

La poética dramática desde una perspectiva cuantitativa: la obra de Calderón de la Barca

A Quantitative Approach to the Poetics of Drama: Calderón de la Barca's Work

Dirección

Clara Martínez
Cantón

Gimena del Río
Riande

Ernesto Priani

Secretaría

Romina De León

Hanno EHRLICHER
Eberhard Karls Universität Tübingen
hanno.ehrlicher@uni-tuebingen.de
<https://orcid.org/0000-0002-8572-7836>

Jörg LEHMANN
Eberhard Karls Universität Tübingen
joerg.lehmann@uni-tuebingen.de
<https://orcid.org/0000-0003-1334-9699>

Nils REITER
Universität zu Köln
nils.reiter@uni-koeln.de
<https://orcid.org/0000-0003-3193-6170>

Marcus WILLAND
Universität Heidelberg
marcus.willand@gs.uni-heidelberg.de
<https://orcid.org/0000-0002-3107-311X>

RESUMEN

El desarrollo de métodos computacionales cuantitativos para llevar a cabo un análisis estructural y formal de textos dramáticos es relativamente reciente en las Humanidades Digitales. En este artículo estudiaremos, a través de este enfoque cuantitativo, algunos aspectos de la obra de Calderón de la Barca. Para llevar a cabo el análisis se hará referencia a las poéticas dramáticas contemporáneas de la *Comedia nueva* española, que se contraponen a las reglas establecidas en el teatro clásico francés, como las unidades de acción, lugar y tiempo, las reglas de distribución de los personajes, la convención sobre la separación de los estados sociales y sobre la composición en general. Las características cuantitativas se explorarán en los dos géneros dramáticos más empleados por Calderón, la comedia y el auto sacramental, detectando así los patrones y estructuras formales del autor.

PALABRAS CLAVE

Siglo de Oro, análisis de dramas, teatro clásico francés, comedia, auto sacramental.

ABSTRACT

While it is not new in literary studies to analyze drama against the backdrop of poetic rules, quantitative methods of Digital Humanities to conduct structural analyses of plays were developed only recently. Taking the example of Calderón de la Barca, this paper explores the range such a quantitative approach may have. For this, we draw on the contemporaneous poetics of drama of the Spanish *Comedia Nueva* and oppose them to the rules of the later French *classicisme*, such as the unity of action, place, and time, the provisos for characters and *Ständeklausel*, as well as the overall composition of the plays as our guidelines for the analysis. Moreover, we explore quantitative characteristics of the two dramatic subgenres Calderón mostly worked in, and thus contribute to the discovery of patterns and structures within the corpus of plays analyzed.

KEYWORDS

Spanish Golden Age, Drama Analysis, French Classical Theater, Comedy, Auto Sacramental.

1. INTRODUCCIÓN

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) es considerado el dramaturgo más famoso e importante del Barroco español junto con Lope de Vega y Carpio (1562-1635). La edición moderna más completa de sus obras hasta la fecha, publicada en la primera mitad del siglo XX por la editorial madrileña Aguilar en tres tomos, abarca 187 piezas teatrales, entre las que se cuentan 79 autos sacramentales (Astrana Martín, Valbuena Briones y Valbuena Prat, 1951-1956). A estas hay que añadirles 41 obras, que corresponden a la amplia gama del *teatro breve* —entremeses, jácaras, mojigangas, etc.— que se escenificaban generalmente intercaladas entre los actos de la representación (Lobato, 1989).

Dado que el autor presenta un corpus tan amplio, pero concentrado en pocos subgéneros dramáticos, cabe esperar la existencia de semejanzas estructurales entre las diferentes obras. Así pues, este corpus se presta de forma idónea para un enfoque cuantitativo. Sin embargo, con excepción de unos pocos estudios (Peña Pimentel, 2011, 2012; de la Rosa, Soto-Corominas y Suárez, 2018), la obra calderoniana aún no ha sido analizada con métodos propios de las Humanidades Digitales. Esto se debe especialmente al hecho de que todavía no existen ediciones digitales de los textos en un formato estándar, lo que constituiría la base para cualquier análisis cuantitativo. Con la finalidad de avanzar hacia la elaboración de un corpus digital y poder realizar las primeras indagaciones, en primer lugar, hemos convertido 50 dramas calderonianos, accesibles ya en formato HTML¹, a formato TEI-XML y, en segundo lugar, hemos llevado a cabo su exploración mediante el paquete DramaAnalysis, herramienta desarrollada en el proyecto QuaDrama² y ofrecida en el marco del entorno de análisis estadístico R (Reiter, 2020). Estos textos han sido publicados con acceso abierto bajo el título Calderón Drama Corpus, accesible a través del Drama Corpora Project (DraCor)³, por lo que pueden ser utilizados sin restricciones. Este corpus digital forma la base de nuestro análisis.

Con el objetivo de reconocer patrones y estructuras, nos centraremos en las características formales de los dramas, guiándonos por las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué información sobre las características típicas de las comedias y de los autos sacramentales nos proporciona un análisis estructural-cuantitativo de la composición general de las obras? ¿Hasta qué punto las comedias de Calderón se orientan por la fórmula de éxito de la *Comedia nueva* española, tal y como la explicó Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y cómo contrastan con la *doctrine classique* neoplatónica que se estaba estableciendo en Francia paralelamente al teatro barro-

¹ En el sitio web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se encuentran más de cien piezas de Calderón en este formato, pero editadas con diferentes criterios. De ellas, se eligieron 100 para convertirlas a lenguaje TEI, en dos talleres realizados en verano de 2019, en la Universidad de Tubinga, con estudiantes bajo la dirección de Hanno Ehrlicher. Aunque desde el punto de vista filológico existen ediciones impresas más fiables, como las que se editaron (y se siguen editando) bajo la dirección de Ignacio Arellano y su equipo, para una edición electrónica, hubo que recurrir necesariamente al formato digital.

² Accesible desde: <https://quadrada.github.io/index.en>.

³ Accesible desde: <https://dracor.org/cal>. Véase Fischer, Börner, Göbel, Hecht, Kittel, Milling, Trilcke (2019).

co español? ¿Qué características estructurales específicas se pueden identificar en los autos sacramentales de Calderón?

Con el objetivo de clarificar los análisis que ofreceremos más adelante para los lectores que no están familiarizados con la obra de Calderón, resumiremos a continuación las condiciones sociales e institucionales propias del teatro del Siglo de Oro. Los dos subgéneros dramáticos de los que se sirvió esencialmente el autor (comedias y autos sacramentales) se dirigían a públicos diferentes y se representaban en escenarios que ofrecían posibilidades escénicas y técnicas bastante distintas. En primer lugar, hay que mencionar los corrales, donde se comenzaron a establecer escenarios teatrales permanentes a finales del siglo XVI. Eran característicos del teatro urbano, cada vez más comercial, y contribuyeron al desarrollo de la configuración específica de la comedia española áurea. El escenario propiamente dicho se construía en el fondo del patio, entre las fachadas de las casas, y estaba claramente separado del auditorio por una elevación, pero aún sin una cortina o telón que marcara la separación funcional tal y como es usual hoy en día en los escenarios de medio cajón. Únicamente había una cortina móvil en la parte trasera del escenario mediante la que se creaba otro espacio destinado, principalmente, a guardar los trajes o como vestidor para los actores. Las aberturas de la cortina servían para la entrada y salida de estos, pero también se podían alzar para abrir una segunda ubicación dentro del espacio dramático escenificado. Además, se recurría a artificios técnicos como las *tramoyas*, *trampas*, *apariencias*, *pescantes* o *bofetones* para crear diversos efectos teatrales especiales (Ehrlicher, 2012, pp. 127-131).

Los escenarios de corral combinaban la simplicidad arquitectónica con un típico teatro de máquinas barroco; en las ciudades se fueron convirtiendo en instituciones y comenzaron a ser accesibles para un público urbano mixto de diferentes estratos sociales. Este carácter público del teatro de corral fue una novedad en vida de Calderón, ya que el teatro cortesano o de palacio fue creado originariamente para el disfrute exclusivo de la nobleza. El teatro del Retiro de Madrid, finalizado en 1640 —en el cual el reconocido escritor trabajó tras haber asumido el cargo de dramaturgo de la corte de Felipe IV pocos años antes, en 1635— se modeló arquitectónicamente siguiendo los patrones de perspectiva de los escenarios renacentistas italianos. En comparación con las limitadas posibilidades escénicas del corral, este teatro cortesano ofrecía mayores recursos técnicos y mejores condiciones para la ejecución de una escenografía elaborada. Al asociarse con la corte, el teatro no solo cambió su base social, sino que también tuvo que adaptarse al gusto del público, ahora más preocupado por la representación y el valor educativo del drama, y ya muy familiarizado con los procedimientos típicos de la comedia; este público era más selectivo y estaba capacitado para apreciar los logros estéticos del arte y evaluarlos de forma crítica e intelectualmente compleja (Couderc, 2012, pp. 7-19).

La escenificación del teatro dramático sobre carros, tan característica del Siglo de Oro, contrasta con las formas del escenario fijo del corral y de la corte ya mencionados. Estos se empleaban exclusivamente para representaciones dentro del marco de la fiesta del Corpus Christi, para las obras desarrolladas en un acto en las que se celebraba el sacramento de la eucaristía,

denominadas *autos sacramentales*. El nombre de la forma escénica, *carro*, deriva de los carros de teatro móviles utilizados para la construcción del escenario; se colocaban uno o dos delante de la fachada de una casa y servían de tablado, mientras que otros dos solían estar equipados con elaboradas construcciones decorativas y, a menudo, muy elevadas. Así, el teatro de los *autos* permaneció fiel a la práctica medieval del teatro ambulante. Las actuaciones tenían lugar en un espacio urbano de acceso público, sobre todo en las céntricas plazas mayores. El público que asistía a las representaciones era diferente al del escenario del corral.

