

De la gracia en Calderón (II): lógica y comicidad*

On *gracia* in Calderón (II): Logic and Comedy

María J. Ortega Máñez

<https://orcid.org/0000-0003-2802-0276>
Instituto de Estudios Hispánicos de la Modernidad
Universitat de les Illes Balears
ESPAÑA
m.ortega@uib.es

[*Hipogrifo*, issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 699-715]
Recibido: 17-05-2021 / Aceptado: 23-08-2021
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.39>

Resumen. En esta segunda entrega de una serie que caracteriza el efecto propio de la comedia cómica de Calderón a través del concepto de *gracia* se analiza la relación entre lógica y comicidad. La crítica clásica ha subrayado el dominio del silogismo de Calderón, preferentemente en sus tragedias y autos sacramentales. Pero es también cierto que, en su teatro cómico, Calderón maneja con viveza tesis, antítesis, dilemas y paradojas en un juego barroco en el que la gracia consiste a veces en demostrar la evidencia de un juicio opuesto a las premisas que se aceptaban como verdaderas. Los personajes calderonianos de comedia razonan constantemente, a la vez que se declaran perplejos, confusos, superados por los acontecimientos. En unos casos sus deducciones son correctas; en otros, erróneas; en otros, aun, el razonamiento es requerido por parte del espectador para que la gracia surta efecto. En esta ocasión estudiamos lo que Gracián denominara *agudeza en el dicho*; es decir, en este caso: la estructura lógica de equívocos, chistes y demás

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Calderón cómico. The meaning of pure theater» financiado por el FWF (Austrian Sciences Fund): AP 29115 21. Su autora es beneficiaria de un contrato «María Zambrano» financiado por el Ministerio de Universidades, en el marco del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, y por la Unión Europea (NextGenerationEU), con la participación de la Universitat de les Illes Balears. Agradezco a Fernando Miguel Pérez Herranz sus enseñanzas lógicas, así como a Wolfram Aichinger, Elena Cantarino, Marc Escola y Juan Ramón Muñoz Sánchez el haberme invitado a participar en seminarios que me han brindado la ocasión de pensar, matizar y pulir desde perspectivas distintas alguna de las ideas que conforman este ensayo.

formas humorísticas pertenecientes a comedias cómicas calderonianas. En suma, ¿qué mecanismos lógicos producen el efecto cómico? ¿Puede el silogismo dar risa? ¿Está la gracia en la lógica o en la ausencia de ella?

Palabras clave. Calderón; comedia cómica; gracia; lógica; comicidad.

Abstract. This study, second of a series, goes one step further on the characterization of the specific comic effect of Calderón's comedies of intrigue through the concept of *gracia*. This time I focus on logic and comic concerns. Classical criticism has underlined Calderón's mastery of syllogism but has mostly demonstrated it in his tragedies and *autos sacramentales*. However, in his comic plays, Calderón vividly handles theses, antitheses, dilemmas, paradoxes in a baroque game in which the comic effect often consists in demonstrating the evidence of a judgment opposed to the premises that were accepted as true. Calderonian comedy's characters constantly reason, while declaring themselves perplexed, confused, overwhelmed by the events. Sometimes their deductions are right, sometimes they are wrong; sometimes, still, reasoning is required to the spectator to follow the plot and enjoy the comedy. Therefore, I analyze here what Gracián called *agudeza en el dicho*; namely: the logical structure of misunderstandings, jokes and other humorous resources in Calderón's comedies. In sum, which logical mechanisms does Calderón mainly use in his comic plays? Is a syllogism able to make fun? Is *gracia* in logic or in the lack of it?

Keywords. Calderón; Comedy of intrigue; Gracia; Logic; Comic.

Oh me dolente! come mi riscossi
quando mi prese dicendomi: «Forse
tu non pensavi ch'io löico fossi!».

(Dante, *Commedia*, «Inferno», XXVII, 121-123)

[Guido da Montefeltro citando al diablo]

El presente trabajo continúa un estudio sobre la *gracia* como categoría interpretativa para las comedias cómicas de Calderón. Remitimos a la primera parte de este¹ en cuanto a los motivos por los que hemos propuesto el concepto de *gracia*, una primera aproximación al mismo y el esquema de los distintos niveles constitutivos de la comedia susceptibles de activarla. De este conjunto de factores, nos centramos en esta ocasión en el diálogo —*el dicho*, al decir de la época—, que abordamos específicamente desde un punto de vista lógico. El análisis de los principales recursos lógicos empleados por Calderón en sus comedias cómicas pretende, en un sentido, caracterizar el ingenio del autor al servicio de lo cómico; en otro, dirimir si la gracia está en la lógica o en la ausencia de ella.

