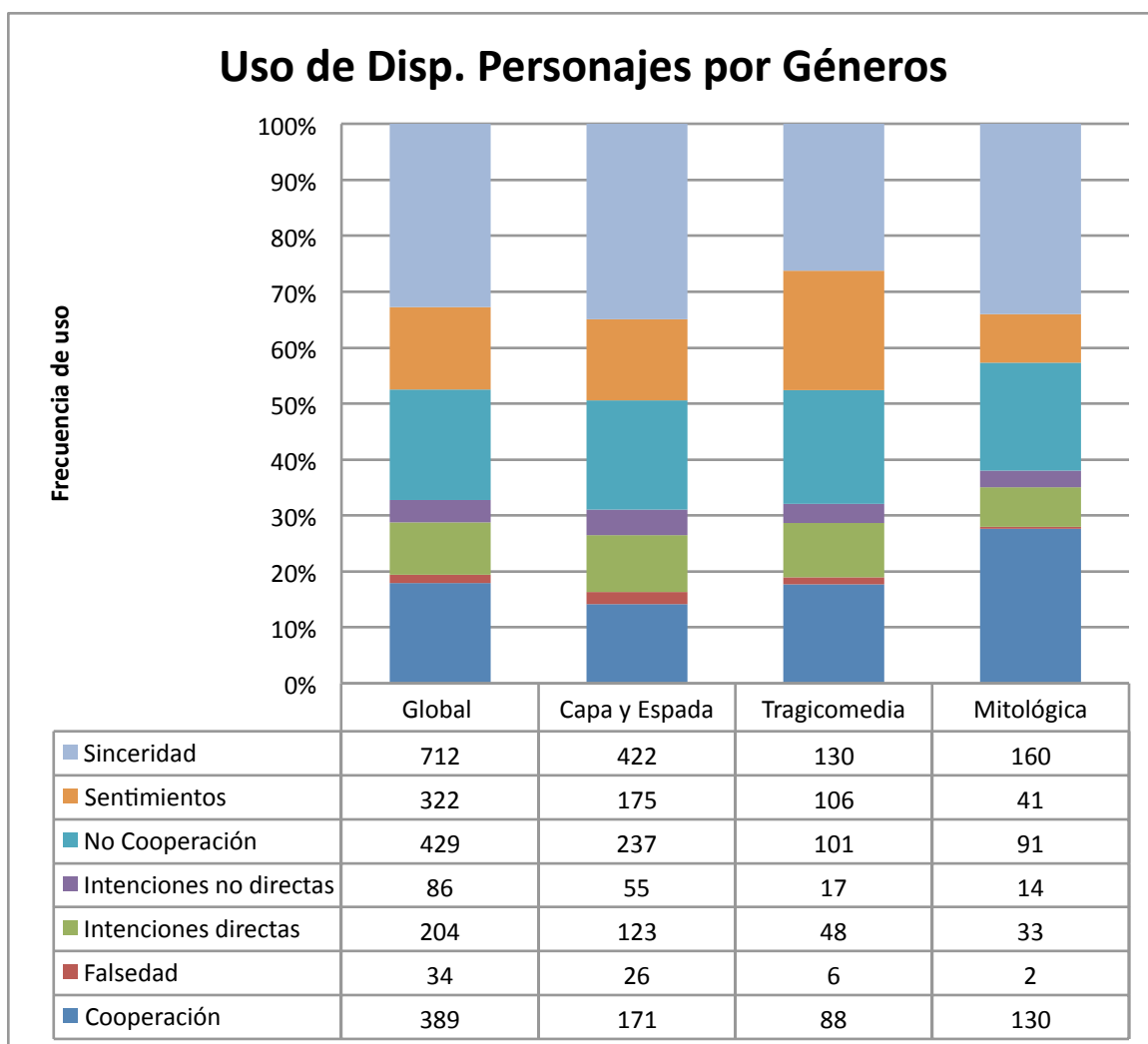


Tabla 3-5. Uso de disposición de los personajes por géneros

En la Tabla 3-5 se observa una consistencia en todos los géneros dramáticos en las disposiciones de los personajes involucrados de la obra respecto a la sinceridad con que afrontan sus intercambios dialécticos. Esta disposición presidida por la sinceridad (a rasgos generales, aunque como se observa en la Tabla 3-6 varía dependiendo del personaje) se contrapone con la descripción típica del personaje del gracioso, pues aunque se suele presentar como un personaje que busca sólo la satisfacción personal, la mayoría de sus acciones están dirigidas por la expresión de lo que piensa, además de que mayoritariamente coopera con los personajes con los que interactúa. Son pocas las veces en las que el gracioso busca algo sin expresarlo con claridad y menos aún las veces en las que miente o se expresa con falsedad. Las diferencias en su disposición son estables en los diferentes géneros dramáticos y ha de tomarse en cuenta que, en la mayoría de los casos, el gracioso se presenta en una pareja galán-gracioso, por lo que muchas de estas variaciones en su disposición están relacionadas con su amo.

Personaje	% uso Sinceridad
<b>Candil</b>	25%
<b>Calabazas</b>	37%
<b>Mosquito</b>	33%
<b>Gil</b>	23%
<b>Coquín</b>	32%
<b>Batillo</b>	33%
<b>Silvia</b>	26%
<b>Lebrón</b>	39%
<b>Moscón</b>	26%
<b>Clarín</b>	23%
<b>Libio</b>	41%
<b>Malandrín</b>	34%
<b>Chacón</b>	46%
<b>Hernando</b>	68%
<b>Don Toribio</b>	32%

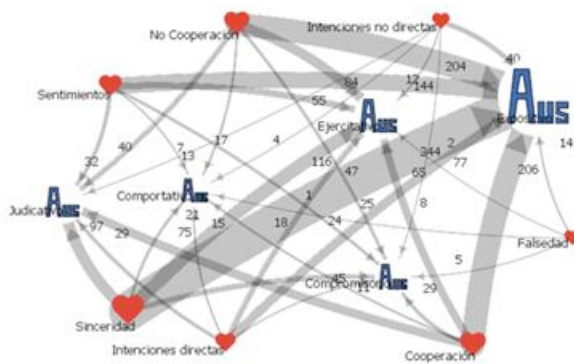
Tabla 3-6. Porcentaje de disposición de Sinceridad por personaje

Sorprende encontrar que el gracioso se involucra sentimentalmente con otros personajes así como en su papel dentro de la historia, o al menos que así lo exprese, más veces en las tragicomedias, pues de acuerdo a las características de este personaje atribuidas por la crítica literaria debería involucrarse sentimentalmente con la criada de la dama a la que corteja su amo. Si así fuera debería de haber una mayor disposición sentimental en las comedias de capa y espada. Puesto que es en las tragicomedias donde expresa más veces sus sentimientos, se plantean las siguientes preguntas: ¿cuáles son las situaciones en las que este personaje se ve involucrado en la tragicomedia que lo impulsan a expresar sus sentimientos? y estos sentimientos, ¿son amorosos o de otro tipo?

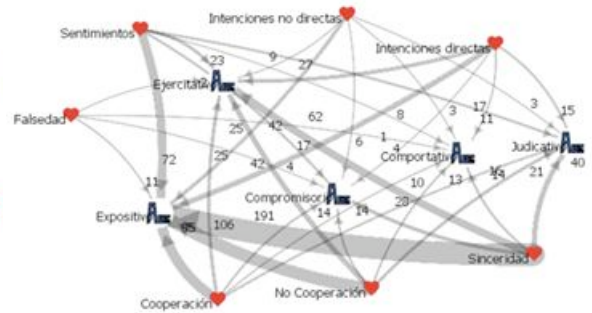
Siguiendo la línea argumental de *El médico de su honra*, debe recordarse que Coquín se vuelve el bufón del rey y se empeña en hacerlo reír a pesar de ser sirviente de Don Gutierre. En esta función Coquín busca provocar la risa de su interlocutor, lo que no logra nunca, y los sentimientos que expresa no son amorosos, sino de un miedo constante ante la imposibilidad de ganarse el favor del rey. Sin embargo, en este rol Coquín se vuelve mensajero, sin buscarlo, y las noticias que comunica al rey están completamente alejadas del humor, como por ejemplo cuando informa del asesinato de Mencía y expresa su tristeza y compasión por la dama muerta. En esta situación, el gracioso cambia sus sentimientos de miedo por los de compasión, deja de temer por su vida y se acongoja por la muerte de quien fue su ama. Coquín no logra hacer reír al rey, pero al notificarle la muerte de Mencía busca justicia para la dama a pesar de su condición de subordinado.

Hernando (*Guárdate del agua mansa*) es el personaje que destaca del resto de las comedias, pues en el caso de esta comedia en particular el personaje que actúa con más

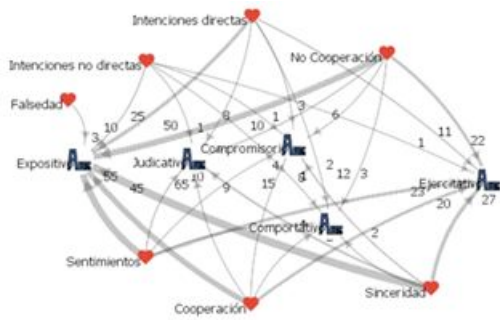
características del gracioso es Don Toribio y aunque Hernando sea el criado, su participación como gracioso se limita a una jornada dentro de la obra. Hernando es el que más veces actúa con sinceridad dentro del conjunto de los personajes estudiados, sus interacciones son mayoritariamente de preocupación por su amo Don Félix. Lo aconseja a actuar de cierto modo, le indica el error que comete al aceptar dar asilo a los otros dos galanes y del peligro en el que pone su honor por involucrarse en el cortejo de las damas, por lo tanto, este pseudo-gracioso sirve como consejero y se involucra involuntariamente en los enredos de la trama, cede su papel de gracioso a Don Toribio para dar rasgos de comedia de figurón a la obra.



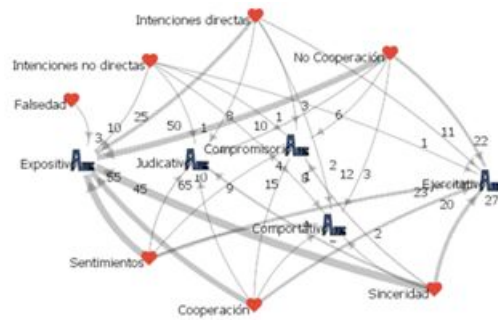
**General**



**Capa y espada**



**Tragicomedia**



**Mitológica**

Tabla 3-7. Relación de la Disposición de los Personajes con la clasificación de verbos de Austin

En la Tabla 3-7 se muestra la relación existente entre la disposición de los personajes y la clasificación de los verbos de actos de habla de Austin. Hay que destacar cómo en el caso de las comedias de capa y espada las disposiciones de sinceridad van asociadas a un uso más intensivo de verbos expositivos, los personajes principales en este género dramático se encuentran envueltos en una situación amorosa. Durante el cortejo ambos, la dama y el galán, buscan la conquista del otro y aunque esta relación sea ocasionalmente rodeada de enredos y engaños, las interacciones entre ambos están basadas en la sinceridad mutua.

La relación galán-gracioso implica, pues, complicidad, ligando a estos dos personajes más que al resto; tal vez incluso más que a la dama y su galán, pues la relación amorosa implica ocultamiento, pero el proceso de lograrla pone en peligro al galán (pues es el agresor a la honra de la dama que corteja) y con él a su criado, quien participa en todos los enredos, engaños y peligros a los que se exponen para lograr el éxito de dicho romance.

Es interesante ver como (Tabla 3-7), a pesar de ser una de las características del gracioso, su intencionalidad no está en la búsqueda de recompensas, no actúa con intenciones indirectas para lograr beneficios personales. En ninguno de los sub-géneros que aquí se estudian este personaje actúa sin dar a conocer explícitamente lo que desea y si bien es cierto que en ocasiones actúa con falsedad, estas ocasiones son o bien para proteger a su amo evitándole más peligros o bien para protegerse a sí mismo.

A pesar de que el personaje puede actuar con falsedad en sus discursos, incluso por autoprotección, por lo general prefiere expresar su falta de deseo en cooperar con las

situaciones que lo circundan. Ya se ha mencionado cómo la sinceridad es una característica de este personaje y cómo es la que dirige la mayoría de sus acciones, en el caso de la falta de cooperación, la sinceridad juega nuevamente un papel determinante, pues en el momento en que el gracioso se niega a cooperar en la acción dramática está manifestando su falta de deseo, sin ocultamientos.

El gracioso es un elemento del proceso de comunicación, sirve para presentar en escena las acciones dramáticas. Partiendo de sus características fundamentales (ver Capítulo 1) este personaje no es únicamente creador de risas y chistes, es también el personaje que tiene el papel de presentar al público un punto de vista relativamente externo, pues aunque está involucrado en enredos y confesiones, éstas le afectan principalmente de forma indirecta. Esta característica (que los enredos no le afecten directamente, sino que sea una especie de narrador de los mismos) explica porqué la mayoría de sus participaciones recurren a verbos expositivos, el gracioso informa lo que sucede en escena, en ocasiones, además de ser partícipe y creador del enredo, también lo clarifica. En las tragicomedias, donde el personaje circunda la trama principal, interviene en un espacio aparte en el que su función añade información a las escenas en las que se encuentra y, también, relaja la situación por medio de bromas.

Hasta ahora se ha hablado poco de las comedias mitológicas, en éstas la participación del gracioso está condicionada por la trama, sus participaciones varían de acuerdo a los requerimientos de la obra. Estas variaciones dan como resultado un aparente equilibrio entre las diferentes disposiciones del personaje, en las que la sinceridad, los sentimientos y la falta de cooperación son las principales. Batillo, Lebrón y Malandrín son los graciosos de las comedias mitológicas que aquí se estudian (*El*

*Faetonte, La fiera, el rayo y la piedra* y *El castillo de Lindabridis* respectivamente), aunque las tres comedias recurren a la mitología para crear su trama, el desarrollo de las mismas comparte características de otros sub-géneros.

En las tres comedias los graciosos actúan alrededor de la trama principal, salvo en *La fiera, el rayo y la piedra*, donde Lebrón es el criado del galán principal. El actuar fuera de la trama explica porqué la mayoría de sus participaciones son expositivas. En el caso de Batillo, este personaje interactúa principalmente con Silvia, personaje de clase baja y que le sirve de pareado (sin llegar ésta a compartir características del personaje) y sus discusiones son en relación a su situación, al mito que se desarrolla en la trama y del cual son espectadores. Batillo participará involuntariamente, y por ello su falta de cooperación a lo largo de la obra, la cual, nuevamente expresa libremente y con sinceridad.

En el caso de Lebrón este participa en conjunción con su amo, pues esta comedia tiene rasgos del subgénero de capa y espada, lo cual implica que la relación de estos personajes es similar a la que se ha mencionado en párrafos anteriores al estudiar este sub-género dramático. Lebrón actúa junto con su amo, expresa su conformidad o inconformidad con las situaciones directamente y no busca una recompensa posterior; sin embargo, dado el género principal al que esta comedia se adscribe, este pareado de personajes se encuentran en situaciones de peligro con más frecuencia que en el resto de comedias y por esta razón Lebrón expresa miedo, la manifestación de sus sentimientos están en relación con su autoprotección, pues debe recordarse que este personaje es conocido por su cobardía y por no temer manifestarla si se da el caso.

La relación entre la disposición de los personajes y los actos de habla a los que recurren en sus participaciones ayudan al estudio del gracioso en los diferentes géneros dramáticos en los que aparece. Esta conjunción de estudio responde directamente a una aproximación pragmática al estudio del personaje y con ello al estudio de las comedias, pues el gracioso sirve como factor determinante para estudiar tanto tramas como géneros dramáticos, pues no sólo está presente en todos los sub-géneros dramáticos del teatro áureo, sino que es imprescindible para el desarrollo de la trama. Con el estudio de actos de habla se determina el tipo de participación que este personaje tiene en las comedias y cómo estas participaciones ayudan a determinar las acciones dramáticas del personaje. Sin embargo, como señala la teoría de *actos de habla*, para obtener la mayor cantidad de información posible para decodificar el mensaje y su sentido, es necesario observar todo el contexto que rodea la enunciación verbal, y a ello se dedicará el resto de capítulos que componen este estudio.

## 4 Las Acciones dramáticas y sus relaciones

Las diferentes funciones dramáticas de las que es partícipe el gracioso están relacionadas con el contexto y la intencionalidad del personaje en cada escena. En el desarrollo de este análisis se han tomado en cuenta las características del entorno en el que se desarrolla cada acción del gracioso, y para ello se ha tomado en cuenta la denominación de Pavis de contexto, al ser la que se más se acerca al objetivo aquí planteado para caracterizar los elementos del contexto pragmático, pues se supone abierta y no restrictiva. Como explica Pavis en su *Diccionario del Teatro*: “el contexto de una obra o escena es el conjunto de circunstancias que rodean la emisión del texto lingüístico y facilitan o permiten la comprensión. Estas circunstancias son, entre otras, las coordinadas espacio-temporales, la naturaleza del sujeto del discurso, la determinación de los deícticos; por lo tanto, *todo lo que contribuya a esclarecer el “mensaje” lingüístico y estético*” (96).

El contexto tiene diferentes niveles. Por un lado, toma en cuenta al espectador como parte de un sistema comunicativo, debido a que ambos extremos de la comunicación deben compartir un mismo código para que ésta sea posible. El texto dramático incluye en su composición elementos que resultan comunes al espectador y que éste acepta durante la representación del mismo, en un proceso que se ha llamado convención (Burns 48-53) teatral. La convención es un conjunto de presupuestos

ideológicos y estéticos que ayudan a que el espectador/lector reciba “correctamente” los elementos del texto dramático, es decir, un contrato que el espectador/lector acepta y que da verosimilitud a la obra. Un ejemplo de *convención* teatral que se presenta en el teatro del Siglo de Oro (teniendo en cuenta que las representaciones se hacían de día y los tabladros eran espacios semi-abiertos sin iluminación artificial) recae en el uso de didascalias implícitas en el texto: uno de los personajes sale a escena vistiendo una capa, la *convención* señala que esta característica de vestuario indica que el tiempo dramático en esa escena es la noche, el público se vuelve cómplice y acepta que la escena que presencia se desarrolla de noche, aunque el sol brille en el cielo en el momento de la representación.

Por otro lado, el contexto puede limitarse al entorno inmediato de la palabra o frase en cuestión; es decir, una frase en una escena sólo tiene sentido en esa escena específica, y le corresponde un contexto exclusivo que le proporciona una existencia coherente; en este sentido, contexto se aproxima más a la noción de *situación dramática*. Así, la *situación dramática*, al igual que el contexto, se conforma por un conjunto de datos escénicos y extraescénicos que son indispensables para comprender el texto y la acción. Según Pavis, “[d]escribir la situación de una obra es como tomar una fotografía, en un momento preciso, de todas las relaciones de los personajes, es como ‘congelar’ el desarrollo de los acontecimientos para luego describir los cuadros estáticos obtenidos” (457). Una comedia se compone de varias situaciones encadenadas, cada una de ellas es completa en sí misma, tiene un espacio en el que se desarrolla una acción, tiene personajes que participan en ella, tiene didascalias que complementen la acción (vestuario, gestos, etc.) y tiene diálogos relacionados con la acción.

El contexto en el que se desarrolla una acción se forma de varios componentes, todos ellos presentes en el texto dramático, y que son identificables tras una lectura razonada del texto. Para este estudio se recurre a cinco clasificaciones globales en la descripción de los contextos (ver Ilustración 4-1). Tres de ellas se adscriben al estudio filológico de las comedias (*estado del honor*, *relación jerárquica*, *tipo de situación*) y comúnmente se denominan *acciones dramáticas*; una más proviene de la semiótica teatral (*espacios dramáticos*); y por último se añade un componente que ya fue analizado en el capítulo anterior y que se adscribe a la teoría de los actos de habla de la que este estudio toma los verbos clasificadores y la *disposición de los personajes* (pues la disposición del hablante condiciona la elección del discurso y con ello la elección de los vocablos que utiliza).

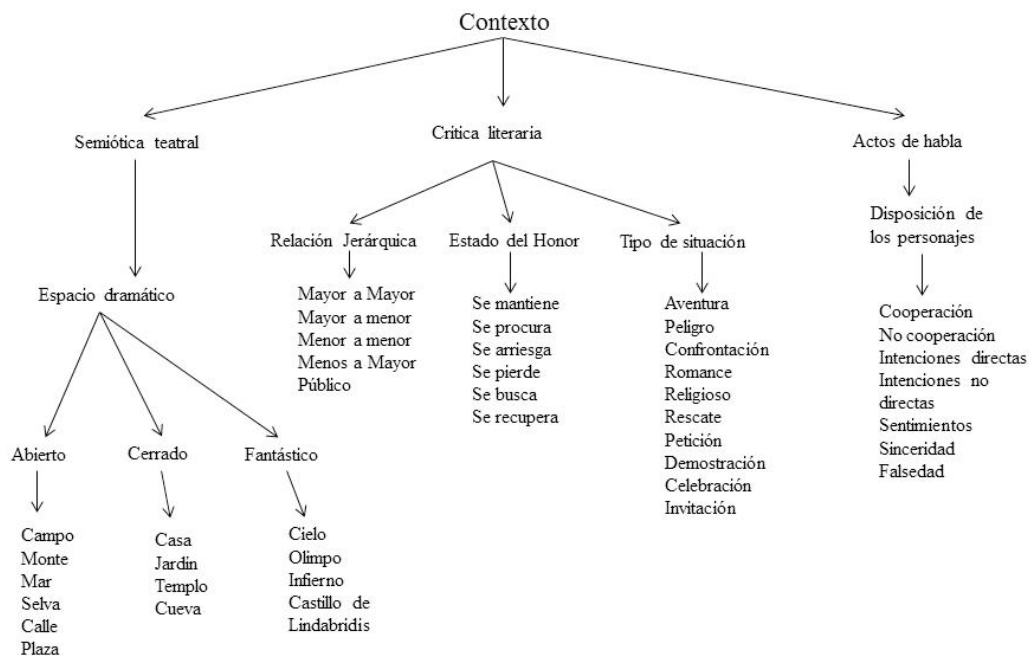


Ilustración 4-1. Esquema de descriptores asociados a los componentes del contexto

A cada uno de los posibles valores que puede tomar cada componente del contexto se le denomina, en este estudio, *descriptor* y, esencialmente, acota el número de opciones del componente por medio de una lista controlada que permitirá posteriormente realizar comparaciones más eficientes entre contextos distintos.

A continuación se detallan los descriptores que conforman cada una de los componentes de la acción dramática así como el resultado de los análisis que se han obtenido tras la anotación de las doce comedias que forman el corpus de este trabajo.

## 4.1 Estado del Honor

El tema del *'honor'* es uno de los temas más frecuentes en el teatro del Siglo de Oro, su relevancia recae en la importancia misma que éste tenía en la sociedad del Siglo XVII español. En el tema del *'honor'*, la convención social sigue siendo feudalista; es decir, “la figura del *'honor'*, se corresponde con la de los beneficios, tierras, cargos, etc. [...] la fidelidad es equivalente a *'honra'*” (Cantalapiedra 6). El rey da *'honor'* a sus vasallos a cambio de su fidelidad (*'honra'*), y *'deshonrar'* al rey implica la pérdida de su *'honra'* y la pérdida del *'honor'* del vasallo.

En la Comedia suele ser habitual que el *'honor'* se tiene por defecto al iniciar la trama, es la cuestión de mantenerlo lo que se persigue durante su desarrollo y son las dificultades para que ello suceda las causantes de la trama. En este punto, los conceptos de *'honra'* y *'honor'* comienzan a mezclarse, el vasallo nace con *'honor'* (posesiones) y

por lo tanto tiene ‘honra’, por lo cual “el sujeto ya no es solamente responsable de sus actos ante el rey, sino también ante la ‘opinión pública’ y ante él mismo en su propia “estima” (Cantalapiedra 12). Surge pues, que unido al ‘honor’ está la fama del sujeto, pues la reputación del sujeto es pública, es una marca de reconocimiento social. Del mismo modo, la fama puede acrecentar la ‘honra’ y el ‘honor’ del individuo, o simplemente demostrar que el individuo es merecedor de ambos.

La ‘honra’/‘honor’ como eje temático de la Comedia del Siglo de Oro puede presentarse como: política, militar, religiosa, racial, familiar, sexual y patémico (orgullo), pues rige todas estas esferas en la vida social del individuo. En consecuencia, la ‘honra’ se encuentra en todo momento en una relación de fidelidad/lealtad de algún tipo; por ejemplo, en *El médico de su ‘honra’*, Don Gutierre se cree ‘deshonrado’ por Mencía cuando sospecha que tiene una relación extramarital, pues ella es el recipiente de la ‘honra’ familiar y conyugal. Desde el punto de vista de Don Gutierre, con la muerte de Mencía su ‘honra’ quedaría restaurada por medio de la venganza. En esta situación, la fidelidad de Mencía, recipiente del ‘honor’, está con Don Gutierre.

La aparición de temas relacionados con el ‘honor’ es frecuente en este teatro, en especial en las tramas que se centran en lo patémico como su motor fundamental, pues se manifiestan las pasiones (amor, desamor, celos, orgullo, envidia, soberbia, rencor, etc.) del individuo y con ella se aumenta la tensión dramática. La ‘honra’ se presenta como un sistema ideológico que asegura las relaciones entre el sujeto y el conjunto de la sociedad, por lo tanto el sujeto puede perder la ‘honra’ y también puede ‘deshonrar’ a otro sujeto. Del mismo modo que se puede perder, la ‘honra’ puede recuperarse, la ‘deshonra’ puede

ser transformada en ‘honor’ al arrebatarse los ‘honorarios’ por medio de la ‘deshonra’ al otro.<sup>10</sup>

En los casos específicos de cada acción no se puede afirmar que la honra se mantenga en un estado constante, al contrario, el estado del honor varía a lo largo de la obra y es esa fluctuación la que hace que la comedia mantenga la tensión dramática; por ejemplo, si una dama no es deshonrada, es decir, si no es despojada de su honra, no hay razón para que la trama la vista de hombre y la lleve a buscar venganza o restauración del honor familiar; igualmente, si no sucede un matrimonio, la situación de ‘deshonrada’ se mantiene mientras que si éste sucede se restaura la honra de dicha dama. A grandes rasgos se puede decir que el tema de la Comedia sería el ‘deshonor’; sin embargo esta característica no es cierta en toda la Comedia, ni lo es para todos los personajes. Es por ello que este estudio propone una serie de descriptores simplificados que permiten rastrear estas variaciones, estos cambios en el estado del honor a lo largo de la comedia,

---

<sup>10</sup> Cantalapiedra propone doce “programas narrativos de la ‘honra’ y del ‘honor’”, los cuales ayudan a caracterizar la temática de la Comedia:

- 1) La fama: el sujeto demuestra o realiza su ‘honra’ y alcanza el ‘honor’.
- 2) La confirmación: el sujeto logra confirmar su ‘honor’ demostrando su ‘honra’.
- 3) La infamia: el sujeto con ‘deshonra’ es ‘deshonrado’ (la ‘deshonra’ es castigada con el ‘deshonor’).
- 4) La caída: el sujeto evoluciona del ‘deshonor’ hacia la ‘deshonra’ (tras la pérdida del ‘honor’, se pierde la ‘honra’).
- 5) El agravio: el sujeto se encamina de un estado de ‘honor’ hacia un estado de ‘deshonor’ (una falsa acusación puede ser motivo del despojo del ‘honor’).
- 6) El desagravio: el sujeto es ‘deshonrado’, logrando en una segunda etapa, recuperar su ‘honor’.
- 7) La afrenta: parte de un estado de ‘honra’ y culmina en un estado de ‘deshonra’.
- 8) La venganza: el sujeto ‘deshonrado’ recupera su ‘honra’, aunque no es seguro que se trate de la misma ‘honra’ o de idéntico estado de ‘honra’; en todo caso se trata más bien de una ‘honra’ restaurada o reparada que impide perder el ‘honor’.
- 9) La degeneración: el sujeto actúa desde su estado de ‘honor’ en pos de la ‘deshonra’.
- 10) La ocultación: permite al sujeto ‘deshonrado’ conservar su ‘honor’. Exista venganza o no, la ‘deshonra’ se mantiene en un estricto secreto.
- 11) La difamación: el sujeto de estado ‘honrado’ es ‘deshonrado’ y la noticia se hace pública.
- 12) La regeneración: el sujeto ‘deshonrado’ recupera su ‘honra’ (29-37).

en relación al contexto en el que se está desarrollando cada acción de la que son descriptores.

Estos descriptores ayudan a reconocer si la situación que rodea al discurso está en relación directa con un tema de honor. Las variantes pueden ser:

- El honor *se mantiene* cuando ninguno de los personajes pone en riesgo su honor en el contexto del discurso.
- El honor *se procura* cuando alguno de los personajes pretende mantener el honor, ya sea porque la situación lo pone en riesgo o porque desea obtenerlo.
- El honor *se arriesga* si alguno de los personajes pone en riesgo la pérdida del honor por encontrarse en una situación que así lo suponga.
- El honor *se pierde* por acciones que en el contexto han llevado a ello; un ejemplo de esta situación se encuentra en la pérdida del honor de una dama por sucumbir a la seducción de un galán.
- El honor *se busca* cuando un personaje que ha perdido su honor intenta recuperarlo.
- El honor *se recupera* cuando el personaje que anteriormente, dentro o fuera del tiempo dramático, ha perdido su honor y sus acciones lo llevan a recuperarlo.

## Resultados del análisis

En las comedias del Siglo de Oro, el honor no es solamente un estado o una característica de los personajes, sino que se vuelve tema motriz. Las variaciones en los estados del honor de los personajes se constituyen en motor de la creación de la trama, ya que cuando un personaje cambia de un estado de honor a otro tiene un motivo para intentar restablecer el estado previo.

En las comedias que conforman el corpus de este estudio se han considerado seis estados de honor que pueden variar a lo largo de cada obra. Estas variaciones delimitan el contexto en el que se desarrollan las participaciones del gracioso, aunque no sea el honor de este personaje el que cambie, pues, como se menciona en el capítulo 1, el gracioso está subordinado al honor de su amo y, si éste último cambia de un estado a otro, el gracioso lo hará igualmente. Aunque por sí mismo el gracioso no tiene honor o no se considere una figura honorable dentro del teatro del Siglo de Oro, esta característica condiciona sus participaciones, ya sea para ayudar a su amo en el intento de recuperar el honor perdido o bien para usar esta pérdida como motivo de chiste dentro de la trama.

Sea cual sea el estado de honor en cada escena en la que el gracioso participa, las variaciones de aquel permiten determinar características de las comedias, incluso si la comedia en cuestión no se considere una comedia en la que el tema del honor sea central. Por ejemplo, en las comedias de capa y espada que aquí se analizan se aprecia que son cuatro los estados de honor dominantes en las tramas: 1) cuando el honor *se arriesga*, 2) cuando el honor *se procura*, 3) cuando el honor *se mantiene* y 4) cuando el honor *se*

*recupera* (ver Tabla 4-1). Es bien conocido que este tipo de comedias se fundamenta en las relaciones amorosas entre, por lo menos, dos personajes de la comedia, un galán y una dama. Aunque el honor no *se pierde* en todos los casos en los que una dama accede a entrevistarse, generalmente a escondidas, con un galán, cuando éste corteja a una dama que no “conoce” no sólo ponen en riesgo el honor personal de la misma, sino que, como señala Cantalapiedra (30-35), cuando se pone en riesgo o se daña el honor familiar se daña el honor propio. También es cierto que con el matrimonio final ambos estados del honor *se recuperan*, pero esto sólo sucede tras un intento de *procurarse* el honor, ya sea el personal o el que ha sido dañado. En el desarrollo de las tramas, por lo general, el estado de honor *se mantiene* hasta el momento que comienzan los líos amorosos (esta característica puede variar de una comedia a otra) y suele ocurrir que tras el primer encuentro con la dama el galán pone en *riesgo* su honor y el de ella (con lo que se pone en riesgo el honor familiar de la dama); esta variación de Estado es conocida sólo por los personajes cercanos a la pareja que por lo general son el gracioso, criado del galán, y la criada de la dama.

Por ejemplo, en *Casa con dos puertas*, Lisardo conoce a Marcela en la calle, la primera interacción de estos personajes es breve y en ella es Marcela quien pone en riesgo el honor familiar al pedirle a Lisardo que no la siga, pero dejando abierta la posibilidad de futuros encuentros. En el momento que Lisardo acepta no seguir a la dama, e incluso acepta no verla, Lisardo arriesga su honor propio, pues hubiera tenido que acompañar a la dama a casa y confesar sus escapadas al hombre encargado de ella. En esta escena sólo participan cuatro personajes: Lisardo, Marcela, Silvia (criada de Marcela) y Calabazas (gracioso y criado de Lisardo). En este punto la puesta en *riesgo* de

la pareja se oculta del conocimiento público (y lo hará la mayor parte de la comedia), pero que no sea público no implica que no suceda.

En esta situación el honor de los personajes no llega a *perderse*, se pone en *riesgo* tras cada encuentro y se *procura* su recuperación en cada intento por resolver o aclarar el enredo. Finalmente tras el matrimonio (o matrimonios) el honor de *recupera*, es decir, regresa a su estado inicial, se cierra el círculo de la obra y el orden se restablece.

Otro ejemplo lo presenta *El galán fantasma*, donde la sucesión de estados de honor evoluciona de la siguiente forma:

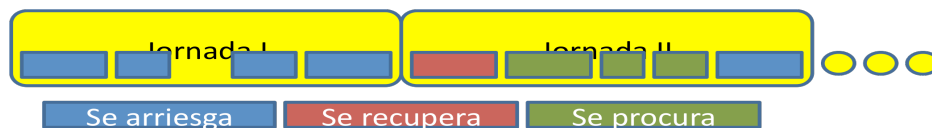


Ilustración 4-2. Evolución del estado de honor en *El galán fantasma*

Entre los diferentes géneros dramáticos se observan coincidencias en el estado de honor de los personajes (ver Tabla 4-1). Debe señalarse que todas las comedias que conforman este estudio abordan el tema amoroso en algún punto de la trama, y es precisamente esta recurrencia temática la que puede producir la similitud en los estados de honor de sus personajes. Sin embargo, lo que resulta interesante son las diferencias en las variaciones de estado; estas variaciones ayudan a presentar las diferencias en los géneros:

- 1) En las tragicomedias el estado de honor que sobresale es la *pérdida* del honor, ausente en los otros géneros dramáticos. Como se ha mencionado anteriormente, en las comedias de capa y espada el honor se pone en riesgo varias veces a lo largo de las tramas, pero no llega a perderse. Sin embargo, en las tragicomedias la *pérdida* del honor se vuelve necesaria para la construcción de la trama. El personaje (o personajes) que *pierde* el honor primero lo puso en *riesgo* y luego busca recuperarlo; sin embargo, a diferencia de las comedias de capa y espada, el orden no siempre se restaura y el honor no siempre se recupera. Tal es el caso de *La devoción de la cruz*, obra en la que Julia, tras enterarse de que ha cometido incesto con su hermano (Eusebio), procura restaurar el honor familiar al ingresar voluntariamente en un convento, pero la falta es tan grave que el honor no logra *recuperarse*; sin embargo, Eusebio, quien desde el principio de la comedia no tiene honor, logra conseguirlo al confesarse antes de morir. En la Ilustración 4-3 se muestra la relación existente entre los distintos estados de honor que suceden en las comedias de género tragicomedia, donde se debe interpretar por ejemplo que si hay una flecha de “Se arriesga” a “Se pierde” con peso 117 es que hay un total de 117 ocasiones en que el estado “Se pierde” ocurre posteriormente a “Se arriesga”. Es importante tener en cuenta que estas cantidades no son importantes, sino la relación cualitativa entre ellas, por ejemplo, que no exista conexión entre “Se busca” y “Se mantiene” o que el peso de “Se mantiene” a “Se pierde” es cualitativamente inferior a la que hay entre “Se busca” y “Se arriesga”.

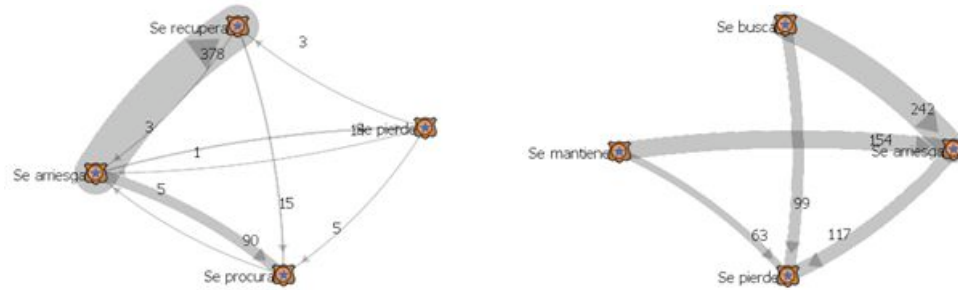


Ilustración 4-3. Relación de consecuencias entre estados de honor en las comedias de capa y espada (izquierda) y en las tragicomedias (derecha)

- 2) En las comedias mitológicas resulta interesante que las variantes en el estado del honor son sólo tres y que en ningún momento se *pierde* o se pone en *riesgo*; sin embargo sí se busca la *recuperación* del honor. Esta característica indica que los personajes que participan en las comedias de este género han *arriesgado* el honor o lo han *perdido* fuera del marco de la acción dramática y que algunos de ellos, aunque no pierden el honor en escena, procuran no ponerlo en riesgo o buscan acceder a un nivel más alto. En *El castillo de Lindabridis*, los galanes que se proponen pelear por la dama están *procurando* acceder a un nivel jerárquico más elevado y con ello buscan un mejor nivel de honor. Ninguno pone en riesgo el honor propio, ninguno lo pierde, pero ambos intentan ganar los favores de Lindabridis y, aunque ya eran nobles, elevarse en la escala social.