2. ESTRUCTURAS FORMALES DE LAS COMEDIAS DE CALDERÓN

La ya mencionada edición de las obras de Calderón en la editorial Aguilar distingue entre *Dramas* (vol. 1), *Comedias* (vol. 2) y *Autos sacramentales* (vol. 3), esta subdivisión en dramas y comedias propuesta por los editores modernos es una categorización posterior. En vida del autor, sus piezas se publicaron sueltas o de forma antológica como partes de comedias que se enumeraban sin otras subdivisiones genéricas (Calderón de la Barca, 1640). De acuerdo con Henry Sullivan (2018), en el Siglo de Oro *comedia* era sinónimo de cualquier pieza representada en el escenario: “Though the etymology of *comedia* is simple enough – a play of high spirits and laughter with a happy ending– in Early Modern Spain the term *comedia* meant ‘a play’ or ‘work for the stage’ in a quite neutral sense” (p. 33).

En un primer paso, seguiremos la clasificación de la edición de Aguilar para analizar la frecuencia de las palabras en los diferentes subgéneros, a partir de los cuales formaremos los llamados vectores de palabras. Sobre esa base es posible calcular la similitud de los textos dramáticos representados por los vectores. Para ello, tomamos del corpus de las 50 piezas 10 autos sacramentales y 13 comedias⁴, estas últimas divididas en siete comedias y seis dramas. A los diez autos sacramentales les asignamos los números que van del 1 al 10; a los seis dramas, del 20 al 25 y a las siete comedias, del 30 al 36. Del corpus formado por 23 obras teatrales se eliminan los signos de puntuación y las palabras vacías (*stopwords*) del castellano, quedando así 18.555 palabras. A continuación, suprimimos el 40% de las palabras menos frecuentes y dividimos el número de las palabras restantes entre el número de las palabras de cada texto dramático⁵. La matriz así obtenida se transforma, a continuación, en una matriz con la que se calcula la distancia euclidiana (medida establecida para calcular la distancia entre dos puntos en el espacio) entre los textos, lo que permite agrupar los 23 dramas según el criterio de su semejanza semántica; estos se representan por su número en el siguiente diagrama (figura 1). La distancia entre los diferentes textos, es decir, su distribución en los ejes *x* e *y*, se ha calculado mediante la matriz de distancia. Para facilitar la legibilidad del gráfico, se han añadido manualmente círculos en torno a los números 1-10

⁴ Se tomaron todas las comedias del corpus y se eligieron diez autos sin un criterio fijo a modo de ejemplo.

⁵ Este procedimiento queda explicado detalladamente en Piper (2018, pp. 45-49). Los cálculos se hicieron en R, las palabras vacías del castellano se eliminaron siguiendo la lista ofrecida en el paquete *quant* (*Quantitative Analysis of Textual Data*), destinado, como indica su nombre, al análisis cuantitativo de textos.

(autos sacramentales), 20-25 (dramas) y 30-36 (comedias), resaltando así la posición de los tres subgéneros diferenciados por la edición de Aguilar.

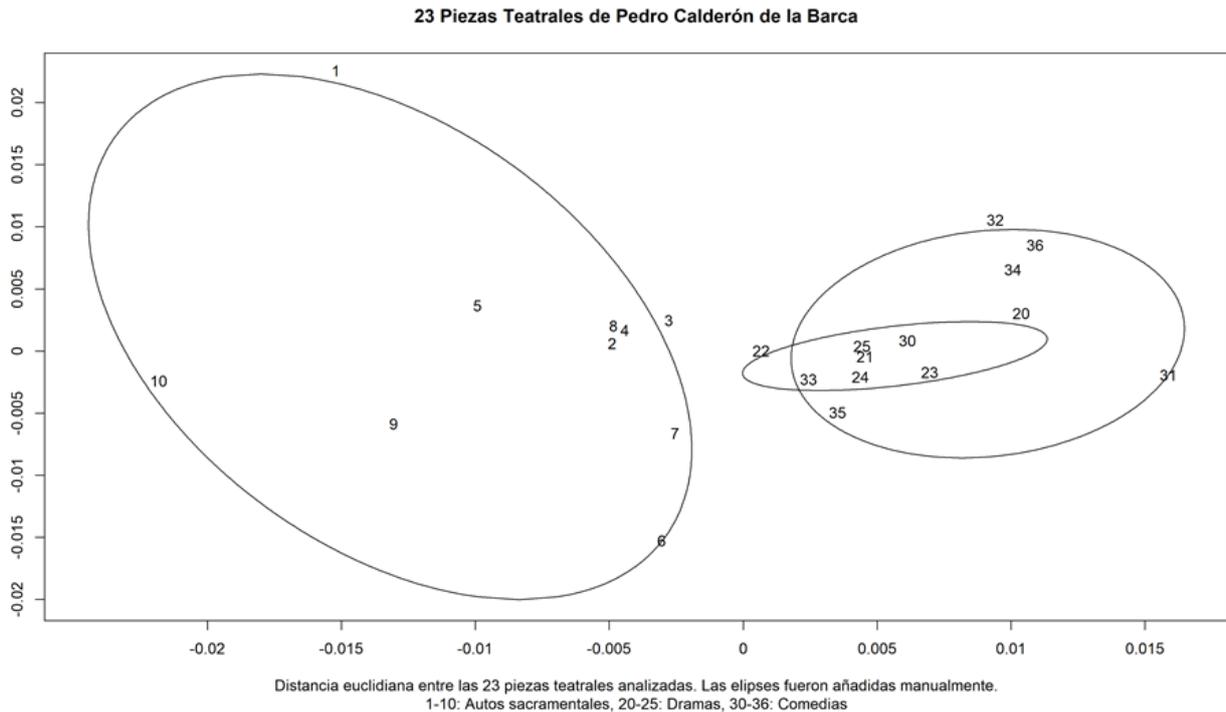


Figura 1. Distancias semánticas entre *autos sacramentales*, *dramas* y *comedias*. Elaboración propia⁶.

El análisis de las palabras más frecuentes nos lleva a dos conclusiones. En primer lugar, se puede constatar que el vocabulario empleado en los autos sacramentales se distingue claramente del de los dramas y las comedias, se sitúan en la parte izquierda del gráfico. Por otra parte, el diagrama evidencia que el material textual de los otros 13 textos dramáticos no permite su clara diferenciación —los grupos de dramas y comedias se solapan y se mezclan—. Dicho de otro modo: no es posible distinguir dramas y comedias mediante la frecuencia de uso de las palabras. Desde este punto de vista resulta obsoleta la diferencia establecida por Valbuena Briones en su introducción a las *Obras completas* en 1951⁷. Por el contrario, se corrobora la postura de los investigadores que prefieren hablar de comedias en un sentido genérico más amplio y rechazan una diferenciación interna.

El siguiente análisis se ha llevado a cabo mediante las 13 comedias disponibles con marcado TEI-XML⁸. En la aplicación cuantitativa nos guiamos por el ya mencionado discurso poetológico *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, publicado por primera vez en 1609⁹.

⁶ Todos los gráficos se han realizado con el ya mencionado paquete DramaAnalysis.

⁷ El propio Valbuena Briones, no muy convencido, al parecer, de esta diferenciación, dejará de mencionarla a partir de la quinta reedición de las *Obras completas* de Calderón, de 1966.

⁸ Se trata de las siguientes piezas que enumeramos en orden alfabético: *Afectos de odio y amor*; *Amor, honor y poder*; *Casa con dos puertas mala es de guardar*; *El Faetonte*; *El galán fantasma*; *El jardín de Falerina*; *El médico de su honra*; *El monstruo de los jardines*; *La aurora en Copacabana*; *La dama duende*; *La devoción de la Cruz*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *La vida es sueño*. Accesible desde: <https://dracor.org/cal>.

El propio Calderón no elaboró ninguna poética sistemática explícita, pero en sus inicios se orientó por las reglas pragmáticas de la nueva comedia española que Lope de Vega declaró como un fenómeno de su tiempo, evidenciado en el título de su escrito. Así estableció un modelo cuyo éxito fue tan grande que obligó a todos los dramaturgos posteriores a tomarlo en cuenta. No obstante, ese modelo es contrario a la doctrina clásica formulada más tarde en Francia, cuyas reglas nos servirán para contrastarlas con las de Calderón. Una característica esencial del argumento del dramaturgo español es la desviación consciente de las normas poéticas establecidas en la Antigüedad —además de Plauto y Terencio se menciona especialmente a Aristóteles, cuya poética Lope conoce, pero no considera vinculante—, desvío legitimado por las necesidades del público del corral y que se lleva a cabo como pragmatización de las preceptivas clásicas (Ehrlicher, 2012, pp. 137-140; Sullivan, 2018, pp. 23-28; Eglseeder, 1998).

Lope de Vega deja bien claro que conoce las reglas antiguas, pero las desacata consciente de que el teatro ya no se producía para un público humanista educado, sino para uno socialmente heterogéneo, que se juntaba en los corrales, y cuyo gusto no letrado se convierte en la ley *justa* a la que él cree que hay que atenerse. Con esta licencia, el *Arte nuevo* ignora explícitamente las reglas de las unidades de tiempo y lugar, pero mantiene la unidad de la trama, que amenaza con convertirse en episódica, especialmente cuando se trata de sujetos históricos. En cuanto al tipo de trama que se considera apropiada para un drama, este poeta reafirma la distinción tradicional entre comedia y tragedia: entre obras que tratan de gente común en tramas de ficción y obras basadas en hechos históricos, cuyos personajes pertenecen a la alta alcurnia o la realeza. Sin embargo, Lope caracteriza la *Comedia nueva* como una mezcla de elementos cómicos y trágicos, justifica esta desviación de las reglas y la mezcla de los dos géneros de la dramaturgia con la necesidad de procurar entretenimiento junto con la belleza de la diversidad, y señala que estos valores están en consonancia con la naturaleza¹⁰. Para las comedias, Lope de Vega recomienda una estructura de tres actos; en su opinión, una vez elegido el tema, se debe realizar un bosquejo en prosa y luego dividirlo en tres partes de acuerdo con el marco de tiempo dado. Si se tratan acontecimientos históricos, se pueden saltar varios años entre los actos; sin embargo, el tiempo dentro de un acto no debe durar más de un día, esto es, una jornada.