1. Ortega Máñez, 2019.

A modo de introducción trazaremos la génesis práctica de este planteamiento. Su punto de partida lo constituye un doble trabajo desde la puesta en escena y la literatura comparada sobre *Mejor está que estaba* (1631). Muy apreciada por el público en tiempos de Calderón y posteriores en toda Europa —ampliamente representada y traducida al inglés, francés, alemán—, hoy prácticamente olvidada, esta comedia invita a interrogarse, a través de las razones de su desigual fortuna, por las claves del gusto clásico, al menos desde un punto de vista dramático. Ambas experiencias nos condujeron, por caminos (*méthodoi*) distintos, a una misma constatación: los personajes de esta comedia *piensan* en escena, todos y bastante. Ya sea correctamente —las más de las veces, cuando son conscientes de su impotencia y optan por dejar que el azar resuelva— o no —razonamientos erróneos, equívocos cómicos—, los actos y marcas de pensamiento abundan en el texto. Así, por ejemplo:

| | |
|--------|---|
| SILVIA | Señora, pues que también el mal se convierte en bien, cosa que nunca sucede, déjame aquí discurrir en estas cosas, por Dios, y digámonos las dos lo que otros han de decir ² . |
| CARLOS | [...] vamos cogiendo los cabos a este caso, que importante será cogerlos todos por que no se desenlace alguno; veamos si hay memoria que tantos ate ³ . |

En definitiva, es frecuente en los personajes, acaso de la comedia calderoniana en general, el *pararse a pensar*. La profusión del léxico del pensamiento —términos como *duda*, *confusión*, *discurrir*, *argumento*, etc.— sería un primer indicio de ello. La eficacia dramática de estas escenas radicaría, por otra parte, en dar ocasión al espectador que sigue una trama compleja y trepidante de no perderse, recapitular, «apurar el caso».

No cabe duda de que Calderón escenifica portentosamente la duda⁴; una duda, en estas piezas, práctica, inmanente: ¿qué creer?, ¿qué hacer?⁵, ¿cómo salir de esta? Tales son asimismo las preguntas que surgen cuando se trata de estable-

2. Calderón, *Mejor está que estaba*, p. 887.

3. Calderón, *Mejor está que estaba*, p. 908.

4. Proceso cognitivo y dramático sobresaliente en su teatro, revelado en los actos de creer, crear y escribir, como han examinado los destacables trabajos de Cossío (1934), Martín (2012) y Aichinger (2015).

5. Esta pregunta, expresando la licitud de una acción, constituye el hilo conductor de la duda práctica según Eduardo Muratta Bunsen. En su estudio (2016, p. 227, nota 355) refiere que Kallendorf distinguió esta pregunta como «the most pivotal question, or "catch phrase"» (2007, p. 64). Corrige en cambio a este estudioso en el número de entradas registradas, aumentando a 102 el número de concurrencias en las comedias, al incluir las variantes «¿qué he de hacer [o haré]?» y «¿qué hemos de hacer?»

cer una versión de la obra con vistas a su representación⁶. ¿Qué hacer con estos numerosos momentos reflexivos al establecer una versión para la escena? De mantenerlos, ¿cómo representarlos? ¿Qué acción, gesto, actitud, movimiento, ritmo, dicción pedirle a la actriz que los interpreta? ¿Cómo teatralizar, en suma, esta *dramaturgia de la razón práctica* que Calderón introduce entre los pliegues de sus intrincados enredos?

Ante la dificultad, una opción, claro está, es la supresión. Tal parece haber sido el principio seguido por Linguet en su traducción francesa de esta comedia, *Il y a du mieux*, de 1770. Al estudiar comparativamente esta traducción con el original, puede observarse, entre otras variaciones, que estas *marcas de pensamiento* desaparecen en la versión de Linguet, con el resultado de un Calderón «*corneillisé*»⁷. Pudimos advertir entonces, retroactivamente, hasta qué punto los términos escolásticos empleados por Flora, las exuberantes paradojas formuladas por los galanes, las ingeniosas disquisiciones de Silvia, perdidos en el francés neoclásico y morigerado de Linguet, conferían su sabor barroco a la comedia de partida y al español de Calderón, en cierta forma, su *cachet*⁸.

Esta comprobación nos indujo a mirar más de cerca el tejido lógico del teatro cómico calderoniano y, lo que pudiera parecer más inaudito, su eventual relación con la comicidad y el gusto. La asociación de Calderón al silogismo y a la escolástica es ineludible: salta a la vista en sus piezas y corroboran los datos biográficos referentes a sus estudios en el Colegio Imperial de los jesuitas, cuya *Ratio Studiorum* incluía estudios de lógica, y en la Universidad de Alcalá, donde cursó Lógica y Retórica. Ahora bien, la crítica que en nuestro conocimiento se ha ocupado de la lógica en el teatro calderoniano lo ha hecho sobre la base de un corpus exclusivamente *serio* —sobre todo demostraciones teológicas en autos sacramentales o comedias de santos— y muy restringido⁹, a excepción del estudio de Ángel Cilveti, «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», donde se ofrece un amplio muestrario de silogismos en diversos géneros.