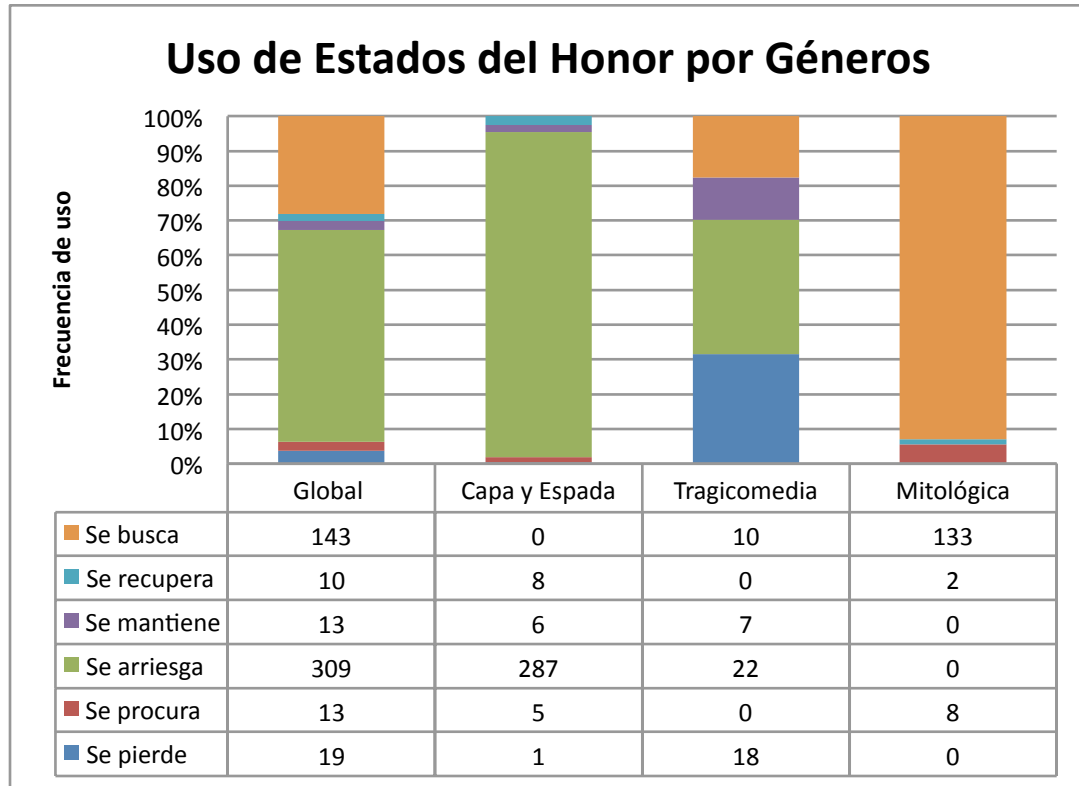


Tabla 4-1. Uso de estados de honor por géneros

Como se menciona en la introducción a este capítulo, cada uno de los descriptores por sí solos no proporcionan información suficiente para realizar un análisis interesante de las comedias. A continuación se presentarán las consultas hechas a partir de la conjunción de dos descriptores, en donde estado del honor será una constante para cada pareja con el fin de ver la relación que tiene este descriptor con el resto de descriptores usados en las anotaciones.

El honor es una característica que corresponde en mayor medida a los personajes nobles de las comedias, las acciones de éstos son las que pueden poner en riesgo su honor y el de otros, pero también son las que pueden ayudar a recuperarlo. Este estudio se centra en las acciones del gracioso; sin embargo, este personaje está relacionado con su

amo y, como ya se ha mencionado, los cambios en el estado del honor de este último afectan al comportamiento del gracioso. De lo anterior se deduce que la situación jerárquica de los personajes está en estrecha relación con el estado del honor; es decir, al ser personajes nobles (Cantalapiedra 23) se encuentran *de facto* en un estado de honor estable y, como ya se mencionó, es a lo largo de la trama que este estado variará.

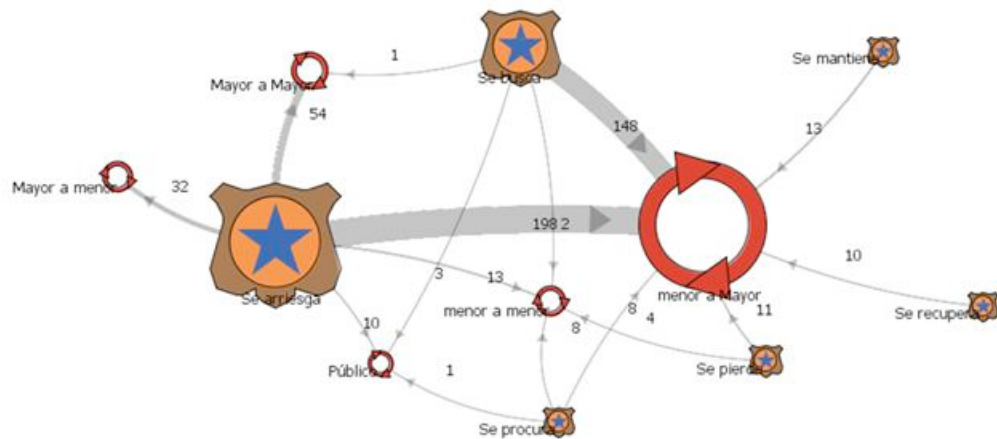
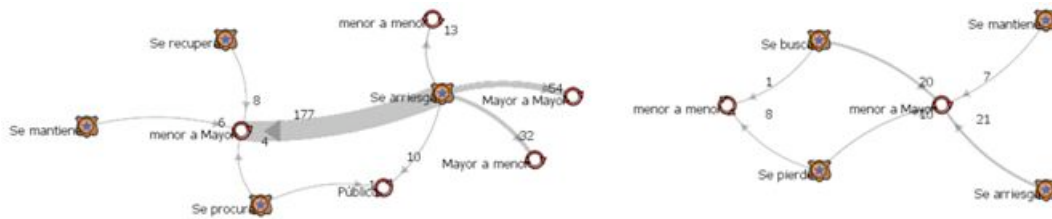


Ilustración 4-4. Estado del honor relacionado con la situación jerárquica

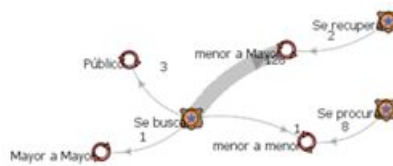
Debido a que en las doce comedias que aquí se estudian las anotaciones se centran en el personaje del gracioso, la mayor cantidad de intervenciones están marcadas por la situación jerárquica *de menor a Mayor*, pues el peso del discurso analizado recae en este personaje de jerarquía inferior en su relación con su amo y sus iguales. Sin embargo, aunque el peso del discurso se incline hacia este personaje, en el análisis general sobresalen dos estados del honor: *Se arriesga* y *Se busca* (ver Ilustración 4-4). El desarrollo de la trama depende de intentar restaurar el orden que se rompió a lo largo de la obra. A diferencia con el análisis del estado del honor sin relación con otros

descriptores, cuando se forma la dicotomía con la situación jerárquica el resultado tiene más equilibrio entre sus componentes; es decir, las participaciones de los personajes siguen siendo mayoritariamente de *menor a Mayor*, sin embargo, las variaciones en el estado del honor (se busca, se mantiene, se pierde y se arriesga) son más estables (en cuanto a frecuencia) que en las comedias de otros géneros. Es posible que esto se deba, de nuevo, a que los cambios en el estado del honor se registran en uno solo de los personajes de la comedia. De esta forma puede observarse que, aunque la visualización muestra un equilibrio entre las situaciones jerárquicas, éstas tienen un mayor peso en relación al estado del honor cuando son *de menor a Mayor*:



**Capa y espada**

**Tragicomedias**

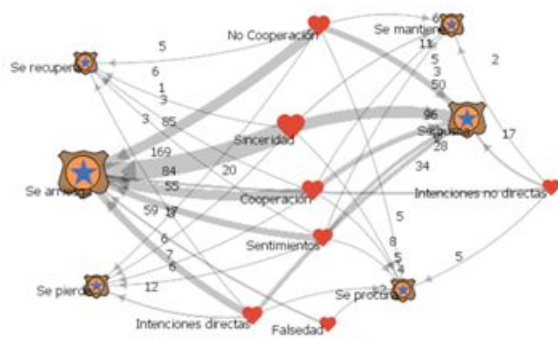


**Mitológicas**

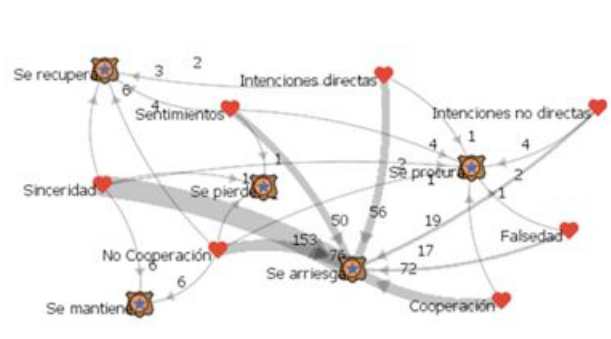
Tabla 4-2. Estado del honor relacionado con la situación jerárquica en los diversos géneros

Como se mencionó al principio de esta sección, los diferentes estados del honor por los que atraviesan los personajes se complementan con el resto de los descriptores para analizar las comedias en su totalidad. Estas variaciones en los estados soportan el desarrollo de la trama haciendo más interesante el enredo amoroso o, como en el caso de la tragicomedia, se vuelven un eje fundamental para la evolución de los personajes. No es casualidad que en todas las comedias que aquí se estudian el honor sea un tema constante, su pérdida afecta el desarrollo de los personajes y es por ello que éstos lo busquen y procuren restaurarlo. El honor en el teatro del Siglo de Oro refleja una preocupación social de la época y es por esta razón que se presenta en comedias de géneros diversos, y se confirma que el honor es un componente y un argumento, convirtiéndose en complemento de la trama, e incluso en la trama en sí.

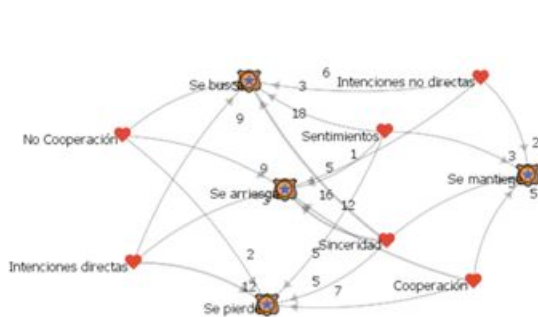
La disposición de los personajes no sólo cambia a partir de su conexión con los actos de habla respectivos, sino que al interactuar con otros descriptores aporta mayor información para el estudio de las comedias. Por ejemplo, el tema del honor, que es una constante en las comedias áureas, aporta resultados interesantes cuando se estudian conjunción con la disposición de los personajes, ya que la sinceridad es la disposición más frecuente en estos casos, domina las relaciones y es especialmente preponderante cuando el honor se pone en riesgo. El gracioso participa en las situaciones que ponen en riesgo el honor de su amo y su dama y, aunque no acepte la totalidad de acciones del galán, colabora en ellas dando su opinión al respecto (ver Tabla 4-3).



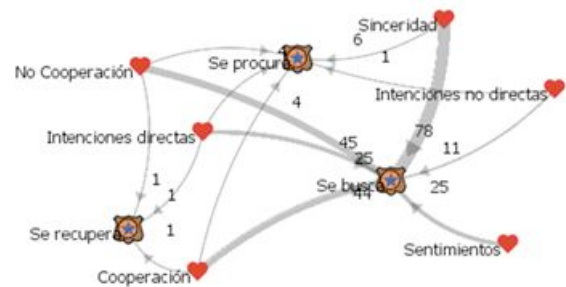
General



Capa y espada



Tragicomedias



Mitológicas

Tabla 4-3. Relación entre disposición de personajes y estados del honor.

A diferencia de las comedias de capa y espada, donde el honor se pone en riesgo en mayor medida, en las comedias mitológicas la sinceridad está relacionada con la búsqueda del honor. Debido a que en las comedias mitológicas que se han analizado las acciones son normalmente públicas y la pérdida del honor no sucede en escena, la búsqueda de honor que se pueda producir es, o bien para restaurarlo a un tercero, o bien para aumentar el honor de quien lo busca. En las tragicomedias el binomio sinceridad-honor es más estable y, aunque también en estas la pérdida del honor se hace pública, no

necesariamente se busca una recuperación del mismo y, puesto que su pérdida es ineludible, la restauración se dará sólo por muerte o por venganza. En este punto es importante señalar que aunque en las tragicomedias existe la presencia del gracioso, este personaje cumple papeles muy puntuales y no está presente en la totalidad de las escenas; por lo tanto, a diferencia de los otros géneros aquí tratados, la información que se extrae de este personaje para el análisis de las tragicomedias es limitada.

## 4.2 Relaciones Jerárquicas

En la comedia interactúan personajes de diferentes clases sociales. En este estudio se dividen las clases sociales de los personajes de la comedia en dos grandes grupos: los personajes de un nivel social elevado (Mayor) y los personajes de la clase baja (Menor). Esta elección viene dada por el personaje en el que se centra este estudio, el gracioso, pues una de sus características más reconocidas es ser miembro de la clase baja y, generalmente, sirviente de un noble. Es esta condición de siervo la que le da acceso a interactuar con todos los niveles sociales representados en la comedia.

Al ser este un factor determinante en el tipo de interacción que tendrán los personajes en la trama, se vio que la relación jerárquica era un descriptor necesario para el análisis del contexto, de tal manera que se englobara en este apartado el tipo de interacciones sociales en los que se enmarcan los actos de habla. Para este descriptor se rastrean las siguientes posibilidades de relación:

- De *mayor a mayor*, cuando los interlocutores son de jerarquía alta o cuando el personaje, a pesar de pertenecer a otro nivel social está rodeado de nobles y su participación los incluye a todos en el discurso.
- De *mayor a menor*, cuando el personaje de mayor peso en la participación es de jerarquía elevada aunque la participación sea de un personaje de clase baja.
- De *menor a menor*, cuando la interacción se da entre dos personajes de clase baja, generalmente los criados, siendo este el nivel social al que pertenece el gracioso.
- De *menor a mayor*, cuando el peso de la participación recae en un personaje de nivel bajo y un personaje de clase alta sea el receptor del discurso, esta situación jerárquica es la más frecuente.
- *Público*, cuando el discurso de los personajes en escena apela directamente al público, sin ser éste un aparte (como se ha indicado anteriormente, este tipo de interacción se da únicamente por el personaje gracioso).

## Resultados del análisis

El gracioso es un personaje de bajo estatus social, por ello la mayoría de sus intervenciones son del tipo *de menor a Mayor* (Capítulo 2). Sin embargo, a pesar de que las anotaciones se hacen únicamente sobre el gracioso, se pueden encontrar otras relaciones jerárquicas anotadas en la base de datos, como son *de Mayor a menor*, o *de Mayor a Mayor*, esto se debe a que hay momentos en los que participa el gracioso pero el

peso de la intervención no recae directamente en él, sino en personajes de diferente nivel social.

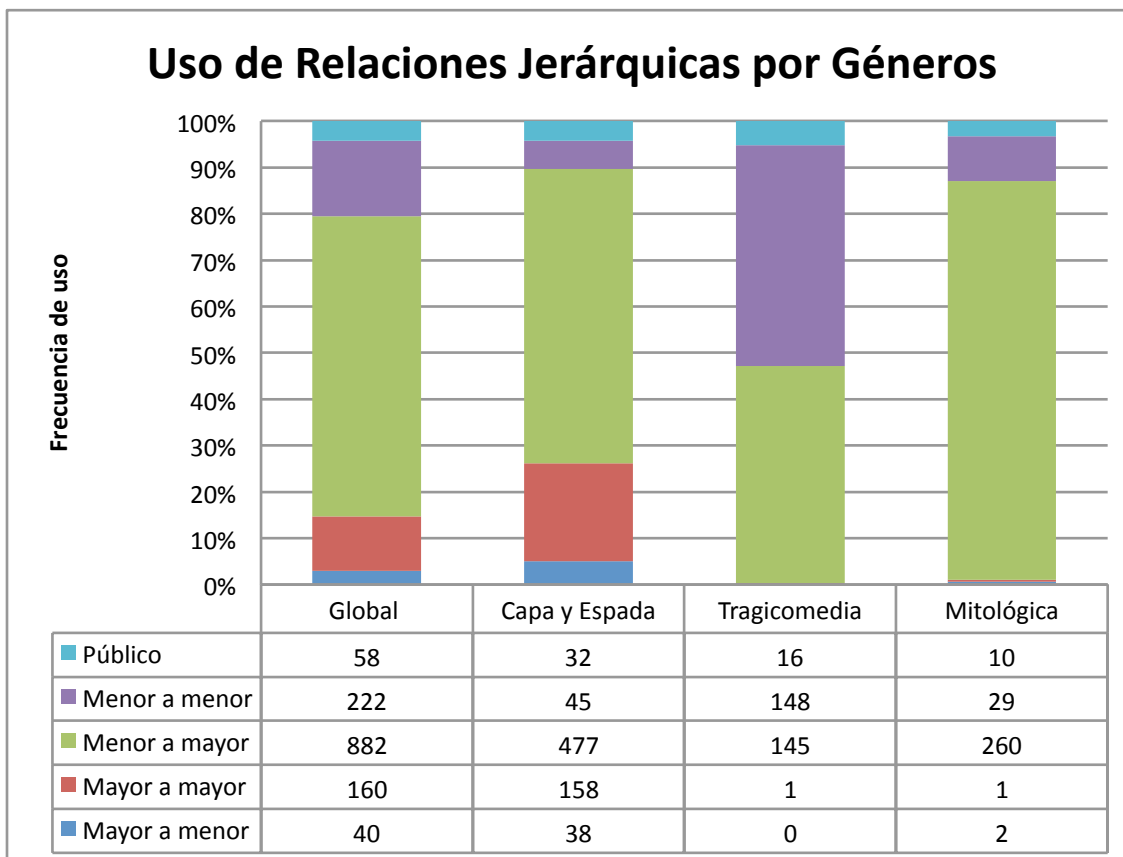


Tabla 4-4. Uso de las Relaciones Jerárquicas por Géneros

Cuando el gracioso rodea la acción principal, generalmente interactúa con otros personajes de bajo estrato social. En la Tabla 4-4 se observa que es en las tragicomedias donde se producen una mayor proporción de interacciones del gracioso con otro gracioso. El caso más claro de esto se da en *La devoción de la cruz*, pues la mayoría de participaciones de Gil se dan con Menga, su contraparte femenina, y su interacción (*de menor a menor*) se produce, de forma exclusiva, durante más de una jornada, peleando y haciendo burla uno del otro (ver Ilustración 4-5). Es también destacable cómo en las

comedias de este género, así como en las mitológicas, apenas se producen interacciones *de mayor a mayor* y *de mayor a menor*, quedando relegadas a las de capa y espada. Pues aunque el papel del gracioso es importante en estos géneros, éste interactúa casi exclusivamente con personajes de superior nivel jerárquico (*de menor a mayor*) y cuando las interacciones entre personajes nobles suceden (*de mayor a mayor*), el gracioso no está involucrado o no tiene el mayor peso en la interacción. Esto sugiere que la estructura dramática de las comedias mitológicas y la de las tragedias requiere de una clara separación de roles en la trama; es decir, los graciosos de estas comedias rompen menos su papel de subordinados y se mantienen al margen y en su situación social (esto no quiere decir que en las comedias de capa y espada la jerarquía no esté clara, pero sí que por las necesidades del argumento ésta es más relajada y se infringe con mayor facilidad).

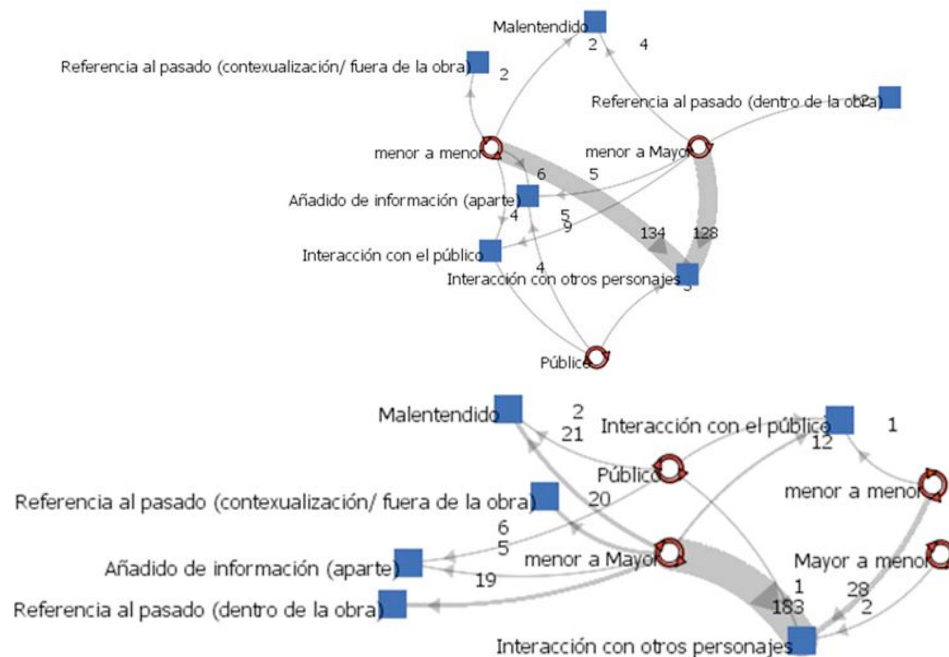


Ilustración 4-5. Relación entre funciones dramáticas y relaciones jerárquicas en las tragicomedias y comedias mitológicas.

La temática de las tragicomedias y las comedias mitológicas tiene necesidades de construcción diferentes a las de capa y espada, aunque compartan características similares. Estas necesidades se aprecian en el tipo de personajes, las acciones que desempeñan y las interacciones que hay entre ellos. En *El castillo de Lindabridis*, las participaciones de Malandrín se dan mayoritariamente interactuando con un personaje noble (o fantástico, en el caso de Fauno) y éste mantiene siempre su condición de sirviente, las únicas veces que sus participaciones pueden verse como transgresoras de la relación jerárquica, éste está hablando en el marco de la acción (no llegan a ser apartes). Esto no quiere decir que los personajes de alto nivel jerárquico no interactúen entre sí, sino que la mayoría de las veces, cuando estas interacciones se dan Malandrín no está presente o no participa en la acción.

Las diferentes interacciones entre personajes enriquecen el desarrollo de la trama; sin embargo, el gracioso no tiene la misma influencia en la comedia dependiendo del género a la que cada una se adscriba. En el capítulo 1 se menciona que el gracioso es un personaje tipo y que aparece en todos los géneros de comedias; sin embargo, al ver la influencia que tiene en cada uno de ellos pone en duda la necesidad de que este personaje aparezca en todas ellas. En las comedias de capa y espada se aprecia que el gracioso está en el centro de la acción en todo momento, que interactúa con personajes de diferentes niveles sociales y que mantiene una relación estrecha con su amo. Tanto en las comedias burlescas como en las tragedias el gracioso no participa directamente en la trama, es un personaje de soporte, sus acciones se dan en el marco de la historia y la relevancia que este personaje puede adquirir es momentánea, no ayuda a resolver enredos, no ayuda a complicar la trama, no da soporte a los personajes principales; sin embargo está presente

en todas las comedias y a pesar de ser un rol “inferior” en estos géneros literarios provee la suficiente información para poder estudiarlos.

### 4.3 Tipos de Situación

En la pragmática, se denomina “situación” (Capítulo 3) al marco de relación en el cual tiene lugar un proceso de comunicación cualquiera. El tipo de situación condiciona el mensaje y cambia tanto la elección de palabras como la intencionalidad con que se emita el discurso. Por ejemplo, el discurso expresado entre dos amantes en medio de una situación romántica será muy diferente al discurso de los mismos personajes en el marco de una confrontación, por lo que era necesario añadir a la descripción del contexto un *tipo de situación* pues ésta determina el lenguaje utilizado dependiendo la acción dramática. Una misma obra tiene varios tipos de situaciones y éstas enmarcan el discurso de los personajes. Es importante señalar que el tipo de situación responde a la necesidad de describir de la manera más exacta posible el marco contextual en el que se desarrolla cada acción. Por medio de la lectura de las obras se han extraído una serie de tipos de situaciones que resultan más frecuentes en las comedias. Estos descriptores reflejan una percepción general del entorno de la acción y no deben confundirse con la acción misma, ya que son complementos que reducen la ambigüedad en el contexto y que ayudan a determinar el tipo de acción de la que se está hablando. Por ejemplo, uno de los tipos de situación más frecuente entre el gracioso y el noble a quien presta sus servicios es el de “confrontación”, este descriptor condiciona el verbo por medio del que se clasificará la

acción, ayuda a determinar con mayor claridad si los personajes en cuestión están “cooperando” o si hay “falsedad” en sus palabras. De igual forma, así como el tipo de situación puede determinar la disposición de un personaje a participar o no, también puede ser determinada por, por ejemplo, el espacio: una situación del tipo “romance” tiene una cantidad de espacios limitados para suceder, al menos en el teatro del Siglo de Oro, puede suceder en un jardín, en una casa, pero no sucederá en una plaza o a las puertas de una iglesia.

De esta forma, y para los objetivos de este estudio, el tipo de situación se marca en los análisis textuales por medio de los siguientes descriptores: aventura, peligro, confrontación, romance, religioso, rescate, petición, demostración, celebración e invitación. Las situaciones pueden ser de varios tipos al mismo tiempo, pero por lo general un tipo se impone, aunque la mezcla no se excluye y ayuda a una mejor descripción del contexto.

## Resultados del análisis

El componente de tipos de situación aporta información adicional para clasificar las acciones que suceden en las comedias. Los tipos de situación más frecuentes en las comedias son los de confrontación, peligro, aventura y romance y, aunque no son los únicos, sí son los que los diferentes géneros dramáticos tienen en común. El más frecuente de todos ellos es la confrontación, en especial en las tragicomedias (ver Tabla

4-5), donde es necesaria para crear suspense y catalizar las interacciones entre los personajes.

Como es de esperar, en las comedias de capa y espada sorprende que la confrontación aparece como la situación más sobresaliente, mientras que en las comedias mitológicas destaca el romance como la situación menos frecuente y es la aventura la que domina las acciones de los personajes.

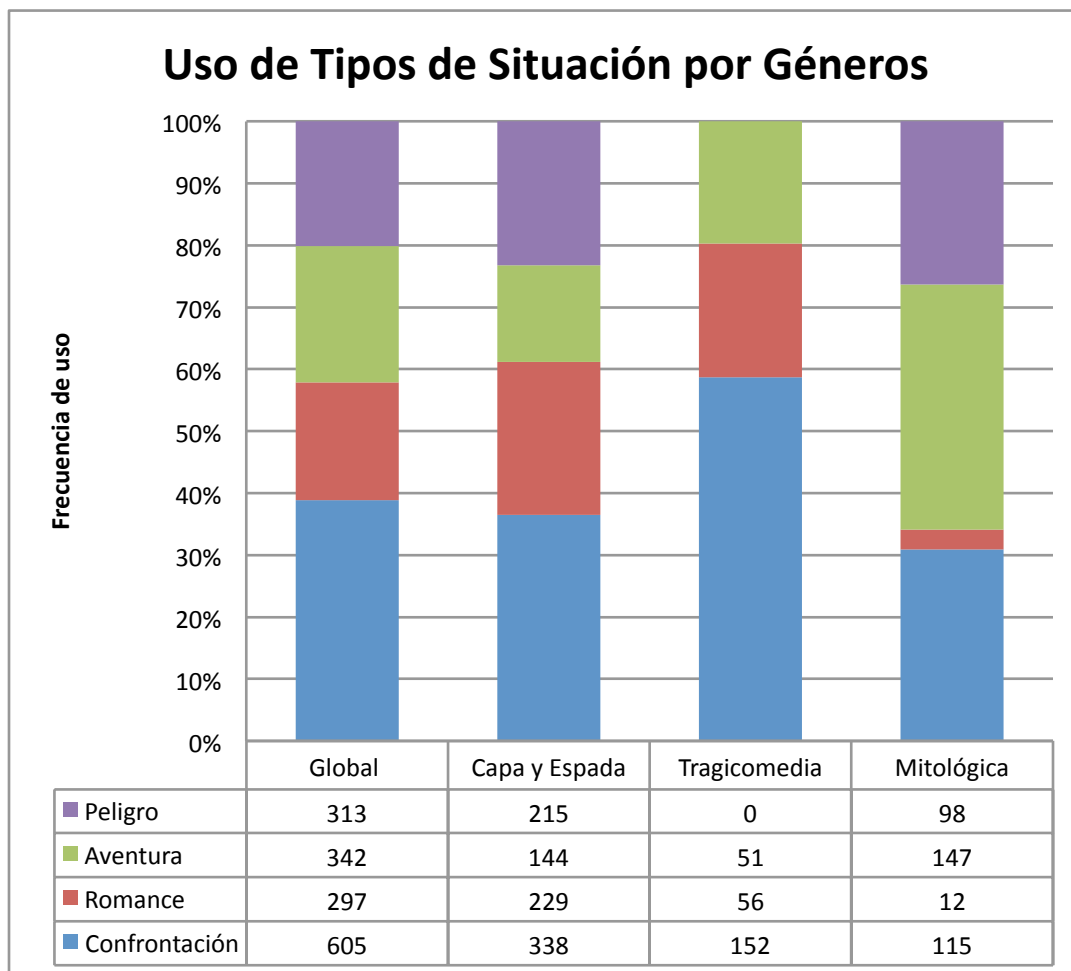


Tabla 4-5. Uso de los tipos de Situación por Géneros

Es interesante destacar cómo en las comedias de capa y espada, a diferencia de los otros géneros, se hace uso de la función dramática de añadido de información (aparte) para facilitar al público la comprensión de la trama, sobre todo en las situaciones de peligro y romance (ver Ilustración 4-6). En las situaciones de romance se ven involucrados, por lo menos, dos pareados: dama-criada y galán-gracioso, los cuatro personajes son los que motivan los enredos, pero también los que los aclaran en su debido momento. Además, este cuarteto de personajes es también partícipe de las situaciones de peligro, que son producto del enredo: En *El escondido y la tapada*, Mosquito y Don Cesar merodean la casa de Lisarda protegidos por la oscuridad de la noche (“Mosquito: Yo apuesto/ que piensan, que andan ladrones/ al primer golpe que demos,/ y que nos matan a palos/ antes de oírnos”, J. II, vv. 64-68), ambos personajes son buscados por el alguacil y la razón por la que se ponen en una situación de peligro es para que Don César pueda ver a su dama. El peligro en las comedias de capa y espada es consecuencia del romance, siendo este último el motivo de la trama.

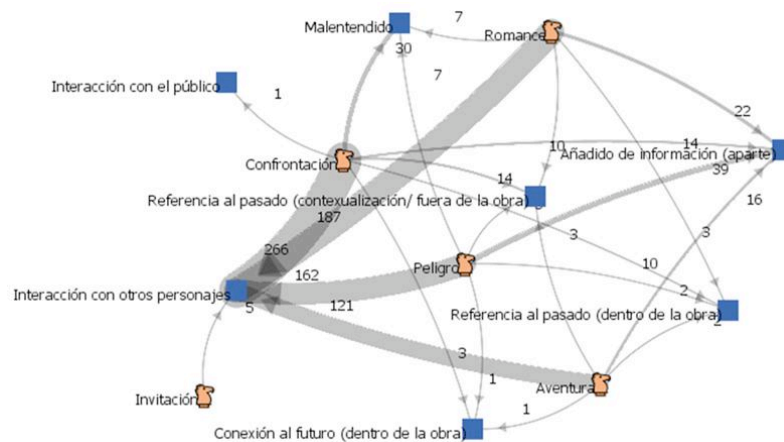


Ilustración 4-6. Relación entre tipos de situación y Funciones Dramáticas en las comedias de capa y espada

En las tragicomedias las situaciones de peligro son prácticamente inexistentes, los personajes en estas obras comienzan con un estado de honor perdido, por lo tanto aunque la confrontación sea la situación más frecuente, ésta no se sucede cuando el honor se pierde por completo y, en segundo plano, cuando el honor se arriesga, siendo la primera repercusión de la segunda.

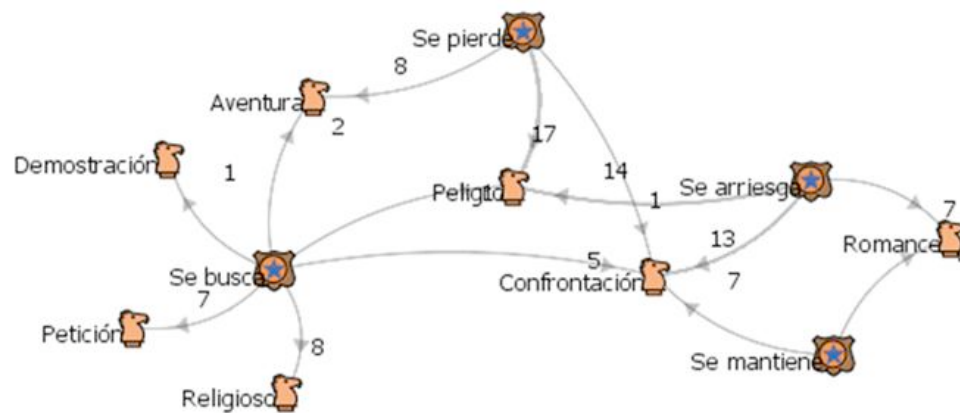


Ilustración 4-21. Tipo de situación por Estado del Honor en Tragicomedias

En *La devoción de la cruz*, la situación religiosa, aunque se hace explícita sólo en siete ocasiones, es el motivo de la trama; esta situación construye la identidad de Eusebio y es, finalmente, la que lo lleva a reivindicarse y recuperar el honor. Es también la respuesta de Julia quien por involucrarse en una situación romántica con Eusebio, su hermano, decide restaurar el honor perdido volviéndose monja. Por otro lado Don Gutierre piensa que ha sido deshonrado por una supuesta infidelidad de Mencía, es por ello que en *El médico de su honra*, los personajes están en una confrontación constante que pone en riesgo el honor de Mencía y con ello el honor de Don Gutierre. Los flirteos de los que Mencía es objeto ponen en peligro su relación y es por medio de la venganza

que Don Gutierre cree recuperar su honor, lo cual no sucede pues no hubo infracción. Mencía demuestra a lo largo de la obra su inocencia y los personajes que la rodean, incluyendo al gracioso Gil confirman su honorabilidad.

En la sección siguiente se analizará algún otro detalle de los tipos de situación presentes en los actos, en su relación con los espacios dramáticos en los que éstos se desarrollan.

#### 4.4 Espacios Dramáticos

Con el fin de abordar el análisis concreto sobre la familia de descriptores que nos ayudarán a determinar los espacios dramáticos se hace uso de la semiótica teatral, ya que proporciona una de las aproximaciones fundamentales al estudio de aquellos. Talens (citado de Kowsan 127) señala que el teatro es un elemento artístico de doble articulación o de, por lo menos, dos dimensiones: por un lado, el texto espectacular y, por el otro, el texto dramático. El análisis aquí propuesto es producto del trabajo con el texto dramático dejando de lado la espectacularidad escénica, pero incluyendo la posibilidad de un público que se convierte en parte necesaria para la convención teatral. De hecho, en las anotaciones<sup>11</sup> de las obras el público aparece como referencia de las situaciones

---

<sup>11</sup> Se entiende por anotaciones cada una de las entradas en la Base de datos que se utilizó para realizar este estudio. Cada anotación se compone, además de los elementos del contexto, de: referencia a la comedia (título, jornada, versos, personaje), el texto dramático (cada intervención del personaje que se estudia), el acto de habla (el verbo o verbos que ayuda a explicar el significado de la participación) y la función dramática del personaje.

jerárquicas y como parte de la descripción de la acción dramática anotada. De igual forma, Ingarden apunta que el texto dramático “se compone (a) de un texto principal constituido por el dialogar de los personajes y (b) de un texto secundario, didascálico de indicaciones escénicas” (citado de De Toro 60) que contiene la totalidad de la obra, tanto los elementos virtuales que serán representados como los elementos que forman el cuerpo de la misma: diálogos, trama, didascalias, etc.

De acuerdo con Bobes en *Semiótica de la obra dramática* (1987), la semiótica del teatro puede partir de un *corpus* para identificar unidades significantes y luego comprobar su capacidad de relación e interrelación y su significado dentro de un sistema comunicativo. Con esta visión se plantea un nuevo problema: el de si el teatro en sí comunica, es decir, si su propósito es abrir un sistema comunicativo tal cual lo hace la lengua, o si sólo cuenta con una comunicación aparente, ya que ésta es interna y sólo se da de manera directa entre los personajes al hablar entre sí. Como señala Mounin, “en teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no [...] porque si el teatro no es un proceso de comunicación, y sólo un hecho de significación, entonces no puede hablarse de una semiología del teatro” (citado de Bobes 38). Según lo anterior, aparece una doble interpretación, una semiología de la significación y una semiología de la comunicación; ambas estudian el signo en general, pero habría que tener en cuenta que una semiología de la comunicación no tendría que limitarse al análisis lingüístico del teatro puesto que este es un texto de doble articulación y por lo tanto puede incluir signos no verbales cargados de significado. Siguiendo a Mounin, el teatro no pretende una comunicación tal cual, sino que pretende, por medio de los signos, crear un estímulo que mueva al espectador, lo que Bogatyrev

llama la “semiotización de los objetos por el hecho de estar en el escenario” (citado de Bobes 52), lo que permite hacer una diferenciación entre los signos previos a la representación y los signos propios y re-codificados en la representación. Para Barthes, “toda representación es un acto semántico extraordinariamente denso: relación del código y del uso (es decir, de la lengua y el habla), naturaleza (¿analógica, simbólica, convencional?) del signo teatral [...] Se puede decir que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado puesto que su sistema es aparentemente original (polifónico) por relación al de la lengua (que es lineal)” (citado de Kowsan 242), siguiendo la línea de Barthes sobresale en su definición del teatro que éste no es únicamente un objeto literario, tampoco es únicamente un sistema comunicativo o un objeto artístico puro, sino que es un híbrido de todas estas características: es arte, espectáculo y comunicación.