Puesto que el escenario no debía quedar vacío de personajes, este autor implementa la misma regla del teatro clásico francés: la *liaison des scènes*; el dramaturgo español consideraba ese vacío un fallo artístico que había que evitar para no inquietar al público. Así pues, aconseja lo siguiente en cuanto al desarrollo de la trama: “En el acto primero ponga el caso, / En el segundo enlace los sucesos, / De suerte, que hasta el medio del tercero / Apenas juzgue, nadie en lo que para” (Lope de Vega, 1621, vv. 298-301). Especialmente en este último punto surgen dificultades a la hora de poner en práctica las reglas poetológicas en un análisis digital del drama (Reiter y

⁹ Citaremos una edición histórica accesible en línea (Lope de Vega, 1621), pero modernizando la ortografía y añadiendo el número de los versos.

¹⁰ “Lo trágico, y lo cómico mezclado / [...] 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, 1621, vv. 174-180).

Willand, 2018) ya que esto plantea la cuestión de cómo fijar exactamente la unidad de una trama cuando los cambios de lugar y los saltos en el tiempo están permitidos de forma expresa.

Las reflexiones de Lope de Vega contrastan con las reglas del teatro clásico francés. Para recordarlas, nos servimos aquí del resumen que hace de ellas Bernhard Asmuth (1984):

El drama del período clásico francés sintetiza diferentes convenciones formales, como son: 1. Las unidades de acción, lugar y tiempo. 2. La regla de la distribución de los personajes, que impide reunir a más de tres actores en una escena; y la *liaison des scènes*, que prohíbe introducir nuevos personajes después del primer acto. 3. La convención de las capas sociales y el uso de un registro lingüístico equivalente. 4. La composición simétrica o, de alguna forma, “geométrica” (p. 48)¹¹.

Es evidente que el dramaturgo español hace caso omiso de las tres unidades y solo se atiene a las reglas de distribución de los personajes en relación con la *liaison des scènes*. La pauta de las tres personas del teatro clásico francés, por otro lado, no permite que haya más de esa cantidad de figuras actuando en el escenario al mismo tiempo. Lope no comparte el precepto formulado por Corneille (Scherer, 1959, p. 211), según el cual ningún personaje principal puede aparecer por primera vez después del primer acto, pero sí aprueba tanto la convención de los tres estratos sociales —esto es, que figuras de la nobleza aparezcan en la tragedia mientras que las de las capas sociales bajas lo hagan en la comedia— como la composición simétrica.

Al analizar las unidades, acción, lugar y tiempo, se cristalizan dos desafíos respecto a las comedias de Calderón. En primer lugar, se encuentran muy pocas didascalias en las primeras ediciones de las comedias impresas en el siglo XVII. Solo en raras ocasiones hay detalles sobre el lugar y el momento de la acción escénica; estos deben deducirse de los diálogos de las figuras dramáticas. Este hecho posiblemente se deba a la práctica teatral en el Siglo de Oro de escenificar las obras antes de su impresión. Generalmente, el drama se publicaba tan solo después de una exitosa puesta en escena sobre las tablas. Esta práctica también explica por qué se solía recurrir al subtítulo de *comedia famosa*, ya que los dramas ya eran conocidos por el público y la impresión no era más que un medio secundario de explotación del éxito teatral. En comparación con los textos dramáticos modernos, el texto secundario (didascalias) está mucho menos desarrollado y es más breve en relación con el texto principal, el de los parlamentos de los personajes. Estas convenciones fueron cambiando paulatinamente, como se puede apreciar en la reedición de la obra calderoniana a cargo de Juan Eugenio Hartzenbusch, en la serie *Biblioteca de autores españoles*, a partir de 1848. El entonces director de la Biblioteca Nacional de España no solo añadió muchas didascalias en las comedias, sino que también subdividió los actos en escenas (Harzenbusch, 1848)¹².

El segundo desafío que presenta el análisis de las comedias de Calderón es la cuestión de cómo poner en práctica técnicamente la medición de las tres unidades. Es posible agregar datos al marcado en TEI-XML sobre el tiempo y el lugar en el que discurre la acción, aunque no se encuentren explícitos en el texto, como también se integra el aparato crítico. Además, dicho marcado

¹¹ Traducción propia.

¹² Sobre esta reedición de las obras calderonianas y la subdivisión de las comedias *à la française* véase Vitse (1990, pp. 268-273).

ofrece la posibilidad de tipificar las acotaciones para que estas puedan filtrarse en función del tiempo y del lugar¹³. Sin embargo, es solo una ayuda técnica, pues no se logra una clasificación automática rigurosa mediante el ordenador, por ejemplo, respecto a la pregunta de si hay unidad de lugar o tiempo. Esta evaluación, por lo tanto, sigue siendo competencia de un intérprete. Este debe decidir, por ejemplo, si la unidad de lugar es la misma cuando se representan dos escenas en una casa y en la calle de al lado de la casa, o si la indicación *noche* se refiere al mismo día en que se representa la obra o el acto. En cualquier caso, no existe actualmente un concepto convincente para hacer operables las categorías poéticas centrales de las tres unidades e implementarlas técnicamente de una manera que permita hacer análisis basados en criterios bien definidos y aplicables.

Las siguientes evaluaciones se han realizado, por ello, sobre una base hermenéutica. Nos centraremos en algunos ejemplos seleccionados para no tener que referirnos a las trece comedias en su totalidad. Por ejemplo, el lugar y el tiempo se pueden determinar con precisión en *La dama duende*. Del primer discurso de un personaje se deriva que la obra está ambientada en Madrid, el día del bautismo del príncipe Baltasar Carlos, es decir, el 4 de noviembre de 1629. Sin embargo, en el transcurso de los tres actos se producen numerosos cambios de lugar y de tiempo. En el primer acto, el escenario cambia de una calle de Madrid a la habitación de doña Ángela y posteriormente a una habitación en casa de don Manuel. El segundo acto varía, primero, entre las dos habitaciones y termina de nuevo en una calle, y esta última escena tiene lugar por la noche. El tercer acto comienza por la noche frente a la puerta de una iglesia y luego cambia a la habitación de doña Ángela, y más tarde a la habitación de don Manuel¹⁴.

Calderón procede de manera similar en *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Aquí, el lugar en el que transcurre la acción es Ocaña y el tiempo, la madrugada. Primero, la acción tiene lugar en la calle, luego cambia varias veces entre la casa de don Félix, el apartamento de Laura y la habitación de Marcela, y el segundo acto tiene lugar por la noche. En estas dos piezas, Calderón se toma abiertamente las libertades descritas por Lope de Vega con respecto a las unidades de lugar y tiempo. Pero estas libertades se hacen particularmente claras en *El médico de su honra*, como se puede ver en la primera enunciación del rey don Pedro, la escena de apertura tiene lugar en la casa de campo de don Gutierre Alfonso de Solís, cerca de Sevilla. A partir del verso 575, la acción se traslada a la sala del palacio real de dicha ciudad¹⁵. El segundo acto se abre de nuevo con una escena nocturna en la casa de campo de don Gutierre, para luego reubicarse en el castillo real, a partir del verso 1402. Finalmente, en el acto tercero, a partir del verso 2330, la escena cambia del castillo a una habitación de la casa de don Gutierre.

Cambios similares de lugar y tiempo se encuentran también en *La vida es sueño*: como se deduce del primer monólogo, la acción tiene lugar en Polonia, la escena inicial muestra una monta-

¹³ Estas posibilidades se han implementado ya para las didascalias en el teatro clásico francés. Accesible desde: <http://www.theatre-classique.fr/>.

¹⁴ Para un análisis de la compleja lógica espacial en *La dama duende* véase Ehrlicher (2012, pp. 159-161).

¹⁵ Véase Couderc (2012, p. 139), quien anota en este pasaje un cambio de lugar, un cambio completo de los personajes y un cambio en la métrica.

ña a un lado y al otro una torre en la que se encuentra la prisión del protagonista, Segismundo. A partir del verso 475, los acontecimientos tienen lugar en el palacio real. En el segundo acto (verso 1032) y en el tercer acto (versos 240 y 468) hay un cambio entre estos dos escenarios. Estos pocos ejemplos tomados de las comedias muestran claramente que Calderón no siguió las rígidas pautas marcadas por el teatro francés de la época, sino que, al igual que lo hiciera antes Lope de Vega, subordinó las unidades de lugar y tiempo a las necesidades de su propia disposición dramática.

En cuanto a las reglas de distribución de los personajes, lo primero que hay que resaltar es que la poética del drama de Lope de Vega no se pronuncia sobre la regla de los tres ni sobre que no aparezcan nuevas figuras después del primer acto, tan solo sigue la norma de la *liaison des scènes*, es decir, la ley del encadenamiento de los personajes. Por consiguiente, no puede sorprender que Calderón tampoco respete la norma de las tres personas vigente en el teatro clásico francés.

En la primera escena del primer acto de *Casa con dos puertas mala es de guardar* aparecen cuatro personas, lo que se refleja explícitamente en las didascalias: “Salen Marcela y Silvia en corto con mantos, como recelándose, y detrás Lisardo y Calabazas”. Asimismo, en la primera escena del segundo acto hay cuatro personas hablando en el escenario (Marcela, Escudero, Laura y Celia), igual que en el tercer acto a partir del verso 100 (Marcela, Silvia, Laura y Celia). Muchos otros ejemplos muestran que Calderón no se adhiere a la regla de las tres personas o que la ignora por completo: En *La dama duende*, al menos cuatro personas hablan en el primer acto a partir del verso 180; en el segundo, a partir del 2420; y en el tercero, desde el verso 2280. En *El galán fantasma*, cuatro personas hablan en el primer acto desde el verso 895; en el segundo, desde el verso 85; y en el tercero, desde el verso 155. En *Amor, honor y poder*, al menos cuatro personas hablan en el primer acto, primera escena, en la primera escena del segundo acto y en la última escena del tercero a partir del verso 755. Otros ejemplos se podrían encontrar en *El médico de su honra*, *La vida es sueño* y *La devoción de la Cruz*.