Examinadas algunas comedias cómicas con lente lógica, la hipótesis de las experiencias mencionadas, así como la conclusión de Cilveti, se vieron reafirmadas: «la abundancia y sutileza silogística [...] es un elemento diferenciador esencial»¹⁰,

6. Gracias una vez más a las participantes del taller de teatro clásico español de la Universidad de Viena (semestre de primavera de 2018) por su colaboración y entrega, pues aquel trabajo conjunto me ayudó en modo singular a descubrir aspectos insospechados de la obra.

7. Comentario de Marc Escola tras la conferencia «*Il y a du mieux, ou l'essence de la comédie d'après Calderón*», dada por invitación suya dentro de su Seminario de Master *Sexe, genre et comédie*, Université de Lausanne, 20 de marzo de 2019.

8. En su *Historia de la lengua española*, distinguiendo a Calderón y a Gracián como «últimos grandes artistas del idioma en el siglo xviii», Rafael Lapesa destacaba del primero la «arquitectura lógica del razonamiento; muchos pasajes se reducen a reflexiones o discusiones que abundan en partículas como *sí, porque, pues, luego*, firme enlace de las premisas con la conclusión» (1981, p. 363).

9. Para un ejemplo, ver Pring-Mill, 1973.

10. Cilveti, 1968, p. 460.

también en las comedias cómicas. A continuación mostraremos algunos ejemplos de esta y otras figuras lógicas, cuyo funcionamiento dramático o efecto gracioso elucidaremos.

1. CALDERÓN LOGICÓMICO: SILOGISMO, DILEMA, PARADOJA

Atendiendo al principal núcleo temático de las comedias cómicas, son usuales las argumentaciones sobre la naturaleza del amor. La forma fundamental del argumento en la lógica aristotélica —vigente y en boga en el siglo xvii— es el silogismo. Base de la certeza demostrativa por deducción, según la definición del propio Aristóteles, el silogismo «es un enunciado en el que, sentadas ciertas cosas, se sigue necesariamente algo distinto de lo ya establecido por el [simple hecho de] darse esas cosas»¹¹. Cilveti lo ilustra con el siguiente silogismo completo categórico de *De una causa, dos efectos* que construyen dialogando el duque de Mantua y su hijo Carlos, al cual los primeros versos describían, por cierto, como «encerrado con Platón y Aristóteles» (vv. 3-4):

| | |
|--------|--|
| DUQUE | ¿amor no es voluntad? Di. |
| CARLOS | Voluntad es el amor. |
| DUQUE | Y, ¿no es potencia inferior del entendimiento? |
| CARLOS | Sí. |
| DUQUE | Luego es en este argumento cierto que para tener voluntad, ha menester tener uno entendimiento ¹² . |

Ordenando las proposiciones contenidas en estos versos según la generalidad de sus términos, resulta:

Premisa mayor: La voluntad es potencia inferior del entendimiento.

Premisa menor: El amor es voluntad.

Conclusión: Luego para tener amor (voluntad), hay que tener entendimiento¹³.

Más extensamente, partiendo de la proposición: «no hay amor verdadero / sin ver lo que se ama», en *Peor está que estaba* (pp. 882-883) César y Lisarda encadenan varias argumentaciones combinando demostraciones por deducción —silogismo— y analogía, que señalamos en el texto mismo:

| | |
|---------|-----------------------------|
| CÉSAR | No me hagáis tan lisonjero. |
| LISARDA | Soislo mucho. |
| CÉSAR | ¿En qué lo veis? |
| LISARDA | En que sin ver me queréis. |

11. Aristóteles, *Analíticos primeros*, I 24b18-23.

12. Calderón, *De una causa, dos efectos*, p. 626.

13. Cilveti, 1968, p. 470

su llama le comunica,
y ella no deja de arder.
Fuego es amor, y da ciego,
no viendo, en el alma enojos,
y aunque le enciendan los ojos
no dejará de ser fuego,
y tanto como antes: luego
los ojos que están ajenos
de luz y de sombras llenos,
arder entonces verás,
siendo en un sentido más,
sin ser en el alma menos.

[DEMOSTRACIÓN POR ANALOGÍA]

No obstante, la forma más usual de silogismo en las comedias es el entimema. Silogismo en el que se ha suprimido algún elemento que se halla por tanto implícito —premisa, raramente la conclusión—, el entimema es, por esta razón, la argumentación que más se esconde al análisis, al tiempo que la que más se acerca al lenguaje coloquial.

| | |
|---------|---|
| CAMACHO | ¿Y piensa imitar aquí aquel estilo, doncella, de su ama? Diga: ¿y ella ha de estar tapada? |
| CELIA | Sí. |
| CAMACHO | Pues no me ha de ver a mí tampoco, que yo también tengo honor ¹⁴ . |

En este entimema estaría omitida, pero sobreentendida, la premisa mayor: taparse indica honor; la declaración del gracioso Camacho «yo también tengo honor» constituiría la premisa menor y la conclusión vendría dada en el verso precedente: luego «no me ha de ver a mí tampoco», es decir, me tapo.