El espacio dramático adquiere significado en varios planos de la obra, no sólo por la escenografía, sino también por los diálogos, gestos y vestuario. El diálogo forma parte del espectáculo en el escenario, ya que no constituye un lenguaje recitado, sino que es una forma de expresión vívida, en relación con el entorno y que se acompaña de elementos paraverbales, movimientos, gestos, actitudes, acciones, etc.(Bobes 65). El teatro es una práctica semiótica que convierte en signo todo lo que está en escena. Aunque todo adquiere sentido en la puesta en escena, este sentido viene desde la escritura del texto dramático y abre las puertas para un análisis conjunto de elementos meramente literarios con elementos espectaculares.

Como explica de Toro (61-64), el plano textual está compuesto de unidades sucesivas (diálogos, didascalias, el cuerpo de la obra dramática,...) que tienen una permanencia en cada representación, mientras que el plano escénico está formado de

unidades no sucesivas (actores, decorados, tramoyas,...) que pueden ser variables con cada puesta en escena. En el texto dramático, los personajes dialogan e interactúan entre sí, sus acciones y diálogos se llevan a cabo en un espacio definido que adquiere espectacularidad en el momento de la representación, pero que no está subordinado a ella, pues el texto dramático por sí solo contiene toda la información necesaria para la comprensión y disfrute de la pieza (Bobes 61-64). Algunas de las diferencias entre el "texto primario" (texto dramático) y el "texto secundario" (didascalias) son que el primero es dialogado y el segundo no y que éste último utiliza el lenguaje en su función referencial y se materializa en el escenario mediante la composición escenográfica: luces, objetos, situación de los personajes, etc. (Bobes 63). En consecuencia, las didascalias, a pesar de no pertenecer al texto dramático y ser códigos principalmente para la representación, complementan la espectacularidad para la lectura del mismo.

El texto dramático se organiza en situaciones, que son las unidades mínimas de la obra dramática que dan coherencia a los elementos textuales y constituyen la parte más sintética de la significación del texto. Cada situación está dividida en dos planos: el paradigmático, que analiza los componentes que integran una situación y el sintagmático, que analiza la relación entre situaciones (De Toro 61-63). Dado que el texto dramático abarca al texto espectacular se puede decir que "la relación, entonces, entre texto dramático y espectacular, reside en que ambos comparten una misma forma de la expresión y del contenido. Se trata, pues, de una transcodificación que va del texto dramático al texto espectacular. Lo que ocurre es que el texto espectacular *añade* o más bien, actualiza y concretiza los lugares de indeterminación del texto dramático, lugares que están *en* el texto dramático" (Bobes 66).

En el teatro existen diferentes niveles de significación en relación con el espacio. Por un lado, está el espacio como lugar: el teatro, la plaza o cualquier lugar físico en el que se presenta una obra dramática; este espacio físico delimita al espacio dramático que está planteado desde una representación virtual y no consolidada en el texto, pero se considera presente desde su elaboración. Es así como el espacio dramático, que es el centro de esta sección, está condicionado por un virtual espacio escénico, está delimitado por el texto dramático y cuenta con un solo plano temporal (debido a que su representación siempre lo sitúa en un presente). A pesar de las limitantes reales dentro de la representación, el espacio dramático puede ampliarse por medio de signos verbales y no verbales que permiten su ampliación (Cantalapiedra 259-263). Como añade Bobes, “el espacio vacío del escenario, se convierte en espacio dramático en la representación al colocar en él las referencias que corresponden al texto espectacular” (243), una transformación del espacio que se ve complementada con elementos teatrales como la escenografía, el vestuario, o las actuaciones, y que adquieren una relación mimética o simbólica dentro del espacio dramático y, a su vez, lo complementan.

Cantalapiedra, por su parte, propone diferentes tipos de espacios, los cuales se relacionan para dar sentido escénico a la obra dramática, aunque algunas de sus características pueden extrapolarse al plano del análisis del texto dramático. Los tipos de espacio propuestos son:

- a) El espacio físico (teatral) construido, arquitectural o no, sirve de soporte a la ficción y su situación geográfica. La cual influye en los procesos semióticos se articula en dos categorías fundamentales, abierto y cerrado.

- b) La enunciación verbal indica que toda localización espacial conlleva la previa determinación de un espacio de referencia, o espacio “enunciativo” desde el cual se establece la enunciación espectacular y a partir del cual se delimita el espacio circundante, espacio “enuncivo”. El espacio enunciativo produce su efecto de sentido a partir de varios tipos de significantes perceptivos- visuales o auditivos-, en donde se combina la semiótica espacial, tridimensional, con la semiótica plenaria, bidimensional. El espacio enuncivo se define como un espacio no escenificado en el momento de la enunciación teatral pero permite establecer una conexión espacial entre el aquí y el allá del espacio enuncivo.
- c) El espacio narrativo. Existe una clara relación entre las distintas funciones narrativas y los espacios en donde se llevan a cabo. Las cuatro fases narrativas, /manipulación, cualificación, prueba y sanción/, e incluso los programas narrativos, pueden ser de tipo enunciativo o enuncivo, y pueden ser realizadas en espacios escénicos, paraescénico (185) o heteroescénico. Las fases narrativas están en relación semántica con los espacios. Soportes narrativos: a) espacio de manipulación, b) espacio de cualificación, c) espacio de la prueba, d) espacio de la sanción.

(259-263)

Este estudio se apoya en los puntos b y c de esta clasificación. El espacio enunciativo produce efecto mediante significantes perceptivos —visuales o auditivos— definiendo la semiótica espacial. El espacio enunciativo es un espacio escenificado, sólo mencionado. Un ejemplo de esto se encuentra en *La fiera, el rayo y la piedra* en el que el

espacio se crea en el discurso de los personajes, por un lado Ifis habla de una cumbre mientras que tres grupos de personajes mencionan el monte, el llano y el puerto:

Ifis: Aquella excelsa cumbre  
le trasmontó, porque antes que llegara  
hoy al mar, en la tierra se apagara.

Los dos primeros: Al monte.

Los segundos: Al llano.

Los terceros: Al puerto.

(J.I. vv. 12-15)

En este ejemplo, el espacio se construye mediante los diálogos de los personajes, y es así como se sabe que la situación se desarrolla en un monte pero que también existe un llano y un puerto, sin que todos los espacios tengan que estar escenificados o reforzados mediante escenografía.

Enunciativo	Enunciativo	Enuncivo
Escénico	Paraescénico	Heteroescénico
<i>aquí, ahí, allí</i>	<i>ahí, allí</i>	<i>allí, allá, no aquí, no ahí</i>
tablado	apariencia, pescante, vestuario, etc.	tramoya, escotillón,

Tabla 4-6.

La narración adquiere sentido en cuanto al espacio en el que se desarrolla, ya que éste forma parte del contexto en el que se llevan a cabo las acciones dramáticas. El autor del drama hace una “propuesta escenográfica” afin a la temática y a la intencionalidad de su texto, mediante las descripciones de las situaciones y los espacios dramáticos en los que se desarrollan. Sin embargo, esta propuesta escenográfica no es un hecho que esté fijado de manera inamovible o que se respete necesariamente en el momento de la

representación física en escena, por el contrario, en el momento de lectura de la obra dramática, la propuesta escenográfica está sujeta únicamente a la creación verbal. Arellano define la puesta en escena del espacio dramático mediante el uso de escenografía como “mostración *ad oculos* o escénica: el espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del <<autor>> o director de escena” (Arellano, “Espacios de la maravilla...” 43). Esta definición, dada específicamente para espacios “de maravilla” plantea una realidad escenográfica de difícil manifestación para el Siglo de Oro, ya que es mayormente utilizada la creación del espacio de modo verbal.

El espacio dramático, de acuerdo con José Regueiro, es un espacio construido y modelado por el lector a partir de didascalias y el diálogo y sólo es visualizable en el metalenguaje. Existen determinaciones léxicas que deben tenerse en cuenta para establecer su configuración: 1) nombres comunes, referentes geográficos y de secciones de espacios incluidos fuera o dentro de escena, sin distinción del campo semántico; 2) elementos semántico-sintácticos o de localización afectiva; en este punto la representación de sentimientos se limita a la representación alegórica; 3) todo lo que pueda ser figurativo en escena o extraescena (“Acabóse de descubrir la perspectiva de mar y oscureciéndose el tablado, y formándose repetidas veces horrorosos truenos y rayos con otras imitaciones de tempestad [...]” (Calderón , *La fiera...* J. I, v. 1 Acotación); la tramoya y la escenografía presentan el espacio, sin embargo este espacio no se limita al tablado ya que los recursos sonoros pueden estar fuera de él y crean la atmósfera de la escena, lo que realza la espectacularidad de lo representado. Así, el espacio que se concreta y se representa en las imágenes plásticas y dinámicas de la puesta

en escena está controlado por la palabra, al igual que la descripción del espacio extraescénico (en cuanto a que su mención está escrita en el aparato didascálico) (Regueiro 3-5). Visto desde la perspectiva de Cantalapiedra, la construcción del espacio en el texto dramático es enunciativa pero adquiere presencia una vez realizada la representación de la misma.

Regueiro deja fuera los elementos teatrales que ayudan a la fijación del espacio dramático y que permiten la concretización de éste en la puesta en escena. Sin embargo, aporta nuevas consideraciones en cuanto a la construcción del espacio y permite un análisis más profundo basándose únicamente en elementos del texto dramático. Siguiendo esta propuesta, el espacio dramático se puede clasificar según cuatro tipos distintos:

- a) No visible, sólo existe en el diálogo. Este recurso es usado para contar lo que pasa en la obra fuera del escenario, permitiendo que la continuidad de la trama no se pierda a pesar de la falta de escenificación.
- b) Parcialmente visible, en forma de sinécdoque o metonimia. Con ayuda de escenografía.
- c) Visible, aparece en las didascalias y está presente en escena. Este hecho, aunque parezca repetitivo, permite al director la ubicación completa, no deja lugar a dudas de lo que sucede o en dónde sucede, ya que el texto espectacular, la escena y los diálogos lo sustentan.
- d) Visible y mencionado en el diálogo. En el punto anterior la especificación está orientada hacia la puesta en escena, en este caso, la “repetición” está pensada para el lector y cumple su misma función, evitar ambigüedad en los espacios.

En la representación de la obra, los espacios escénicos no sólo varían alternándose unos con otros por medio de diferentes recursos teatrales, sino que la distinción se hace en el texto dramático, ya que éste crea un espacio global en el cual se insertan los diferentes espacios dramáticos, situación que escénicamente es imposible de representar, por lo cual en la representación se apela, aún más que en la lectura, a la convención teatral.

Es decir, en el texto dramático, se contienen todos los espacios: exteriores, interiores, fantásticos y aquellos dentro de otros espacios (el jardín dentro de la casa, por ejemplo). La convención teatral es la causante de que los espacios, y los elementos literarios por medio de los cuales son representados (mención al uso de capas para indicar la noche, ubicación del espacio tras la mención de “los aposentos” en el diálogo de los personajes, la belleza de la dama tras ser descrita por su galán, etc.) sean reconocidos como tales a pesar de sólo existir en la imaginación del lector. Se debe tomar en cuenta que “todo hecho teatral siempre aparece inscrito en un contexto cultural. La concepción del espacio está inscrita en el texto dramático, donde el autor ha transpuesto los rasgos que definen la orientación cultural de uno u otro sector de la sociedad. El universo representado en escena siempre existe en un espacio enmarcado de la realidad circundante” (Regueiro 13).

El teatro utiliza un lenguaje abundante en deícticos que señalan personajes, objetos, movimientos, etc., todos ellos en tiempo presente y en un espacio inmediato. Por otro lado, por medio del discurso se muestra la relación entre estos deícticos y la situación a la que hacen referencia, pues siendo un lenguaje pensado para la

representación, lleva implícita las acciones realizadas por el personaje y pretende una determinada conducta del oyente. Los deícticos, entonces, toman su significado de la situación y relacionan el discurso con el contexto por medio de la actividad lingüística de los hablantes y lo que ellos construyen con su discurso. Junto con los deícticos, “la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares, para transmitir al público la información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria” (Ruano de la Haza 91); pero el vestuario, cuya descripción está presente en el discurso, no sólo aclara situaciones al espectador, también lo hace durante el proceso de lectura. Elimina la ambigüedad principalmente del tiempo dramático en el que se desarrolla la escena, así como también del espacio de la acción.

El vestuario ayuda a fijar el espacio y el papel de los personajes y sus características son muy variadas y van desde sencillos vestuarios que representen a un campesino hasta vestuarios que retoman las convenciones pictóricas de la época. Es así como en el teatro del Siglo de Oro el vestuario adquiere una gran relevancia gracias a la multiplicidad de personajes que son caracterizados con su “propio” traje, lo cual permite al espectador reconocer qué papel desempeñan y en qué lugar se desarrolla. Para este teatro, Ruano de la Haza realiza una clasificación de los personajes de acuerdo a sus características, a su función y a su relación con cada género (González 11-21):

- Personajes pertenecientes a diferentes oficios y profesiones, cada uno de los cuales está diferenciado por su vestimenta particular
  - carretero: con montera y polainas, y un capote de dos aldas, y debajo de él un colete y caída por detrás la capa.

- médico: cuello abierto pequeño, sotanilla larga, capa de gorgorán con capilla y guantes.
- Personajes sobrenaturales. Estos personajes se representaban bajo convenciones y rara vez éstas son alteradas.
  - El ángel aparece de blanco con capa.
  - El diablo faldón de terciopelo liso negro, bordado con mascarones y llamas.
  - Personajes de romancero tal cual se “dibujan” en él.
- El gracioso. Caracteriza al personaje y lo sitúa en un nivel diferente del resto de los personajes, más cercano al público, su vestimenta es “simple” y rara vez transgrede esta norma, suele vestir de acuerdo a la indumentaria usada por los escuderos de bajo rango.
- Trajes religiosos. Vestuario especializado ya que se convierte en un símbolo de la conversión y evolución espiritual del santo. (Ruano, *La puesta en escena...* 79-86).

Gracias a la presencia de didascalias y vestuario en el texto se han podido describir de forma más completa y precisa los contextos en los que se desarrollan las acciones dramáticas de los personajes. Se debe tomar en cuenta que, aunque este estudio analice únicamente el discurso de uno de los personajes fundamentales de la comedia, el gracioso, recurre al análisis del contexto para establecer la significación de la escena: la relación entre los personajes, el espacio, el tipo de acción, etc. Por supuesto, además de las consideraciones anteriores, se han tenido en cuenta tanto los lineamientos de la crítica literaria como los elementos y componentes propios de cada obra para la correcta anotación de los contextos y, en particular, de los espacios dramáticos; sin embargo se consideró que restringir el análisis a una teoría podría limitar la cantidad de información que se pudiera extraer del texto, por esta razón es que se decidió utilizar una metodología y un marco teórico inclusivos e intuitivos; es decir, aunque se sigue la teoría semiótica para decodificar el espacio dramático, la estructura que ésta presenta se aleja de una

lectura intuitiva y dificulta el seguimiento de la lectura, al mismo tiempo que limita la recepción de la misma a lectores especializados. Por ello la propuesta que aquí se hace para clasificar a los espacios dramáticos, aunque basada en la semiótica, utiliza un vocabulario simple y fácilmente identificable, que reduce el riesgo de una mala interpretación:

- ***Espacio abierto***: Campo, Monte, Mar, Selva, Calle y Plaza son los más frecuentes dentro del teatro áureo.
- ***Espacio cerrado***: Casa, Jardín, Templo, Cueva. Aunque el jardín sea un espacio abierto, es un espacio privado dentro del límite de una casa, por esta razón se presentan como espacios separados ya que el jardín es el *locus amoenus* por excelencia para los encuentros románticos y el comportamiento que se puede tener en él es diferente a un espacio completamente abierto o a uno cerrado.
- ***Espacio fantástico***: Cielo, Olimpo, Infierno y Castillo (en el caso de Lindabridis). Las obras de Calderón recurren en ocasiones a espacios de la fantasía o físicamente inexistentes o imposibles de localizar en un plano, es por ello que se incluyen en este estudio, pues responden a reglas distintas a aquellas que rigen una casa o la connotación salvaje de una selva.

Resultados del análisis

El espacio dramático es uno de los componentes principales de la comedia y éste se conforma con la ayuda de varios elementos: a) enunciación verbal, es decir que el espacio tal cual se menciona en el discurso (“En el portal/ gente suena”, Calderón, *El escondido...* I, 34-5), b) deducción por medio del vestuario de los personajes (“de su campo *rebozada* ninfa”, Calderón, *Casa con dos puertas...* I, 68-9), c) texto espectacular, mención al espacio que no está en boca de los personajes, sino que es un añadido al texto que ayuda a su representación escénica (“Descúbrese el mar con el escollo cerrado”, Calderón, *El faetonte* I, 78) y d) como es el caso del espacio jardín, por medio de tópicos literarios (el jardín es por excelencia el *locus amoenus* en el que se llevan a cabo los flirteos entre los personajes, por lo tanto se entiende que si la acción se desarrolla enmarcada en una situación amorosa, el espacio, muy probablemente, será un jardín).

Los espacios en el teatro del Siglo de Oro pueden considerarse estables, en el sentido de que aparecerán los mismos espacios en una gran variedad de comedias, independientemente del género al que éstas pertenezcan. Es decir, si la trama así lo amerita, el monte aparecería tanto en una tragicomedia como en una comedia mitológica. Lógicamente habrá espacios exclusivos de una obra, como ocurre con el Castillo de Lindabridis, que aparece únicamente en la comedia del mismo nombre.

### Tipos de espacios que aparecen en las comedias

El *corpus* de este estudio abarca doce comedias de diferentes géneros dramáticos. Como se ha mencionado anteriormente los espacios dramáticos en el teatro del Siglo de Oro no se pueden considerar exclusivos de ningún género dramático ni de una temática única. Sin embargo, es importante señalar que algunos de los espacios

dramáticos tienen significación en sí mismos, como por ejemplo en la aparición de un monte del cual se despeñe un personaje representa la caída en deshonra; la ascensión a los cielos será un indicador de santidad o gracia divina, etc. Por ello, los espacios dentro del teatro del Siglo de Oro tienen tanta importancia en el desarrollo de la trama y, escénicamente hablando, en la aclaración del episodio para mejor comprensión del espectador.

Tras el análisis de las obras la frecuencia de uso de los espacios dramáticos presentes en las comedias se estructura de la siguiente forma según los géneros de las mismas:

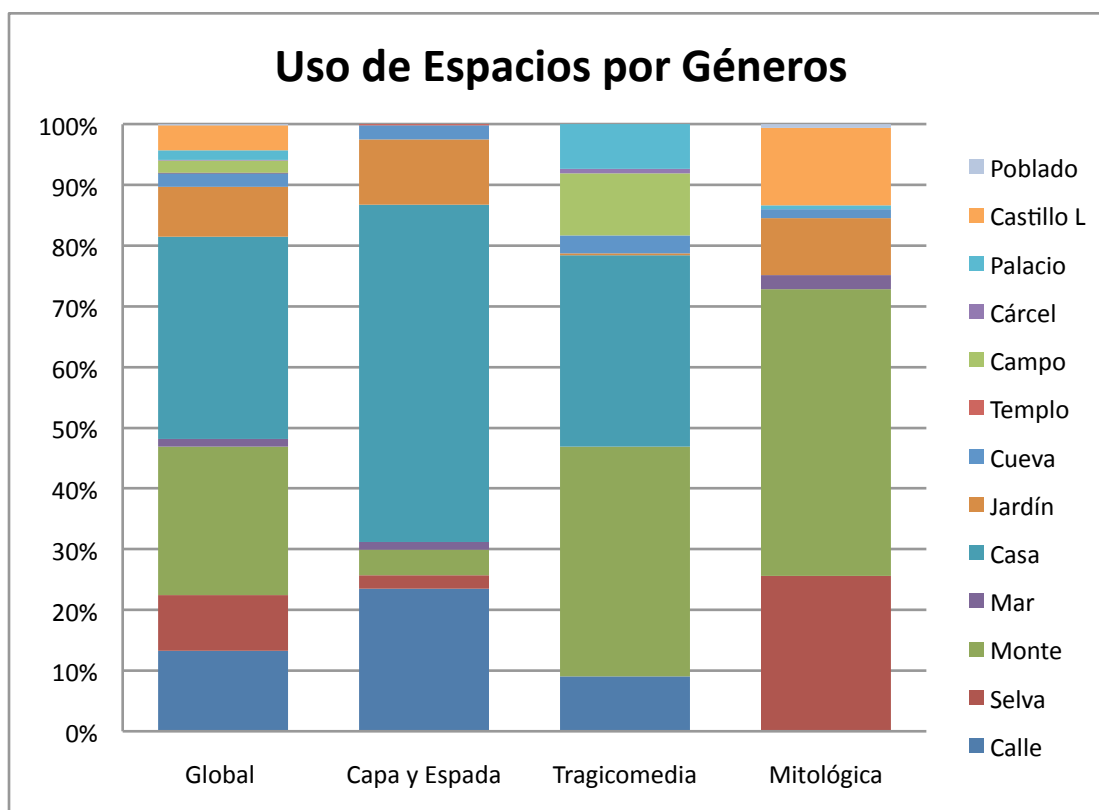


Tabla 4-7. Espacios dramáticos por géneros

La presencia de un espacio u otro responde directamente a las necesidades de la trama y la ambientación que requiera para un mejor funcionamiento de las acciones de

los personajes. En la Tabla 4-7 se muestran doce espacios dramáticos. A simple vista puede parecer que a cada comedia corresponde un espacio, sin embargo, esta visión niega el dinamismo de la obra. Debe tomarse en cuenta que dentro de estos espacios hay espacios englobados (por ejemplo: el jardín pertenece a una casa y ambos aparecen en la trama), que hay límites entre unos y otros, y que hay más de un espacio presente en cada comedia.

Como se observa en la Tabla 4-7 hay una variedad de espacios dramáticos, los cuales se pueden agrupar en un nivel superior de la siguiente forma:

- Espacios abiertos: campo, calle, monte, selva, poblado, cueva, mar.
- Espacios cerrados: cárcel, casa, jardín, palacio.
- Espacios fantásticos: castillo de Lindabridis.

Si consideramos esta clasificación superior en los espacios, el análisis comparativo por géneros proporciona algunas diferencias interesantes entre ellos, proporcionando un nivel más de interpretación:

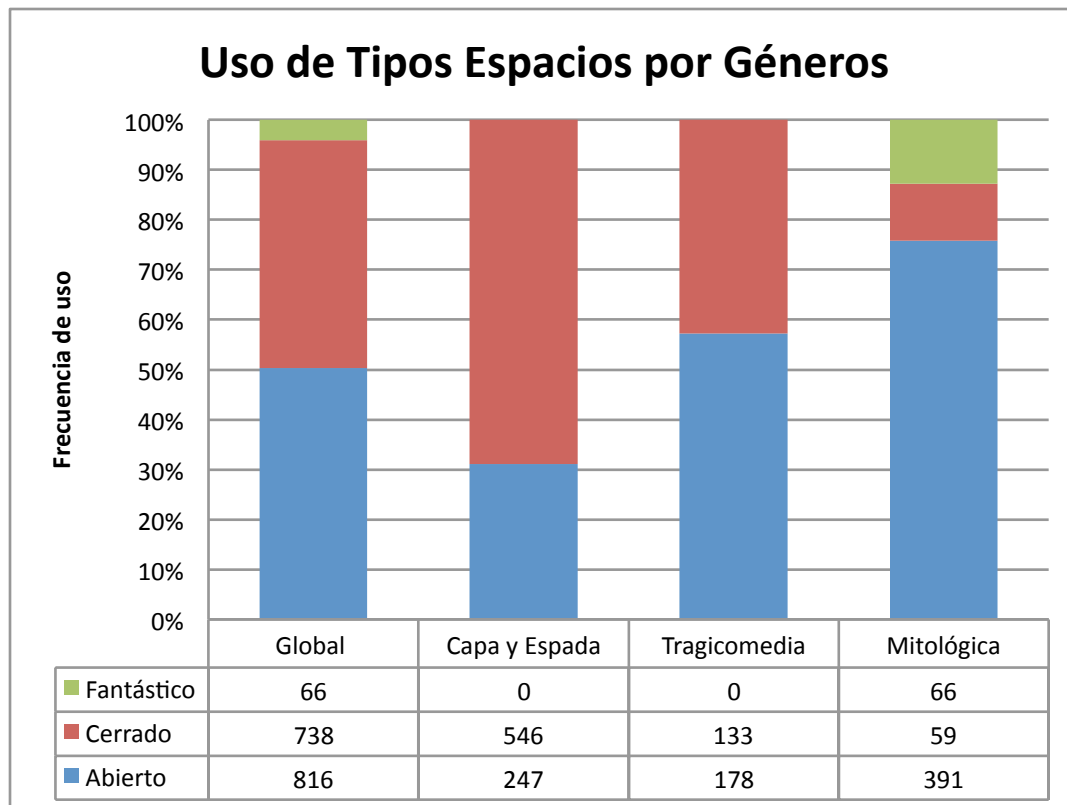


Tabla 4-8. Tipos de espacios dramáticos por género de las comedias

### Relación de los espacios por medio de las Obras. Frecuencia de aparición

El que haya más de un espacio dramático presente en las comedias indica, por un lado, que para mantener la verosimilitud del texto, el escritor ubica a sus personajes en el lugar más adecuado para cada acción en la que toman parte; y, por el otro que, a pesar de las diferencias temáticas entre las comedias, los espacios dramáticos persisten de una a otra, lo que sugiere cierta unidad estilística en el género (comedia) y que es heredada por los subgéneros (capa y espada, tragicomedia, etc.). En la Ilustración 4-7 se representa el

mapa semántico de los espacios dramáticos de acuerdo a las comedias en las que aparecen. Aquellas comedias que compartan los mismos espacios dramáticos se agruparán en bolsas cercanas:

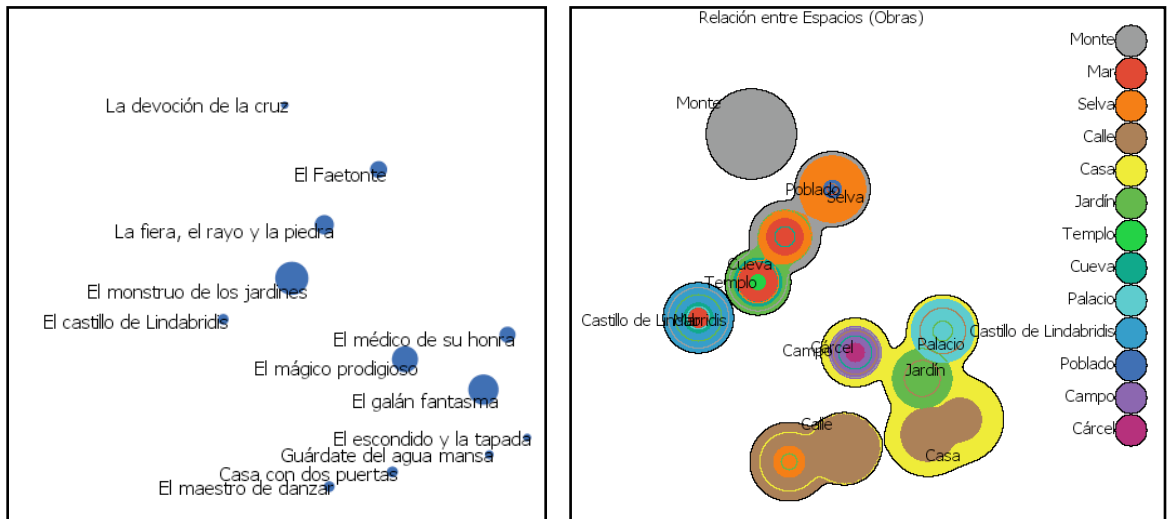


Ilustración 4-7. Mapa semántico de los espacios dramáticos que aparecen por comedias

En la parte izquierda se presentan las comedias que conforman el *corpus* de este estudio. Las distancias entre ellas representan la similitud que tienen entre sí por el uso de espacios dramáticos (cuanto más cercanas en esa representación, mayor similitud en el uso de espacios dramáticos). Se observan cuatro grupos bien definidos; si la estructura dramática de las comedias fuera inflexible los grupos deberían estar completamente separados según el género dramático al que pertenecen; sin embargo, como se observa en la ilustración, la cercanía de las comedias por este uso no corresponde fielmente al que proporcionan la clasificación por géneros, lo que indica que el espacio dramático, aislado, no proporciona la potencia suficiente para caracterizar el género de las comedias.

En la sección de la derecha de la Ilustración 4-7 se presentan los espacios dramáticos en los que se desarrollan las tramas. Como ya se ha mencionado, los espacios no son estables, como tampoco lo son las acciones. Para añadir credibilidad a la trama, el espacio tiene que ser adecuado a las circunstancias, lo que hace que comedias de géneros distintos recurran a los mismos espacios cuando las circunstancias sean parecidas. Sin embargo, se puede observar cierta diferenciación por géneros dramáticos. Por ejemplo, las comedias mitológicas comparten entre sí muchos de los espacios (estas comedias ocupan el centro de la ilustración anterior) y lo mismo ocurre con las comedias de capa y espada. Dos casos interesantes son el de *El médico de su honra* y *El mágico prodigioso*, que comparten espacios con las comedias de capa y espada, a pesar de ser una tragicomedia y una comedia de magia respectivamente. Es también destacable que *La devoción de la cruz* está aislada del resto de las comedias cuando por género tendría que estar relacionada con *El médico de su honra*. Esto confirma lo que se ha dicho anteriormente (Arellano, “Espacios...” 41-56) del espacio dramático en el teatro áureo, que los espacios tienen significado en sí mismos y que este significado es utilitario a las tramas independientemente del género. Las comedias áureas comparten rasgos entre los diferentes géneros dramáticos con la intención de aumentar la credibilidad de la trama y de apelar al espectador por medio de signos codificados en el espacio.

De acuerdo con la teoría de actos de habla, el espacio es un factor fundamental para determinar los tipos de situación, pues se sobreentiende que el comportamiento varía de acuerdo al espacio en el que se da la acción. En las comedias se presentan diferentes situaciones que involucran a los personajes y éstas están subordinadas al espacio en el que suceden.



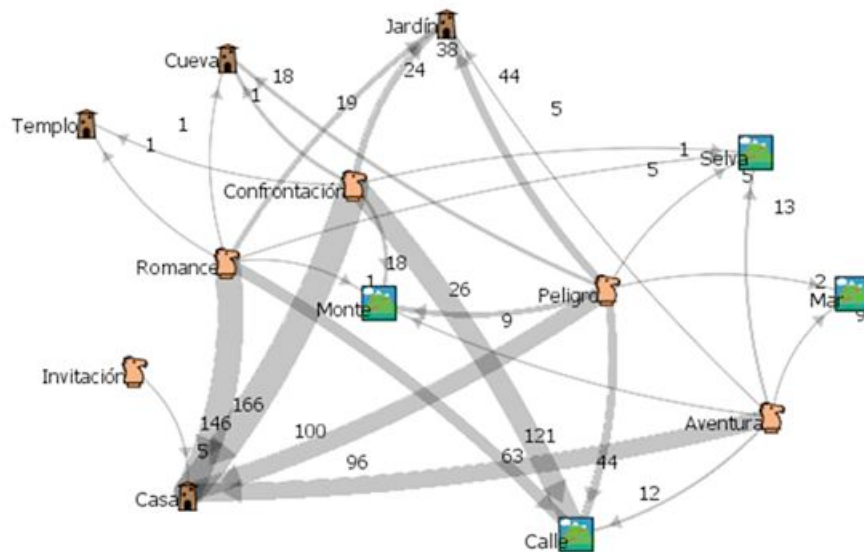


Ilustración 4-9. Relación entre espacios dramáticos y tipos de situación en las comedias de capa y espada

Con el motivo romántico se abre la posibilidad de confrontaciones, pues éstas no sólo incluyen a los amantes sino también a los personajes que los rodean y como la mayor parte de las acciones se llevan a cabo en un espacio cerrado es lógico que su conexión con la casa sea tan frecuente. Puede decirse que estas comedias se caracterizan por un cambio menor entre espacios, las damas están confinadas a la casa/jardín y sus apariciones fuera de ella son breves y suelen ir asociadas a la aparición de enredos y disgustos. Es el galán el que enfrenta las situaciones de peligro al intentar ganar acceso a la casa y dentro de ella los personajes envueltos en el enredo amoroso tienen que asegurar no ser descubiertos u ocultar el romance, con ello se aventuran a participar en engaños. En *El maestro de danzar*, Don Enrique entra en casa de Leonora y finge ser su maestro para ocultar el romance entre ambos. Con el pretexto de tomar lecciones de danza Leonora engaña a su padre y garantiza el acceso de su galán a casa, ambos personajes

están en peligro de ser descubiertos y la mentira se vuelve necesaria para que continúen su amorío.

En las tragicomedias el romance es menos frecuente, la situación que destaca es la de peligro y éste se presenta más a menudo en los espacios abiertos. En *La devoción de la Cruz* la trama se desarrolla mayoritariamente en un monte, al que huye Eusebio cuando se vuelve bandolero tras deshonorar a Julia y matar a su hermano. Es allí también donde conoce su origen, cerca del final de la obra, y donde Julia decide internarse en el convento para intentar limpiar el honor familiar dañado por el incesto. En esta comedia sucede algo curioso y es que en las participaciones del gracioso no hay interacción directa con Eusebio durante algo más de una jornada. Las participaciones de Gil se dan en una pareja de graciosos, ambos son aldeanos y se encuentran con Eusebio en circunstancias infortunadas. Aunque Gil sabe de Eusebio (lo conoce de oídas como el bandolero que habita en el monte) no se relaciona con él sino hasta que se une a su banda de ladrones. Esta es la razón por la que espacios, como el convento en el que se recluye Julia, no aparecen en las anotaciones, pues Gil no estuvo en ellos ni tiene conocimiento. En la tragicomedia *El médico de su honra* sí aparecen situaciones románticas y estas, al igual que en las comedias de capa y espada suceden en la casa y el jardín, aunque el romance no sea cierto sino que sean temores de Don Gutierre.

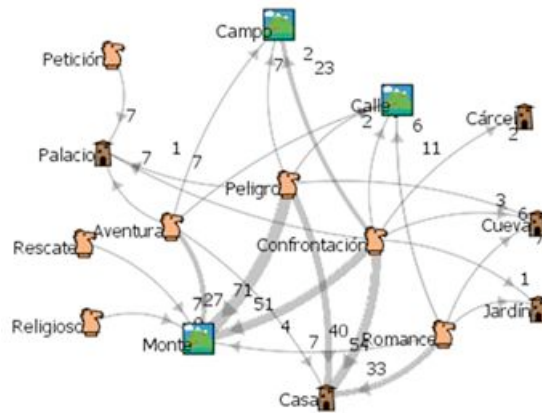


Ilustración 4-10. Relación entre espacios dramáticos y tipos de situación en las tragicomedias

La aventura es la situación que mejor caracteriza a las comedias mitológicas y éstas suceden mayoritariamente en espacios abiertos (como el monte), donde interactúan con seres fantásticos. En *La fiera, el rayo y la piedra* los galanes llegan a un monte después de ser despeñados o de que su barco naufragara, visitan la cueva de las Moiras e interactúan con Venus y Cupido. Las interacciones son diferentes a las de otros géneros, pero las situaciones son similares, hay confrontación entre los personajes y hay peligro en el anuncio del monstruo que es fiera, es rayo y es piedra.

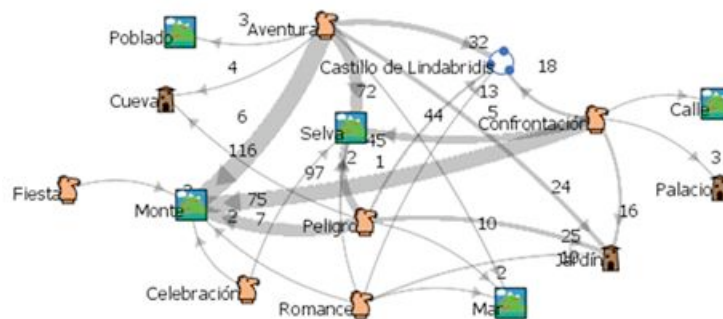


Ilustración 4-11. Relación entre espacios dramáticos y tipos de situación en las comedias mitológicas

Hasta aquí se ha observado la importancia del espacio dramático para el desarrollo de la trama. Las comedias analizadas comparten una serie de espacios y aunque esto puede sugerir, erróneamente, poca versatilidad en los argumentos lo cierto es que esta constante hace reconocible los argumentos para los espectadores, pues la repetición de patrones en la configuración del espacio crea una convención teatral que aporta significación si necesidad de explicaciones. El espacio contextualiza las acciones de los personajes y condiciona su discurso y comportamiento; sin embargo, como se ha visto a lo largo de este capítulo, el espacio por sí solo no aporta información suficiente para la caracterización de las comedias, sino que como se observó es la conjunción de todos los descriptores lo que proporciona el detalle necesario para abordar un estudio lo suficientemente completo.