La convención de evitar nuevos personajes después del primer acto requiere una consideración diferenciada, porque es necesario valorar qué personaje puede ser considerado principal y cuál no. En los 13 dramas de Calderón examinados aquí, el conjunto de figuras sobre el tablado va desde nueve personajes (en *Amor, honor y poder* y *La dama duende*) hasta 28 (*La aurora en Copacabana*). El promedio de figuras en los 13 dramas es de 16,5 distribución que dificulta determinar qué figuras son protagonistas y cuáles no. Contabilizar la distribución del discurso de los personajes mediante unidades informativas (tokens) permite, sin embargo, aproximarse a este problema¹⁶. Para medir las duraciones de cada uno de los discursos, se ofrecen visualizaciones dentro del paquete DramaAnalysis. En el caso de *La dama duende* obtenemos, por ejemplo, la siguiente distribución mostrada en la figura 2.

¹⁶ Un token consiste en una cadena de signos de información marcada por espacios en blanco antes y después. En nuestro caso, un token serían las palabras enunciadas, pero también cada uno de los signos de puntuación, incluso el punto que cierra el discurso de una figura.

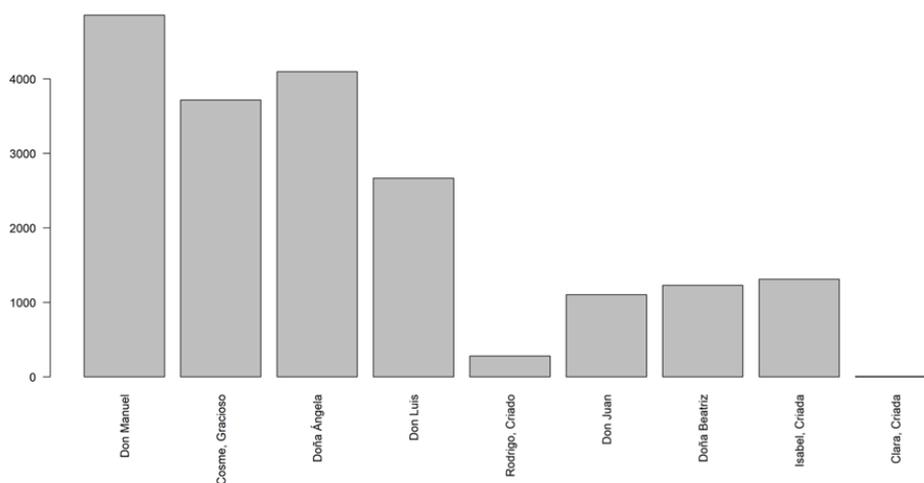


Figura 2. Cantidad de tokens enunciados en *La dama duende*. Elaboración propia.

Se puede observar claramente que los dos sirvientes, Rodrigo (279 tokens) y Clara (8 tokens) deben ser figuras secundarias, mientras que la figura con el siguiente número más alto ya tiene 1.103 tokens (don Juan), cifra todavía muy inferior a la figura que más interviene (don Manuel), la cual suma 4.858 tokens. Además, los discursos de los personajes se pueden visualizar en su desarrollo temporal. En el gráfico siguiente, cada enunciado de una figura se representa por un punto, independientemente de su longitud. El curso del drama va de la izquierda a la derecha (figura 3).

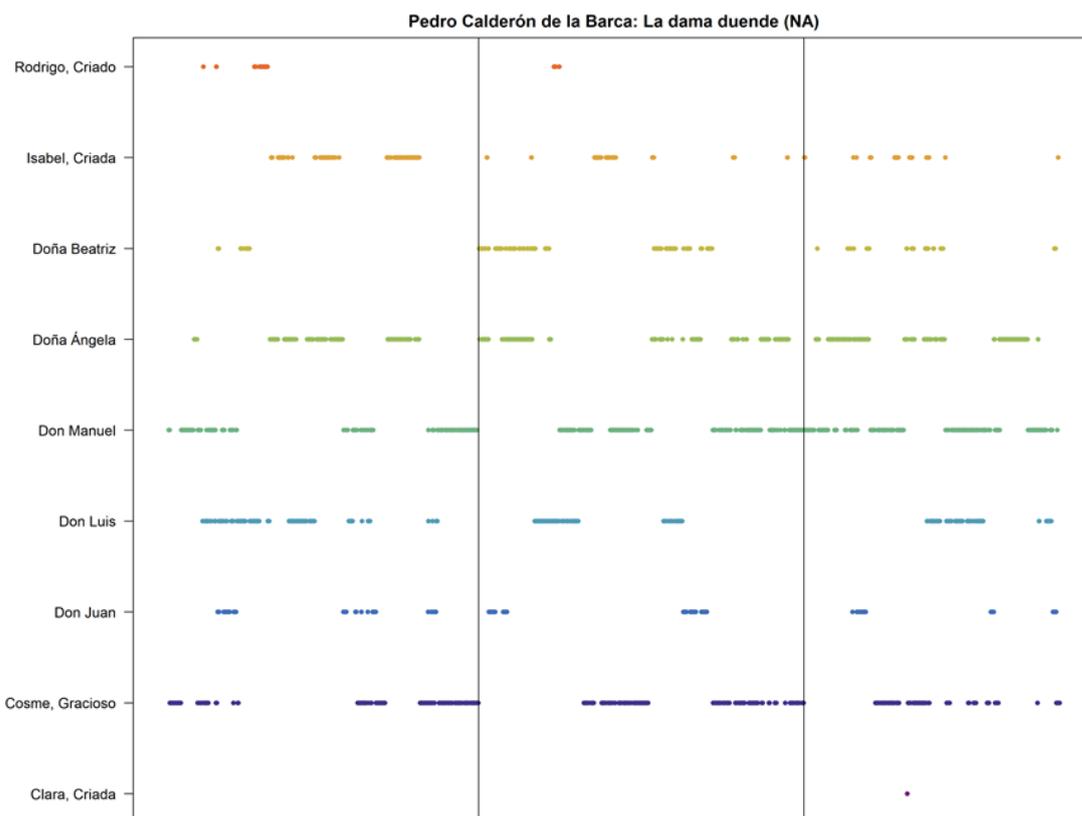


Figura 3. Enunciados de los personajes en *La dama duende* a lo largo del drama. Elaboración propia.

Este gráfico muestra que ocho de las nueve figuras de La dama duende están presentes en el primer acto, y únicamente Clara, la sirvienta, interviene solo una vez en el tercer acto. Esta distribución también se puede observar en Amor, honor y poder: hay siete figuras que hablan mucho (al menos 807 tokens) y dos figuras que intervienen poco (el conde, con 377 tokens, y un cazador, con 145 tokens). A diferencia de La dama duende, en Amor, honor y poder todos los personajes aparecen desde el primer acto.

Para descubrir patrones formales, se analizaron de esta manera los 13 dramas y se separaron los personajes principales de los secundarios sobre la base de la cantidad de tokens. Se anotó el número más bajo de tokens de cada personaje principal y se determinó el valor medio de tokens; este se sitúa alrededor de 1.100, o sea, el 5,3% del número total de tokens de dichas obras. Dos dramas en especial son dignos de mención: en La devoción de la Cruz que cuenta con solo cuatro personajes principales, entre ellos, el personaje que menos interviene tiene 1.716 tokens (o el 10,9% de la cantidad en total), el secundario con más discurso tiene solo 660. En Casa con dos puertas mala es de guardar, la figura principal con menos intervenciones tiene 1.777 tokens (o el 9,3% del total), la secundaria con más intervenciones solo 780, es decir, también hay una diferencia muy significativa.

En los 13 dramas, los personajes identificados como protagonistas según el método descrito estaban presentes desde el primer acto, con una sola excepción, en La aurora en Copacabana, obra con el mayor número de personajes, hay seis con mayor participación discursiva (el principal con menos intervenciones tiene 2.026 tokens). Mientras que todas las demás figuras tienen una participación muy inferior (el personaje secundario con la mayor cantidad tiene 1.015 tokens). Pero en esta pieza Calderón no respeta la convención de no introducir nuevos protagonistas después del primer acto. Muestra de ello es que el gobernador don Jerónimo Marañón, aparece por primera vez al comienzo del tercer acto, al igual que su compañero don Lorenzo de Mendoza, quien, sin embargo, tiene una participación discursiva mucho más baja, con solo 698 tokens. En resumen, Calderón mantiene la convención de no introducir nuevas figuras después del primer acto con una única excepción. Además, como primer resultado provisional podemos constatar un umbral de 5,35% de todos los tokens de un drama como la medida que sirve para establecer una separación entre los personajes principales y los secundarios¹⁷.

La ley del encadenamiento de los personajes (*liaison des scènes*), implementada por Lope de Vega, se puede medir de manera muy sencilla comparando las figuras de dos escenas contiguas. Siguiendo una sugerencia de Trilcke, Fischer, Göbel, Kampkaspar y Kittel (2017), nos hemos servido de una función que ofrece el paquete DramaAnalysis para determinar la proporción de personas que se mueven de una escena a otra. Si todos los personajes salieran del escenario y entraran nuevos personajes en el escenario, esta proporción alcanzaría el valor máximo de 1. El pro-

¹⁷ Reiter y Willand (2018) proponen un procedimiento alternativo para un corpus de dramas mucho más amplio, en el que seleccionan en cada pieza cinco figuras con más intervención discursiva y determinan para ellos el acto en el que aparecen por primera vez.