Cabe notar que la intelección del entimema implica esta operación mental, normalmente inconsciente, de traducción lógica, que a su vez es requerida para captar una gracia. Dicho en plata: *pillar un chiste* consiste a menudo en reconstruir un silogismo¹⁵. Ello no sorprenderá si reparamos en que ya Aristóteles había establecido la estrecha relación entre aprender y disfrutar, operativa en sus concepciones de mimesis y anagnórisis¹⁶.

14. Calderón, *Peor está que estaba*, p. 883.

15. Al finalizar el Mundial de fútbol de 2018, ganado por la selección francesa, circulaba por las plazas virtuales más castizas este chiste: «Hay dos clases de españoles: los de verdad y los que felicitan a Francia». Si el lector ha sonreído es porque ha completado este entimema con su premisa mayor. *Ergo...*

16. «Parece haber dado origen a la poesía dos causas, y ambas naturales. [En efecto] *aprender agrada muchísimo* no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo compartan escasamente. Por eso, en efecto, *disfrutan viendo las imágenes pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél*» (*Poética*, 4, 1448b4-17). Es decir, como rezan las pri-

Por otro lado, la proximidad del entimema al lenguaje conversacional explica el papel significativo que desempeña en piezas de asunto ligero como las comedias cómicas: la demostración no pierde fuerza y el discurso gana en rapidez y naturalidad. Pudiera entenderse esta preferencia por el entimema como dictada por el principio de economía o de parsimonia (*lex parsimoniae*), también conocido como *navaja de Ockham*, por el filósofo nominalista a quien se le atribuye. Según este principio metodológico, siempre debe optarse por una explicación en términos del menor número posible de causas o variables; en otras palabras, «no deben emplearse más conceptos (reglas, principios, supuestos, etc.) de los que son estrictamente necesarios para producir una demostración o proporcionar una explicación»¹⁷. Aplicado a la lógica en la comedia, pudiéramos deducir que, si economizando algún elemento de la deducción llegamos al mismo efecto, es preferible la forma abreviada, o sea: el entimema.

Según la idoneidad demostrativa de cada figura, Calderón emplea todos los tipos de silogismos: categóricos, hipotéticos, condicionales, compuestos, entimemas... además de la inducción y la analogía. La profusión del condicional «si» en su teatro, anota Cilveti, «induce a sospechar que el silogismo condicional es mucho más frecuente que el categórico, mas no es así. ... Más corriente que [este] es el formado por una proposición disyuntiva y dos condicionales, conducentes a una misma conclusión: el dilema»¹⁸. El siguiente cuadro esquematiza el dilema en su forma simple (1) y compuesta (2). Ambas parten de la misma proposición disyuntiva (A o B). En el primer caso, tanto A como B implican C, con lo que esta ha de ser la conclusión. En el segundo caso, A implica C y B implica D, por tanto, la conclusión será otra disyuntiva (C o D).

| | |
|--------------|--------------|
| 1) | 2) |
| A ∨ B | A ∨ B |
| A → C | A → C |
| <u>B → C</u> | <u>B → D</u> |
| C | C ∨ D |

Ya sean simples o compuestos, los dilemas son ciertamente muy frecuentes en la comedia cómica. Solo en *El galán fantasma* el personaje epónimo, Astolfo, enuncia no menos que tres. He aquí uno de ellos:

ASTOLFO Nada llega a aventurarse
 en esto, pues o es mentira
 o es verdad dolor tan grave.
 Si es mentira, ¿qué aventuras

meras palabras de su *Metafísica*: Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει, el deseo de saber es connatural al hombre; y, además, agrada, en sentido fuerte (*hedonè*). Reincide en esta idea el siguiente pasaje de la *Retórica* (II 11, 1371b4-10), clarificador: «Puesto que aprender y admirar son agradables [...] pues no nos alegramos a causa de esto, sino que llegamos a la conclusión de que esto es *aquello*, de donde resulta que aprendemos algo». *Cursivas nuestras*.

17. Ferrater Mora, 2001, t. 2, «Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem», p. 1029.

18. Cilveti, 1968, p. 475.

tú en que yo me desengañe?
Y si es verdad, ¿qué aventuro
yo en que allí el Duque me halle?
Pues el que me diere celos
no importará que me mate¹⁹.

Vistosos dialécticamente, más espectaculares que efectivos, «los argumentos dilemáticos son con más frecuencia sofisticos que verdaderos. Por eso el terreno más apropiado para el dilema es la comedia de enredo, donde el ingenio tiene que barajar el complicado juego de galantería, amor y celos, ya a costa de la verdad, o sin preocuparse de ella»²⁰.