## 5 Las funciones dramáticas y Los sub-géneros de la comedia

### 5.1 La teoría de las funciones dramáticas de Hermenegildo

Más allá de crear las situaciones cómicas de la obra, el gracioso tiene varias funciones, las cuales desempeña en relación con los demás personajes, por medio de su interacción con el público o individualmente. Alfredo Hermenegildo enumera algunas de las funciones dramáticas del personaje basándose en el análisis de *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina (78). En la propuesta de Hermenegildo se establece que el personaje del gracioso cumple las funciones de la figura del criado y, aunque por lo general es el papel que desempeña en la trama, el personaje va más allá en su participación. La función dramática del gracioso está aquí directamente ligada con las particularidades de la trama en la que toma parte y, sobre todo, con el contexto en el que se desarrollan sus interacciones. La naturaleza de las funciones que desempeña, además del contexto, dependen del personaje con el que interactúa en escena, de la situación en la que realizan los “apartes”, de la ganancia o pérdida que pueda resultarle de la situación y, sobre todo, de la necesidad que la obra tenga de su intervención, ya sea para aclarar situaciones, para crear enredos, para añadir información, etc.

Hermenegildo propone nueve funciones dramáticas y explica el significado de cada una de ellas:

- 1) Reflejo: implica una cosmovisión que reproduce y apoya la del personaje principal, el héroe. El parlamento modela y transmite una visión del mundo que dobla y refuerza la del señor.
- 2) Oponente: marca una disidencia con relación a la visión del mundo preconizada por el héroe. Esta oposición es relativa, ya que todos los personajes se oponen entre sí en algún momento.
- 3) Carnavalesco: expresa una versión burlesca del mundo del héroe, del espacio oficial.
- 4) Imperativo: enuncia una orden.
- 5) Ejecutor: manifiesta la realización de una orden.
- 6) Signos relatores (o conjuntivos): son intervenciones breves, cuya función dramática es la de establecer relaciones subordinadas o coordinadas entre las situaciones escénicas que las anteceden o siguen.
- 7) Parlamento informante: es un segmento textual que implica la función de transmitir noticias.
- 8) Metateatral: parlamento que utiliza el código teatral como objeto del mensaje.
- 9) Vario: acumulación de varias de las características precedentes.

(82-83)

Las funciones de reflejo y oponente están directamente relacionadas, en el estudio de Hermenegildo, con el galán de la comedia a quien el gracioso sirve. Son relaciones típicas del personaje en su función de antagonista del amo, donde actúa como su sombra y subraya las actividades del galán por medio del contraste, actuando como él en algunas ocasiones, especialmente cuando se trata de su propia conquista amorosa. Las funciones imperativo y ejecutor, aunque también están relacionadas con el amo, pueden concretarse en órdenes que el gracioso da a otros personajes subordinados, órdenes que enuncia a modo de burla u órdenes vacías que no serán cumplidas por nadie. En otras ocasiones

pueden ser órdenes enunciadas por otro personaje y que el gracioso repite con la intención de no llevarlas a cabo, desplazando así al responsable de cumplirlas, que es un personaje subordinado. Esta acción es frecuente en las parejas de graciosos, en las que uno de ellos actúa como personaje principal y se adjudica la superioridad y con ello la autoridad para dar órdenes, mostrando molestia si éstas no se cumplen y creando una situación cómica gracias a esta falsa superioridad autoimpuesta.

Además, la clasificación de Hermenegildo contiene tres funciones con relación directa a la escritura dramática: signos relatores, parlamento informante y metateatral. La variedad de estas funciones recae en el añadido de información necesaria para comprender la obra (parlamento informante), y en la que el gracioso informa de sucesos a los personajes que no estuvieron presentes en el momento del hecho. Sin embargo, Hermenegildo no especifica si estas noticias acontecieron dentro o fuera del tiempo dramático. Los signos relatores establecen las relaciones entre personajes y sirven para aclarar el estatus social o para dar énfasis a las parejas románticas de la comedia; se trata de descriptores propios de la estructura jerárquica de la comedia en la que a cada amo corresponde un criado de su mismo sexo y las relaciones entre personajes de distintos niveles sociales se aceptan si son relaciones de subordinación o, como es el caso de las relaciones del gracioso con otros personajes, si la interacción puede ayudar a que el personaje cumpla su objetivo en la obra o si mueven a la risa del espectador.

La función metateatral se produce cuando el personaje utiliza vocabulario teatral dentro de la obra o cuando hace referencia a otras piezas dramáticas en su discurso. Esta función generalmente sirve para establecer comparaciones entre personajes o situaciones que sean bien conocidas por referencia a la obra dramática que se mencione, lo que

permite resumir en una frase lo que podría llevar varios versos. Finalmente, la función carnavalesca es aquella que, por medio del discurso o las acciones, hace burla del orden establecido, ya sea burlándose de personajes mayores o de situaciones de poder, en donde el gracioso estará, necesariamente, en el papel de subordinado; anteriormente se mencionó un ejemplo (*Céfalo y Pocris*) de la exageración de esta acción dramática con la mención de la comedia burlesca, en la cual todos los personajes adquieren características del gracioso para desempeñar su papel dentro de la trama, algo inherente a este subgénero dramático.

Aunque la propuesta de Hermenegildo brinda un amplio detalle en la enumeración de funciones, es necesario señalar que su metodología se basa en un análisis comparativo de la totalidad de personajes en la obra, pues “necesitábamos saber cuál era el comportamiento teatral del actor [señor], o el del actor [dama], o el del actor [gracioso], etc.” (Hermenegildo 81), todo ello con la intención de identificar las “prácticas dramáticas” correspondientes a cada personaje para determinar las tendencias dominantes en los distintos roles.

La clasificación que se usa en el presente estudio se inspira en la propuesta por Hermenegildo, pero no la sigue por completo. Dadas las especificaciones de este estudio resultó necesario adaptar dicha propuesta para caracterizar un solo personaje de cada obra: el gracioso. Al igual que Hermenegildo, el análisis del gracioso en este estudio se basa principalmente en un análisis del discurso del personaje, lo que Hermenegildo denomina el “parlamento”. Aunque el estudio del discurso de los personajes es imprescindible, en el marco de la teoría de los actos de habla el discurso no se puede comprender sin la contextualización que le corresponde.

Así pues, se decidió que se utilizaría la clasificación de Hermenegildo en aquellos puntos de encuentro, pero se añadirían modificaciones con la intención de ampliarla en aspectos que resultasen más apropiados para el marco de este estudio. Así y todo, es cierto que algunos de los postulados de Hermenegildo se encuentran de alguna forma representados en la sección que describe nuestra aproximación al contexto.

A continuación se presenta un esquema en el que se aprecian las concordancias y discordancias entre la propuesta de Hermenegildo y la utilizada para este estudio:

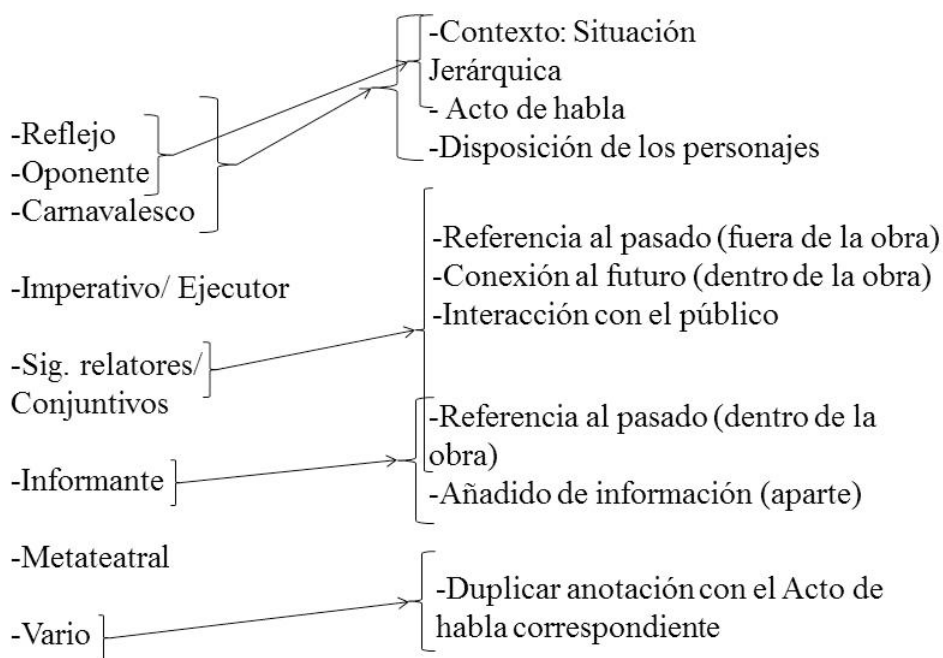


Ilustración 5-1. Comparativa de propuestas para acciones dramáticas del personaje

La columna de la izquierda corresponde a las clasificaciones de Hermenegildo y la columna de la derecha a las propuestas en este estudio con las debidas especificaciones. A continuación se explica esta propuesta para caracterizar las acciones

dramáticas del gracioso a partir de sus *actos de habla* (ver capítulo 3) y los componentes del contexto de sus intervenciones:

- 1) **Interacción con el público:** diferente al aparte, esta función aparece principalmente hacia el final de la comedia, con los versos de cierre en los que el gracioso se dirige al público para pedir disculpas por los posibles fallos ocurridos en la representación. Es convención que se pronuncien estos versos, aunque no haya habido tales fallos y generalmente es el gracioso quien pronuncia los versos finales (“Candil: Yo, que pasé tantos sustos,/ no quiero de nadie nada,/ sino de los mosqueteros/ el perdón de nuestras faltas,/ para que con esto fin/ demos al Galán Fantasma”. *El Galán Fantasma*, J. III, vv. 110-115). Esta función no se limita a la convención del cierre de la obra, ya que en ocasiones el gracioso apela al público dentro de alguna escena, ya sea para moverlo a risa, ya para romper la tensión de la escena. El uso de refranes y juegos de palabras son ejemplos de esta función dramática y por medio de ellos el personaje apela a la sabiduría popular y al juego lingüístico por el uso erróneo o de doble sentido de las palabras. Dependerá del género de la comedia el mayor o menor uso de este recurso, pero en todos los casos las interacciones con el público son acciones limitadas al gracioso.
- 2) **Referencia al pasado (dentro de la obra):** tiene la función de recordar al público y, en ocasiones al resto de los personajes, algún hecho anterior al tiempo dramático de la escena. Existe la posibilidad de que el hecho recordado por el gracioso sirva como conexión con la escena en cuestión o bien para reforzar la trama en algún aspecto importante (“Gil: Yo sólo sé que Eusebio le llamaba,/ cuando reñía con él”. *La devoción de la cruz*, J. I, vv. 776-777). Es necesario recordar que, por la extensión de la obra, en ocasiones es necesario que se vuelvan a mencionar hechos que aparecieron cientos de versos antes; pensando en la representación y la extensión

de la misma, incluyendo las representaciones de entreactos, se vuelve necesario que existan este tipo de referencias. Estas participaciones son breves, no describen la escena completa, sino que dan pistas para que tanto personajes como espectador se remonten a ella.

- 3) **Referencia al pasado (contextualización/ fuera de la obra):** las comedias comienzan *in medias res*, por lo que hay información que no se representa en escena y en los que debe añadirse información que aclare la situación del personaje, su estatus social o bien la razón por la cual está en escena. Generalmente, esta información sirve para contextualizar la obra en un tiempo y un lugar, pero también puede servir para completar el cuadro de la personalidad de los personajes. Casi siempre se refiere a una escena que no resulta necesario representar, pues son pocos los versos requeridos para traerla al contexto e informar al público (“Calabazas: Mujer que se viene así/ a hablar con quien no la vea,/ donde ostentarse desea/ bachillera e importuna,/ que me maten si no es una/ muy discretísima fea,/ que por el pico ha querido/ pescarnos”. *Casa con dos puertas*, J. I, vv. 175-182). Al igual que en la función anterior, la referencia a un pasado fuera de la obra añade información a los personajes que no han formado parte de escenas inmediatamente anteriores a la escena en la que esta acción se lleve a cabo. Si bien no incluye una descripción detallada, sí añade los datos que ayudan a delinear el personaje frente al resto, así como también a aclarar si ha habido un cambio de tiempo o de espacio dramático.
- 4) **Malentendido:** especialmente en las comedias de enredo la creación de una situación de malentendido es el motor de la comedia. Los recursos para crear el malentendido no siempre recaen en el gracioso, pero es este personaje el que potencia la dimensión del enredo, ya sea complicando la situación o confundiendo a

los personajes para que ésta persista (“Coquín: es una enfermedad que no la había/ habrá dos años, ni en el mundo era./ Usese pòco ha, y de manera/ lo que se usa, amiga, no se excusa/ que una dama, sabiendo que se usa,/ le dijo a su galán un día:/ “trígame un poco uced de hipocondría”. *El médico de su honra*, J. III, vv. 374-380). Ocasionalmente, este personaje está implicado en el enredo y, por lo general, es afectado por él, a veces como cómplice creador del malentendido, otras afectado por él en compañía de su amo. Tomando en cuenta que del beneficio de su amo el gracioso será beneficiado, resulta extraño asumir que cree esta serie de enredos a propósito. Para realizar esta acción dramática el personaje hace uso de sus características tipo y son su necesidad e ignorancia las que lo hacen partícipe o actor de los líos en los que se encuentra.

- 5) **Añadido de información (aparte):** el aparte no está restringido al gracioso, pero la forma en que este personaje hace uso de este recurso añade información al público respecto a la situación. Generalmente, se usa para mover a risa, pues el personaje brinda su opinión de la situación, también sirve para exagerar algunas de sus características personales como su cobardía o avaricia, o bien para expresar una queja. A diferencia de la interacción con el público, el aparte no apela exclusivamente a la atención del espectador, ya que aunque sea el único que tenga noticia de ello, el diálogo se mantiene en el contexto dramático, por lo que el aparte pretende ser un soliloquio al vacío, un discurso para sus adentros expresado en voz alta. Además de enfatizar las características negativas del personaje, el aparte sirve para juzgar la situación, no sólo a los personajes que en ella participan, sino que puede servir para que el gracioso explique su descontento, ya que en diálogo directo con los personajes únicamente expresará la queja, pero no el motivo ni la razón de ella (“Libio: ¡Ay, qué tamañito monstruo!/, pero para mí este basta,/ y así entre

aquestas dos peñas/ me esconderé mientras pasa". *El monstruo de los jardines*, J. I, vv. 896-899).

- 6) **Interacción con otros personajes:** es la función más recurrente, ya que el gracioso interactúa con la mayoría de los personajes de la comedia. Sin embargo, la forma en la que se relaciona con ellos varía dependiendo del contexto en el que el diálogo se produzca. La relación del gracioso con el resto de personajes de la comedia será, principalmente, una relación de subordinado ("Chacón: Cuchilladas/ y voces de escuchan dentro/ desta casa". *El maestro de danzar*, J. I, vv. 216-218). Esta jerarquía restringe la interacción e impone un modo de conducta que el gracioso ignora en más de una ocasión. Cuando la interacción se da entre personajes de la misma jerarquía social es frecuente ver que el gracioso adopta un discurso más elaborado, o al menos eso es lo que él piensa, para mostrar superioridad ante el personaje con el que interactúa, aunque este recurso no siempre le resulte exitoso. Además de la situación jerárquica, el contexto en el que se desarrolla dicha interacción y los personajes involucrados en la misma condicionan el discurso del personaje, siendo frecuente que en una interacción directa y confidente con su amo sobrepase los modales, mientras que en una interacción con una dama o el rey el personaje simule respetar el orden jerárquico en su interacción, cuando la verdadera razón de ello es el miedo al castigo.

## 5.2. Resultados acerca de las funciones dramáticas del gracioso

Las funciones dramáticas informan sobre el tipo de intervenciones que hace el personaje e ilustran los mecanismos de comunicación con el público. Cada una de las

funciones dramáticas tiene un propósito. El propósito está implícito en el texto y su análisis ayuda al investigador a comprender los mecanismos de interacción entre personajes así como la función que cumple cada una de las participaciones que se producen en la obra. Al descansar el teatro áureo sobre un texto dialogal, la función dramática principal será, por supuesto, la interacción con otros personajes de la trama, pero también existen otras funciones dramáticas que proporcionan información a diferentes niveles. La función dramática implícita en el discurso del personaje permite, por ejemplo, identificar si el discurso marca una referencia al pasado o si existe un malentendido.

Las intervenciones del gracioso son las que señalan si hay conexión entre diferentes momentos de la comedia más allá de la continuidad y la linealidad de la trama; es decir, aunque la trama siga su curso en el tiempo, en ocasiones el diálogo rompe con esa linealidad, ya sea para refrescar la memoria al mencionar hechos del pasado de la comedia, para anticipar lo que sucederá en un futuro, para crear o hacer evidente un malentendido, o incluso para añadir información que no se presentó en escena.

Como es sabido, una característica general de las comedias del Siglo de Oro es que la acción comienza *in medias res*, los personajes se presentan en escena y su pasado se trae a ella por medio de diálogos posteriores. Es, por tanto, esperable que el añadido de información acerca de acciones que no se presentan en escena sea frecuente en todas ellas, sin embargo, sucede con mayor frecuencia en las comedias de capa y espada (ver Tabla 5-1). Contrario a lo que se podría esperar, el malentendido ocurre con más frecuencia en las comedias mitológicas que en las de capa y espada, debido a que la complejidad de la trama en aquellas precisa de un conocimiento previo del espectador y

es la falta de conocimiento y las características inherentes al gracioso las que provocan que los malentendidos en las comedias mitológicas sean más frecuentes.

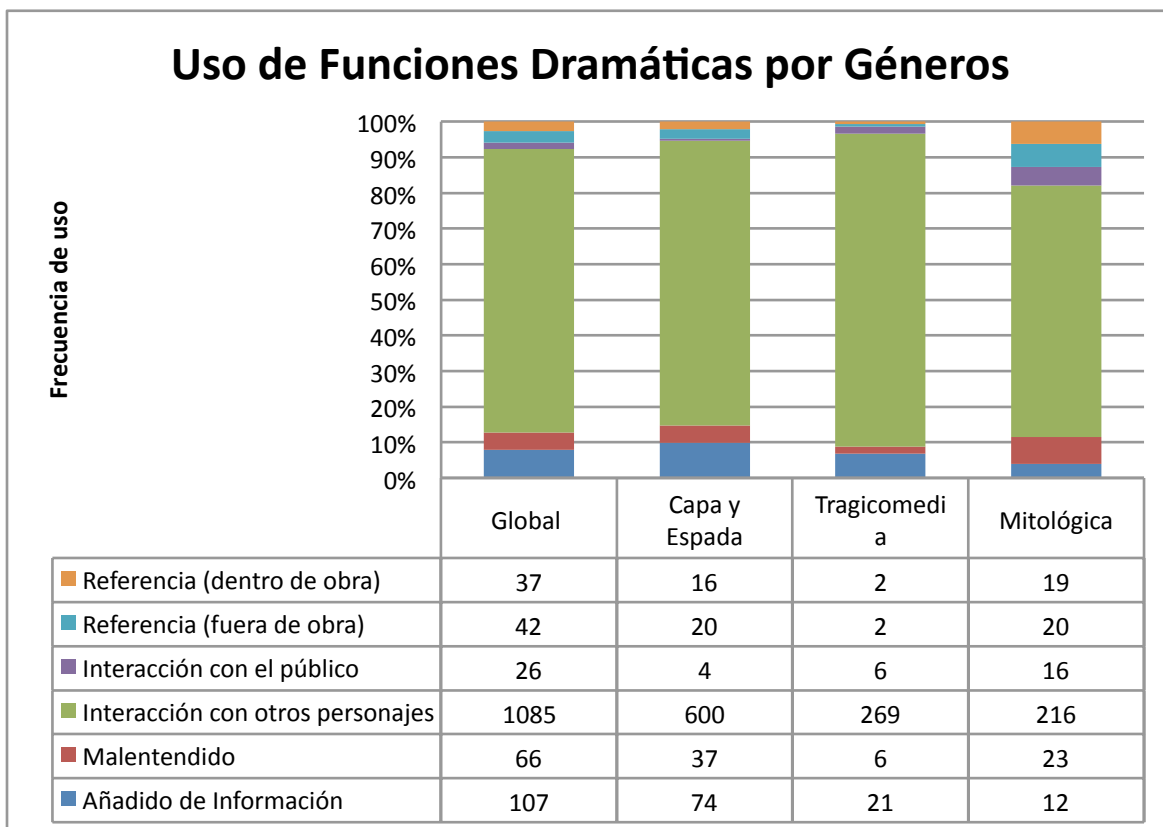


Tabla 5-1. Uso de las funciones dramáticas por géneros

Como parte de la convención teatral el público acepta su papel fuera de la escena, acepta que no es parte participante en la acción que en ella se desarrolla, lo que crea la cuarta pared que separa espectador y espectáculo. Aunque los elementos que componen la representación (y que ayudan a crear una imagen de la escena) se crean a partir de elementos reconocibles por el espectador (vestuario, gestos, espacios dramáticos reconocibles, etc.), estos no lo involucran con el desarrollo escénico; sin embargo, los recursos verbales usados por el gracioso (chistes, dichos y referencias a otras comedias)

sirven como referentes directos que atraen la atención del público y lo involucran con la escena dramática. Este tipo de interacción sólo corresponde al gracioso, pues es el personaje que tiene la libertad de romper las normas debido a su configuración: recuérdese que la caracterización de este personaje le da la opción de transgredir las convenciones, de transgredir las interacciones con otros personajes (como el hacer burla de un personaje de mayor nivel jerárquico) y, por lo tanto, de transgredir los límites de la representación. El resultado de estas interacciones con el público no sólo provocar gracia, sino que acerca al espectador a identificarse con la situación representada, insta al público a que participe indirectamente en la obra sin que tenga que formar parte en la representación. Es un llamado de atención que acerca al público al espectáculo, ejemplariza usando refranes populares (cuyo propósito fundamental es ese) y, cuando es necesario, relaja el conflicto escénico por medio de bromas. Así pues, la interacción con el público es una función dramática relacionada exclusivamente con el gracioso, ya que es el único personaje que en sus apartes se dirige a los espectadores en lo que constituye un poderoso elemento de dramatización que, por medio de sus chistes, dichos y referencias a otras comedias y obras literarias apela directamente a ese público, rompiendo momentáneamente la cuarta pared que separa al público de la escena dramática.

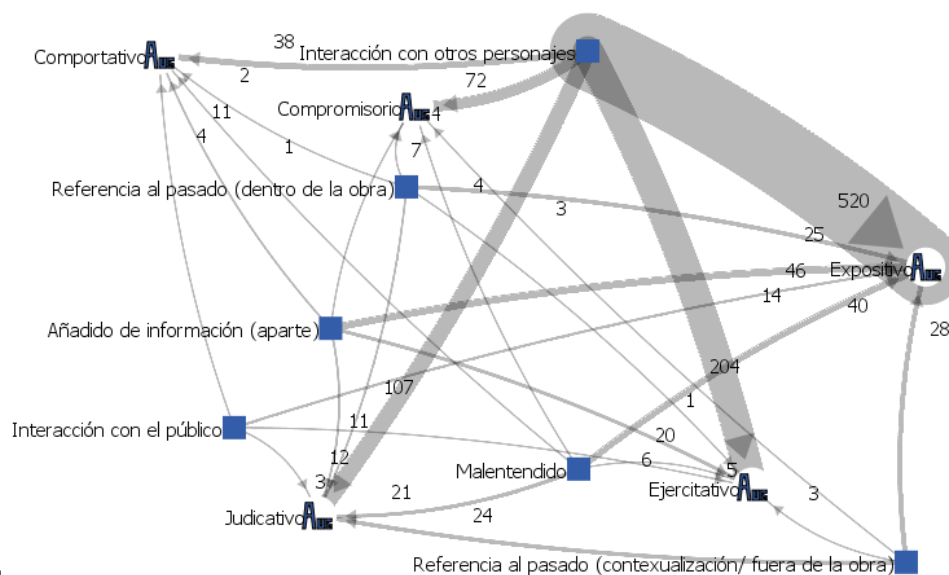


Ilustración 5-2. Relación entre funciones dramáticas y Clasificación de Austin

En la Ilustración 5-2 se observa las frecuencias de los distintos usos de actos de habla según la función dramática y considerando el corpus completo de comedias analizadas. El principal acto de habla asociado a la interacción con otros personajes por parte del gracioso es el expositivo, algo que se repite independientemente del género de la comedia. Sin embargo, no pasa lo mismo con la función dramática del malentendido que, según la ilustración anterior, hace uso 21 veces de verbos judicativos, de los cuales 18 se dan en comedias mitológicas. Algo parecido ocurre con más de la mitad de los 40 usos que hace esta función dramática de verbos expositivos (ver Ilustración 5-3).

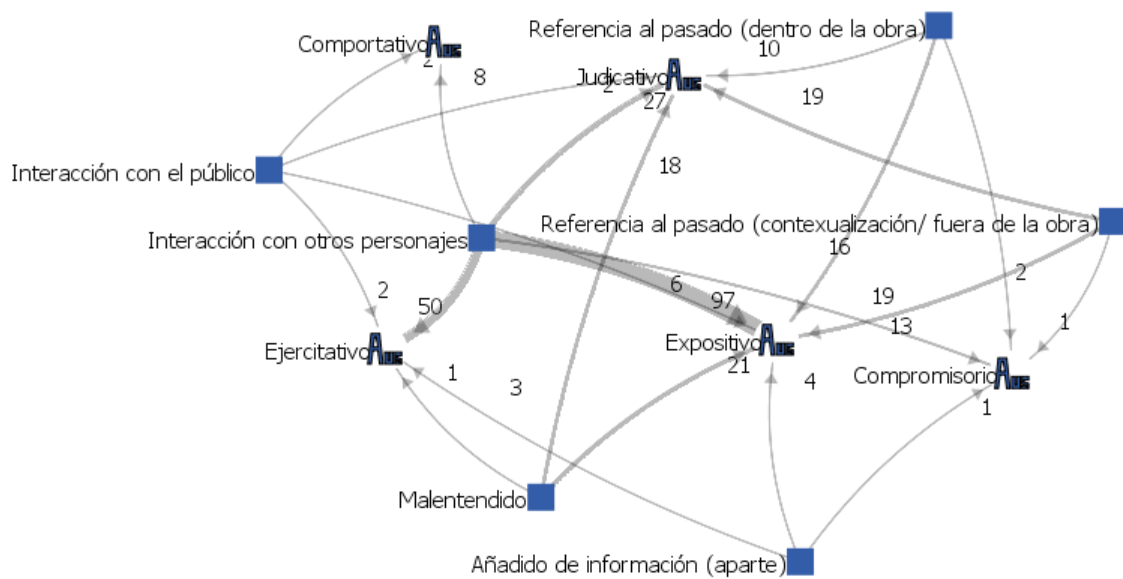


Ilustración 5-3. Relación entre funciones dramáticas y clasificación de Austin en las comedias mitológicas

Tomando en cuenta que la trama se crea verbalmente, los personajes son los responsables de informar, a otros personajes y al público, acerca de lo que está sucediendo y las razones para que suceda, son responsables de crear verbalmente el argumento de la historia, de desarrollarlo, llevarlo a un clímax y un desenlace; explican los enredos, pero también los crean, y definen su papel en escena exponiendo opiniones, sentimientos e intenciones. Estas razones hacen que los verbos de tipo expositivo sean los fundamentales para generar sentido, para aclarar ambigüedades y para, en general, crear el argumento.

### 5.3 Aproximaciones tradicionales al problema de los géneros

Son famosos los versos del *Arte Nuevo*<sup>12</sup> que justifican la mezcla de géneros teatrales en las producciones españolas del S. XVII. En ellos, Lope justifica la mezcla de lo trágico y lo cómico comparando el teatro con la naturaleza, pues, como bien dice, “por tal variedad tiene belleza”. Antes de la publicación del *Arte Nuevo* la discusión de la validez de la comedia y el intento por definir sus características eran tema que ya ocupaba a los pensadores de la época. Vitse, en su contribución a la Historia del Teatro Español (*Teoría y géneros... 717-755*), realiza una síntesis de las diversas posturas que se han tomado en el estudio y clasificación de los géneros dramáticos de las producciones teatrales de esta época.

No sólo fue la moralidad (Edward Wilson 155-170 y Vitse, “Concepto del teatro” 450-505) de la comedia lo que se puso a debate, fue también su caracterización genérica. Como señala Margarete Newels (55-86) en *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, el término “comedia” para definir un género literario fue evolucionando hasta el siglo XVII y se termina por imponer como el nombre genérico para las producciones dramáticas, sin que esto quiera decir que los dramaturgos de la época desconocieran la aplicación de las reglas estilísticas que establecerían las diferencias

---

<sup>12</sup> “Lo trágico y lo cómico mezclado,/ y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro Minotauro de Pasife,/ harán grave una parte, otra ridícula,/ que aquesta variedad deleita mucho:/ buen ejemplo nos da naturaleza,/ que por tal variedad tiene belleza”. Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ed. Juana José Paredes, Madrid:CSIC, 1971. Vv. 174-180.

entre comedia, tragedia y tragicomedia, sino que subraya la tendencia general hacia un tipo nuevo de clasificación.

Ya se mencionó que el problema de la definición de la comedia comienza en el periodo mismo en el que se escribe y representa. Uno de los autores que participa en la definición del género es Alonso López (el Pinciano), quien propone un resumen que presenta las diferencias entre tragedia y comedia:

- I. La tragedia ha de tener personas graves, y la comedia, comunes.
- II. La tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no.
- III. La tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia, no.
- IV. En la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario.
- V. En la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que de debe seguir.
- VI. La tragedia se funda en historia, y la comedia, en toda fabula, de manera que ni aun el hombre es lícito poner de persona alguna.
- VII. La tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, baxo. (citado de Newels 71)

Por su parte, Juan de la Cueva simplifica las discusiones señalando que la comedia es retrato del gracioso y la tragedia de “Eráclito lloroso” (166). Ambas posturas e intentos de descripción generan confusión y cierto malestar, pues desde la crítica moderna la postura más persistente coincide en la imposibilidad de encasillar la comedia como simplemente una pieza graciosa y la tragedia como una obra de sufrimiento. Hasta este momento, las palabras de Lope siguen siendo una descripción válida para tratar las mezclas que se dan en la comedia.

En este estudio se sigue la idea de que la comedia es un género híbrido y lleno de tonalidades, las cuales abarcan desde una comedia completamente graciosa hasta una tragicomedia. A continuación se presenta una pequeña introducción a los géneros

dramáticos que han sido analizados en este estudio, sin pretender encasillarlos en una sola descripción, sino que se deja abierta la posibilidad de la multiplicidad de rasgos compartidos en cada uno de estos subgéneros de la comedia.

Entre las doce comedias de Pedro Calderón de la Barca que conforman el *corpus* de este estudio, todas ellas publicadas entre 1622-1679, se cubren diferentes sub-géneros dramáticos. A grandes rasgos, podemos agrupar las doce comedias en tres grandes bloques: comedias de capa y espada con enredos amorosos (*El galán fantasma*, *Casa con dos puertas*, *El escondido y la tapada*, *El maestro de danzar*, *El monstruo de los jardines* y *Guárdate del agua mansa*), comedias mitológicas (*La fiera, el rayo y la piedra*, *El castillo de Lindabridis*, *El Faetonte*) y tragicomedias (*El médico de su honra*, *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso*). En un nivel más cercano de detalle, se puede decir que entre ellas hay una comedia de magia (*El mágico prodigioso*), dos comedias de honor (*El médico de su honra*, *La devoción de la cruz*), alguna más que tiene rasgos de comedia mitológica (*El monstruo de los jardines*) y una comedia que se aproxima a la comedia de figurón (*Guárdate del agua mansa*).

Los elementos que componen una comedia ayudan a delimitar el género a la que ésta pertenece. Algunos de los géneros arriba mencionados (figurón, de magia, de capa y espada, etc.) pueden tener rasgos comunes a pesar de pertenecer a géneros dramáticos diferentes. Las riñas por motivos de amor pueden estar presentes en una comedia de magia y en una comedia mitológica; los galanes pueden aparecer en comedias de capa y espada y en tragicomedias de honor. En este sentido, añadir una clasificación extra ayuda a delimitar un poco más los géneros y, con ello, a comprender mejor sus características.

La presencia de un mismo tema ayuda a identificar similitudes entre los géneros y, por ello, se pueden clasificar unidades temáticas dentro de las comedias. Dos ejemplos de comedias que mantienen la unidad temática son las comedias de figurón y las comedias de magia, pues los elementos que las componen no son únicamente las temáticas compartidas, sino que éstas las diferencian de, por ejemplo, las comedias de capa y espada, que, por otra parte, presenten similitudes con aquellas.

A diferencia de las unidades temáticas, las unidades estilísticas se centran en describir la estructura de la obra sin importar el tema, ya que éste puede no coincidir en ellas. Lo que sí coincidirá en estos casos es la estructura que abarca desde la composición de los personajes y sus interacciones hasta el tipo de discurso al que recurren. La unidad estilística no tiene por qué ser propia a cada género dramático, pero proporciona nuevas delimitaciones genéricas de la comedia. Por ello, una comedia mitológica puede compartir unidad estilística con una comedia de capa y espada. De igual forma, podemos encontrar comedias que comparten la misma temática, pero cuyas unidades estilísticas sean completamente distintas. Antes de comenzar con los análisis de las obras que nos permitan abordar la problemática del género asignado, es necesario presentar algunas de las características que definen estos géneros dramáticos para delimitar los recursos propios de cada uno de ellos.

### 5.3.1 Comedia de Capa y espada

Son también conocidas como comedias de enredo o de intriga. De acuerdo con Bances Cándamo, las comedias de capa y espada, son "aquellas cuyos personajes son

solo caballeros particulares, como don Juan y don Diego, etcétera, y los lances 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" (33). La comedia de capa y espada es de tema amoroso, se representan en escena los cortejos y los celos, los enredos entre damas y caballeros y los duelos. Son comedias que reflejan una aparente cotidianidad y son, en su mayoría, de ambientación urbana. Se trata de piezas de entretenimiento donde la tragedia es limitada a un amante celoso y rara vez avanza a más. En ellas también aparece el elemento de la comicidad, quizás en mayor porcentaje que el de la tragedia (Arellano, *Historia del teatro...* 129-140).

### 5.3.2 Tragedia/Tragicomedia

La presencia de tragedia en el Siglo de Oro ha formado parte de innumerables discusiones teóricas, con reflexiones a favor de su existencia y otras negando que exista como tal en este periodo. Arellano señala que la tragedia del Siglo de Oro, a pesar de estar envuelta en un ambiente profundamente cristiano y de carecer de autoridad para restablecer el orden (pues ésta capacidad sólo atañe a Dios) puede llevar a la catarsis del público, pues la acción trágica mezcla "cierta justificación moral con elementos azarosos" (Arellano, *Tragedia...* 305), de forma que el espectador siente la angustia de los personajes, se identifica con ésta y la compadece. Las líneas argumentales de las tragedias del Siglo de Oro son de diferentes tipos: tragedia amorosa, tragedia de honor, aquellas en las que el conflicto principal es el duelo entre libertad y libre albedrío, y aquellas en las que la relación conflictiva con el padre abarca toda la trama.

Tras el *Arte Nuevo* se abre la posibilidad de hacer géneros híbridos, de los cuales la tragicomedia es un ejemplo claro. Sin embargo, ambos géneros, tragedia y tragicomedia coexisten. De acuerdo con James Parr (307-309), la tragicomedia cuenta con dos características principales: 1) a diferencia de la tragedia clásica, la tragicomedia incluye personajes nobles y humildes, los cuales interactúan en una misma acción dramática; y 2) el desenlace es “cómico”, después de un clímax trágico, sin embargo, esta comicidad del final se refiere a un orden restablecido, aunque no siempre libre de penas (308).

### 5.3.3 Comedia de figurón

La llamada comedia de figurón es un género con unidad estilística basada en un elemento repetitivo como base de su construcción: el figurón. Este personaje necesita referencias específicas para su representación, y recurre a elementos teatrales para caracterizarse. La caracterización de este personaje invariablemente mueve a la risa al espectador, no sólo por sus cualidades morales sino por el aspecto físico con el que aparece en escena: es feo y viste fuera de moda o con ridícula extravagancia, lo cual limita su adaptación al espacio urbano. Este tipo de indumentaria es “simbólica en su degradación y prueba de la falsedad de sus pretensiones” (Lanot 139); también notoria es la rusticidad de sus armas “ya que usan chuzos y rodela, parodia de la lanza y el escudo de caballeros” (138-139).

La unidad estilística de la Comedia de figurón se basa en la presentación ejemplarizante de su personaje principal mediante recursos temáticos que varían poco o nada de una obra a otra: el personaje carece de educación, es rudo y grosero al trato con las damas, es descortés con los caballeros, puede darse el hecho de que sea analfabeto, además de que carece de modales, es propenso a los excesos (principalmente a la comida, que es un tópico de teatro cómico) y pretende cultura. El figurón siempre relaciona su origen con la corte, aunque no es realmente parte de ella ya que es un hombre de provincia. Esta característica le confiere un estado de desventaja en la ciudad ya que carga con las creencias típicas provincianas: apego anacrónico a la nobleza rural de cristianos viejos y un aparente desprecio por las pretensiones de los nuevos ricos, así, se tiene que el figurón pretende ser un hidalgo. El que sea un personaje de posición social elevada, cuyo beneficio proviene de sus rentas, es un elemento imperante en la caracterización de este personaje; de esta forma, el vivir de sus rentas y, por lo tanto, ser acaudalado, involucra la avaricia propia de un hombre carente de nobleza. Por sus características, este personaje no evoluciona dentro de la obra ya que su función es primeramente burlesca y básicamente acusatoria.