¹⁸ Traducción propia.

blema es que las piezas de Calderón no están subdivididas en escenas. Para poder investigar el enlace entre ellas hemos introducido nosotros las divisiones en el marcado TEI. Para hacerlo, nos orientamos por el concepto de configuración, tal como lo explica Manfred Pfister (2001), "por configuración entendemos el subconjunto de personas que está presente en el escenario en un punto determinado del texto; el cambio de configuración constituye una nueva escena" (p. 235)¹⁸.

En otras palabras: cada vez que una figura sale o entra en el escenario, se realiza una marca de escena en el marcado TEI. De esta manera también ha sido posible una cuantificación computacional de la *liaison des scènes*. Además, mediante el paquete DramaAnalysis en el entorno R, ha sido posible la representación gráfica de este parámetro, como se muestra en la figura 4, en la que se representa el porcentaje de cambios de personajes de una escena a otra durante el transcurso del drama.

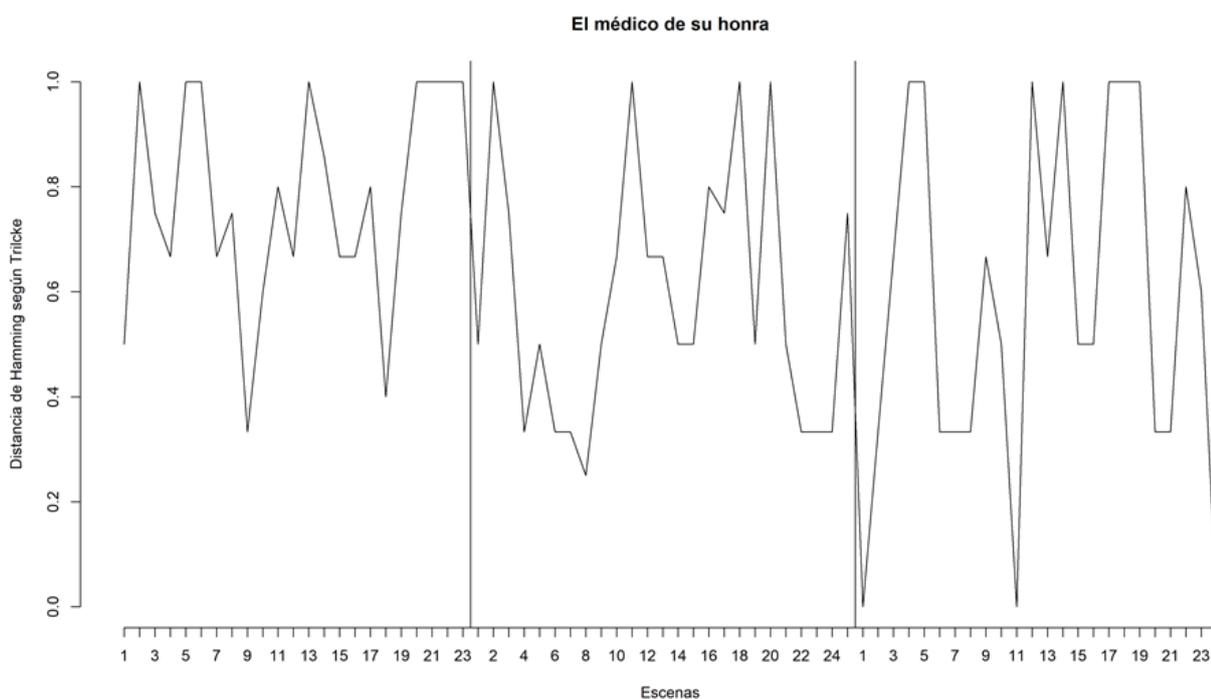


Figura 4. Cambios de figuras entre las diferentes escenas en *El médico de su honra*¹⁹. Elaboración propia.

El gráfico muestra que en 16 de las escenas de *El médico de su honra* el personal reunido en el escenario cambia completamente. Esta ruptura con la convención de la *liaison des scènes* se confirma cuando leemos las didascalias. Por ejemplo, en el acto primero, verso 45, encontramos la acotación "llevan al infante, y salen Doña Mencía y Jacinta, una pobre esclava"; en el segundo acto, después del verso 1050, dice: "escóndese, y salen Doña Mencía y criadas". También en el segundo acto, después del verso 1402, la didascalia explica: "vayan cada uno por su puerta. Salen el Rey y Don Diego con rodela y capa de color y, como representa, se muda de negro". En el acto tercero, después del verso 2329, encontramos la explicación: "vase [es decir, Don Gutierre].

¹⁸ Traducción propia.

¹⁹ La variante de la distancia de Hamming propuesta por Trilcke se calcula con los personajes de las escenas continuas. Por lo tanto, si todos los personajes salen del escenario y un nuevo grupo de personajes entra en él, la distancia es máxima, aunque no se trate del número de los personajes completos.

Salen Mencia y Jacinta”. No pueden sorprendernos estos resultados, ya que habíamos visto antes que esta obra es una pieza que se caracteriza por los frecuentes cambios de lugar y, consecuentemente, también de los personajes; las rupturas en el encadenamiento se corresponden con estos pasajes. En otras palabras: se evidencia que Calderón no respeta la convención vigente en el teatro clásico francés, ya que en ninguna de las 13 comedias analizadas hay un encadenamiento de los personajes que obedezca a esta convención.

Según ha resaltado Manfred Pfister (2001), la *liaison des scènes* –que Calderón no respeta– es fundamento también de la segmentación del drama en actos:

Las unidades de segmentación en el nivel superior están determinadas por el criterio de un cambio completo de configuración [...] este cambio completo de la configuración marca todas las delimitaciones de los actos en *Phèdre* y en la mayoría de los dramas del teatro clásico francés. También en la mayoría de los otros casos este criterio de un cambio completo de configuración se combina con el de la interrupción de la continuidad temporal [...] o, incluso, con el criterio de un cambio del escenario (p. 313)²⁰.

Las convenciones del teatro clásico francés prevén que la figura que cierra un acto no debería inaugurar el siguiente. Por lo tanto, el cambio de los actos debería ir acompañado de un cambio completo de la configuración. Si se echa un vistazo a la distribución de los discursos a lo largo de *El médico de su honra*, se puede constatar que Calderón está lejos de adaptarse a esta convención (figura 5).

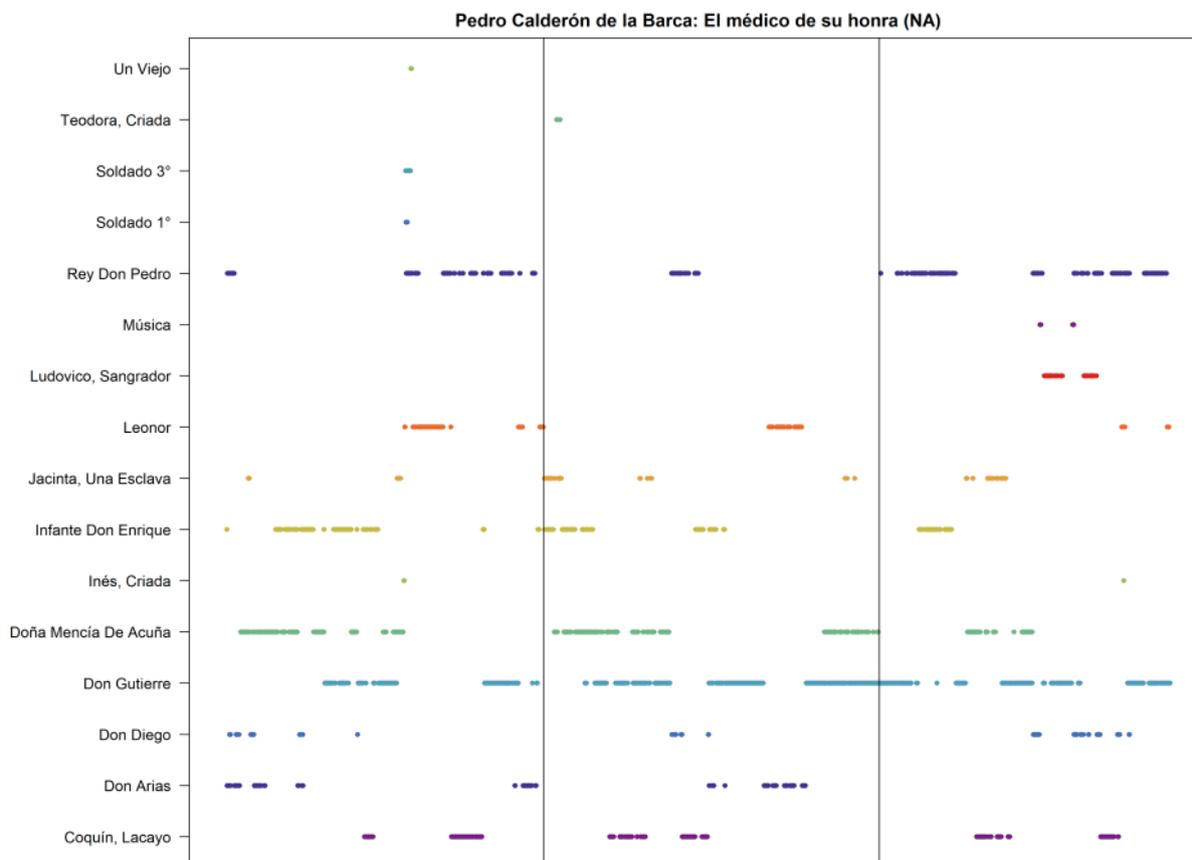


Figura 5. Los parlamentos de las figuras en *El médico de su honra* en el transcurso del drama. Elaboración propia.

²⁰ Traducción propia.