Para concluir esta lista somera pero representativa de figuras lógicas que confieren a la comedia cómica calderoniana su estilo inconfundible, mencionaremos la paradoja. Consiste esta, como su nombre indica —etimológicamente, «contrario a la opinión (común)»—, en una contradicción aparente. Escribe Cicerón (*De finibus*, IV, 74): «lo que [los griegos] llaman παράδοξα, lo llamamos nosotros 'cosas que maravillan'»²¹. En efecto, la paradoja maravilla porque propone algo que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es. Conviene, pues, para producir aquella *admiratio* horaciana que como efecto persigue la comedia y que Maggi y Robortello reivindican en sus respectivas teorías²².

| | |
|----------|--|
| ARNALDO | [...] daros ni negaros puedo el paso, porque a los dos nos está mal el concierto ²³ . |
| VIOLANTE | ¿Quién podrá satisfacer cara a cara a un ofendido que contra sí mismo piensa con razón o sin razón, pues darle satisfacción es acordarle la ofensa? ²⁴ |

En estrecha relación con la paradoja estaría el enigma²⁵. Piénsese, por ejemplo, en el «imposible de decir / imposible de callar» entre Flora y Carlos de la segunda jornada de *Mejor está que estaba* (pp. 889-891).

Sobre la función de estas figuras lógicas y su consiguiente efecto, observamos primeramente que el dilema y la paradoja ponen de manifiesto la que Gracián designara *agudeza en el desempeño*: al complicar con artificio dialéctico el caso, la

19. Calderón, *El galán fantasma*, p. 217.

20. Cilveti, 1968, pp. 475-476.

21. Ferrater Mora, 2001, t. 3, p. 2693.

22. Ver Herrick, 1950, pp. 41-57.

23. Calderón, *Mejor está que estaba*, p. 894.

24. Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, p. 1107.

25. Tema estudiado recientemente por Hernando Morata (2020). De hecho, buena parte de los ejemplos que aporta a título de enigmas pueden ser igualmente considerados paradojas.

salida adviene con gracia —en el sentido de habilidad, desenvoltura²⁶—. Hallamos algunas claves sobre los mecanismos de esta gracia en el discurso XLV de su *Agudeza y arte de ingenio* (1648):

Hay laberintos del discurso, que el mental Teseo, con el precioso ovillo de una acertada perspicacia, mide y vence. Llámase esta sutileza de desempeño, y pudiera vencedora, pues sitiada la inteligencia de una perplejidad, y tomados todos los pasos al discurso, con todo eso, asistida de su prontitud, halla la extraordinaria salida. [...]

Dificultades hay tan apretadas, y por otra parte, tan acertada la salida, que se debe reconocer en ellas el *sobreordinario iluminante auxilio*²⁷. [...]

Este es el principal artificio, que hace tan gustosas y entretenidas las épicas, ficciones, novelas, comedias y tragedias; vanse empeñando los sucesos, apretando los lances, de tal suerte, que parecen a veces no poder tener salida, y que entra entonces la licencia de Horacio:

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

Mas aquí está el primor del arte y la valentía de la inventiva, en hallar medio extravagante, pero verisímil, con que salir del enredado laberinto con gran susto y fruición del que lee y del que oye²⁸.

Veamos esta gracia en la acción cómica calderoniana. Su esquema general podría ser el siguiente: ante un aprieto, el personaje razona. Tras elaborar un dilema, silogismo o paradoja que pone de manifiesto la complicación del caso, la resolución, ya sea por el propio ingenio del personaje o por la fuerza de la acción dramática en curso, se presenta en forma de agudeza. Así, en *El galán fantasma*, el providencial hallazgo de una almohada en el jardín de Julia permite a Astolfo —quien, por supuesto, no debía estar allí— tapar el artificio secreto de la mina, con lo que no obstaculiza la salida del amigo en peligro y puede él mismo presenciar la escena escondido: desempeño airoso cuyas gustosas ventajas nos refería Gracián.

| | |
|---------|---|
| ASTOLFO | ¿Qué he de hacer, que unos de otros nacen los inconvenientes? (<i>Golpes dentro.</i>) Si me echo a la mina, dejo abierta la boca y pueden averiguar contra Carlos y contra mí fácilmente el intento; si la cierro con ramas, porque no lleguen a verla, no tengo luego por dónde salir; de suerte que en irme, Carlos y yo padeceamos igualmente, y en quedarme y ocultarme, |
|---------|---|

26. Algunos estudiosos han apuntado el conceptismo de Calderón relacionando algún aspecto de su teatro con la agudeza graciana. Ver Deza Enríquez, 2000; Blanco, 1996; Hidalgo-Serna, 1993.

27. La gracia divina.

28. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, pp. 133-136.

yo sólo; pues yo me quede
 empeñado y asegure
 a Carlos. Mas, pues me ofrece
 tan casual instrumento
 esta almohada, ella cierre,
 (Cubre la boca con una almohada.)
 y, fiando a la fortuna
 algo en desdicha tan fuerte,
 me encerraré en esta cuadra²⁹.

En suma, el profuso mas sutil manejo de estos recursos lógicos contribuye a dar a la comedia calderoniana su sabor característico, su gracia singular, incidiendo indudablemente en el gusto del público. Además de «por la bizarría del verso y por la invención»³⁰, el ingenio de Calderón se distingue en la llamada por Gracián *agudeza por desempeño*, ingrediente fundamental de la gracia; y cabría analizar igualmente, *en amont*, su *agudeza por empeño* —en el planteamiento y disposición del enredo—, en la que Calderón alcanzó, desde bien pronto, altas cotas de artificio³¹.