#### 5.3.4 Comedia de magia

La comedia de magia es otro género con unidad temática. Durante el siglo XVII se escriben comedias que tienen como eje temático la presencia de la magia, que cumple un papel de tentación negativa y facilita la aparición de instrumentos ejemplares. Es así

como las comedias de magia adquieren un valor reiterativo de la "supremacía católica" (Álvarez Barrientos 301-310), sin que ellas tengan que ver con la comedia hagiográfica o los autos sacramentales, pues funcionan de manera contraria, siendo en este caso su objetivo el de afirmar mostrando lo negativo y no, como en el de aquellas, el de exaltar la religión.

La maldad de la magia tiene que ser palpable en estas comedias para mostrar que, si la magia llegara a existir, sería un elemento dañino para el hombre. En los orígenes de éste genero la magia se manifiesta de diferentes maneras: a) funciona como un engaño, artificio que parte de la burla y establece un engaño; y b) se menciona únicamente como el conjunto de cualidades de un personaje, siendo él mismo quien hace mención a sus poderes y hazañas mágicas, las cuales en ningún momento se materializarán en escena. El límite de la magia en estas comedias se entiende como un posible estímulo para un cambio, reduciendo la visión normal de la realidad, ya que la naturaleza es un elemento recurrente en este tipo de comedias y pasa a ser algo manipulable por el hombre (304-309).

### 5.3.5 Comedia burlesca

La comedia burlesca posee recursos estilísticos propios, lo que facilita la identificación de una unidad estilística en el *corpus* de estas obras. La comedia burlesca, “en chanza” o “de disparates” se caracteriza por la diversidad de temas que abarca y que van de los mitológicos y ovidianos, históricos, de romancero, a los tradicionales que casi

siempre se apoyan en una obra seria, aunque son de dimensiones mucho menores, o en estructuras culturales arraigadas y tipificadas. La estructura básica de este tipo de obras es la incoherencia aparente, con finalidades cómicas, ya que en ellas se reniega de las raíces sociales y el decoro y que adquiere validez gracias a su condición paródica.

Según Serralta, “[l]a parodia en el sentido de imitación del detalle es pues uno de los recursos del género burlesco, pero no se explotan sistemáticamente todas las posibilidades del original [la obra]” (*La comedia burlesca...* 104). La parodia establece, pues, una complicidad entre autor y espectador ya que el primero recurre al bagaje cultural del segundo y emplea determinados recursos para producir un efecto referencial para su comprensión, sin lo cual la comedia burlesca sería solamente una obra cómica. El autor, al parodiar, tiene especial cuidado en que no pueda existir confusión entre el plano de la realidad y el de la ficción dramática, así pues la “falta de respeto” a las normas y personajes, no parece un ataque verdadero “al contrario, aunque parezca una paradoja, podría constituir de cierto modo un reconocimiento de los mismos, una especie de homenaje que se les rinde” (106). Es así como el mundo al revés de la comedia burlesca no pretende ser una crítica ni un llamado al cambio de orden ya que hay que tomar en cuenta que estas comedias eran representadas generalmente el martes de carnestolendas, es decir, al inicio del carnaval (Holgueras Pecharromán 476).

Por otra parte, la propensión a la risa es creada por diferentes elementos: mediante acotaciones que indiquen acciones ridículas, el uso de accesorios que inviertan el signo de una situación típicamente trágica (“cuando Montesinos, cumpliendo su fúnebre misión, saca ´el corazón a Durandarte, el cual corazón será una pata de vaca”’, 51), y el uso de la palabra, el cual se subdivide de la siguiente manera:

## a) Juegos de palabras:

Gigante: ¿Que desprecie mis servicios

El rey de aquesta manera!

Rosicler: Y aun que los vacía parece

mucho más que los desprecia,

que no hueles bien, gigante.

## b) Juego entre el sentido literal y el figurado:

Alejandro: Óyeme, bello prodigio,

que yo la voz alzaré.

Campase: Pues ¿se te había caído?

## c) Descomposición interna de palabras:

Rey: ... escoged

entre estas dos hijas bellas...

Céfalo: Con eso todo el enojo

me quitáis, andando franco,

pero mi discurso es manco

con aquella que no es\_ cojo.

## d) Acumulación de palabras y creaciones vulgares:

Alejandro: Tu llanto y dolor a un tiempo

han llegado a enamorarme

de suerte que estoy ¡por Dios!

para meterme a comadre.

## c) Versificación con rimas jocosas:

Sevilla: Mentís,

que está su vida en un tris

y está su muerte en un tras. (108-110)

Estos aspectos estilísticos y formales están presentes como punto de partida en la comedia burlesca como un género específico dentro de la dramaturgia áurea.

Los géneros hasta aquí mencionados funcionan mediante su unidad interna, la espectacularidad y la temática son rasgos distintivos entre unos y otros, sin embargo no cumplen con ambos elementos. La línea que sigue este estudio abarca tanto características temáticas como estilísticas y recurre a la descripción de los posibles elementos espectaculares para abarcar la totalidad del texto, por lo que la mención de los géneros tratados en este apartado proporciona una visión descriptiva de la clasificación que se le da a los géneros dramáticos, permitiendo así, abordar una variedad de géneros que se unen temática y espectacularmente.

#### 5.4. Clasificación de Géneros dramáticos a partir de los contextos

En los capítulos anteriores se ha mostrado un análisis local de cada uno de los descriptores que se han usado para realizar las anotaciones de las comedias. En esta sección se aborda el problema de la posible clasificación automática de los géneros de estas comedias atendiendo al uso que hacen de dichos descriptores. No es de esperar que los métodos automáticos aplicados proporcionen una clasificación infalible de las comedias, entre otras cosas porque se sabe que la posible enmarcación de una comedia en un género concreto es poco realista gracias a la hibridación que éstas tienen de uno y otro. Aún así, se verá que el método aplicado ofrece una riqueza considerable a la hora de poder explicar por qué ciertas comedias, a pesar de estar catalogadas en un género concreto, muestran rasgos de otros géneros con los que comparte características ineludibles.

Respecto a los *actos de habla* (como se indicó previamente, se hará uso únicamente de la clasificación de Austin), el resultado obtenido viene dado en la Ilustración 5-4. Se puede observar una ligera clasificación sobre las comedias, mostrando cierta coherencia en la cercanía que aplica a las comedias de género mitológico y ciertas similitudes más entre algunas otras obras de géneros similares, pero no resulta una clasificación convincente que proporcione una agrupación por género fiable.

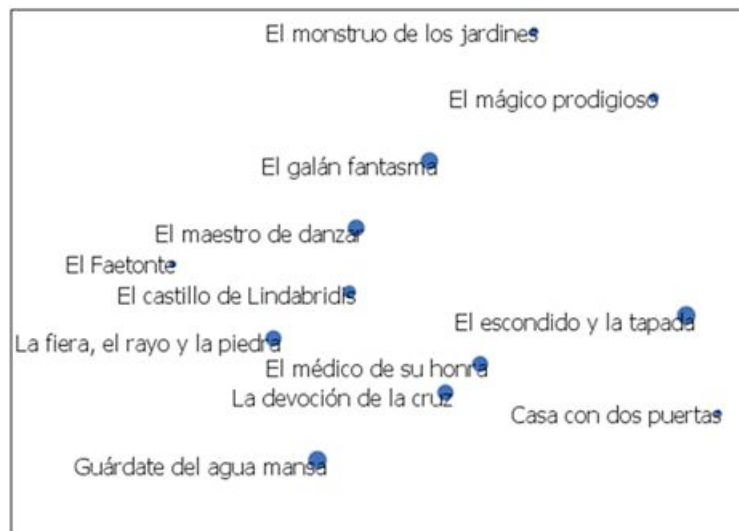


Ilustración 5-4. Clasificación de las obras según el uso de los *actos de habla* (Austin)

Ya se ha comentado antes la relación de los espacios dramáticos con los diversos géneros. Si se utiliza este descriptor para clasificar las obras obtenemos la siguiente configuración, donde se puede observar una cierta clasificación (que en la imagen aparece distribuida en dos grupos, izquierda y derecha) que muestra cierta coherencia con el género y tratamiento de cada comedia:

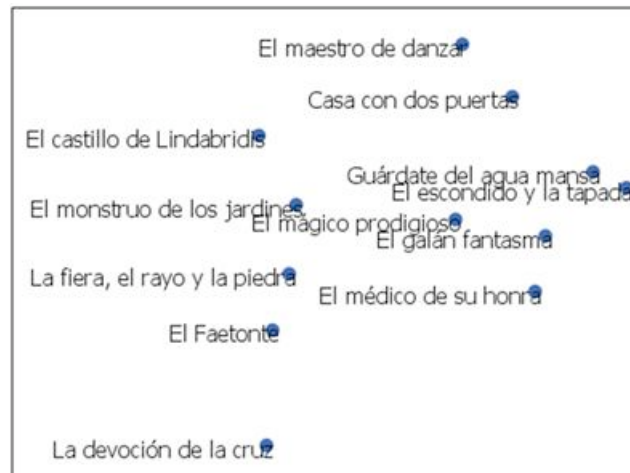


Ilustración 5-5. Clasificación de las obras según el uso de los espacios dramáticos

Si en vez de considerar los espacios dramáticos individuales, se considera su agrupación por los tres tipos principales que se definieron (abierto, cerrado y fantástico), se obtiene una configuración más lineal, que agrupa las obras en dos grandes grupos y en la que hay ciertas obras que se distancian de estos grupos (como por ejemplo *El castillo de Lindabridis*, que por su uso de un espacio fantástico, lo aleja del resto de obras):

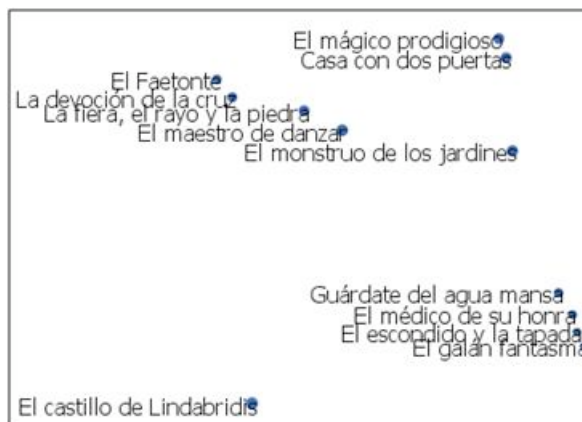


Ilustración 5-6. Clasificación de las obras según el uso de los tipos de espacios

La clasificación se hace mucho más correcta si se usan como descriptores los estados del honor, con los que se obtienen dos grandes grupos, uno que casi corresponde al género de comedias mitológicas y otro que agrupa las comedias de capa y espada (con algunas excepciones), y un par de obras sueltas (ambas tragicomedias) que por sus características se acercan de una forma menos clara a alguno de esos grupos (o comparten características de ambos):



Ilustración 5-7. Clasificación de las obras según el uso de estados de honor

Un caso curioso es el de *El médico de su honra*. El argumento está basado en la pérdida del honor por una supuesta infidelidad, los celos de Don Gutierre disparan las situaciones que sucederán en esta pieza. La obra comienza cuando Don Enrique tiene un accidente y la casa más cercana para llevarlo es la de Don Gutierre; Mencía, su mujer es quien recibe al herido y cuida de él, la historia se complica cuando se descubre que Don Enrique y Mencía tuvieron una relación, pero esta terminó y Mencía se casó con Don Gutierre. Aunque Mencía no infringe sus votos matrimoniales, Don Enrique decide

cortejarla, pero ella se mantiene firme a lo largo de toda la trama. Los personajes que la rodean dan testimonio de su honorabilidad y ninguno pone en duda el rechazo del flirteo; todos salvo Don Gutierre quien se siente traicionado, y situaciones infortunadas lo llevan a creer que ha confirmado la traición. Puesto que Don Gutierre no puede vengar la supuesta traición matando a Don Enrique, decide cobrar venganza con el asesinato de Mencía, suponiendo que su honor será restaurado. Los cambios en el estado del honor en esta obra son fundamentales para el desarrollo del argumento, son la fundación del tema, aunque el honor no se haya perdido, sí se haya puesto en riesgo por culpa de malentendidos y el cortejo de Don Enrique, pero se mantiene en la figura de Mencía. En esta obra Coquín cumple la función del gracioso y aunque es sirviente de la casa de Don Gutierre procura pasar al servicio del rey como bufón de la corte, esta situación lo distancia de la trama y el enredo, pues aunque se entera de lo que sucede, no es sino hasta el final de la obra cuando es testigo de la desgracia. Por ello, resulta complicado especificar con más detalle los cambios en el estado del honor por medio de este personaje, aunque el argumento de *El médico de su honra* se construya a partir de estos cambios.

Otros descriptores, como los de relaciones jerárquicas o el tipo de situación, definen por sí solos con poca claridad una relación de similitud entre las obras que puede aproximarlos a sus categorizaciones por géneros (ver Tabla 5-2). Sin embargo, es interesante señalar que las visualizaciones ayudan a establecer parecidos entre comedias a la vez que proporcionan una razón para dichas similitudes (un uso similar de dichos descriptores).

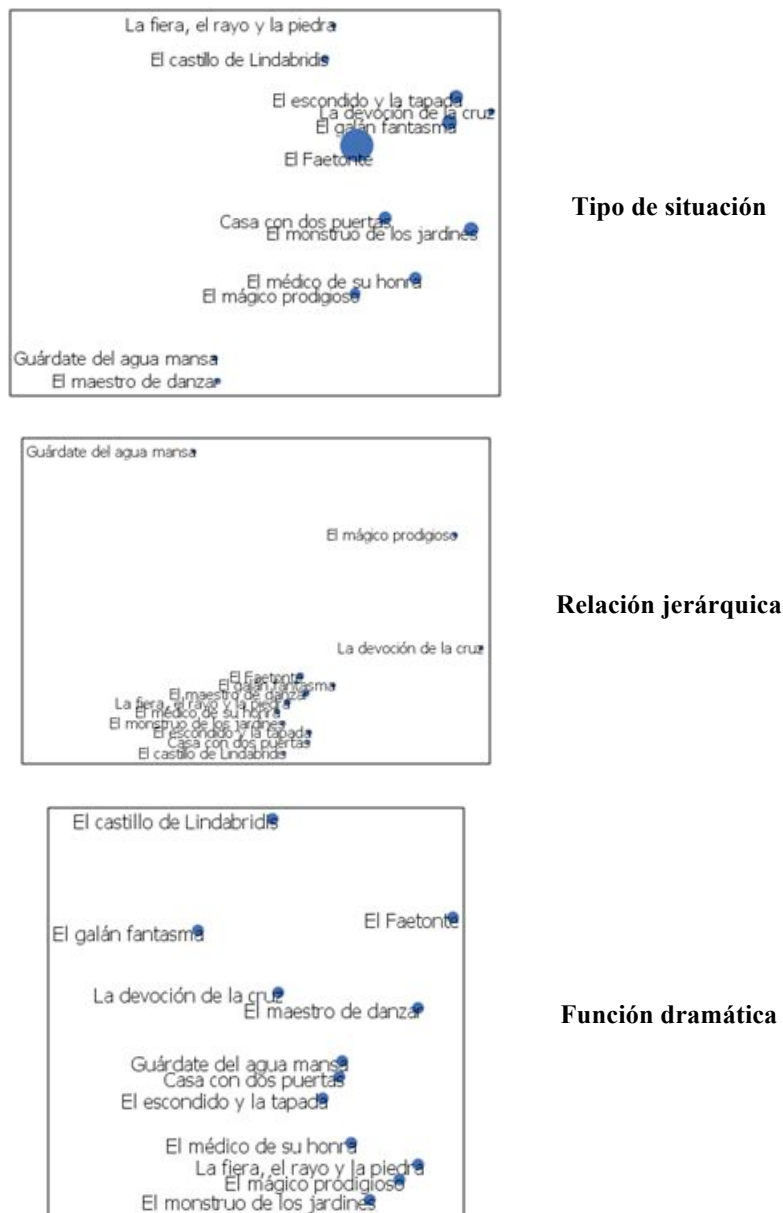


Tabla 5-2. Clasificación de obras según otros descriptores

Por supuesto, la situación cambia cuando se consideran todos los descriptores de contexto simultáneamente, consiguiendo una clasificación de las comedias que se aproxima mucho a la que ofrecen los géneros pero que, además, proporciona un nivel más de interpretación, ya que las diversas relaciones de cercanía, o la proximidad de ciertas comedias a los límites de su área ofrecen una explicación de porqué se pueden

considerar obras de géneros híbridos (y los estudios particulares que se han mostrado antes dan una explicación de en qué rasgos comparten características de otros géneros). En la siguiente ilustración se muestra la clasificación obtenida, así como una división por colores de las áreas que definen los distintos *géneros* localizados, cuando se consideran todos los descriptores anteriores conjuntamente:



Ilustración 5-8. Clasificación de las obras usando todo el contexto

Según esta clasificación automática se obtienen los siguientes grupos:

- *La devoción de la cruz; El mágico prodigioso:* que aproximaría al grupo de tragicomedias.
- *El Faetonte; La fiera, el rayo y la piedra; El monstruo de los jardines; El castillo de Lindabridis:* que aproximaría al grupo de mitológicas.
- *El maestro de danzar; Casa con dos puertas; Guárdate del agua mansa; El médico de su honra; El escondido y la tapada; El galán fantasma:* que aproximaría al grupo de capa y espada.

Pero, tal y como se ha dicho anteriormente, no es importante únicamente la agrupación que se ha conseguido, sino el hecho de establecer relaciones de cercanía que

la clasificación ofrece, que ponen de manifiesto la cercanía entre comedias que pertenecen al mismo grupo (por ejemplo, hay mayor cercanía, indicando mayor similitud, entre *El escondido y la tapada* y *El galán fantasma* que entre ésta última y *El maestro de danzar*), o la cercanía entre comedias que pertenecen a grupos distintos (por ejemplo, muestran más similitudes *El monstruo de los jardines* y *El médico de su honra* que ésta última y *El faetonte*), así como la lejanía de *Guárdate del agua mansa* del resto de capa y espada a pesar de estar clasificada en ese grupo, ya que como se indicó tiene rasgos de comedia de figurón.

Una vez analizadas las características de estas 12 obras resultaría de especial interés el tomar obras adicionales, anotarlas siguiendo la metodología mostrada a lo largo de este estudio y calcular posteriormente las relaciones de similitud (tanto la global, como las parciales dadas por los diversos descriptores) para ver en qué posición del mapa anterior se situarían, lo que nos proporciona un método alternativo y adicional de clasificación de comedias.

#### 5.4.1 Clasificación de descriptores por su uso en las comedias

De forma completamente análoga a como se han clasificado las comedias en función de los diversos descriptores con que han sido anotadas, se pueden clasificar los propios descriptores considerando el uso que de los mismos se han hecho en las comedias. Es decir, podemos considerar que dos descriptores son más similares si el uso que se hace de ellos es parecido en todas las comedias.

Por ejemplo, si se considera que dos clasificaciones de Austin son “cercanas” si su uso en las diversas comedias es similar, se puede obtener la siguiente clasificación:

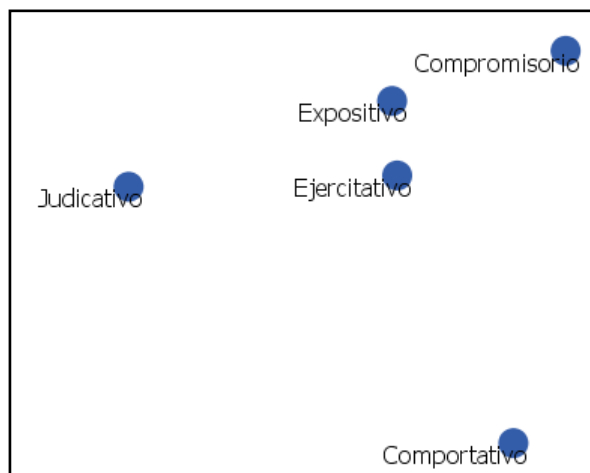


Ilustración 5-9. Relaciones de similitud en la Clasificación de Austin según su uso en las comedias

Lo que indica que, los usos dados a los verbos expositivos y ejercitativos en las comedias analizadas son más similares que, por ejemplo, los dados a los verbos compromisorios y comportativos.

Un análisis similar utilizando como descriptores las disposiciones de los personajes y los tipos de situación proporciona las siguientes relaciones de cercanía entre ellos:

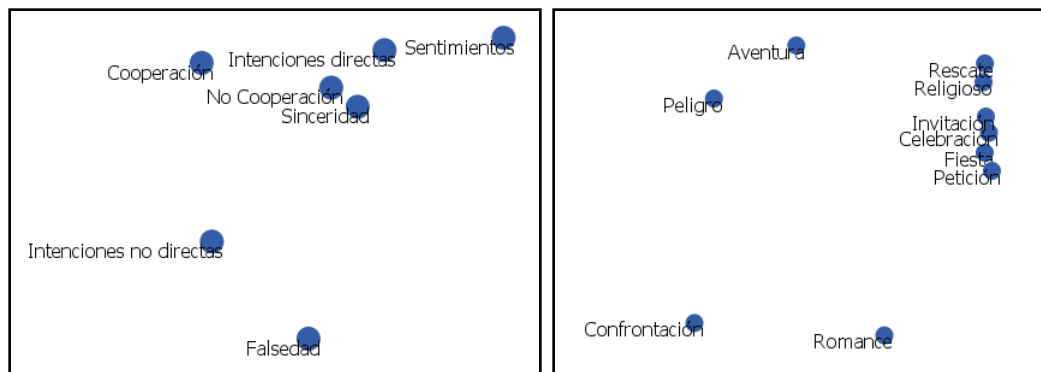


Ilustración 5-10. Relaciones de similitud en las disposiciones de los personajes (izquierda) y en los tipos de situación (derecha) según su uso en las comedias

En el mapa semántico de la izquierda, el que muestra la similitud que tienen los descriptores usados para la disposición de los personajes, destaca el hecho de que los más cercanos son *Sinceridad* y *No cooperación*, confirmando lo que anteriormente se dijo acerca de que, aunque el gracioso no siempre coincida con su amo en las acciones y decisiones que debe tomar, su actitud resulta ser sincera y carente de falsedad. De igual forma, destaca también que las disposiciones de *Sentimientos*, *Sinceridad*, *Intenciones directas*, *Cooperación* y *No cooperación* sean cercanas entre sí, indicando que se suelen dar con mayor frecuencia juntas, frente a *Intenciones no directas* y *Falsedad*, que se muestran semánticamente más alejadas según el uso que de ellas se hacen en las comedias analizadas.

En el mapa de la derecha, que muestra las similitudes de uso de los descriptores provenientes de los tipos de situación, destaca el hecho de que descriptores como *Invitación*, *Celebración*, *Fiesta* y *Petición* aparezcan agrupados, indicando que su uso es similar, y posiblemente relacionado, en las comedias, así como la cercanía entre las

situaciones de *Aventura* y *Peligro* (que semánticamente van asociadas) y algo relacionadas las de *Confrontación* y *Romance*, que posiblemente aparezcan relacionadas por los enredos amorosos y de honor que se producen en las obras.

Como cierre de esta sección me gustaría hacer énfasis acerca de cómo la metodología seguida puede servir, no únicamente para analizar aspectos concretos de obras concretas (como son su clasificación por géneros o explicaciones acerca del uso de ciertos recursos estilísticos o peculiaridades de las tramas), sino también como método alternativo para ir generando un mapa semántico de los conceptos necesarios para poder estudiar y caracterizar las obras. Siguiendo un método semejante al que se ha mostrado en esta última sección, usando un número creciente de comedias de diversos géneros y autores, se podría ir formando un mapa que muestre las relaciones existentes entre los descriptores necesarios, indicando cuáles son más cercanos entre sí, lo que proporcionaría herramientas más fiables para medir similitudes entre obras y autores.

## Conclusiones

Como se comentó en la Introducción, esta tesis tenía un doble objetivo. Por una parte, realizar un análisis crítico de algunas comedias del Siglo de Oro para comprobar la hipótesis de que el gracioso era un personaje central por el que accedemos a las características esenciales de la obra; y por otra, aplicar nuevas metodologías y tecnologías a este tipo de estudios filológicos.

El personaje del gracioso evolucionó al igual que lo hizo el teatro español, lo cual le fue confiriendo características que se volvieron particulares a lo largo del tiempo, convirtiéndolo en un personaje tipo imprescindible para la comedia. En el momento en que este personaje se vuelve un personaje tipo varias de sus características se repetirán, lógicamente con las especificaciones necesarias para cada obra en la que aparezca. Ha sido el análisis y especificación de estas características lo que ha permitido anotar las participaciones que el gracioso tiene en cada comedia, así como el tipo de interacciones con el resto de los personajes de la obra. Como se ha visto, las características de este personaje se pueden seguir por medio de diversos componentes que van desde las funciones dramáticas que desempeña a lo largo de la trama hasta los espacios dramáticos en que se desarrolla la acción o la disposición que muestra en sus participaciones, y a pesar de las variaciones entre personaje y personaje, son recurrentes en el teatro áureo.

Los graciosos que comprenden este estudio son los graciosos calderonianos, que aparecen en todas sus comedias independientemente de los sub-géneros dramáticos en los que aparecen, aunque sea mayor o menor su participación. Sin embargo, en las obras de

este dramaturgo los graciosos tienen una relación de profunda intimidad con la obra para la que fueron creados, es decir, aunque poseen características del personaje tipo, su desarrollo en la obra no sólo está ligado al amo a quien sirven, sino que determina el éxito o fracaso de la relación amorosa, la revelación de secretos, el comportamiento de su amo y, dependiendo del subgénero, marcan el devenir de la trama principal de la misma.

Para este estudio se tomaron en cuenta diferentes teorías literarias: actos de habla, semiótica teatral y estudios de teatro áureo. Estas teorías se encuentran representadas en los diferentes componentes de cada anotación. De la teoría de actos de habla se utilizaron dos elementos: los verbos de clasificación de actos de habla (Austin) y la disposición de los personajes para determinar la intencionalidad en sus participaciones. De la semiótica teatral se utilizaron los estudios relacionados con los espacios dramáticos y, finalmente, de la teoría teatral de la comedia se utilizaron las referencias al honor, las funciones dramáticas y las características del gracioso.

Tras el análisis de las obras sobresalió la importancia que el personaje analizado (el gracioso) tiene para la comedia del Siglo de Oro. Aunque la crítica ha prestado atención a la descripción del personaje, en este estudio se hizo evidente el peso que el gracioso tiene tanto para la estructuración del argumento, como para la clasificación en los diferentes géneros dramáticos. Este estudio presentó el análisis de doce comedias tradicionalmente asignadas a diferentes sub-géneros dramáticos; sin embargo, tras abordar los argumentos siguiendo la metodología aquí propuesta y recurriendo al estudio de las participaciones del gracioso, como principal objeto de estudio, se volvió evidente el echo de que las características muy particulares de cada obra se mantienen, pero que a

pesar de su clasificación genérica, la mayoría de ellas comparten rasgos similares, ya sea en el uso de lugares, en las funciones dramáticas o en los ejes temáticos.

El gracioso demostró ser un personaje imprescindible para el desarrollo del argumento, sea mayor o menor la cantidad de participaciones que tiene en cada comedia, su presencia motiva el desarrollo de la trama. Para las comedias de capa y espada, el gracioso demuestra funcionar como contraparte de la línea principal del argumento, está involucrado en todas las escenas y es el único que interactúa con todos los personajes. El gracioso es el único personaje que puede transgredir las “normas” de la comedia, interactúa con nobles y con sirvientes, establece conexiones entre personajes y situaciones, ya sea creando el enredo o siendo cómplice de él.

En tramas más serias, el gracioso actúa en el marco de la acción principal, funciona para relajar la tensión del argumento y acerca al público a la situación dramática. Es el personaje que crea la relación entre los diferentes niveles de acción, que conecta los cabos sueltos de la trama, pero que se involucra solamente lo necesario, bien para crear dicho puente entre tragedia y comedia o bien para dar cierre a la obra.

En el Capítulo 1 se presentaron las características típicamente atribuidas a este personaje. Los rasgos que componen su comportamiento se hacen presentes en el desarrollo de sus acciones dramáticas. Ya se ha mencionado la complicidad que establece con el galán en las comedias de capa y espada, esta relación no responde únicamente a servidumbre, sino que sirve como reflejo paródico y burlesco de las acciones y circunstancias que corresponden al galán. En este estudio el gracioso demostró ser un personaje que va más allá del tipo, que, es cierto, sigue patrones de comportamiento

repetitivos, pero esto se aplica a cualquier personaje del teatro áureo. Sin embargo, en la mezcla entre similitudes y diferencias está la clave para la grandeza de este personaje. Es en las comedias el único personaje estable de principio a fin, el que aunque tenga la opción de cambiar de estado, regresa a su estado original, a pesar de ser contra su natura pues se le caracteriza ambicioso y preocupado por su comodidad, lo cual no quiere decir que esta búsqueda por dicha comodidad no suceda por el contrario, parte de la razón por la que accede a servir en enredos es por la remota posibilidad de obtener beneficio de ello.

Las características de este personaje se extienden a todos los subgéneros que aquí se estudiaron y esto permitió crear un patrón de comportamiento que, como se vió a lo largo de este estudio y como se concluye posteriormente, permite recurrir a este personaje para estudiar la globalidad de la comedia calderoniana. Como ya se mencionó, sus características condicionan su comportamiento y con ello las acciones dramáticas que desempeña a lo largo de cada comedia. Fue interesante observar como además de las acciones más obvias (la interacción con los personajes), el gracioso aporta información adicional a las comedias por medio de apartes, que como se sabe no están restringidos a este personaje, salvo por el hecho de que estas aportaciones se dan en mayor medida en relación con el público, lo llama y atrae a romper momentáneamente la línea divisoria entre ficción y realidad. En la comedia el gracioso es el único personaje que tiene esta cualidad, es el único que rompe con la convención y hace guiños al espectador/lector para involucrarlo aún más en la obra.

Así pues, el gracioso es un personaje que, como su nombre lo indica, añade los chistes y la gracia a la obra, pero esta no es su única función, es también un personaje leal

a los principios que lo comandan. Este personaje conecta los niveles de las obras, contextualiza las acciones dramáticas. Es, en resumen, un personaje que a pesar de transgredir los roles sociales, las relaciones jerárquicas, las convenciones teatrales, etc., juega un rol prioritario en el teatro del Siglo de Oro. La composición de este personaje y su rol dentro de la comedia no sólo ayudan a componer un análisis individual, comedia por comedia, a partir de las participaciones de este personaje, sino que también ayudan al análisis global del teatro áureo permitiendo añadir datos a la investigación de géneros dramáticos y ayudando a demostrar que, a pesar de las etiquetas que clasifican las comedias, este teatro es un híbrido que comparte características sin reparar el género al que cada obra se adscribe.

La conjunción de teorías críticas, el perfil del personaje y el soporte metodológico de humanidades digitales ayudó al análisis de las comedias con resultados significativos, tanto en el campo de la crítica literaria, como en la inclusión de esta tesis en el campo de las humanidades digitales. En este sentido, el capítulo 1 junto con las primeras secciones de los capítulos 3, 4 y 5 se convierten en el eje teórico fundamental que sustentan tanto las conclusiones obtenidas en la misma, como la metodología desarrollada.

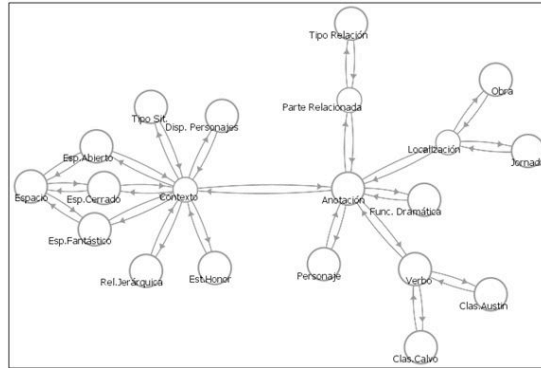
Las principales características que se han tomado en cuenta para este estudio han sido: acto del habla por medio de la clasificación del verbo, disposición de los personajes como complemento a la acción pragmática, función dramática del personaje, y las acciones dramáticas de estado del honor, tipo de situación, relación jerárquica y estado dramático. Los diversos análisis que se han realizado sobre las anotaciones de las comedias parecen indicar que ninguna de ellas es prescindible para una caracterización completa de las obras, pero sí se han determinado mayores dependencias entre algunas de

ellas porque provienen de la misma teoría y se complementan (por ejemplo, entre la clasificación de los verbos por los actos de habla y la disposición de los personajes).

Como paso previo a la aplicación manual de las anotaciones que se han hecho de las comedias fue necesario definir una estructura capaz de ordenar la información que se quería extraer de las comedias y que dio como resultado la creación de una base de datos en donde se almacenaron los elementos necesarios para cada una de las anotaciones que se hacía de cada participación del gracioso, y que es coherente con el análisis filológico que se pretendía llevar a cabo: la información de la comedia (Título, gracioso, jornada, versos y texto), y los componentes señalados anteriormente.

La metodología, desarrollada expresamente para este trabajo, y que puede considerarse como uno de los resultados fundamentales de esta tesis gracias a las posibilidades de exportación que permite, consta de cinco pasos (ver capítulo 2 para una explicación más detallada):

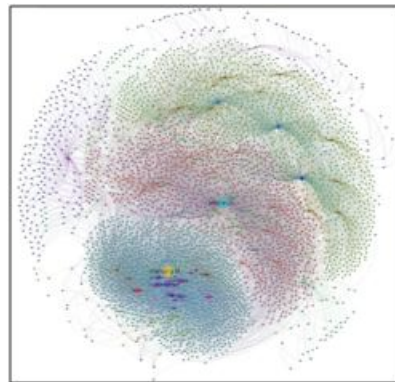
1. La anotación manual de las comedias siguiendo el esquema de tópicos y relaciones. Para su almacenamiento se utilizó una base de datos relacional siguiendo el esquema básico de relaciones definido para almacenar las anotaciones, y que reproducimos a continuación:



Comedia	Céfalo y Pocris
Personaje	Rosicler
Jornada	<input type="radio"/> I <input checked="" type="radio"/> II <input type="radio"/> III
Verso	32-36
Texto	Honrarne de otra manera, que puesto que puedo hablar con la cara descubierta, sabed que de Picardia rey soy.
Acto de Habla	Pedir(Austri: Ejercitativo)(Calvo: No clasificado)
Descripción	Interacción con otros personajes
Parte relacionada	
Tipo de Relación	

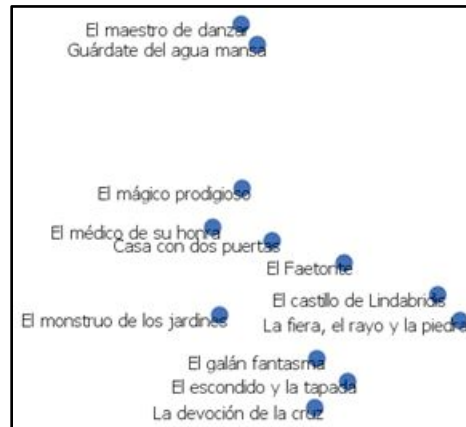
Contextos		Disposición Personajes	
<b>Jerarquia</b>	<input checked="" type="checkbox"/> Mayor a Mayor <input type="checkbox"/> Mayor a menor <input type="checkbox"/> menor a menor <input type="checkbox"/> menor a Mayor <input type="checkbox"/> Otro...	<b>Abierto</b>	<input type="checkbox"/> Cooperación <input type="checkbox"/> No Cooperación <input checked="" type="checkbox"/> Sentimientos <input type="checkbox"/> Intenciones directas <input type="checkbox"/> Intenciones no directas <input type="checkbox"/> Sinceridad <input type="checkbox"/> Falsedad <input type="checkbox"/> Otro...
<b>Honor</b>	<input type="checkbox"/> Se mantiene <input type="checkbox"/> Se procura <input type="checkbox"/> Se amarga <input type="checkbox"/> Se pierde <input type="checkbox"/> Se busca <input type="checkbox"/> Se recupera <input type="checkbox"/> Otro...	<b>Cerrado</b>	<input type="checkbox"/> Casa <input type="checkbox"/> Jardín <input type="checkbox"/> Tiempo <input type="checkbox"/> Cueva <input type="checkbox"/> Otro...
<b>Tipo</b>	<input type="checkbox"/> Aventura <input type="checkbox"/> Peligro <input checked="" type="checkbox"/> Confrontación <input type="checkbox"/> Romance <input type="checkbox"/> Relato	<b>Fantástico</b>	<input type="checkbox"/> Cielo <input type="checkbox"/> Olimpo <input type="checkbox"/> Infierno <input type="checkbox"/> Otro...

- Obtención del grafo completo de tópicos y relaciones anotados. Para este paso se utilizó un gestor de Bases de Datos en Grafo (GDB) experimental desarrollado en el laboratorio CulturePlex que facilitó las tareas de manipulación y de consulta necesarios para los pasos siguientes.



- Realización de las consultas sobre el grafo con el fin de responder a las cuestiones inicialmente propuestas en la tesis. Estas consultas se realizaron por medio de un lenguaje de consultas específico (también desarrollado en el mismo laboratorio) y que proporcionan como resultado un grafo ponderado que debe ser interpretado posteriormente.

4. Visualización de los resultados. Por medio de técnicas de clasificación de datos y herramientas de representación de mapas semánticos se consiguen visualizaciones alternativas de los grafos que se obtienen como resultado del paso anterior.



5. Interpretación de los resultados a partir de los análisis críticos literarios y usando como apoyo los resultados y visualizaciones obtenidos en el punto anterior, se concluyeron los resultados de la tesis, poniendo de manifiesto la utilidad que la nueva metodología proporciona como herramienta adicional de investigación en el campo del análisis filológico.