El gráfico ilustra lo que se verifica en la lectura del drama: el segundo acto lo concluyen doña Mencía de Acuña y don Gutierre; don Gutierre, a su vez, abre el tercer acto junto con el rey don Pedro. En lugar de marcar los límites de los actos con una interrupción de la *liaison des scènes*, Calderón continúa entrelazando las escenas más allá de los actos. Este procedimiento lo encontramos en once de las trece comedias examinadas. Excepciones a la regla se encuentran en *La aurora en Copacabana* y *El jardín de Falerina*.

Sin embargo, hay que añadir que no hay todavía estudios que corroboren empíricamente la hipótesis de Pfister (2001) que parte de la equivalencia *cambio de acto = cambio completo de configuración*. Jacques Scherer (1959), probablemente el mayor experto en teatro clásico francés ha analizado este punto en detalle y, a diferencia de Pfister, observa una convención menos rigurosa: “le même acteur qui ferme un acte ne doit pas ouvrir celui qui suit, à moins qu'on ne sache qu'il a agi ailleurs dans l'intervalle ou à moins que ses interlocuteurs n'aient changé au cours de l'entr'acte” (p. 213).

A los once dramas de Calderón que no presentan un cambio de configuración entre los actos se les puede aplicar la condición formulada por Scherer, porque cambian los interlocutores del personaje que sirve de enlace entre las escenas por encima del cambio de los actos.

En cuanto a la convención sobre el estatus social de los personajes, alto en el caso de la tragedia, bajo en la comedia, hay que advertir una contradicción interna en el *Arte nuevo* de Lope de Vega. Aunque, en principio, afirma la convención clásica de la diferencia social, al mismo tiempo define la *Comedia nueva* como una mezcla entre tragedia y comedia. No es sorprendente, por lo tanto, que Calderón también incluya a personas de alto rango en piezas que pueden ser consideradas como comedias. A partir de esta idea se explica el constante debate de la calderonística sobre la clasificación de sus piezas como comedias, tragicomedias o tragedias (Couderc, 2012; Sullivan, 2018). Henry W. Sullivan (2018), en un exhaustivo estudio sobre la tragedia del Siglo de Oro, enumera 14 dramas de Calderón que, en su opinión, son realmente tragedias. Tres de ellas – *El médico de su honra*, *La vida es sueño* y *La devoción de la Cruz*– se encuentran también en el corpus aquí analizado. Una mirada a la lista de los *dramatis personae* nos demuestra que, efectivamente, hay personajes de la nobleza en *El médico de su honra* (don Gutierre, rey don Pedro, infante don Enrique, don Arias, don Diego doña Mencía de Acuña) y en *La vida es sueño* (Rosaura es dama, Segismundo es príncipe, Estrella es infanta, Basilio es rey y Astolfo, príncipe).

En *La devoción de la Cruz*, en cambio, las figuras solo llevan nombres propios, como Eusebio, Lisardo, Curcio, Octavio, Celio, etc. La ascendencia social de los protagonistas se revela tan solo indirectamente por la referencia del drama al mito de Edipo, ya que Eusebio mata a su hermano mayor, Lisardo, desea a su hermana Julia y es asesinado por su padre Curcio (Sullivan, 2018, pp. 273-274).

Si aquí se confirma la regla de que la tragedia debe mostrar los altos estamentos, otros dramas de Calderón muestran, sin embargo, que la nobleza también tiene cabida en la comedia. En *Casa con dos puertas mala es de guardar* es el caso de los galanes Lisardo y don Félix y de las damas Marcela y Laura; en *La dama duende* pertenecen al estamento alto don Manuel, doña Án-

gela, don Luis, doña Beatriz y don Juan; en *El galán fantasma*, Astolfo (primer galán), Julia (primera dama), el duque y la dama Laura. En las obras mitológicas como *La fiera, el rayo y la piedra* o *El Faetonte*²¹ la alta descendencia de los protagonistas no es evidente, pero los ejemplos mencionados ya muestran que Calderón se orienta en sus dramas más por la mezcla entre tragedia y comedia descrita por Lope que por las convenciones clásicas convertidas en reglas por la *doctrine classique* en Francia.

En lo que respecta al nivel estilístico, se puede observar una escasa variación que puede deberse a que todos los dramas de Calderón están en verso y utilizan, por tanto, un lenguaje algo artificioso. El análisis cuantitativo demuestra que la duración media de los discursos está relacionada con el estatus social de los personajes. Por ejemplo, la duración media del discurso de los cuatro nobles, personajes principales de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, es de 27,54 tokens, mientras que la de los seis sirvientes o personajes secundarios es de 16,16. En *La dama duende*, la longitud media del discurso de los cinco representantes de la nobleza es de 26,18; la de los sirvientes, 17,7. En *El galán fantasma*, la duración media del discurso de las cuatro figuras nobles es de 30; la de las ocho figuras secundarias, 19,03. Este resultado no es muy sorprendente, pero no deja de corroborar la validez del enfoque empírico-cuantitativo.

No es difícil comprobar en Calderón la convención de una composición simétrica de los dramas, válida para el teatro clásico francés. Doce de los dramas considerados aquí se componen de tres actos, es decir, de acuerdo con la propuesta dramaturgica de Lope de Vega. Solo *El jardín de Falerina* consta de dos actos y por ello se trata, también, considerando la cantidad de *tokens*, que en este caso asciende a 13.490 en conjunto, de la pieza más corta de todo el corpus. Se podría realizar, asimismo, una comparación cuantitativa de la longitud de los actos y la cantidad de enunciados por acto sobre una base más amplia de textos, pero ya los dos gráficos que reflejan el desarrollo de los discursos en *La dama duende* y en *El médico de su honra* muestran una simetría considerable en cuanto a la longitud, por lo que cabría esperar que un estudio cuantitativo sistemático vendría a corroborar este resultado provisional.

3. ESTRUCTURAS FORMALES DE LOS AUTOS SACRAMENTALES DE CALDERÓN

Calderón escribió en conjunto 84 autos sacramentales²². Aunque ya hay dos estudios sintéticos sobre el conjunto de los autos sacramentales (Arrellano, 2000; 2001), más allá del ya mencionado estudio perteneciente a de la Rosa et al. (2018) no se ha investigado esta obra dramática mediante métodos cuantitativos.

Temáticamente, el auto sacramental no trata un problema religioso en general, sino específicamente el sacramento de la eucaristía, que es central en la fiesta del Corpus Christi. En opinión

²¹ Pimentel (2011, p. 187) clasifica ambas piezas como comedias mitológicas.

²² Este conjunto ha sido editado críticamente por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) bajo la dirección de Ignacio Arellano. La mayoría de los textos editados están accesibles en formato PDF en la siguiente página web: <https://www.unav.edu/web/griso/publicaciones/autos-sacramentales-completos-de-calderon>.

del romanista Gerhard Poppenberg (2009), esta función temática es también lo que justifica la composición en un solo acto: “Mientras que la historia de la salvación se concentra en el único momento del sacrificio de la cruz, el auto sacramental abarca toda la historia de la salvación en un solo acto” (p. 27). Además, el contexto de las representaciones –durante la fiesta del Corpus Christi, al aire libre, sobre un escenario formado por carros y en una actuación sin interrupción– determina también la estructura en un solo acto. Sin embargo, esto no significa que el auto sacramental tenga que ser de corta duración. Más bien se trata de otra forma dramática larga de la España áurea que coexiste con las comedias. Esto se hace evidente si comparamos cuantitativamente el número de *tokens* que resultan de la longitud de los autos sacramentales con la de las comedias. Mientras que las 13 comedias tienen un promedio de 20.474 (y 6.953 tipos), los 33 autos sacramentales en formato TEI tienen un promedio de 12.112 *tokens* y 4.751 tipos. La mayoría de las comedias de tres actos tienen solo un tercio más de longitud que los autos sacramentales. El auto sacramental más largo (*La viña del Señor*) abarca 17.358 *tokens*; el más corto (*El divino Jasón*), 6.767. Un resultado semejante lo obtenemos comparando el número de figuras que aparecen en el escenario: frente a un promedio de 16,5 en las comedias, hay un promedio de 15,3 personas en los autos sacramentales. Al igual que en las comedias, la variación va desde 8 figuras en *El divino Jasón* hasta 27 figuras en *Sueños hay que verdad son*. Así que los autos sacramentales eran, al menos en cuanto a la cantidad de los personajes, muy adecuados para ser representados por un grupo de actores profesionales de comedia. A este aspecto pragmático se añade el hecho de que la gran mayoría de las figuras del auto son alegorías y podían ser representadas independientemente del sexo real de los actores; asimismo, en cuanto al número de figuras, estarían los personajes bíblicos²³.

Frente a la gran cantidad de autos sacramentales de otros autores que versaban únicamente sobre la celebración de la eucaristía, contrastaba la variedad de temas de los autos calderonianos, que podían tener también un origen bíblico, mitológico o proceder de temas de la Antigüedad cristianizados. Su inclinación temática hacia “el único punto decisivo de la historia de la salvación, la pasión y la redención” (Küpper, 1990, p. 126)²⁴ se correspondía también con una homogeneidad formal. Esto lo queremos comprobar a continuación con el auto calderoniano más famoso, *El gran teatro del mundo*. En esta obra aparecen un total de once personajes, representando alegorías (El Mundo, La Hermosura) o estados tipificados (El Labrador, El Pobre, El Rey). Al principio aparece El Autor y encarga a El Mundo que represente la vida humana como una obra de teatro en la que cada personaje represente un cierto aspecto de ella. El actor central –aunque guiado por el creador del mundo– sigue siendo El Mundo; por lo tanto, es la figura con el mayor porcentaje de *tokens* (figura 6).

²³ Esto lo han constatado ya de la Rosa et al. (2018, p. 115).

²⁴ Traducción propia.