2. ERROR Y GRACIA: PARODIA DEL RAZONAR, FALACIA, CONTRADICCIÓN

No obstante, a la usanza escolástica, defenderemos en lo que sigue la tesis opuesta; es decir, que más que en la lógica que sustenta un mundo tan razonado, sea en sus fallas y brechas —errores, falacias, contradicciones— donde resida la gracia, si bien esta se produzca mediante similares mecanismos ingeniosos relacionados con la agudeza. La probaremos en varias escenas.

Atendamos, en primer lugar, a esta breve parodia del razonar lógico:

(Ruido en el balcón.)

VICENTE ¡No hagas ruido!

CHOCOLATE No he sido
yo.

VICENTE Luego ¿otro hace este ruido?

CHOCOLATE Concedo la consecuencia.

VICENTE Ya es mayor mi confusión.

CHOCOLATE Harto grande era la mía;
necesidad no tenía
de crecer³².

29. Calderón, *El galán fantasma*, pp. 255-256.

30. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XLV, p. 138. Única mención a Calderón en este tratado, destacando, por la razón citada, precisamente dos comedias de capa y espada: *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

31. Ver, por ejemplo, *La selva confusa* (1623).

32. Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, p. 1032.

Chacoteado por el gracioso Chocolate, don Vicente forma un silogismo perfecto. Su particularidad es que, dada la situación —con la inminente entrada del Rey por el balcón en el aposento de Violante, donde el esposo y su criado están de incógnito—, además de ser redundante, el silogismo da risa. ¡Quién lo iba a decir! Y no es, ni mucho menos, un caso aislado. Mediante el siguiente silogismo pretende Chocolate convencer a Leonor de su presunta autoridad sobre ella:

| | |
|-----------|--|
| CHOCOLATE | El argumento es fácil. En la casa de un señor, el lacayo menos grave sobre el más grave animal tiene dominio bastante. La dueña no es mujer ni hombre, sino otro animal aparte; luego mandará en las dueñas quien manda en los animales. |
| LEONOR | Es sofisticado argumento ³³ . |

Si bien formalmente el silogismo es correcto, por la grosería de las premisas puede considerarse falaz, como en efecto advierte Leonor³⁴. El desajuste que provoca lo cómico se localiza aquí no ya a nivel escénico, como en el ejemplo anterior, sino a nivel dramático, en el dicho mismo del gracioso.

Entraríamos por esta vía en el terreno del error, potente factor de comicidad, donde cabe distinguir dos niveles a los que pueden asociarse diferentes categorías de personajes. En el primero, en el dicho, vemos a los graciosos campar a sus anchas:

| | |
|---------|--|
| CAMACHO | Mas por lo que hemos dicho de aquella dama andante del capricho singular, ella viene; y aquí lugar acomodado tiene lo de <i>lupus in fabula</i> , que quiere decir, según colijo, que así Lope a sus fámulos lo dijo ³⁵ . |
|---------|--|

La ignorancia prototípica de la figura del donaire se presta a errores, de traducción de la expresión culta en este caso. La gracia destinada al espectador, sin embargo, incluiría sutileza: se trataría de un error de traducción, pero acierto en el uso, ya que, al aparecer la dama en ese mismo momento, sin saberlo Camacho pero sí el público, el latinajo estaría bien empleado. El doble significado de la expresión —su traducción y su interpretación— lo convertirían en un caso de anfibología³⁶.

33. Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, p. 1057.

34. Sobre este tipo de falacias, ver Beuchot, 1993, pp. 30 y ss.

35. Calderón, *Peor está que estaba*, p. 881.

36. Para un amplio estudio de los recursos lingüísticos con finalidad cómica empleados por un gracioso en concreto (Lázaro, de *Nadie fie su secreto*) ver el análisis de Casariego Castiñeira, 2014, especialmente pp. 62-71.

Similar juego de ingenio entre autor y público a costa de la ignorancia del personaje tiene lugar en este otro ejemplo, que ilustra asimismo el recurso tan característico de Calderón a las (auto)ironías dramáticas o guiños metateatrales:

| | |
|---------|---|
| LEONELO | Ovidio dice, hablando del remedio de amor, cuál es el medio; oye el verso. |
| DUQUE | Holgareme de sabelle. |
| LEONELO | «Para vencer a amor, querer vencerle». |
| DUQUE | Pues yo quiero y no puedo; luego miente Ovidio, o aconseja neciamente ³⁷ . |

La conclusión del silogismo que completa el Duque se fundamenta en un error de atribución. Para que la gracia surta efecto el espectador ha de detectarlo, sabiendo que ese Ovidio mentiroso o necio no es otro que el mismo Calderón, autor de la comedia cuyo título constituye el remedio de amor de Leonelo.