Una de las principales aportaciones de esta tesis desde el punto de vista del análisis literario está relacionada con los resultados mostrados en el capítulo 5 y que abordan el problema de la clasificación de las comedias en los posibles géneros. En este estudio se siguió la idea de que la comedia es un género híbrido y lleno de tonalidades, que abarcan desde una comedia completamente graciosa hasta una tragicomedia. El análisis detallado de las diversas comedias por los medios uniformes que se han expuesto ha confirmado esta suposición y ha explicitado las similitudes existentes en los textos, aportando una clasificación continua que permite representar el género de una comedia como una cualidad intermedia que la acerca o aleja del resto de las comedias.



Entre las conclusiones de la tesis me gustaría destacar las siguientes:

1. Desde un punto de vista filológico es de destacar cómo al análisis individualizado de las intervenciones del gracioso, anotado por medio del contexto global que se ha ido generando, ha sido capaz de clasificar los géneros de las comedias de una forma correcta, proporcionando no sólo una clasificación plana de las mismas, sino mostrando los matices de similitudes que existen entre ellas. Además, cuando se han utilizado únicamente secciones del contexto anotado, y no el contexto global, se obtuvieron explicaciones de por qué ciertas comedias comparten características de géneros híbridos, pudiendo determinar concretamente las causas de tal hibridación (el uso de espacios dramáticos, las disposiciones de los personajes, el tipo de situación que enmarca la obra, la posible interacción con el público, etc.)
2. Desde el punto de vista metodológico es de destacar cómo el uso de las nuevas tecnologías ha permitido una aproximación novedosa al estudio de textos, complementando, y no anulando, las metodologías tradicionales. En este sentido, creo que la metodología desarrollada puede servir de punto de inicio para el desarrollo de

metodologías que puedan convertirse en herramientas útiles para el humanista de la nueva generación.

3. Me gustaría hacer énfasis acerca de cómo la metodología seguida ha servido, no únicamente para analizar aspectos concretos de obras concretas (como son su clasificación por géneros o explicaciones acerca del uso de ciertos recursos estilísticos o peculiaridades de las tramas), sino también como método alternativo para ir generando un mapa semántico de los conceptos necesarios para poder estudiar y caracterizar las obras. Siguiendo un método semejante al que se ha mostrado en esta última sección, usando un número creciente de comedias de diversos géneros y autores, se podría ir formando un mapa que mostrase las relaciones existentes entre los descriptores necesarios e indicando cuáles son más cercanos entre sí, lo que proporcionaría herramientas más fiables para medir similitudes entre obras y autores.
4. Por último, desde el punto de vista técnico es considerable el esfuerzo que se ha realizado en el laboratorio al que actualmente pertenezco, pues la gran mayoría de herramientas que se han utilizado para la compilación y análisis de resultados han sido desarrolladas por los miembros del laboratorio, por medio de un trabajo en equipo en el que técnicos y humanistas hemos trabajado de forma cooperativa. Para ello, los técnicos han tenido que recibir formación humanista y los humanistas hemos recibido formación técnica (cursos de programación, talleres de uso de herramientas, cursos de modelos teóricos para la gestión de la información, etc.)

En conclusión, el uso de la herramienta diseñada aporta los elementos necesarios para realizar un estudio del gracioso en el marco de las comedias áureas. La metodología seguida, y apoyada con el soporte de la crítica, determinó que el gracioso es un personaje

lo suficientemente importante para clasificar los sub-géneros de las comedias y pone de manifiesto lo que muchos estudiosos ya han señalado, la relevancia que este personaje tiene en la estructura dramática. Además, la metodología ha demostrado que el manejo adecuado un sistema de estructuración en la información permite abarcar cada detalle de la composición de la comedia, facilita el manejo de grandes cantidades de información, permite establecer análisis comparativos e individuales del gracioso y las comedias, haciendo posible estudios particulares de los diversos descriptores considerados (espacios, relaciones, situaciones, etc.) y, simultáneamente, muestra cómo a partir de la conjunción de todos los componentes se cuenta con una nueva herramienta para un análisis con menor ambigüedad de los textos literarios en general, y de las comedias del teatro áureo en particular.

### Trabajo futuro

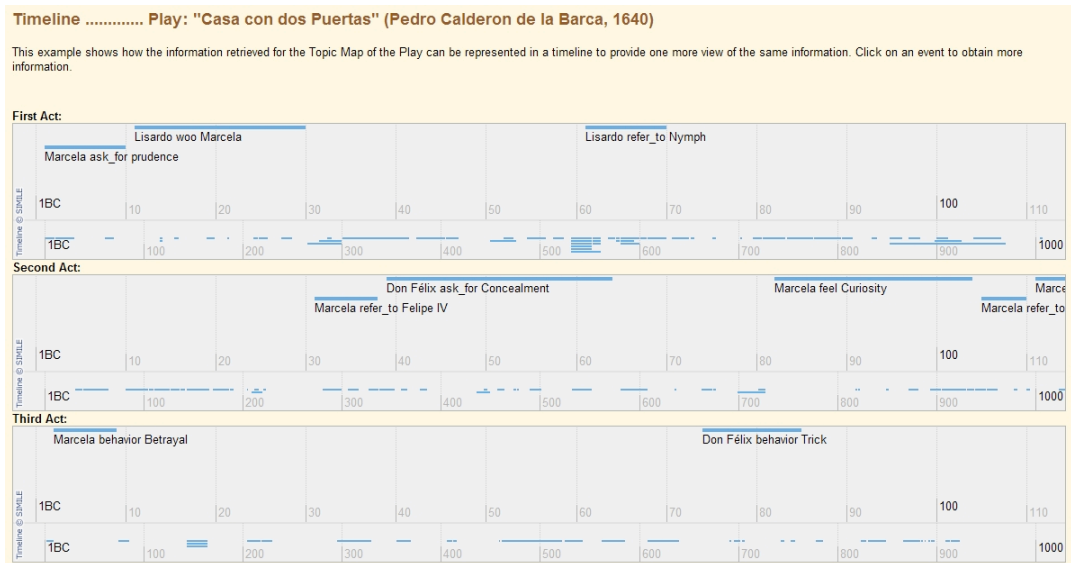
Afortunadamente, una tesis que pretende proporcionar una metodología complementaria para el análisis de textos no puede esperar cerrarse a sí misma, sino que debe abrir la posibilidad de explorar nuevos caminos que surgen de ella. Esta tesis no es una excepción, y junto con los buenos resultados y novedades que creo que aporta deja mucho trabajo por hacer y muchas variantes que considerar.

A continuación señalo algunas de las que pueden ser más directas junto a algunas que, aunque deseables, pueden considerarse objetivos a más largo plazo:

- Generar sistemas de anotación semi-automática. Como ya se indicó en el capítulo 2, la complejidad de la labor de anotación semántica impide en la actualidad aplicar técnicas automáticas pero, si se acota adecuadamente el corpus de estudio en dominios en los que el Procesamiento de Lenguaje Natural ha realizado avances, quizás se pueda obtener algún sistema de ayuda que permita automatizar ciertas partes del proceso de anotación o, en su defecto, servir de sistema de apoyo al anotador.
- Utilizar Text Encoding Initiative como sistema de anotación estandarizado para las anotaciones semánticas de los textos a analizar. Durante la tesis se estuvo valorando la opción de hacer uso de TEI para la anotación, pero al no disponer de esas obras previamente anotadas con este sistema, y ser un proceso en evolución, se prefirió dejar esta fase para un paso posterior, cuando se comprobase la validez del método. La propuesta de TEI se enfoca al lado académico de las humanidades digitales y su objetivo es crear una forma de representación estándar para textos en formato digital.
- Aplicar la misma metodología a otros corpus de obras para poder realizar análisis cruzados y obtener patrones de similitudes/diferencias entre los corpus seleccionados atendiendo a diferentes criterios. En este sentido, los posibles parámetros que pueden cambiarse en la selección de los corpus incluyen:
  - El idioma: la metodología se ha aplicado a textos en español, pero claramente no depende del idioma, por lo que su aplicación a textos en inglés, o algún otro idioma, no requiere adaptaciones adicionales.

- El autor: en la tesis se estudió Calderón como principal representante del barroco hispano, pero podría extenderse a cualquier otro autor/es.
- Género dramático: con el objetivo de poder verificar (o en su defecto, identificar) qué conjunto de descriptores de contexto pueden ser necesarios para la correcta clasificación de las obras en dicho género.
- Género literario: el estudio se ha centrado en el teatro (en verso), pero podría ser interesante intentar extender este tipo de metodologías a textos en los que las estructuras son completamente distintas.

Los trabajos que sirvieron como antecedentes de la tesis utilizaban una aproximación similar aunque un poco más primitiva, en la que las bases de datos en grafo todavía no se conocían, en consecuencia, la capacidad de almacenamiento era más limitada (se basaban en el uso de los Topic Maps mostrados en el capítulo 2 como estándar de almacenamiento y manipulación de la información) y no se podían realizar con comodidad consultas complejas. En esos trabajos previos se optó por una anotación completa de cuatro comedias (*Casa con dos puertas*, *El príncipe constante*, *La rendición de Bredá* y *La devoción de la cruz*) atendiendo al uso de tópicos generales para estudiar la relación de uso de ciertos tópicos relacionados con el género atribuido a las mismas.



Debido a que la aproximación y objetivos fueron distintos, las herramientas diseñadas y visualizaciones que se obtuvieron también lo eran, e incluían líneas de tiempo navegables acerca de las anotaciones que se habían considerado, así como un navegador interactivo que permitía visualizar una ejecución de las obras por medio de sus anotaciones. Podría ser interesante aplicar este tipo de herramientas de nuevo a las anotaciones ya realizadas, así como a otras que puedan usar el mismo tipo de aproximación.

## Bibliografía

### Bibliografía de las comedias estudiadas

Calderón de la Barca, Pedro. *Casa Con Dos Puertas. Primera Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregidas Publica Juan De Vera Tassis Y Villarroél*. Madrid: Francisco Sanz, 1685. Print.

---. *Casa Con Dos Puertas. Primera Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregidas Publica Juan De Vera Tassis Y Villarroél*. Madrid: Francisco Sanz, 1685. Print.

---. *Casa Con Dos Puertas Mala Es De Guardar. Teatro Escogido De Calderón De La Barca*. E. de Ochoa. Paris: Librería Europea de Baudry, 1838. Print.

---. *Casa Con Dos Puertas Mala Es De Guardar*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2000. Web. 19 July 2011.

---. *Casa Con Dos Puertas, Mala Es De Guardar, El Galán Fantasma*. (ed.) José Romera Castillo. Barcelona: Plaza & Janés, 1984. Print.

---. *El Agua Mansa: Guárdate Del AguaMansa*. Kassel ;Murcia: Reichenberger;Universidad de Murcia, 1989. Print.

---. *El Castillo De Lindabridis. Novena Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español,*

*Don Pedro Calderón De La Barca Que Corregidas Por Sus Originales Publica Don Juan De Vera Tassis Y Villarroél.* Madrid: Francisco Sanz, 1691. Print.

---. *El Castillo De Lindabridis.* (ed.)Victoria B. Torres. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1987. Print.

---. *El Castillo De Lindabridis.* Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2009. Web. 19 July 2011.

---. *El Escondido Y La Tapada. Parte Nona De Comedias Escogidas De Los Mejores Ingenios De España.* Madrid: Gregorio Rodríguez, 1657. Print.

---. *El Escondido Y La Tapada. Séptima Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca [microform] / Que Corregida Por Sus Originales Publica Don Juan De Vera Tassis Y Villarroél.* Madrid: Francisco Sanz, 1683. Print.

---. *El Escondido Y La Tapada.* Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2000. Web. 19 July 2011.

---. *El Faetonte. Quarta Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregida Publica Don Juan De Vera Tassis Y Villarroél.* Madrid: Francisco Sanz, 1688. Print.

---. *El Faetonte.* Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2000. Web. 19 July 2011.

---. *El Faetonte.* UK: Bastian Books, 2008. Print.

---. *El Galán Fantasma. Segunda Parte De Las Comedias De Don Pedro Calderón De La*

- Barca*. Madrid: Carlos Sánchez, 1641. Print.
- . *El Galán Fantasma. Parte Segunda De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregidas Publica Don Juan De Vera Tassis Y Villarroél*. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Print.
- . *El Galán Fantasma*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2000. Web. 19 July 2011.
- . *El Maestro De Danzar. Tercera Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregidas Publica Juan De Vera Tassis Y Villarroél*. Madrid: Francisco Sanz, 1687. Print.
- . *El Maestro De Danzar. Las Comedias De D. Pedro Calderón De La Barca Cotejadas Con Las Mejores Ediciones Hasta Ahora Publicadas, Corregidas Y Dada Á Luz Por Juan Jorge Keil*. Leipsique: E. Fleischer, 1827. Print.
- . *El Mágico Prodigioso. Sexta Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Corregidas Por Sus Originales Publica Don Juan De Vera Tassis Y Villarroél*. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Print.
- . *El Mágico Prodigioso. Las Comedias De D. Pedro Calderón De La Barca Cotejadas Con Las Mejores Ediciones Hasta Ahora Publicadas, Corregidas Y Dada Á Luz Por Juan Jorge Keil*. Leipsique: E. Fleischer, 1829. Print.
- . *El Mágico Prodigioso*. (ed.) Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1985. Print.
- . *El Médico De Su Honra. Parte Segunda De Comedias Del Célebre Poeta Español*

- Don Pedro Calderón De La Barca*. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Print.
- . *El Médico De Su Honra*. C. A. Jones. Oxford: Clarendon Press, 1961. Print.
- . *El Médico De Su Honra*. (ed.) Don William Cruickshank. Madrid: Castalia, 1981. Print.
- . *El Médico De Su Honra*. (ed.) Donald Mcgrady. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. Print.
- . *El Monstruo De Los Jardines*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático; Editorial Fundamentos, 2001. Print.
- . *El Monstruo De Los Jardines. Cuarta Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregida Publica Don Juan De Vera Tassis Y Villarroél*. Madrid: Francisco Sanz, 1688. Print.
- . *El Monstruo De Los Jardines*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2000. Web. 19 July 2011.
- . *Guárdate Del Agua Mansa. Octava Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Corregidas Por Sus Originales Publica Don Juan De Vera Tassis Y Villarroél*. Madrid: Francisco Sanz, 1684. Print.
- . *Guárdate Del Agua Mansa*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2009. Web. 19 July 2011.
- . *La Devoción De La Cruz. Primera Parte De Comedias De Don Pedro Calderón De La Barca Recogidas Por Don Joseph Calderón, Su Hermano*. Madrid: Viuda de

Juan Sánchez, 1640. Print.

---. *La Devoción De La Cruz. Primera Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregidas Publica Juan De Vera Tassis Y Villarroél.* Madrid: Francisco Sanz, 1685. Print.

---. *La Devoción De La Cruz.* (ed.) Sidney F. Wexler. Salamanca: Anaya, 1966. Print.

---. *La Devoción De La Cruz.* Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2000. Web. 19 July 2011.

---. *La Fiera, El Rayo Y La Piedra. Tercera Parte De Comedias Del Célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón De La Barca Que Nuevamente Corregidas Publica Juan De Vera Tassis Y Villarroél.* Madrid: Francisco Sanz, 1687. Print.

---. *La Fiera, El Rayo Y La Piedra. Las Comedias De D. Pedro Calderón De La Barca Cotejadas Con Las Mejores Ediciones Hasta Ahora Publicadas, Corregidas Y Dada Á Luz Por Juan Jorge Keil.* Leipsique: E. Fleischer, 1828. Print.

---. *La Fiera, El Rayo Y La Piedra.* (ed.) Aurora Egido. Madrid: Cátedra, 1989. Print.

---. *La Fiera, El Rayo Y La Piedra.* Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes 2000. Web. 19 July 2011.

## Bibliografía General

Álvarez Barrientos, Joaquín. “Problemas De Género En La Comedia De Magia.”

*Diálogos Hispánicos De Amsterdam* 1989 : 301-310. Print.

Álvarez Sellers, Ma. Rosa. *La Tragedia Amorosa*. Kassel: Reichenberger, 1997. Web. 21

June 2011.

Amezcuca, José. “Teatro Y Poder En La Obra De Calderón De La Barca.” *Crítica*

*Hispánica* 1994 : 85-101. Print.

Anscrombre, J. C, and Ducrot, Oswald. *L’argumentation Dans La Langue*. 2nd ed. Liège:

Mardaga, 1983. Print.

Aparicio Maydeu, Javier. “Calderón De La Barca.” *Historia Del Teatro Español*. Javier

Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003. 1097-1147. Print.

Arango, Manuel Antonio. “El Gracioso. Sus Cualidades Y Rasgos Distintivos En Cuatro

Dramaturgos Del Siglo XVII: Lope De Vega, Tirso De Molina, Juan Ruiz De

Alarcón Y Pedro Calderón De La Barca.” *Boletín Del Instituto Caro Y Cuervo*

XXXV.2 (1980): 377-386. Print.

Arellano, Ignacio. *El Escenario Cósmico : Estudios Sobre La Comedia De Calderón*.

Pamplona; Madrid; Frankfurt am Main: Universidad de

Navarra;Iberoamericana;Vervuert, 2006. Print.

---. “Espacios De La Maravilla En Los Dramas De Calderón.”. *Loca Ficta: Los Espacios*

*De La Maravilla En La Edad Media Y El Siglo De Oro, Actas Del Coloquio Internacional*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002. 41-56. Print.

---. *Historia Del Teatro Español Del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995. Print.

---. "Introducción." *La Dama Duende*. Madrid: Cátedra, 2011. 9-95. Print.

---. "Teoría Dramática Y Práctica Teatral. Sobre El Teatro Áulico Y Político De Bancos Candamo." *Criticón* 42 (1988): 169-193. Print.

---. "Tragedia." *Diccionario De La Comedia Del Siglo De Oro* 2002: 305-307. Print.

Arellano, Ignacio. *Calderón : Innovación Y Legado*. New York: P. Lang, 2001. Print.

Arjona, J. H. "El Gracioso En Lope De Vega." *Hispanic Review* 1993: 1-21. Print.

De Armas, Frederick. *Hacia La Tragedia Áurea: Lecturas Para Un Nuevo Milenio*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2008. Print.

Austin, J. *How to Do Things with Words*. 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975. Print.

Austin, J. *¿Cómo Hacer Cosas Con Palabras?* Argentina: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1977.

Azar, Inés. "Self, Responsibility, Discourse: Speech Act Theory." *Things Done With Words: Speech Acts in Hispanic Drama, Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar*. Elias L. Rivers. New York/ Delaware: Juan de la Cuesta, 1986. 1-14. Print.

- Bach, Kent. *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1979. Print.
- . "On Referring and Not Referring." *UConn Semantics Workshop*. 2004. 1-41.
- Balme, Christopher. "Metaphors of Spectacle: Theatricality, Perception and Performative Encounters in the Pacific." *Metaphorik.de* 19 (2010). Web. 21 June 2011.
- Bances Cándamo, Francisco. *Theatro De Los Theatros De Los Passados Y Presentes Siglos*. Duncan W. Moir. London: Támesis, 1970. Web. 21 June 2011.
- Bergman, Ted. *The Art of Humour in the Teatro Breve and Comedias of Calderón De La Barca*. Woodbridge Suffolk UK;Rochester N.Y.: Tamesis, 2003. Print.
- Biezunski. "Introduction to the Topic Maps Paradigm." *XML Topic Maps. Creating and Using Topic Maps for the Web*. San Hunting. Boston: Addison-Wesley, 2003. Print.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología De La Obra Dramática*. Madrid: Taurus, 1987. Print.
- Brenan, Gerald. *The Literature of the Spanish People from Roman Times to the Present Day*. 2nd ed. Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1976. Web. 11 Dec 2010.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. New York: Harper & Row, 1972. Web. 25 June 2011.
- Burkhardt, Armin. *Speech Acts, Meaning, and Intentions: Critical Approaches to the*

*Philosophy of John R. Searle*. Berlin: W. de Gruyter, 1990. Print.

Calvo-Pérez, J. *Introducción a La Pragmática Del Español*. Madrid: Cátedra, 1994. Print.

Cantalapiedra, Fernando. *Semiótica Teatral Del Siglo De Oro*. Kassel: Reichenberger, 1995. Web. 27 June 2011.

Carrión, María M. "Mencia (in)visible. Tragedia Y Violencia Doméstica En *El Médico De Su Honra*." *Hacia La Tragedia Áurea: Lecturas Para Un Nuevo Milenio*. De Armas, Frederick A. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2008. 429-448. Print.

Casa, Frank. *Diccionario De La Comedia Del Siglo De Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2002. Print.

Castilla Pérez, Roberto (coord.). *Ronda, Cortejo Y Galanteo En El Teatro Español Del Siglo De Oro : Actas Sobre El I Curso De Teoría Y Práctica De Teatro, Celebrado En Granada, Los Días 7-9 De Noviembre De 2002*. España: Universidad de Granada, 2003. Web. 14 Mar 2010.

Cazal, Françoise. "Del Pastor Bobo Al Gracioso: El Pastor De Diago Sánchez De Badajoz." *Criticón* 1994: 7-18. Print.

Chapman, Siobhan. *Language and Empiricism: After the Vienna Circle*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. Print.

Coombs, James H., Renear, Allen H., and DeRose, Steven J. "Markup Systems and the

Future of Scholarly Text Processing.” *Communications of the Association for Computing Machinery* 1987: 933-947. Print.

Cueva, Juan de la. *Exemplar Poético*. (ed.) F. A. de Icaza. Madrid: Espasa Calpe, 1953. Print.

Darst, David H. “Teorías De La Comedia En El Siglo De Oro Español.” *Boletín De La Biblioteca Menéndez Y Pelayo* 62 (1986): 17-36. Print.

DeRose, Steven J. “Structured Information. Navigation, Access, and Control.” (1995). Web. 17 July 2011.

DeRose, Steven J., and Durand, David G. *Making Hypermedia Work: A User’s Guide to HyTime*. Boston: Kluwer Academic Publishers, 1994. Print.

DeRose, Steven J. et al. “What Is Text, Really?” *Journal of Computing in Higher Education* 1990: 3-26. Print.

Diango, Manuel D. “El Simple, Un Precedente De La Figura Del Donaire En El Siglo XVI.” *Criticón* 1994: 19-26. Print.

Vas Dias, Robert. *Speech Acts & Happenings*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972. Print.

Domínguez Matito, Francisco, and Universidad de La Rioja (Logroño, Spain). *Calderón Entre Veras Y Burlas : Actas De Las II Y III Jornadas De Teatro Clásico De La Universidad De La Rioja : 7,8 Y 9 De Abril De 1999 Y 17, 18 Y 19 De MayoDe2000*. Logroño: Universidad de La Rioja Servicio de Publicaciones, 2002. Print.

- Eemeren, F. H. van. *Speech Acts in Argumentative Discussions: A Theoretical Model for the Analysis of Discussions Directed Towards Solving Conflicts of Opinion*. Dordrecht, Holland: Foris Publications, 1984. Print.
- Elder, Olson. *Teoría De La Comedia*. Barcelona: Ariel, 1978. Web. 14 Mar 2010.
- Fish, Stanley E. "How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism." *MLN* 91.5 (1976): 983-1025. Print.
- Gabucio Cerezo, Fernando (coord.). *Psicología Del Pensamiento*. Barcelona: Editorial UOC, 2005. Print.
- García Lorenzo, Luciano. *La Construcción De Un Personaje, El Gracioso*. 1st ed. Madrid: Fundamentos, 2005. Print.
- Geis, Michael L. *Speech Acts and Conversational Interaction*. Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1995. Print.
- Gómez, Jesús. "Discontinuidades Y Contradicciones En Los Personajes De La Comedia." *Bulletin of Hispanic Studies* 83.1 (2006): 27-44. Web. 14 Mar 2010.
- González, Aurelio. "Caracterización De Personajes En El Teatro Cervantino." *Texto Y Representación En El Teatro Del Siglo De Oro*. México: El Colegio de México, 1997. 11-21. Print.
- . *Texto Y Representación En El Teatro Del Siglo De Oro*. 1st ed. México D.F.: Colegio de México Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997. Print.
- Gorsse, Odette (coord.). *El Siglo De Oro En Escena: Homenaje a Marc Vitse*. Madrid:

Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2006. Web.  
14 Mar 2010.

“Gracioso.” *Diccionario De Autoridades 1734*: 68,1. Print.

Grice, Paul. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press,  
1989. Web. 17 July 2011.

Grewendorf, G. (ed.). *Speech Acts, Mind, and Social Reality: Discussions with John R.  
Searle*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002. Print.

Grimes, S. “Unstructures Data and 80 Percent Rule.” *Bridge Point Article* 2010. Web. 17  
July 2011.

Haverkate, Henk. *Speech Acts, Speakers, and Hearers: Reference and Referential  
Strategies in Spanish*. Amsterdam: J. Benjamins Pub. Co, 1984. Print.

Hermenegildo, Alfredo. “Funciones Dramáticas Del Personaje Ancilar: *Todo Es Dar En  
Una Cosa*, De Tirso De Molina.” *Criticón* 1994: 77-92. Print.

Herwijen, Eric. *Practical SGML*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.  
Print.

Hillis Miller, J. “Performativity as Performance /Performativity as Speech Act: Derrida’s  
Special Theory of Performativity.” *South Atlantic Quaterly* 2007: 219-235. Print.

Holdcroft, David. *Words and Deeds: Problems in the Theory of Speech Acts*. Oxford  
[Eng.]: Clarendon Press, 1978. Print.

- Holgueras Pecharromán, Loly. "La Comedia Burlesca: Estado Actual De La Investigación." *Diálogos Hispánicos De Amsterdam* 1989: 467-482. Print.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg Pa.; London: Bucknell University Press; Associated University Presses, 1986. Print.
- Horowitz, Lisa. *CETH Workshop on Documenting Electronic Texts*. Princeton: Rutgers and Princeton Universitoes, 1994. Print.
- Huerta Calvo, Javier. *Historia Del Teatro Español*. Madrid: Gredos, 2003. Print.
- . "Teoría Y Formas Dramáticas En El Siglo XVII." *Historia Del Teatro Español*. Madrid: Gredos, 2003. 303-316. Print.
- International Organisation for Standardisation. *ISO 8879: 1986(E). Information Processing--Text and Office Information Systems—Standard Generalized Markup Language*. 1986. Print.
- . *ISO/IEC IS 10744: Hypermedia/Time-based Structuring Language*. HyTime, 1992. Print.
- Jerrold M Sadock. *Toward a Linguistic Theory of Speech Acts*. New York: Academic Press, 1974. Print.
- Kaufmann, Thomas. *The Eloquent Artist : Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London: Pindar, 2004. Print.
- Kearns, John T. *Using Language: The Structure of Speech Acts*. Albany: State University of New York Press, 1984. Print.

- Kowsan, Tadeus. "El Signo En El Teatro." *Teoría Del Teatro*. (trad.) María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco Libros, 1997. 121- 153. Print.
- Kretzschmar, William A. *The Linguistics of Speech*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009. Print.
- Langer, Susan K. *Sentimiento Y Forma*. Trad. Mario Cárdenas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. Web. 17 July 2011.
- Lanot, Jean-Raymond. "Para Una Sociología Del Figurón." *Risa Y Sociedad En El Teatro Español Del Siglo De Oro*. Marc Vitse. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1980. 131-148. Print.
- Larson, Catherine. "'Yo Quiero Hablar Claro': Language as Motivating Force of Lope's La Dama Boba." *Things Done With Words: Speech Acts in Hispanic Drama, Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar*. Elias L. Rivers. New York/Delaware: Juan de la Cuesta, 1986. 29-38. Print.
- Ley, Charles David. *El Gracioso En El Teatro De La Península (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1954. Print.
- Llanos López, Rosana. *Teoría Psicocrítica De La Comedia : La Comedia Española En El Siglo De Oro*. Oviedo; Kassel: Universidad de Oviedo; Edition Reichenberger, 2005. Print.
- Lycan, William G. *Philosophy of Language: A Contemporary Introduction*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008. Print.

- Maestro, Jesús G. "Tragedia, Comedia Y Canon Desde La Teoría Literaria Moderna. El Personaje Nihilista En 'La Celestina'." *Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes* 2003. Web. 14 Mar 2010.
- Marchal-Weyl, Catherine. "Transformaciones De Los Personajes De La Comedia Española En El Teatro Francés: Dos Concepciones Opuestas De La Noción De Decoro (1640-1660)." *Culturadelotro*. Web. 14 Mar 2010.
- Mastusó, Pasqual. "La Recodificación De La Tragedia En El Siglo De Oro. Edipo: Sófocles 'versus' Arboreda." *Rilce* 9 (1993): 207-226. Print.
- Mata Induráin, Carlos. "La Comedia Burlesca Del Siglo De Oro: *La Mayor Hazaña De Carlos VI*, De Manuel De Pina." *Revista Signos* 34.49-50 (2001) : 67-87. Print.
- Mazzon, Gabriella. *Interactive Dialogue Sequences in Middle English Drama*. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 2009. Print.
- Miller, J. Hillis. *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*. 1st ed. New York, NY: Fordham University Press, 2005. Print.
- . *Speech Acts in Literature*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2001. Print.
- Mujica, Bárbara (ed.). *El Texto Puesto En Escena: Estudios Sobre La Comedia Del Siglo De Oro En Honor Everett W. Hesse*. London: Tamesis, 2000. Web. 14 Mar 2010.
- Navarro González, Alberto. *Calderón De La Barca. De Lo Trágico a Lo Grotesco*. Salamanca/Kassel: Ediciones de la Universida de Salamanca/ Kassel, 1984. Print.
- Nelson, Ted. *Computer Lib*. Redmond, Washington: Tempus Books of Microsoft Press,

1989. Print.

Newels, Margarete. *Lo Géneros Dramáticos En Las Poéticas Del Siglo De Oro*. London: Tamesis, 1974. Print.

Noel, Yuhanna. "Government Summit." *MarkLogic Newsletter* 17 Nov 2010. Web. 17 July 2011.

O'Connor, Thomas. "El Médico De Su Honra Y La Victitnización De La Mujer: La Crítica Social De Calderón De La Barca." *Actas Del Séptimo Congreso De La Asociación Internacional De Hispanistas*. Venecia: Bulzoni, 1980. 783-789. Web. 21 June 2011.

---. "Mito Y Milagros En La Devoción De La Cruz." *Ctas Del Octavo Congreso De La Asociación Internacional De Hispanistas*. Providence: Ediciones Istmo. 369-373. Web. 21 June 2011.

Oliva, César. "El Personaje Del Gracioso Y Su Comicidad." *La Construcción De Un Personaje, El Gracioso*. Luciano García Lorenzo (ed.). 1st ed. Madrid: Fundamentos, 2005. 425-440. Print.

Olson, Elder. *Teoría De La Comedia*. Barcelona: Ariel, 1978. Print.

Pangtay-Chang, Yolanda. *Perdon! Me Perdi En La Conversacion: Malentendidos En Conversaciones Im En Espanõl*. London, Ont: Faculty of Graduate Studies, University ofWestern Ontario, 2008. Print.

Parker, Alexander A. *La Imaginación Y El Arte De Calderón*. Madrid: Cátedra, 1991.

Print.

Parr, James A. "Tragicomedia." *Diccionario De La Comedia Del Siglo De Oro 2002* : 307-309. Print.

Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London; New York: Routledge, 1992. Print.

---. *Diccionario Del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984. Web. 27 June 2011.

Penas Ibáñez, María Azucena. *Análisis Lingüístico-semántico Del Lenguaje Del "gracioso" En Algunas Comedias De Lope De Vega*. Madrid: Departamento de Filología Española Universidad Autónoma de Madrid, 1992. Print.

Peña-Pimentel, Miriam, Fernando Sancho Caparrini and Juan Luis Suárez, "Topic Maps for Philological Analysis", (ed.) Lutz Maicher and Lars Marius Garshol, *Linked Topic Maps. Fifth International Conference on Topic Maps Research and Applications, TMRA 2009*. Leipzig: Leipzig Beiträge zur Informatik: Band XIX, 2009, pp. 29-40. Print.

Pérez Magallón. "Introducción". Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Madrid: Cátedra, 2011. pp. 9-95. Print.

Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990. Print.

Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. (trans.) John Halliday. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1988. Web. 20 June 2011.

- Di Pinto, Elena. "Galería De Retratos: Figura, Figurilla Y Figurón." *Locos, Figuronos Y Quijotes En El Teatro De Los Siglos De Oro : Actas Selectas Del XII Congreso De La Asociación Internacional De Teatro Español Y Novohispano De Los Siglos De Oro :Almagro,15,.* Almagro: Festival Almagro; Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. Print.
- Porter, Joseph Ashby. *The Drama of Speech Acts: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy.* Berkeley: University of California Press, 1979. Print.
- Redondo, Augustin. *Images De La Femme En Espagne Aux XVI Et XVII Siècles: Des Traditions Aux Renouvellements Et à L'émergence D'imagesNouvelles.* Paris: Publications de la Sorbonne; Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994. Print.
- Regueiro, José. *Espacios Dramáticos En El Teatro Español Medieval, Renacentista Y Barroco.* Kassel: Reichenberger, 1996. Print.
- Ríos L., Martín. "John Searle Actos De Habla: Ensayo De Filosofía Del Lenguaje." *Literatura Y Lingüística* 13 (2001). Web. 8 Mar 2010.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Calderon.* Madrid: Síntesis, 2002. Print.
- Rosaldo, Michelle Z. "The Things We Do with Words: Ilongot Speech Acts and Speech Act Theory in Philosophy." *Language in Society* 11.2 (1982): 203-237. Print.
- Ross, Don. "Game Theory." *The Stanford Enciclopedia of Philosophy*, Fall 2010.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado Y Doctrina Del Arte Nuevo De Lope De Vega.* Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976. Print.

- Ruano de la Haza, José M. *La Puesta En Escena En Los Teatros Comerciales Del Siglo De Oro*. Madrid: Castalia, 2000. Print.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón Nuestro Contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000. Print.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón Y La Tragedia*. 1st ed. Madrid: Alhambra, 1984. Print.
- Salomon, Noël. *Lo Villano En El Teatro Del Siglo De Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 1985. Print.
- Searle, John. *¿Qué Es Un Acto De Habla?* Valencia: Revista Teorema, 1977. Print.
- Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge, Eng: Cambridge University Press, 1979. Print.
- . *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge U.P, 1970. Print.
- Serralta, Frédéric. "La Comedia Burlesca: Datos Y Orientaciones." *Risa Y Sociedad En El Teatro Español Del Siglo De Oro*. Marc Vitse. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1980. 99-114. Print.
- . "El Tipo Del 'galán Suelto': Del Enredo Al Figurón." *Cuadernos De Teatro Clásico I* (1998): 83-93. Print.
- . "Sobre El 'pre-figurón' En Tres Comedias De Lope (*Los Melindres De Belisa, Los Hidalgos Del Aldea y El Ausente En El Lugar*)." *Criticón* 87-89 (2003): 827-836. Print.

- Shilakes, Christopher C., and Tylman, Julie. "Enterprise Information Portals." *Merrill Lynch* 1998: 1-64. Print.
- Soufas, Teresa S. "Carnival, Spectacle, and the Gracioso's Theatrics of Dissent." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 14.2 (1990) : 315-330. Print.
- Sperber, Dan, and Wilson, Deride. *Relevance: Communicatio and Cognition*. 2nd ed. Oxford; Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1995. Print.
- Sperberg-McQueen, C. Michael, and Burnard, Lou. *Guidelines for the Encoding of Machine-readable Texts. Also Known as Text Encoding Initiative Document P1*. Chicago: Text Encoding Initiative, 1989. Print.
- Stony Brook Seminar. *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama: Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986. Print.
- Strosetzki, Christoph. *Teatro Español Del Siglo De Oro: Teoría YPráctica*. Frankfurt ;Madrid: Vervuert;;Iberoamericana, 1998. Print.
- Taboada, María. *Building Coherence and Cohesion: Task-oriented Dialogue in English andSpanish*. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 2004. Print.
- Tompa, Frank W. "What Is (tagged) Text?" *Dictionaries in the Electronic Age: Proceedings of the Fifth Annual Conference of the UW Centre for the New Oxford English Dictionary*. Oxford: UW Centre for the New Oxford English Dictionary, 1989. 81-93. Print.

- Tordera, Antonio. "Dramaturgia Y Astucia Escénica De Lo Cómico En Calderón, En Este Caso *La Hija Del Aire*." *Calderón Entre Veras Y Burlas. Actas De Las II Y III Jornadas De Teatro Clásico De La Universidad De La Rioja*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. Print.
- Toro, Fernando de. *Semiótica Del Teatro. Del Texto a La Puesta En Escena*. Buenos Aires, Arg.: Galema, 1987. Print.
- Truth and Speech Acts: Studies in the Philosophy of Language*. New York: Routledge, 2007. Print.
- Vanderveken, Daniel. *Meaning and Speech Acts*. Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1990. Print.
- Vega, Lope. *Arte Nuevo De Hacer Comedias*. 1st ed. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- . *Arte Nuevo De Hacer Comedias En Este Tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. Print.
- Vitse , Marc. "Concepto Del Teatro En La Época. Introducción Y Cronología." *Historia Del Teatro En España*. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1983. 480-505. Print.
- . "Teoría Y Géneros Dramáticos En El Siglo XVII." *Historia Del Teatro Español*. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003. 717-755. Print.
- . "Historia Del Teatro En España." *Historia Del Teatro En España*. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 1983. Web. 17 July 2011.

Wardropper, Bruce W. "The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental."

*PMLA* 65.6 (1950): 1196-1211. Print.

Wilson, Edward M. "Nuevos Documentos Sobre Las Controversias Teatrales: 1650-

1681." *Actas Del Segundo Congreso Internacional De Hispanistas Actas Del*

*Segundo Congreso Internacional De Hispanistas*. Nimega: Instituto Español de la

Universidad de Nimega, 1983. 155-170. Print.