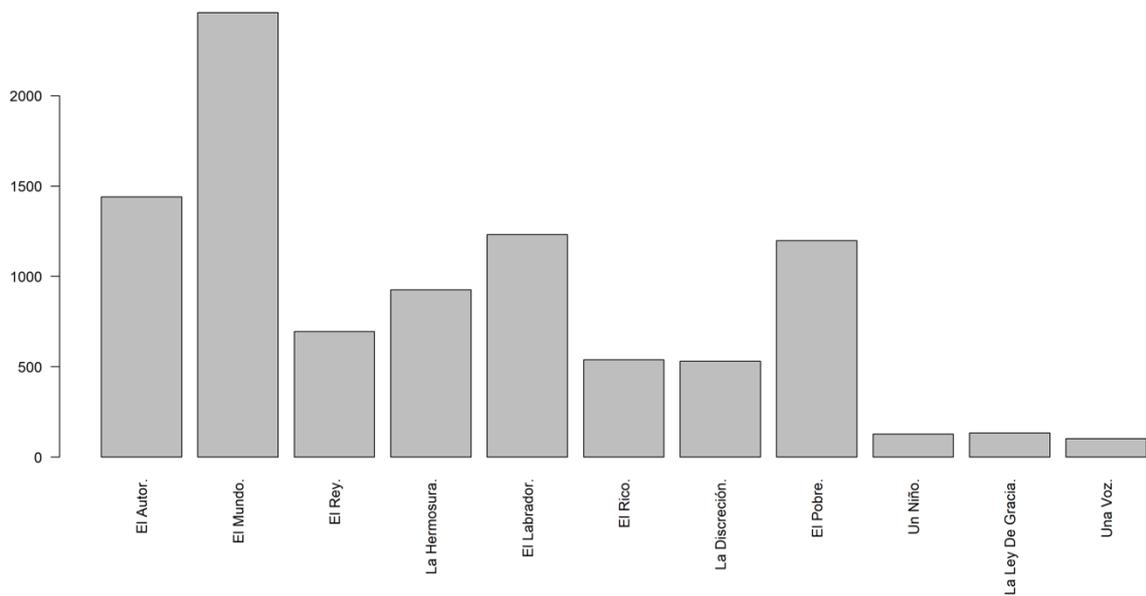


Figura 6. Cantidad de tokens en los discursos de *El gran teatro del mundo*. Elaboración propia.

En el transcurso de la pieza, El Mundo, en cuanto director de la representación, interactúa con los otros personajes frecuentemente. Esto se observa en el gráfico sobre el desarrollo de los discursos de las figuras (figura 7).

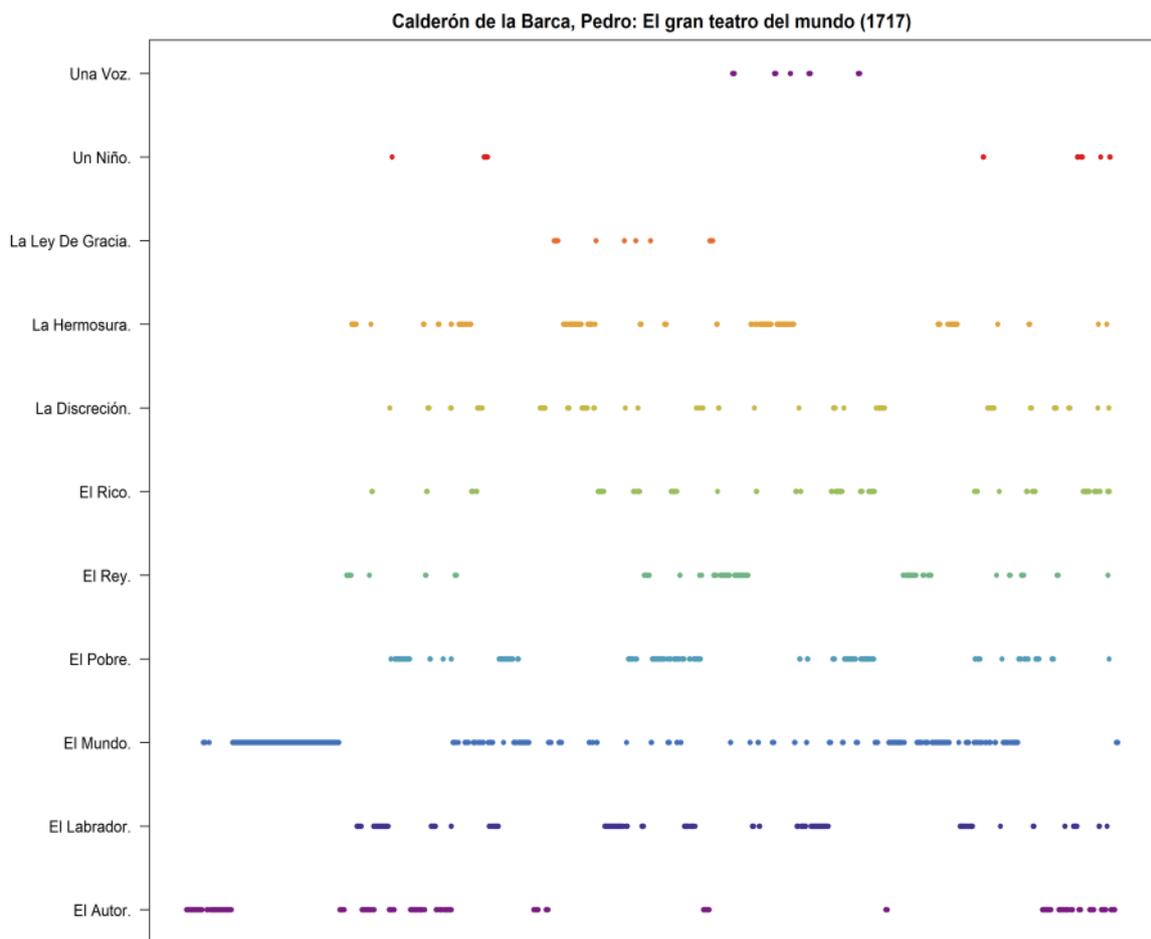


Figura 7. Enunciados de los personajes en *El gran teatro del mundo* en el transcurso del drama. Elaboración propia.

Además, en la escena final, la mayoría de las figuras retoman la palabra para proclamar como mensaje final la idea central que guía este auto sacramental: que la vida terrenal es un espectáculo realizado en el gran escenario del mundo. Además, en *El gran teatro del mundo* se produce una distribución notablemente uniforme de las copresencias de los diferentes personajes en las diferentes escenas. La matriz resume el número de escenas en las que dos personajes están presentes al mismo tiempo. En este caso –al contrario de lo que sugiere la participación discursiva– no es El Mundo el que domina, sino La Discreción, ya que está copresente con otra figura en un total de 60 escenas.

Este alto valor –y la diferencia entre El Mundo y La Discreción– se debe al hecho de que las copresencias se cuentan dos veces para dos figuras y, por lo tanto, la misma escena se cuenta varias veces. Sin embargo, prácticamente, cada una de las otras siete figuras restantes con más discurso muestra una alta coparticipación con las otras figuras de la pieza. Esto se ilustra en un *heatmap* de configuración: cuanto más intenso sea el color en el área de intersección entre dos figuras (por ejemplo, entre La Discreción y El Labrador), mayor será el valor de la copresencia entre ambas figuras. Este número de una figura se calcula sumando todos los valores de copresencia de esa figura con todas las demás (figura 8).

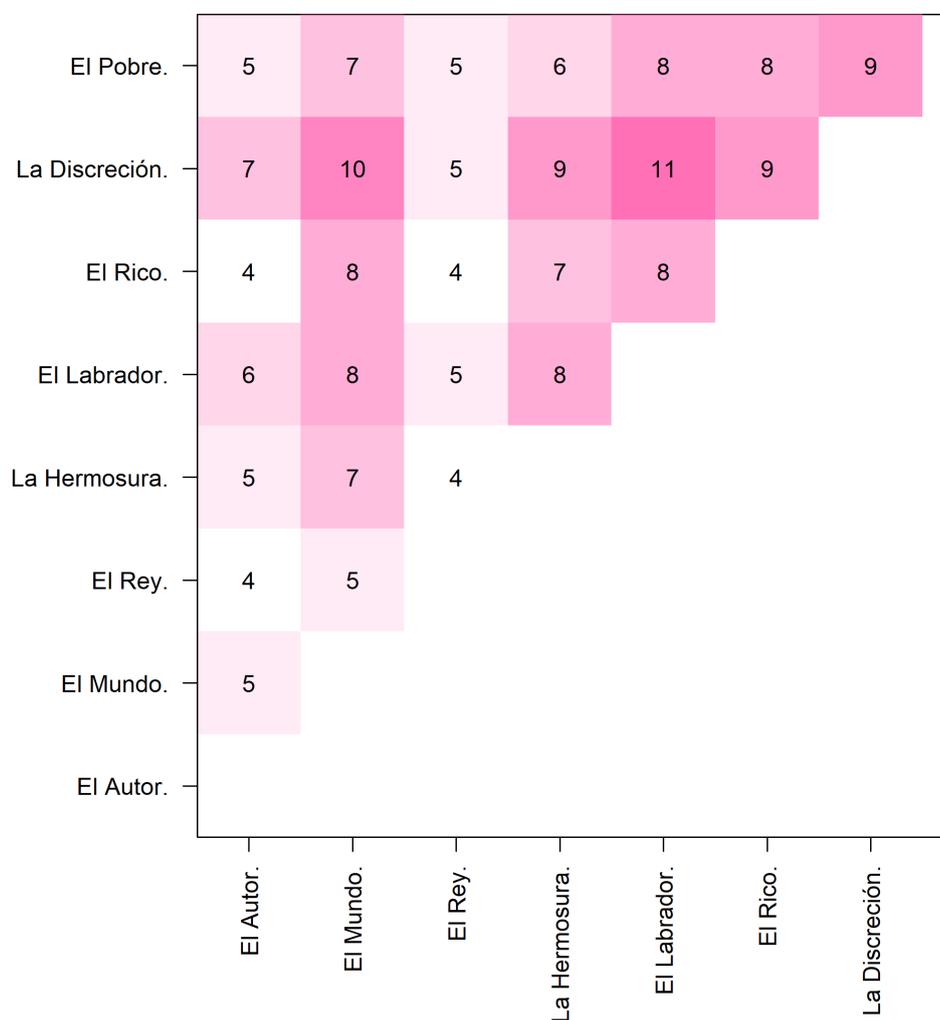


Figura 8. Matriz de copresencias en *El gran teatro del mundo*, visualizado como *heatmap*. Elaboración propia.