A un segundo nivel —errores o contradicciones en el hecho— no estarán exentos galanes y damas, siendo los más proclives a incurrir en ellos los personajes de mayor rango social.

| | |
|---------|--|
| JULIA | Señor, señor, esa culpa, aunque hoy esté averiguada, mía es, que no es de Astolfo, pues, creyendo que él llamaba, yo le mandé abrir la puerta: luego en los dos, cosa es clara, si fuera el llamar su culpa y mía hacer que le abran, yo estoy culpada y él no, pues yo le abro y él no llama; que desde el primero día, señor, que por mi desgracia me visitastes, no ha entrado más aquí. (<i>Entra, cayendo, Astolfo.</i>) |
| ASTOLFO | ¡El cielo me valga! ³⁸ |

Aun turbada, Julia elabora un complicado silogismo disyuntivo que, tan pronto armado, desmiente la acción escénica, con la brusca irrupción de aquel cuya ausencia se embrollaba la dama en demostrar. Se da así una contradicción entre el dicho (de Julia) y el hecho (la acción). En este ejemplo se ponen de manifiesto, pues, dos claves de lo cómico:

37. Calderón, *El galán fantasma*, p. 246.

38. Calderón, *El galán fantasma*, pp. 234-235.

1) La acción que fracasa en su propósito. Kant definía la risa como «una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada»³⁹. A partir de ahí, anota Pavis, «lo cómico se asociará con la idea de una acción que es desplazada de su lugar acostumbrado, creando un efecto de sorpresa»⁴⁰.

2) El personaje que yerra. Si traducimos *amártema* por defecto o error, esta clave está ya postulada en la *Poética* de Aristóteles (5, 1449a34): «Porque lo risible es un defecto o error (*amártema*) y fealdad sin dolor ni daño».

Pensemos en don Manuel en la primera jornada de *La dama duende*, al creer que la dama a la que ha ayudado en la calle es la dama de don Luis y no su hermana (v. 1007 y ss., pp. 47-49); o en el Duque poco antes del desenlace de *La selva confusa*; o en Lisarda en *Peor está que estaba* (p. 325). Si bien con matices, el error cómico, base del *quid pro quo*, no distingue aquí rangos sociales. De esta forma, el espectador ve o entiende más que los personajes, pues a diferencia de ellos, su conocimiento no se limita a los versos inmediatos o la situación presente, sino que dispone del cuadro completo: la acción escénica en su totalidad, antecedentes incluidos. Casa con esta técnica calderoniana el *dictum* de cineastas: «tragedy is a close-up, comedy is a long-shot». Depende, en efecto, de la perspectiva: lo que a los personajes puede parecer un chiste necio o un razonamiento bien elaborado no lo es necesariamente para el espectador atento, capaz de combinar el sentido de lo que está viendo con lo que ha visto ya y lo que lógicamente ha de suceder. Tal sutileza en la combinación de puntos de vista se salda en la superioridad del espectador⁴¹, cognoscitiva en este caso. Los más sagaces acercamientos teóricos a lo cómico, de Aristóteles a Freud, la ponen de relieve. Una carta anónima de 1667 a propósito de la comedia de Molière *Tartuffe* expone los mecanismos de lo ridículo con notable penetración psicológica⁴²; en su célebre ensayo sobre la risa Bergson expresará la misma idea concisamente: «Par un instinct naturel, et parce

39. Kant, *Crítica del juicio*, §54, p. 294.

40. Pavis, 1983, p. 76.

41. Freud (*Studienausgabe*, 4, p. 182, cit. por Pavis, 1983, p. 76) describe varios rasgos de la actitud del espectador situado ante un acontecimiento cómico: superioridad moral, percepción de un defecto en otro, reconocimiento de lo inesperado o de lo incongruente, rastreo de lo inhabitual a través de la puesta en perspectiva, etc. La percepción de una acción o de una situación cómica está vinculada al juicio del observador; este se considera superior al objeto percibido y extrae de él una satisfacción intelectual.

42. «Car quand nous voyons une action ridicule, la connaissance que nous avons du ridicule de cette action nous élève au-dessus de celui qui la fait, parce que, d'une part, personne n'agissant irraisonnablement à son su, nous jugeons que l'homme qui l'a faite ignore qu'elle soit déraisonnable et la croit raisonnable, donc qu'il est *dans l'erreur et dans l'ignorance*, que naturellement nous estimons des maux ; d'ailleurs, *par cela même que nous connaissons son erreur, par cela même nous en sommes exempts*: donc nous sommes en cela plus éclairés, plus parfaits, enfin plus agréables à la nature ; de là vient que le *mépris* qui enferme cette connaissance est toujours accompagné de *joie* : or cette joie et ce mépris composent le mouvement qu'excite le ridicule dans ceux qui le voient» (en Molière, *Œuvres complètes*, t. 2, pp. 1193 y ss.; cit. por Escola, 2019, pp. 204-205). *Cursiva nuestra*.

qu'on aime mieux, en imagination au moins, être dupeur que dupé, c'est du côté des fourbes que se met le spectateur»⁴³. A ella como factor del gusto del público de la Comedia Nueva que a la sazón fijaba apuntaba también Lope en su *Arte nuevo* (vv. 323-326):

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, *porque piensa*
*que él solo entiende lo que el otro dice*⁴⁴.