## Apéndice 1

Clasificación de verbos según las cinco clasificaciones de Austin, 1975:

### 1. JUDICATIVOS

Absuelvo	Condeno	Doy por establecido
Considero/ juzgo	Interpreto como	Entiendo que
Lo veo como	Determino	Calculo
Computo	Estimo	Sitúo
Ubico (espacialmente)	Ubico (temporalmente)	Mido
Lo incluyo en...	Lo hago	Tomo (x como y)
Clasifico	Ordeno	Tasco
Valúo	Valoro	Describo
Caracterizo	Diagnostico	Analizo

### 2. EJERCITATIVOS

Destituyo o despido	Degrado	Rebajo (de categoría o rango)
Despido	Excomulgo	Pongo un nombre
Ordeno	Mando	Doy directivas
Fallo	Multo	Acuerdo
Exijo	Voto por	Nombro
Elijo	Reclamo	Doy
Lego	Aconsejo	Abogo por
Ruego	Suplico	Pido
Insto a	Presiono	Recomiendo
Proclamo	Anuncio	Rechazo
Sanciono	Suspendo	Veto
Consagro	Declaro cerrado/abierto	

### 3. COMPROMISORIOS

Prometo	Pacto	Contrato
Me comprometo	Me obligo	Doy mi palabra
Estoy determinado a	Tengo la intención	Expreso mi intención
Significo	Proyecto	Tengo el propósito
Me propongo	Lo hare	Contemplo
Tengo en vista	Me empeño	Juro
Garantizo	Aseguro que	Apuesto
Hago voto	Estoy de acuerdo	Consiento
Me consagro a	Me pronuncio por	Tomo partido por
Adopto	Defiendo	Abrazo (una causa)
Adhiero	Me opongo	Apoyo

### 4. COMPORTATIVOS

Esta lista comprende todos los verbos que denotan comportamiento: agradecer, pedir disculpas, deplorar, simpatizar, etc. Ejemplos:

Comportamiento	Ejemplos
<b>Pedir disculpas</b>	pido disculpas
<b>Agradecer</b>	Agradezco
<b>Expresar solidaridad</b>	Deploro, me compadezco, me conduelo, me congratulo, felicito, simpatizo
<b>Mostrar Actitudes</b>	me declaro ofendido, no me importa, rindo tributo, critico, me quejo, me agravio, aplaudo, paso por alto, elogio, lamento Y los usos no ejercitativos de: censura, culpo, apruebo, apoyo
<b>Saludar</b>	doy la bienvenida, te deseo buena suerte
<b>Deseos</b>	te bendigo, te maldigo, brindo por, te deseo (en su uso estrictamente realizativo)
<b>Desafios</b>	reto, desafio, invito (v. gr.: a polemizar sobre un tema)

## 5. EXPOSITIVOS

1. afirmo, niego, enunció, describo, clasifico, identifico	2. observo, menciono, ¿interrumpo?	3. informo, aviso, digo, respondo, replico 3.a pregunto
4. testifico, refiero, juro, conjeturo, ¿dudo?, ¿sé?, ¿creo?	5. acepto, concedo, retiro, concuerdo, me allano a, objeto, adhiero a, reconozco, repudio, corrijo, reviso	6. postulo, deduzco, arguyo, omito (deliberadamente), ¿destaco?
7. comienzo por, paso a, concluyo con 7a. interpreto, distingo, analizo, defino	7b. ejemplifico, explico, formulo 7c. significo, me refiero, llamo, entiendo, considero como	

Tipos de verbos y su función según Calvo Pérez, 1994:

**Tipo**

<b>Asertivos</b>	afirmar, negar, declarar, pensar, opinar
<b>Predictivos</b>	predecir, profetizar
<b>Retractivos</b>	abjurar, renunciar, repudiar
<b>Informativos</b>	enunciar, informar, notificar
<b>Adscriptivos</b>	atribuir, predicar
<b>Confirmativos</b>	juzgar, verificar, valorar, sentenciar, decidir, determinar
<b>Supositivos</b>	suponer, asumir, postular
<b>Disconformativos</b>	aceptar, rechazar, asentir, disentir
<b>Disputativos</b>	disputar, objetar, protestar, cuestionar
<b>Concesivos</b>	reconocer, admitir, permitir, conceder, confesar
<b>Replicativos</b>	responder, replicar, rebatir, reprochar
<b>Sugestivos</b>	sugerir, conjeturar, adivinar

## Apéndice 2

En este apéndice se presentan las relaciones cruzadas que existen entre los distintos descriptores que se han utilizado para la definición de los actos de habla y contextos. Algunos de ellos han sido usados en los capítulos anteriores para justificar los resultados que se obtienen, otros permiten una aproximación más fina a ciertas características y solo representan un ínfimo porcentaje de los distintos tipos de análisis que se pueden llevar a cabo siguiendo la metodología.

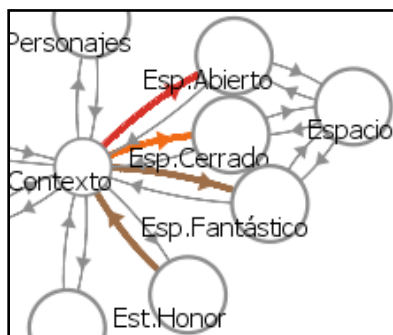
Cada tabla muestra la visualización gráfica de la consulta así como cuatro resultados:

- Uno general, que considera las doce comedias simultáneamente.
- Y uno por cada sub-género considerado (capa y espada, tragicomedia y mitológica).

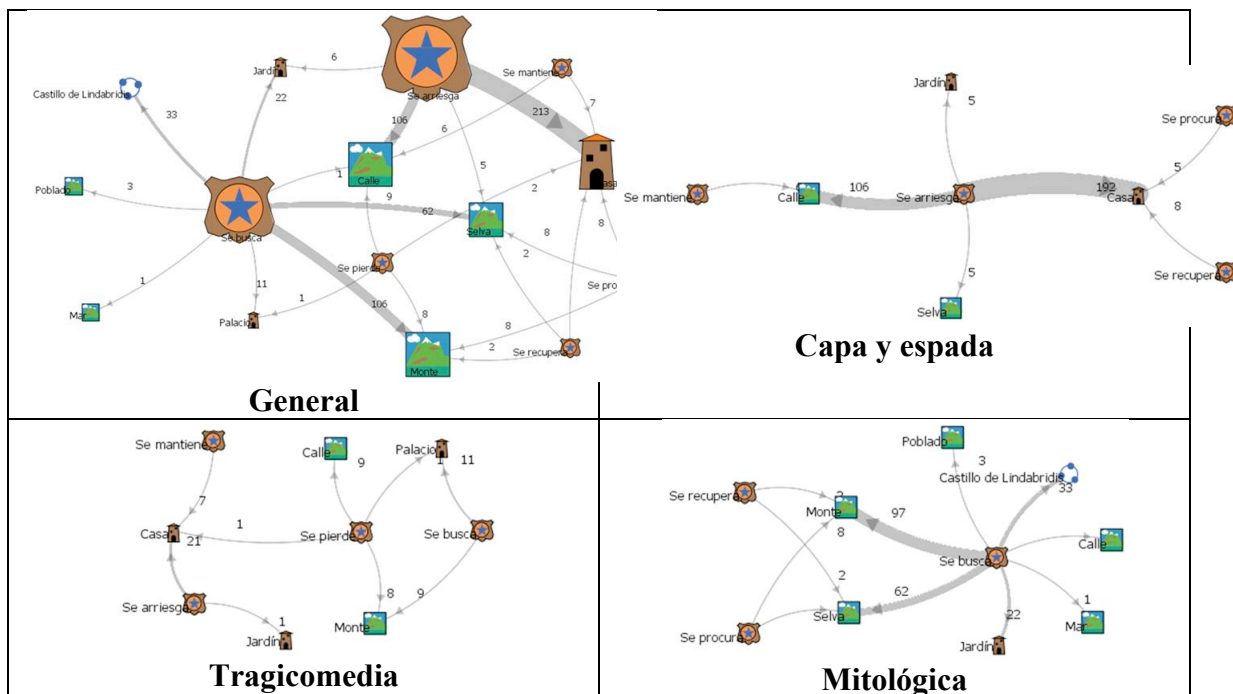
Para una correcta interpretación de los grafos que se muestran en este apéndice se recomienda la lectura del capítulo 2 de esta tesis, donde se explican las consultas en Bases de Datos en Grafo por medio de *traversals*.

*ESTADOS DEL HONOR VS. ESPACIOS DRAMÁTICOS*

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

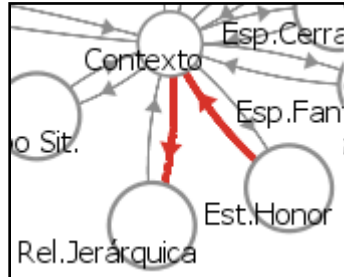


Y su significado es: *conecta cada estado del honor con cada espacio si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

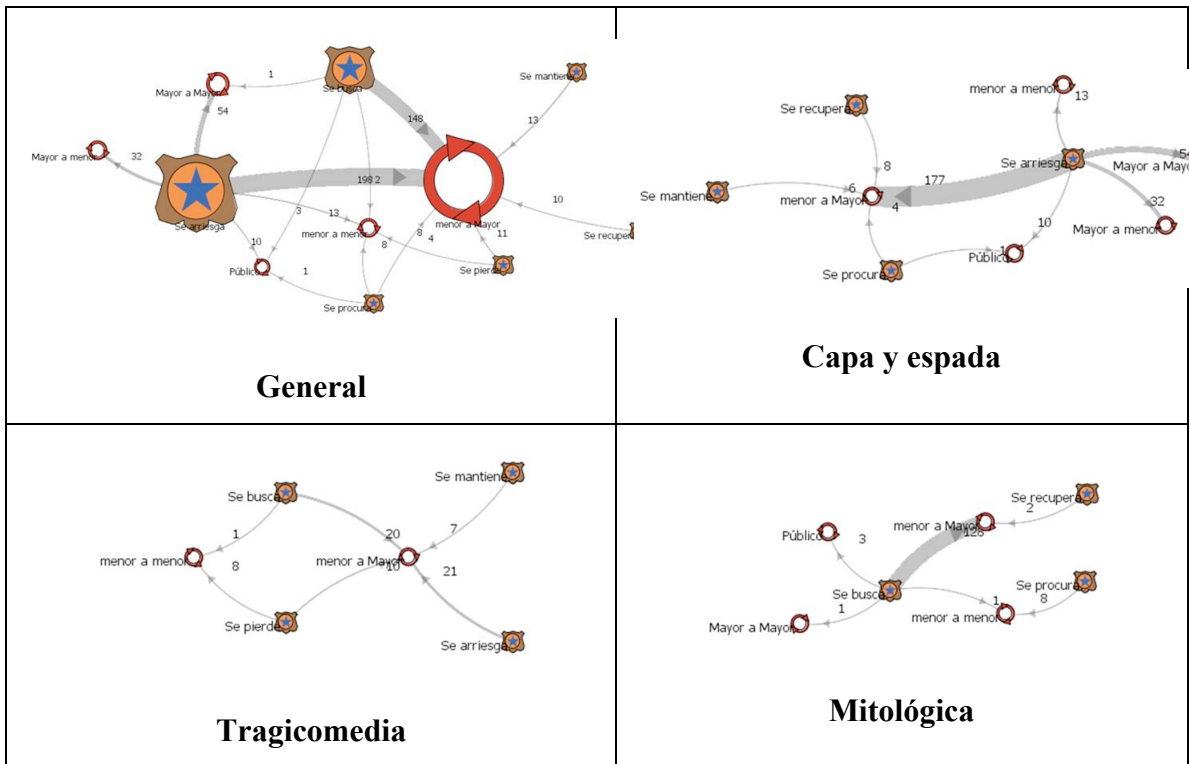


*ESTADOS DEL HONOR VS. RELACIONES JERÁRQUICAS*

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

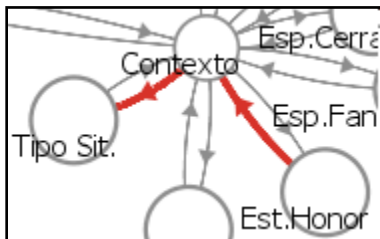


Y su significado es: *conecta cada estado del honor con cada relación jerárquica si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuerdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

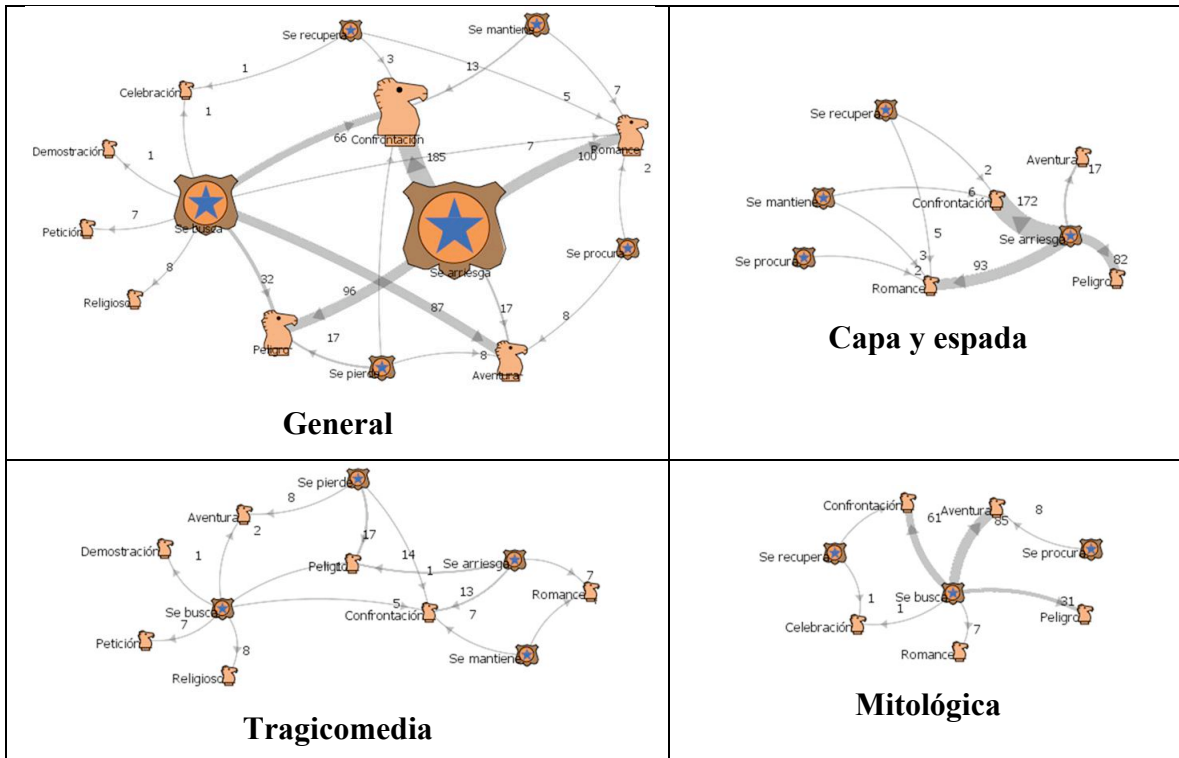


ESTADOS DEL HONOR VS. TIPO DE SITUACIÓN

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

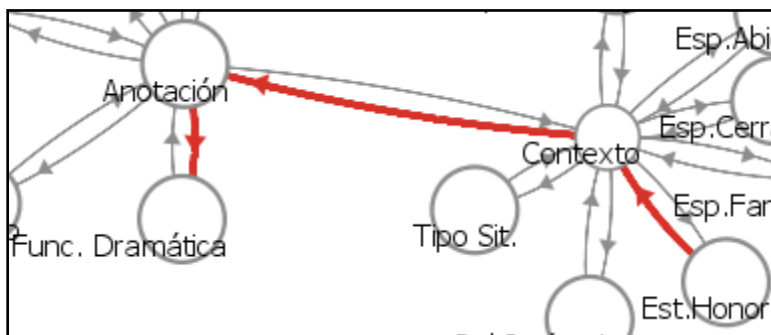


Y su significado es: *conecta cada estado del honor con cada tipo de situación si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

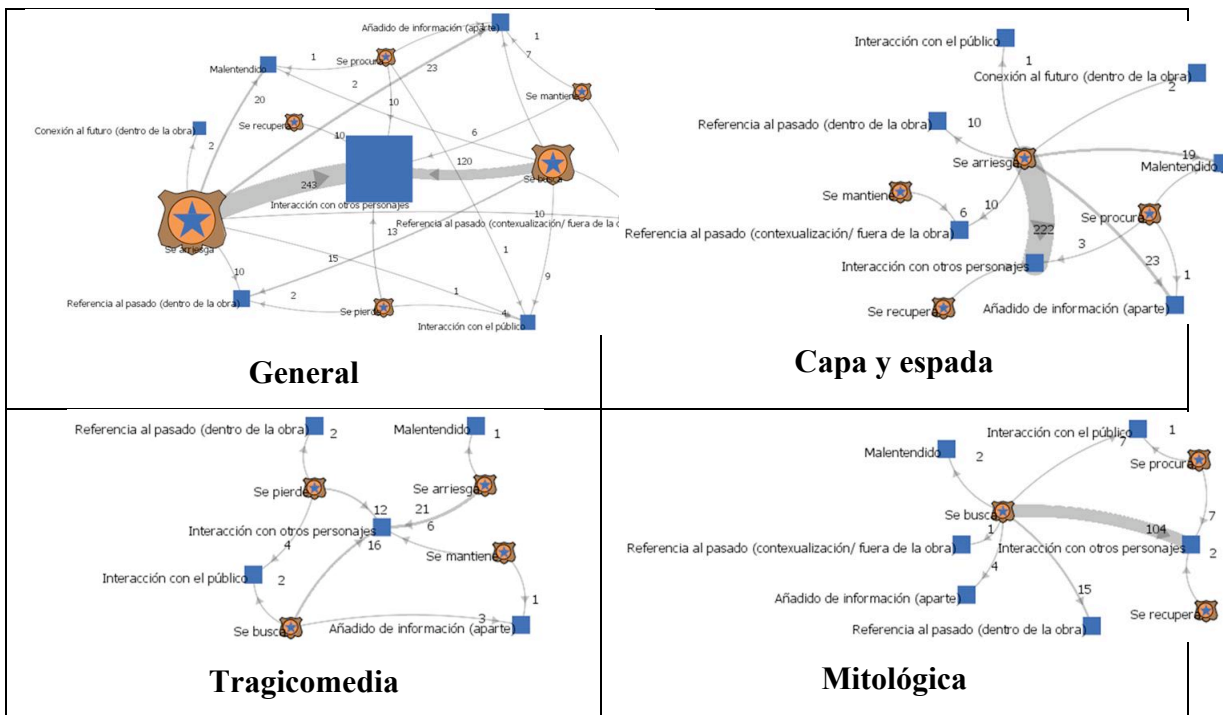


ESTADOS DEL HONOR VS. FUNCIÓN DRAMÁTICA

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

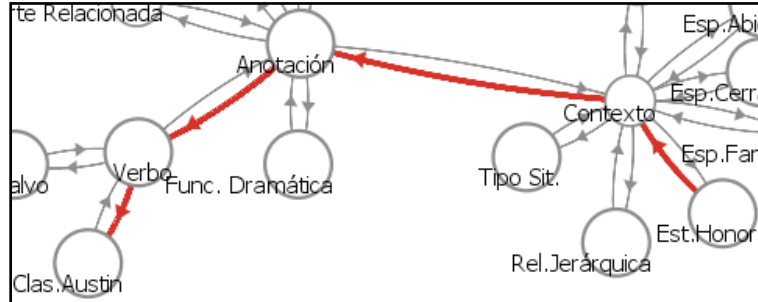


Y su significado es: *conecta cada estado del honor con cada función dramática si ambos aparecen en la misma anotación*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

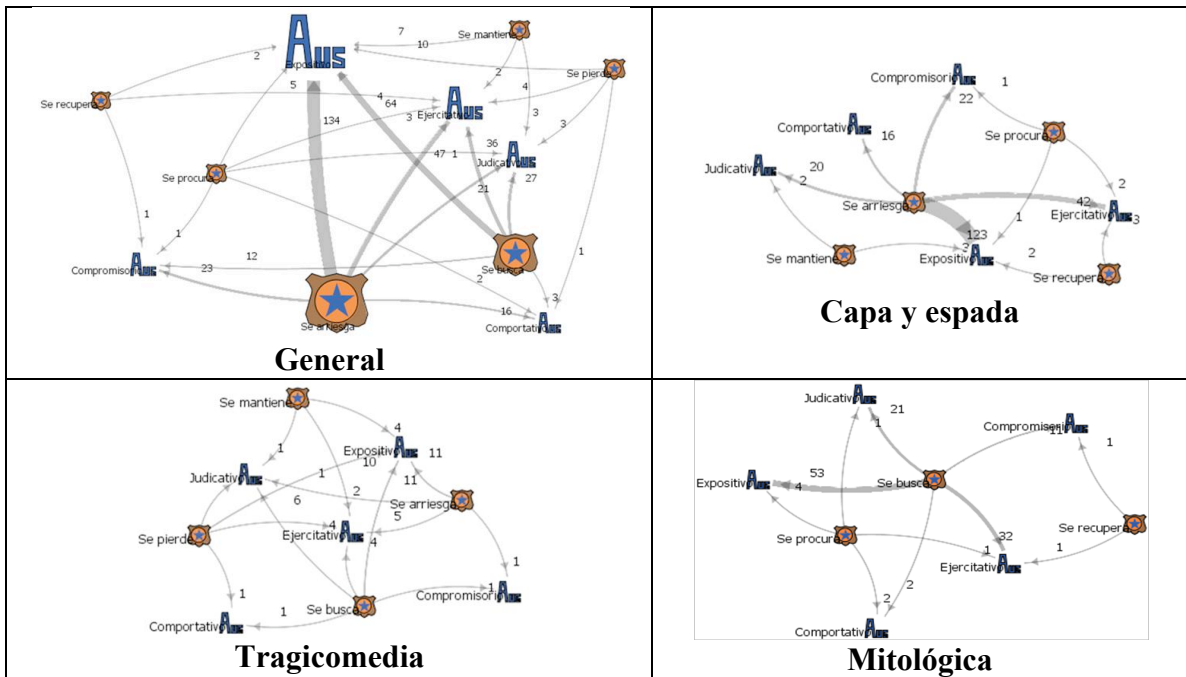


ESTADOS DEL HONOR VS. ACTOS DEL HABLA (CLASIFICACIÓN DE AUSTIN Y DE CALVO)

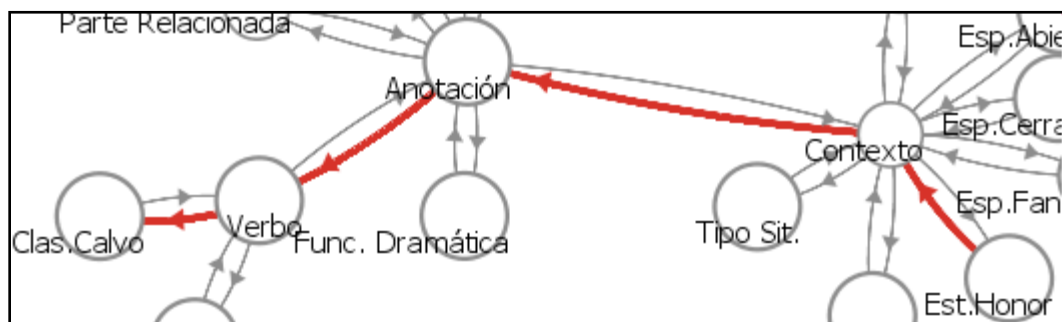
La primera consulta con la que se obtiene este resultado es:



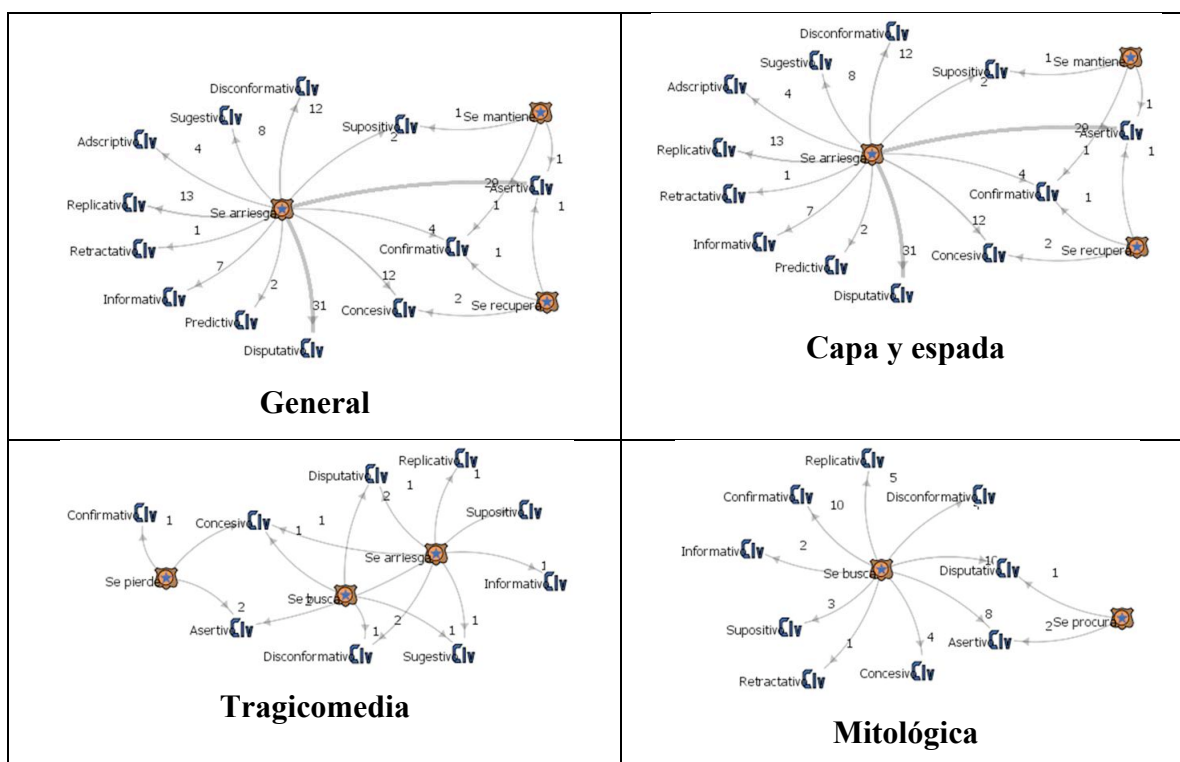
Y su significado es: *conecta cada estado del honor con cada clasificación de Austin si ambos aparecen en la misma anotación*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.



La segunda consulta con la que se obtiene este resultado es:

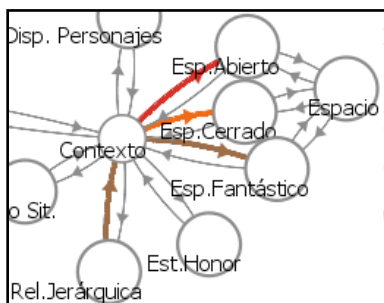


Y su significado es: *conecta cada estado del honor con cada clasificación de Calvo si ambos aparecen en la misma anotación*. Recuerdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

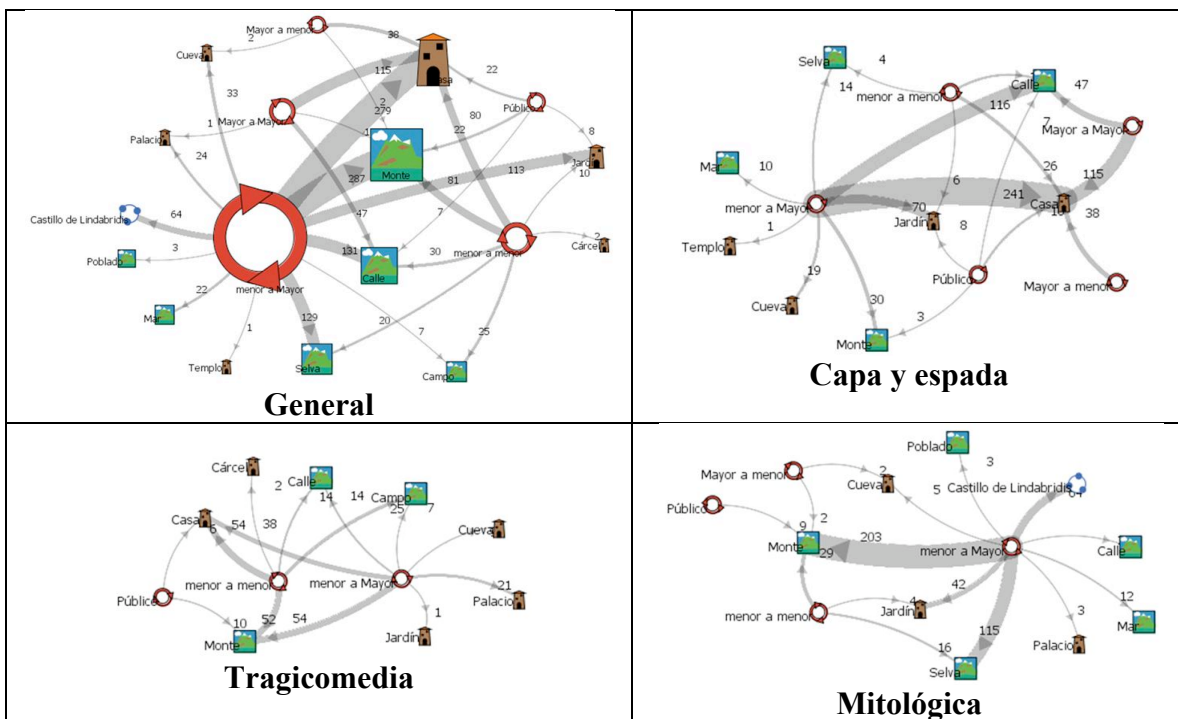


## RELACIONES JERÁRQUICAS VS. ESPACIOS DRAMÁTICOS

La consulta con la que se obtiene este resultado es:



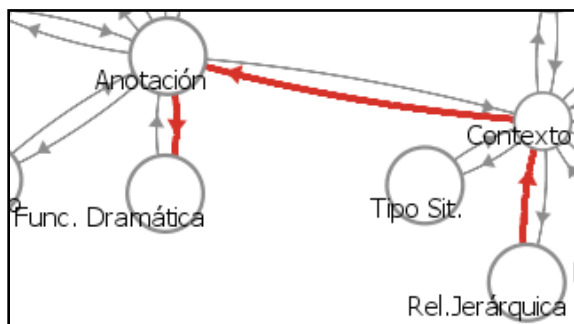
Y su significado es: *conecta cada relación jerárquica con cada espacio dramático si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.



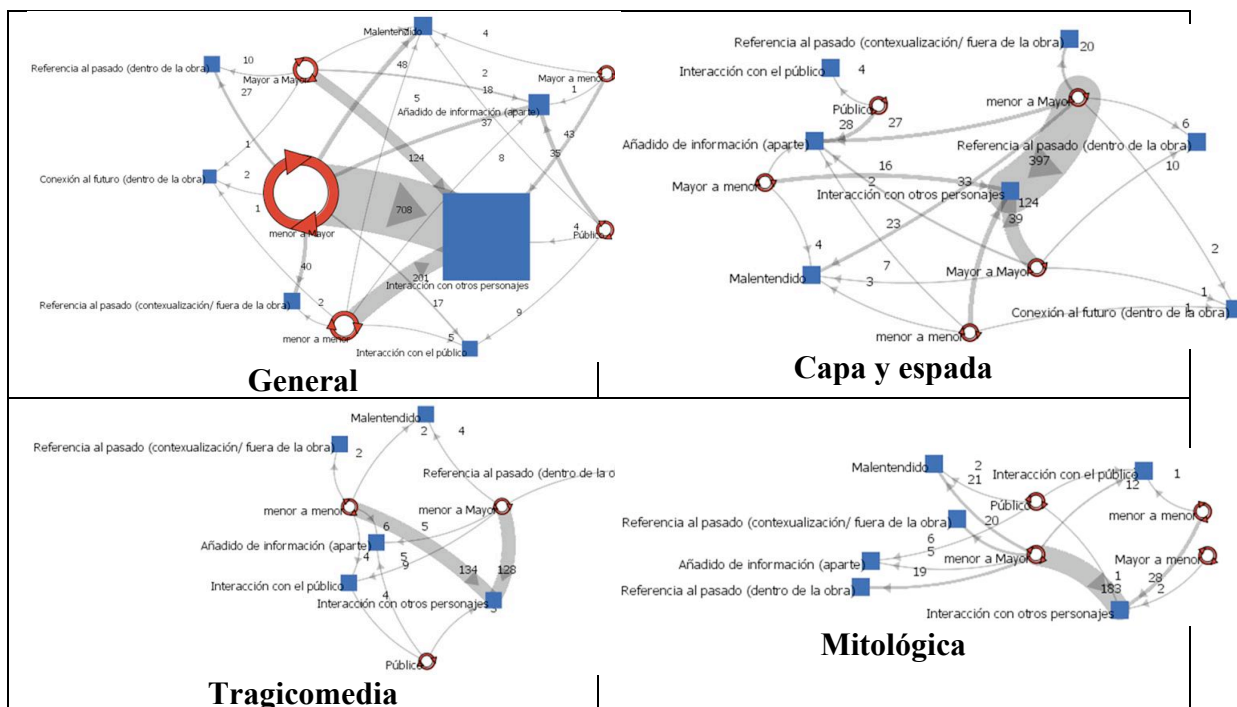


## RELACIONES JERÁRQUICAS VS. FUNCIÓN DRAMÁTICA

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

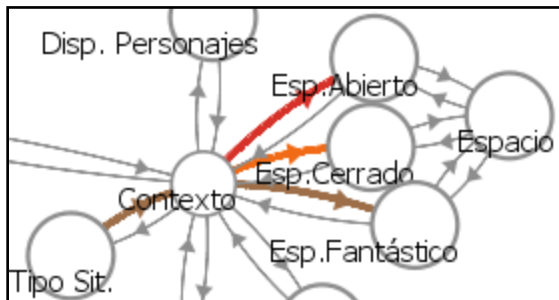


Y su significado es: *conecta cada relación jerárquica con cada función dramática si ambos aparecen en la misma anotación*. Recuerdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

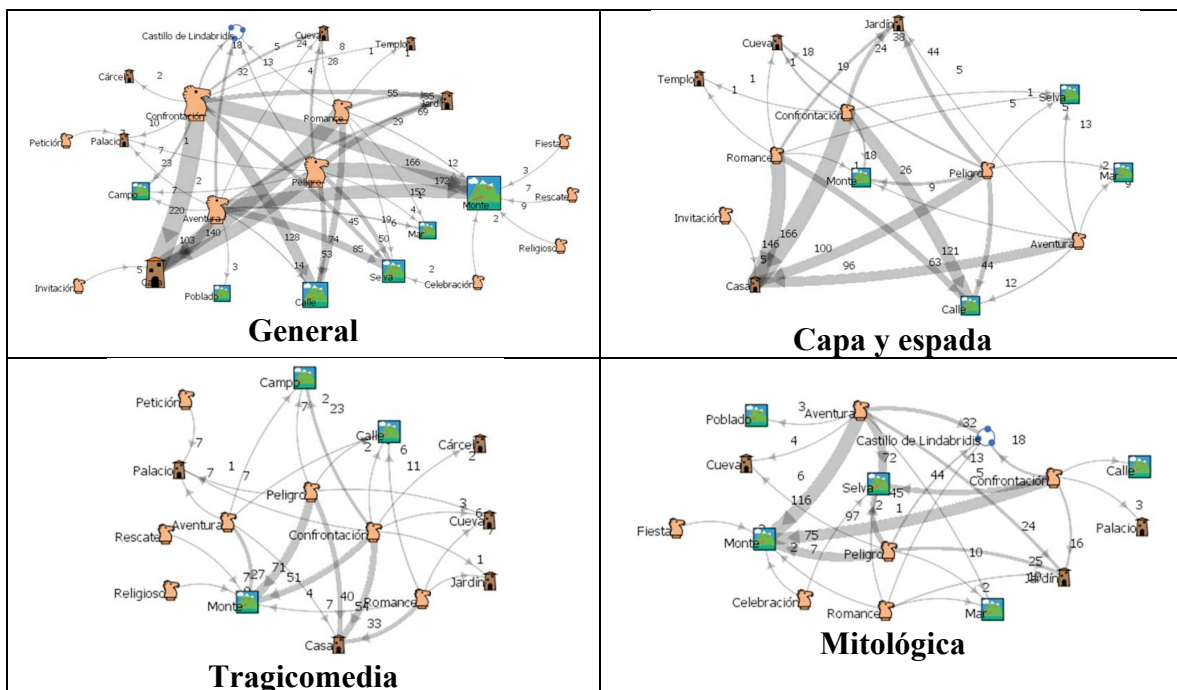


## TIPO DE SITUACIÓN VS. ESPACIOS DRAMÁTICOS

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

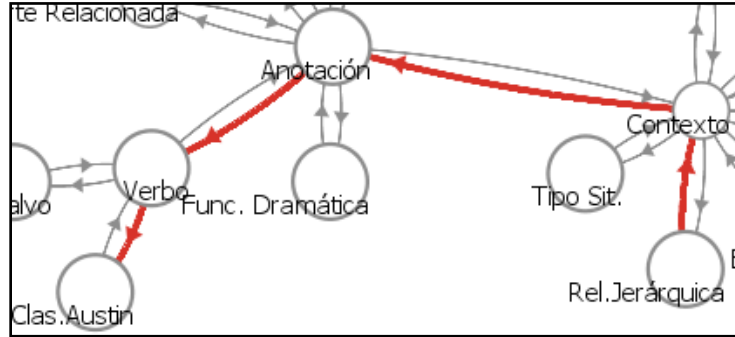


Y su significado es: *conecta cada tipo de situación con cada espacio dramático si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

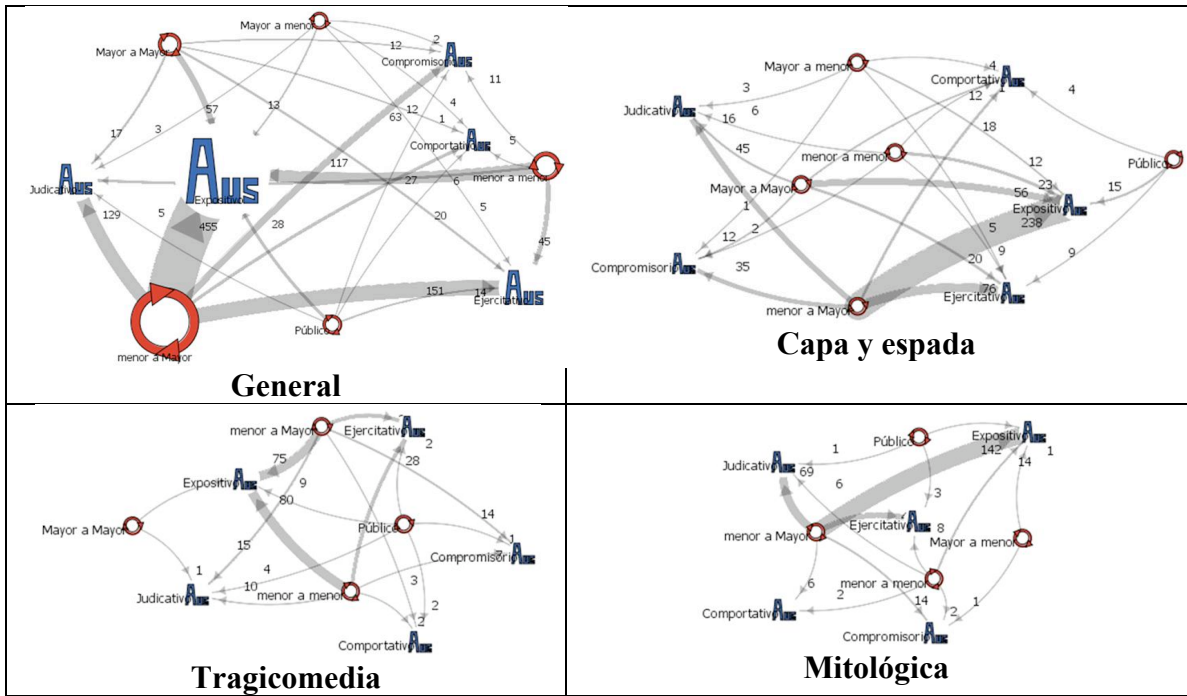


RELACIONES JERÁRQUICAS VS. ACTOS DEL HABLA (CLASIFICACIÓN DE AUSTIN Y DE CALVO)

La primera consulta con la que se obtiene este resultado es:



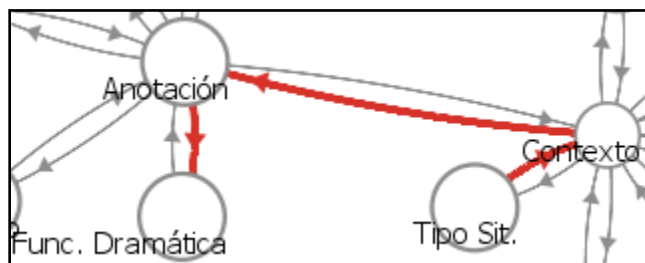
Y su significado es: *conecta cada relación jerárquica con cada clasificación de Austin si ambos aparecen en la misma anotación.* Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.



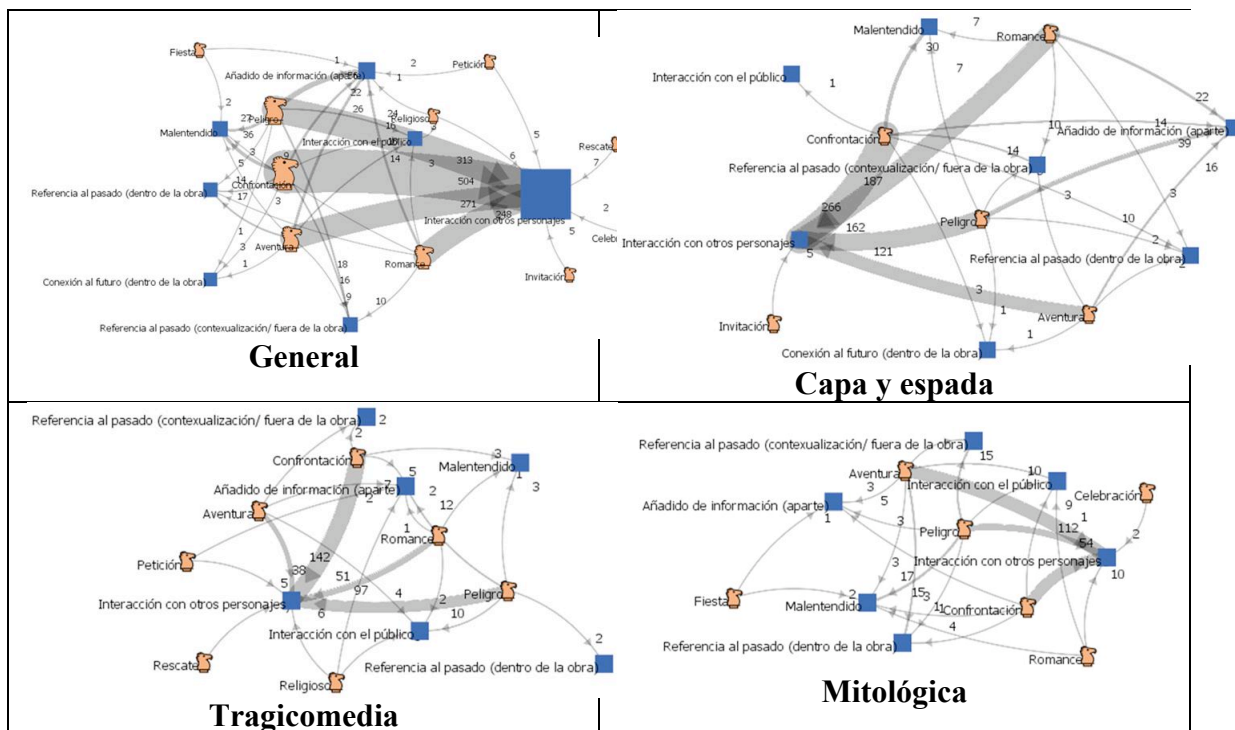


## TIPO DE SITUACIÓN VS. FUNCIÓN DRAMÁTICA

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

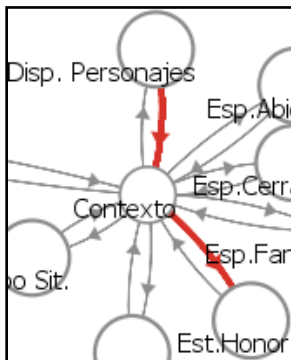


Y su significado es: *conecta cada tipo de situación con cada función dramática si ambos aparecen en la misma anotación*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

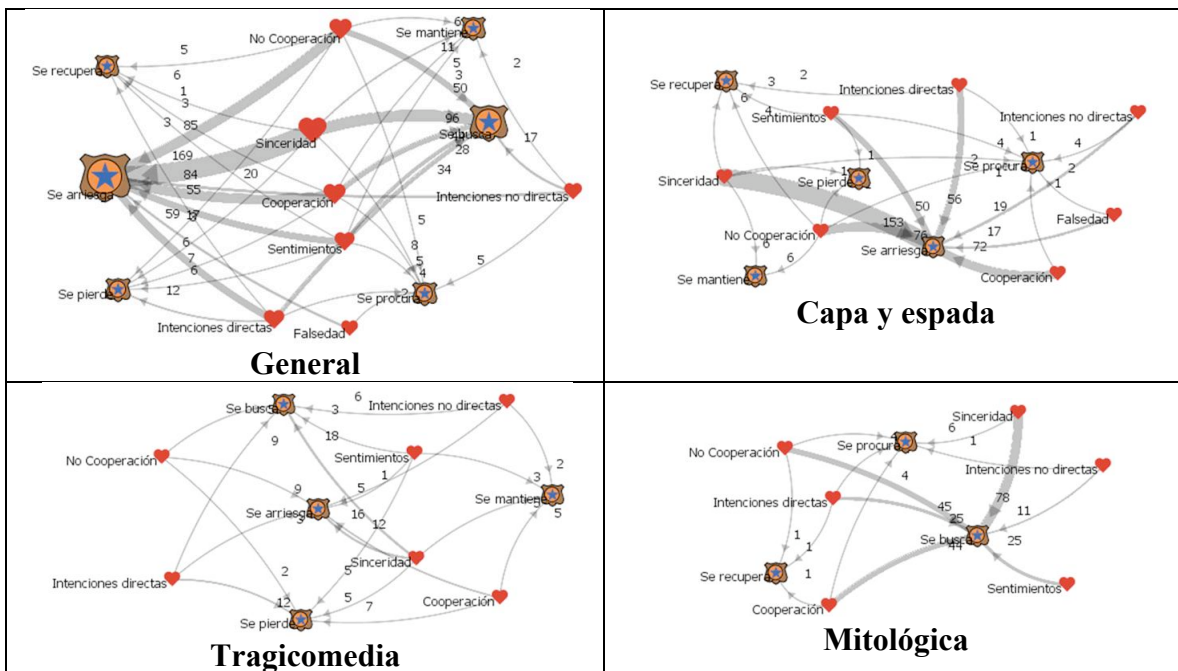


DISPOSICIÓN DE LOS PERSONAJES VS. ESTADOS DEL HONOR

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

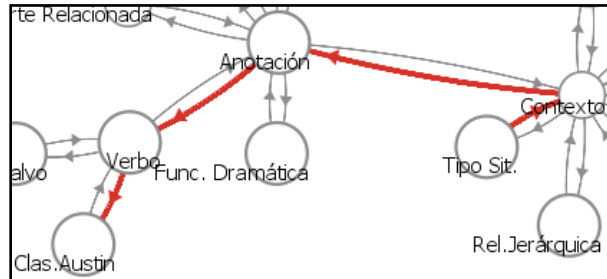


Y su significado es: *conecta cada disposición de los personajes con cada estado del honor si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

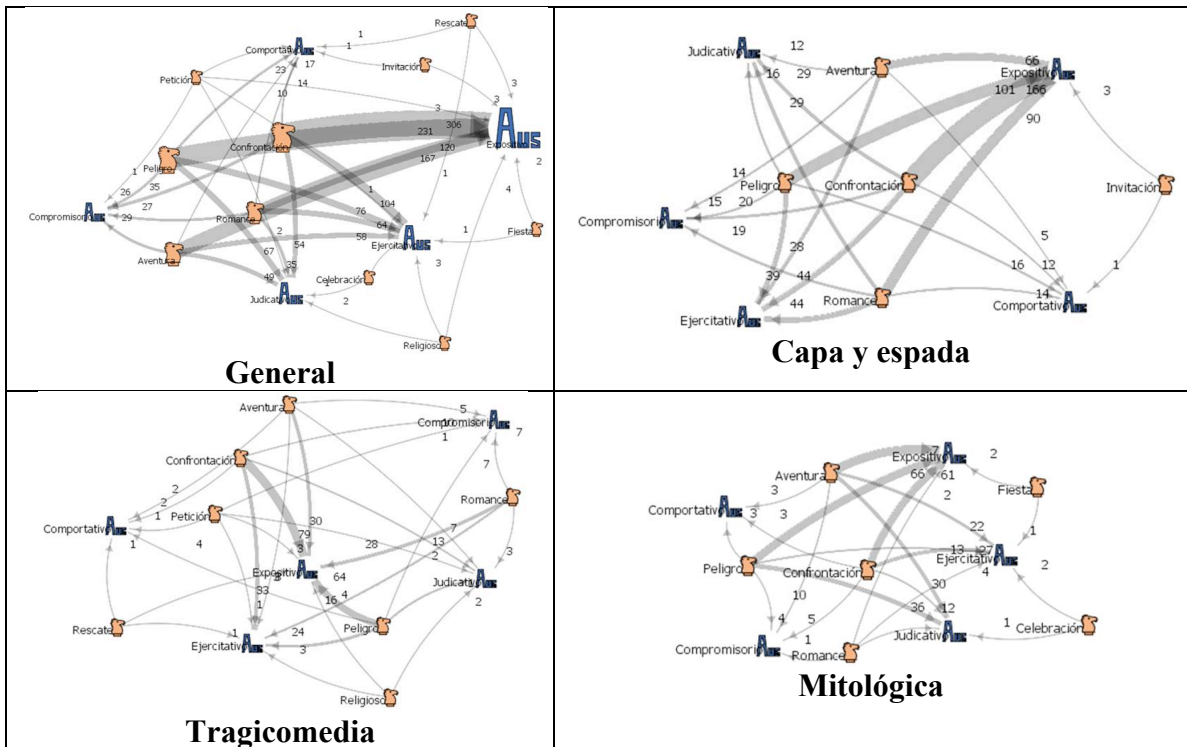


*TIPO DE SITUACIÓN VS. ACTOS DEL HABLA (CLASIFICACIÓN DE AUSTIN Y DE CALVO)*

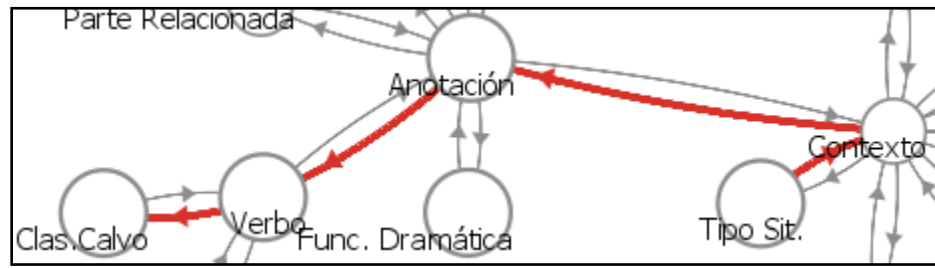
La primera consulta con la que se obtiene este resultado es:



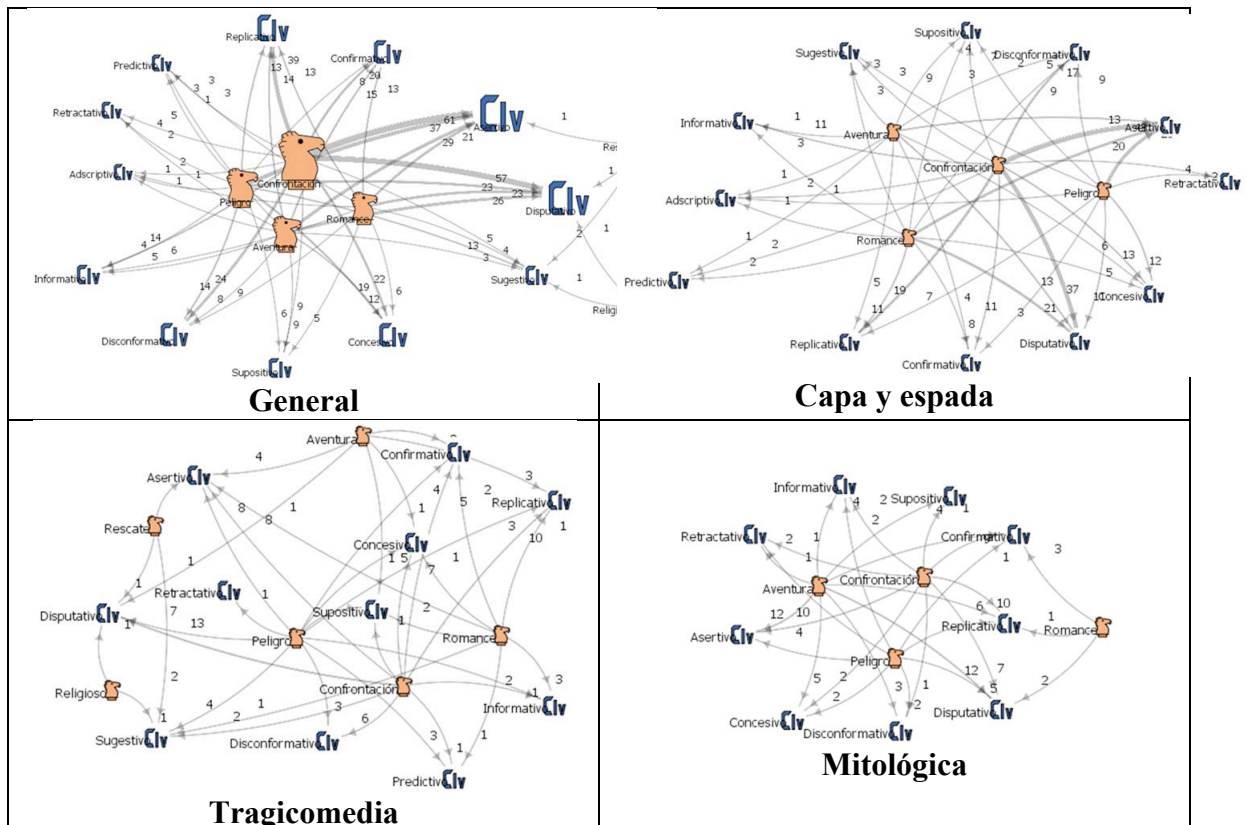
Y su significado es: *conecta cada tipo de situación con cada clasificación de Austin si ambos aparecen en la misma anotación.* Recuerdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.



La segunda consulta con la que se obtiene este resultado es:

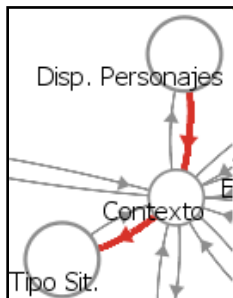


Y su significado es: *conecta cada tipo de situación con cada clasificación de Calvo si ambos aparecen en la misma anotación*. Recuerdese que el peso de la arista que une los descriptors en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

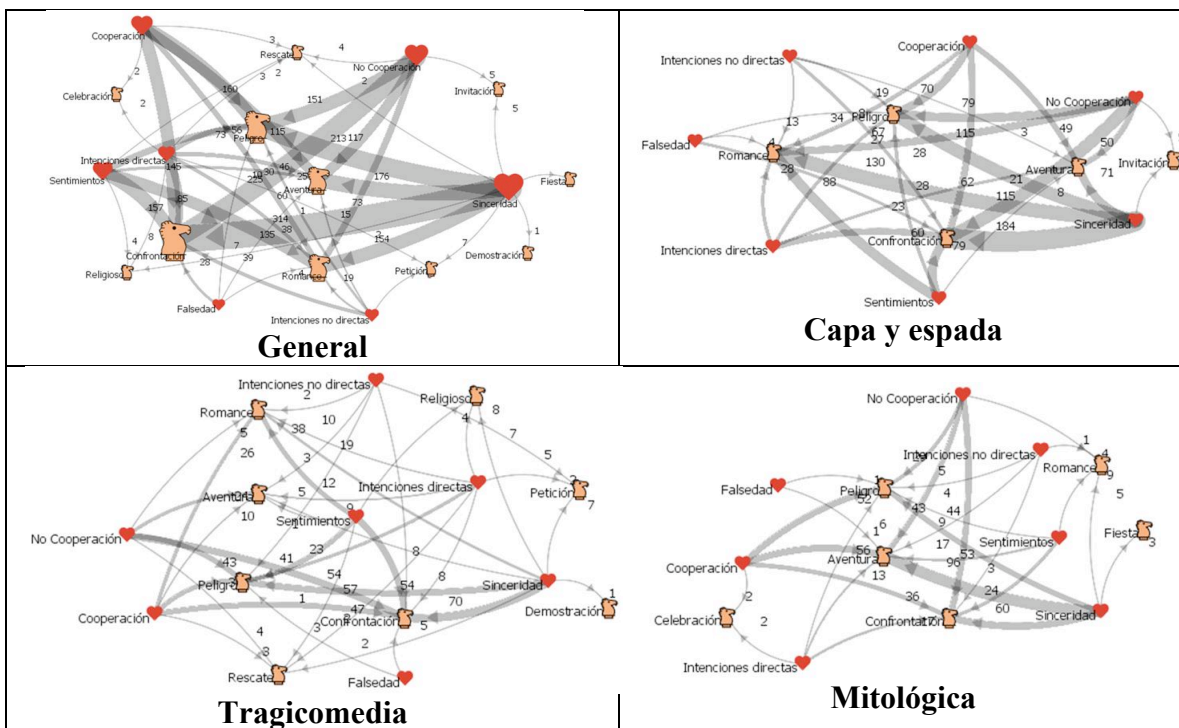


DISPOSICIÓN DE LOS PERSONAJES VS. TIPO DE SITUACIÓN

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

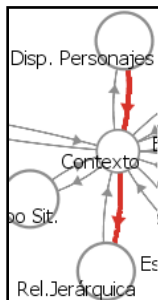


Y su significado es: *conecta cada disposición de los personajes con cada tipo de situación si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

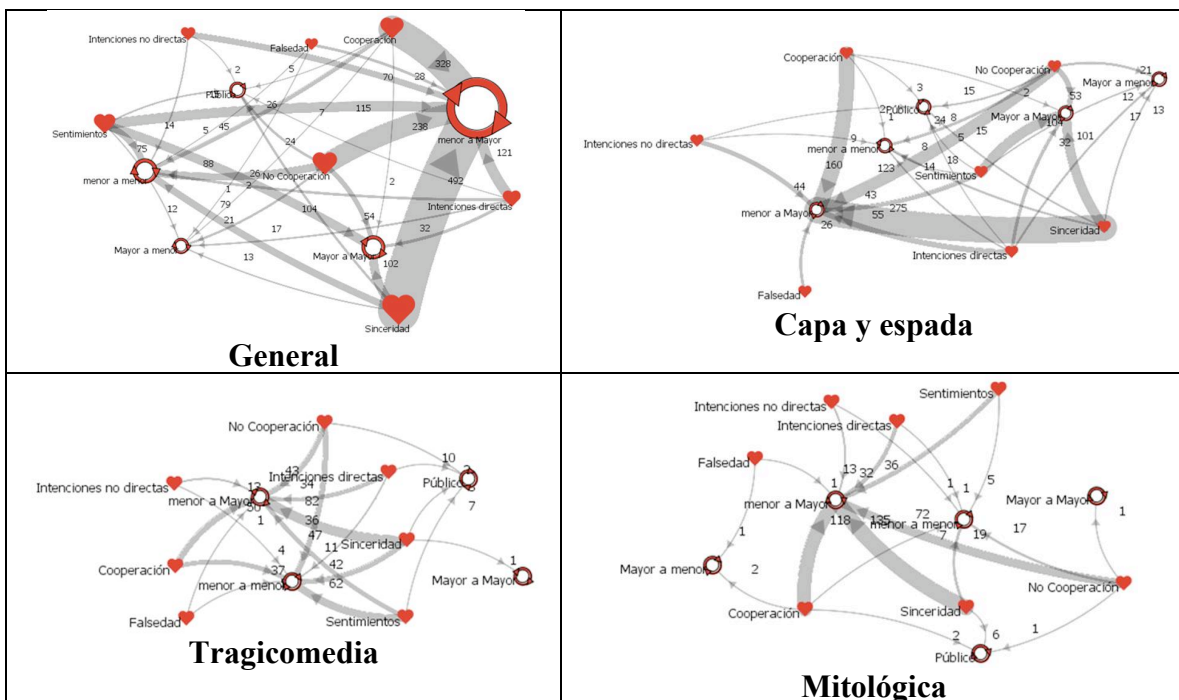


DISPOSICIÓN DE LOS PERSONAJES VS. RELACIONES JERÁRQUICAS

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

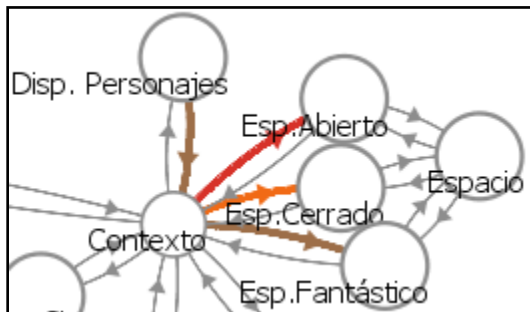


Y su significado es: *conecta cada disposición de los personajes con cada relación jerárquica si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

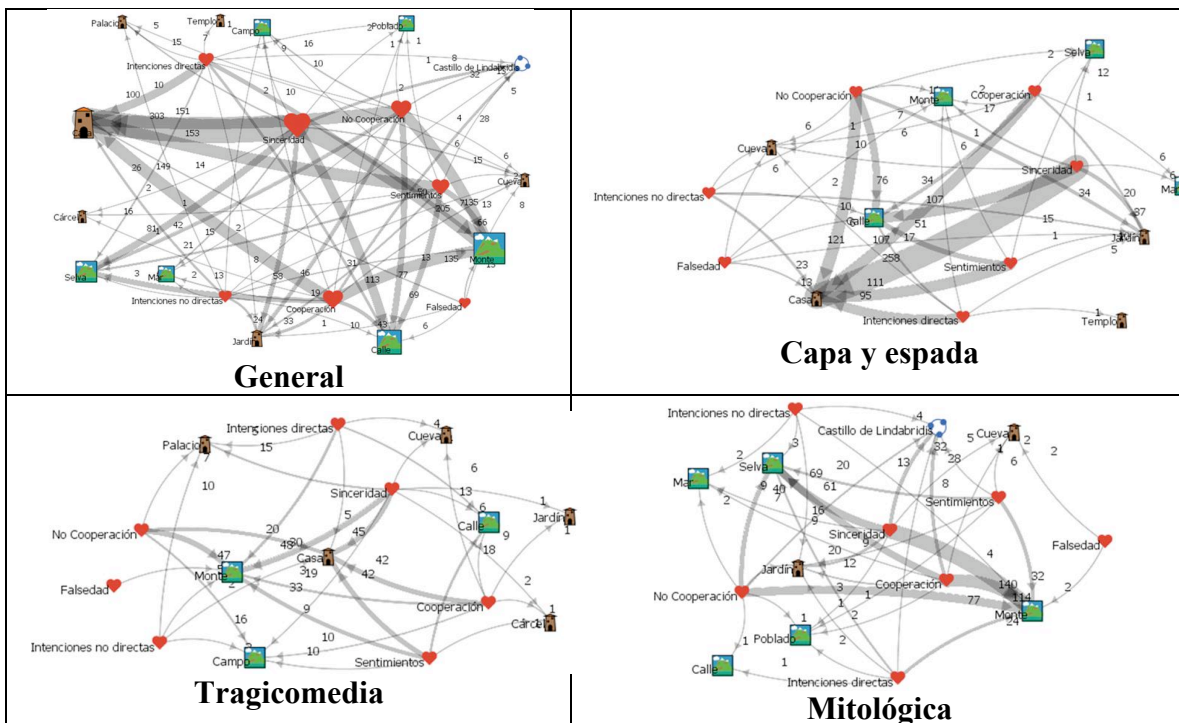


DISPOSICIÓN DE LOS PERSONAJES VS. ESPACIOS DRAMÁTICOS

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

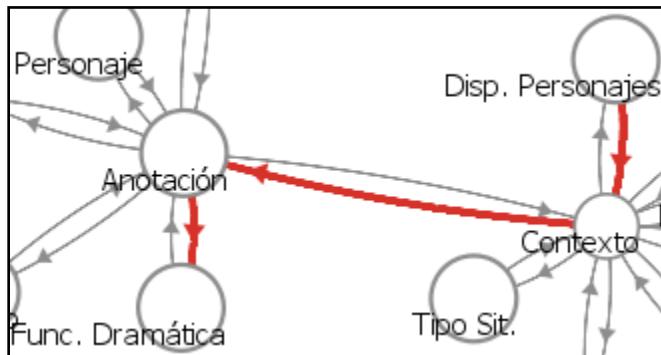


Y su significado es: *conecta cada disposición de los personajes con cada espacio dramático si ambos aparecen en el mismo contexto*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

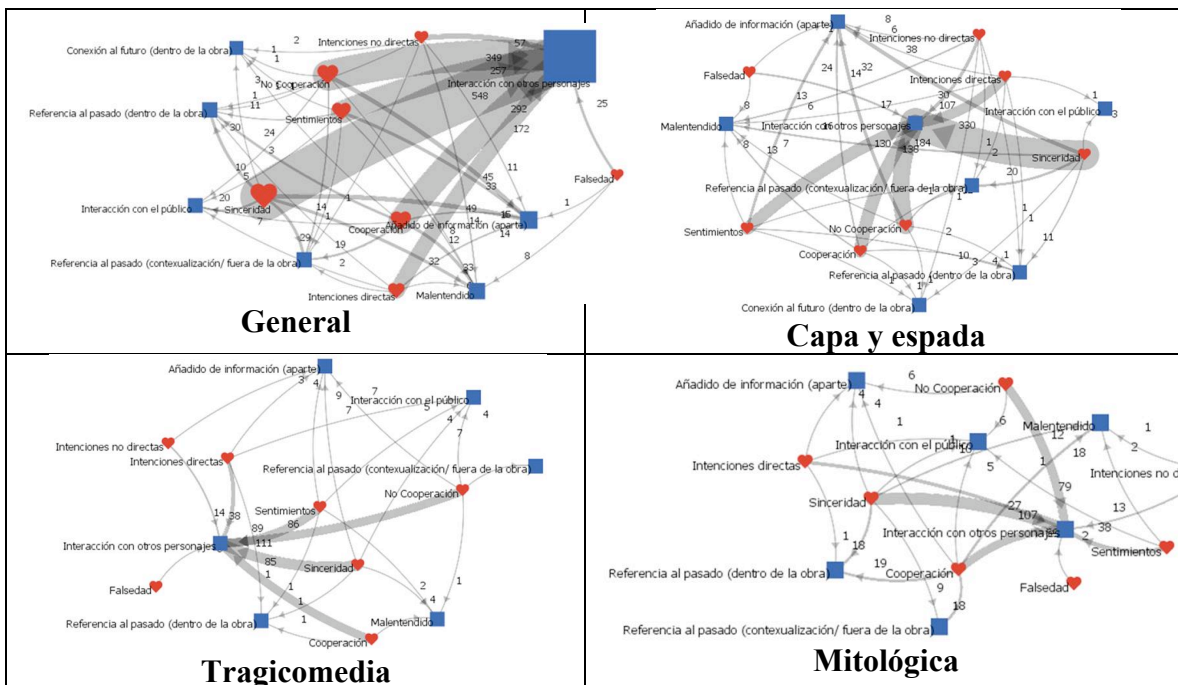


DISPOSICIÓN DE LOS PERSONAJES VS. FUNCIÓN DRAMÁTICA

La consulta con la que se obtiene este resultado es:

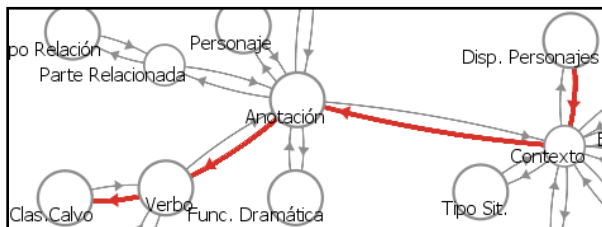


Y su significado es: *conecta cada disposición de los personajes con cada función dramática si ambos aparecen en la misma anotación.* Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.

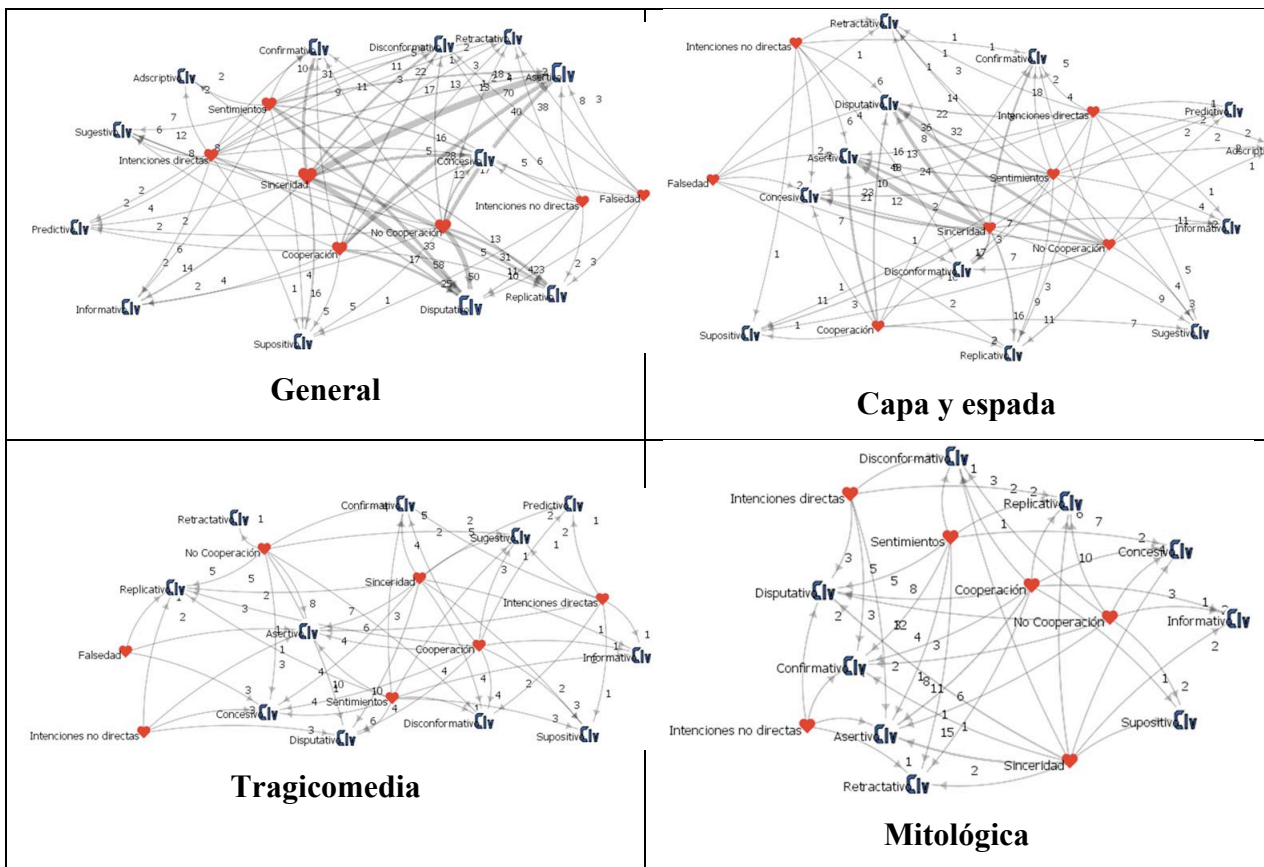




La segunda consulta con la que se obtiene este resultado es:



Y su significado es: *conecta cada disposición de los personajes con cada clasificación de Calvo si ambos aparecen en la misma anotación*. Recuérdese que el peso de la arista que une los descriptores en el resultado indica el número de veces que tal situación se da en las comedias analizadas, y este peso, además de ser representado numéricamente junto a la arista, se representa según el grosor de la misma.



## Curriculum Vitae

- Name:** Miriam Peña-Pimentel
- Post-secondary Education and Degrees:** Universidad Autónoma Metropolitana  
Ciudad de Mexico, México  
2001-2006 B.A.
- The University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada  
2006-2011 Ph.D.
- Honours and Awards:** Province of Ontario Graduate Scholarship  
1993-1994, 1994-1995
- Social Science and Humanities Research Council (SSHRC)  
Doctoral Fellowship  
1995-1999
- Related Work Experience**
- Teaching Assistant  
The University of Western Ontario  
2006-2010
- Research Assistant  
The University of Western Ontario  
2010-2011

### Publications:

- Peña-Pimentel, Miriam, Fernando Sancho Caparrini and Juan Luis Suárez, "Topic Maps for Philological Analysis", (ed.) Lutz Maicher and Lars Marius Garshol, *Linked Topic Maps. Fifth International Conference on Topic Maps Research and Applications, TMRA 2009*. Leipzig: Leipzig Beiträge zur Informatik: Band XIX, 2009, pp. 29-40. Print.
- Peña-Pimentel, Miriam. "Tecnología e imaginario. Novedad y conocimiento en el teatro calderoniano", (coord.) Serafín González García, et. al., *Plumas, pinceles y acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVII)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. In press.
- Miriam Peña Pimentel, ""Baroque Features in Japanese Hentai", *International Journal of Comic Art* Vol. 2. No. 2/3(fall 2010). Pp. 469-486.
- Miriam Peña Pimentel, "Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris* de Calderón", (ed.) Aurelio González, et. al., *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México/ Universidad

Autónoma Metropolitana/ Asociación Internacional de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro, 2010, pp. 461-470.

Miriam Peña Pimentel, “Sancho II y el cerco de Zamora. El rey/tirano en el Teatro del Siglo de Oro”, (ed.) Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero, *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor Libros, 2010, pp. 183-194.

Sancho Caparrini, Fernando, Miriam Peña-Pimentel. *Topic Maps Tutorial: Introduction*, Cultural Complexity Lab, 2008-09.

[http://culturalcomplexity.net/index.php?option=com\\_content&view=category&id=36:tr&Itemid=91&layout=default](http://culturalcomplexity.net/index.php?option=com_content&view=category&id=36:tr&Itemid=91&layout=default)

Miriam Peña Pimentel, “Estructura escénica de *Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca. Diferencias de representación en dos espacios teatrales: Palacio y Corral, (ed.) Lillian von der Walde, *et. al.*, “*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*”. *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVII)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, pp. 299-310.

Miriam Peña, “Construcción de dos espacios dramáticos en *Céfalo y Pocris* de Calderón”, *Actas del VI Congreso Estudiantil de Creación e Investigación Literarias*, Ed. Lillian von der Walde, Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.