Aunque lógicamente es una falacia —sofisma la considera Aristóteles en las *Refutaciones sofísticas*⁴⁵—, la anfibología en una de sus especies, el doble-sentido, es la base de numerosos chistes y distintivo del humor calderoniano.

3. CONCLUSIÓN

En las dos partes precedentes hemos defendido que Calderón logra la gracia tanto mediante la disposición de recursos lógicos —silogismos, paradojas, dilemas— como de sus opuestos —errores, falacias y contradicciones—. En lógica, si en una derivación introducimos un supuesto (A), del que derivamos una contradicción ($B \wedge \neg B$), entonces hemos de negar el enunciado supuesto aplicando la regla de *reducción al absurdo*. La demostración quedaría así invalidada. Pero la polisemia del concepto de gracia (A*) permite evitar la negación; puesto que, en el primer caso, la *gracia* que se desprende de la agudeza en el dicho tiene un sentido más bien estético: habilidad, soltura, lucimiento ingenioso. En la última parte, en cambio, hemos manejado *gracia* en su acepción puramente cómica. Las dos son facetas de la *gracia* castellana y las dos están al servicio del gusto en la comedia. Sin contradicción.

BIBLIOGRAFÍA

- Aichinger, Wolfram, «El pensamiento vestido de loco. Escritura e inspiración en la obra de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 17-30.
- Aristóteles, *Analíticos primeros*, trad. Miguel Candel, Madrid, Gredos, 1988.
- Aristóteles, *Metafísica*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1987.
- Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Aristóteles, *Refutaciones sofísticas*, trad. Miguel Candel, Madrid, Gredos, 1982.
- Aristóteles, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1994.
- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2004.

43. Bergson, 2004, p. 59.

44. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pp. 556-561. Cursiva nuestra.

45. Y Tomás de Aquino. Ver Beuchot, 1993, pp. 32-33.

- Beuchot, Mauricio, «Las falacias en la teoría de la argumentación de Santo Tomás de Aquino», *Convivium*, 4, 1993, pp. 27-38.
- Blanco, Mercedes, «El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, vol. II, pp. 75-85.
- Casariego Castiñeira, Paula, «Hacia la construcción del gracioso Lázaro: principales mecanismos de comicidad en *Nadie fíe su secreto*», *Cuadernos de Aleph*, 6, 2014, pp. 58-79.
- Calderón de la Barca, Pedro, *De una causa, dos efectos*, en *Verdadera Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 469-555.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, en *Verdadera Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 875-965.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Il y a du mieux*, en *Théâtre Espagnol*, trad. Simon-Nicolas-Henri Linguet, I, Paris, De Hansy, 1770, pp. 403-496.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La selva confusa*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Mejor está que estaba*, en *Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 849-940.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Peor está que estaba*, en *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 859-952.
- Cilveti, Ángel L., «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, 80, 1968, pp. 459-497.
- Cossío, José María, «Racionalismo en el arte dramático de Calderón», *Cruz y raya*, 21, diciembre de 1934, pp. 37-76.
- Deza Enríquez, Ana-Jimena, «El conceptismo de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, coord. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2002, pp. 401-425.
- Escola, Marc, *Dossier*, en Pierre Corneille, *La Place Royale*, Paris, GF Flammarion, 2019, pp. 181-226.

- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, vol. II, Madrid, Castalia, 1969.
- Hernando Morata, Isabel, «Aproximación a los enigmas en las comedias de Calderón», *Boletín de la Real Academia Española*, 100, 321, 2020, pp. 53-74.
- Herrick, Marvin T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Champaign, University of Illinois Press, 1950.
- Hidalgo-Serna, Emilio, «La lógica del ingenio en un monólogo de *La vida es sueño* de Calderón», en *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 197-214.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Kallendorf, Hilaire, *Conscience on Stage: The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*, Toronto, Toronto University Press, 2007.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- Martin, Vincent, «Stages of Thinking: Calderón's Metadrama of the Mind», *Miríada Hispánica*, 4, abril de 2012, pp. 85-108.
- Molière, *Œuvres complètes*, ed. Georges Forestier y Claude Bourqui, Paris, Gallimard, 2010 («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Muratta Bunsen, Eduardo, *La pasión por dudar. Escepticismo y probabilismo en los dramas seculares de don Pedro Calderón de la Barca*, Bern, Peter Lang, 2016.
- Ortega Máñez, María J., «De la gracia en Calderón (I): teología y comicidad», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, pp. 527-532.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando de Toro, Barcelona, Paidós, 1983.
- Pring-Mill, Robert D. F., «Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: un discurso de *El príncipe constante*», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburg, 1970)*, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, pp. 109-154.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.