A través de este análisis de las copresencias se puede apreciar la estructura de la pieza de una forma más clara que a través del gráfico sobre los enunciados de las distintas figuras: cada personaje comparte varias escenas con otro personaje en diferentes constelaciones. En cuanto al contenido del drama, las figuras reciben un atrezo que les permite representar sus respectivos papeles en el escenario del mundo. La interacción con El Pobre se convierte en la prueba definitiva sobre su buen o mal obrar, que finalmente es evaluado por el creador del mundo.

La sofisticación estructural, que se refleja también en la complejidad de los encuentros de los personajes por su altamente cambiante configuración, se puede expresar, asimismo, mediante uno de los factores de análisis de redes, la densidad (*density*), que se define como la relación entre los nodos y el número del máximo de relaciones posibles. El máximo de relaciones posibles deriva del número de nodos de la red. En *El gran teatro del mundo*, la densidad alcanza el valor de 0,9090909, siendo 1 el máximo de relaciones posibles. Este alto valor de densidad puede ser considerado característico no solo de *El gran teatro del mundo*, sino de la estructura de los autos sacramentales en su conjunto. El promedio de los 33 autos sacramentales considerados es de 0,8989134424, con un mínimo de 0,5777778 (*La Hidalga del Valle*) y un máximo de 1 (*Triunfar muriendo* y otros, véase más abajo)²⁵.

La segunda característica que presentan los 33 autos sacramentales es la tendencia a una configuración conjunta de los personajes²⁶ en la escena final, ya que abogan –como en el caso de *El gran teatro del mundo*– por transmitir juntos un mensaje de salvación. Esto se ilustra gráficamente a partir de cuatro ejemplos de otros autos sacramentales²⁷: leyendo de izquierda a derecha, la densidad de los discursos de las figuras en estos autos sacramentales aumenta a medida que se acerca el mensaje final, formulado en la última escena por todas las figuras presentes en el escenario (figuras 9 a 12).

²⁵ Este valor se ha calculado en R mediante la función *edge density* del paquete *igraph errechnet*. *Igraph* ignora en este procedimiento el valor de los diferentes nodos en la red. Para tener una comparación: en el corpus de las 13 comedias el promedio es de 0,6896497462 con un mínimo de 0,3676471 (El médico de su honra) y un máximo de 0,8791209 (Afectos de odio e amor).

²⁶ Este valor se ha calculado en R mediante la función *edge density* del paquete *igraph errechnet*. *Igraph* ignora en este procedimiento el valor de los diferentes nodos en la red. Para tener una comparación: en el corpus de las 13 comedias el promedio es de 0,6896497462 con un mínimo de 0,3676471 (El médico de su honra) y un máximo de 0,8791209 (Afectos de odio e amor).

²⁷ Si al final todos o casi todos los personajes se encuentran juntos en el escenario, el valor de densidad tiende, lógicamente, al máximo de 1. Los valores de los cuatro autos sacramentales tratados en los gráficos van de 1 (*Triunfar muriendo* y *La devoción de la misa*) a 0,9666667 (*La inmunidad del Sagrado*) y 0,754386 (*Las órdenes militares*), respectivamente.

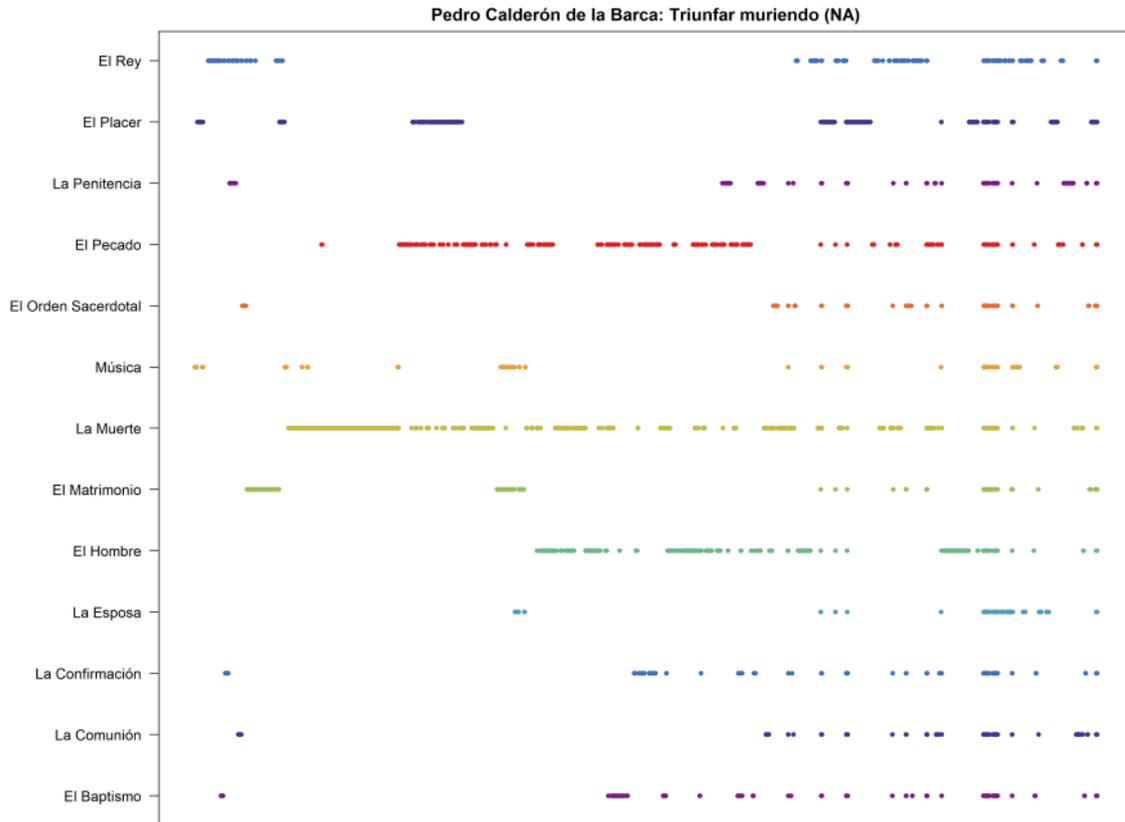


Figura 9. Enunciados de los personajes en el transcurso de *Triunfar muriendo*. Elaboración propia.

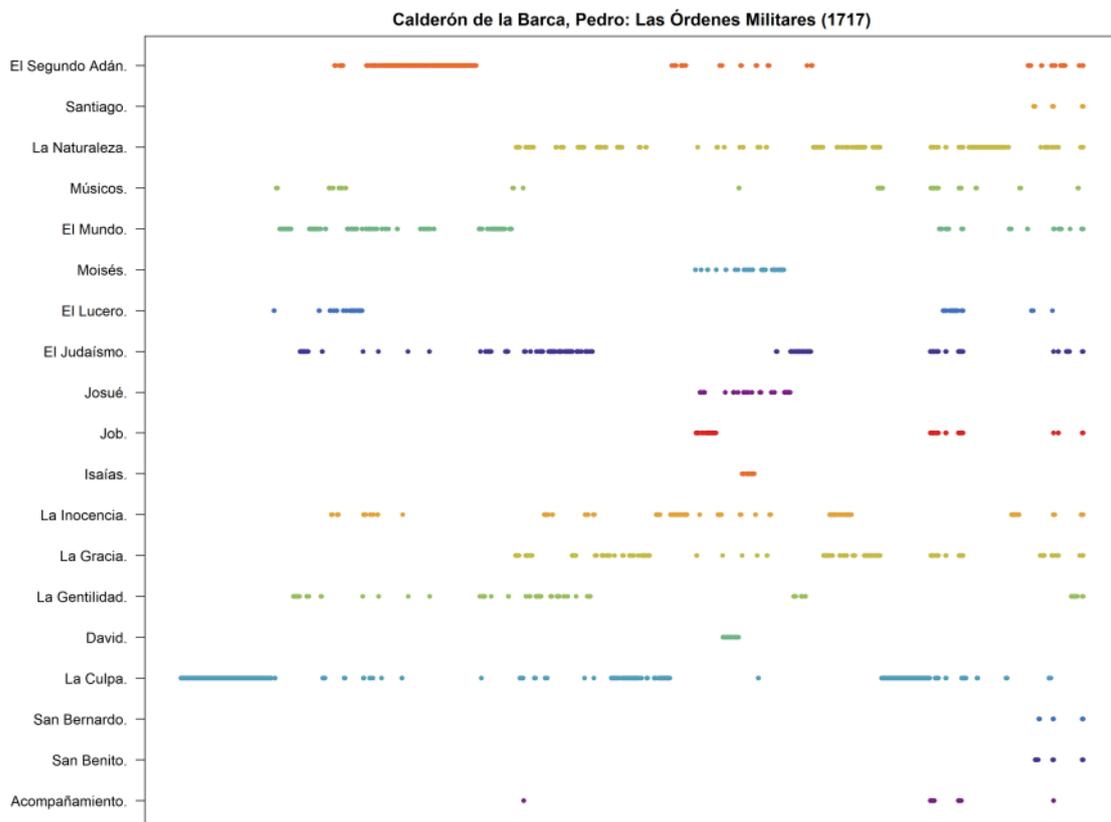


Figura 10. Enunciados de los personajes en el transcurso de *Las órdenes militares*. Elaboración propia.



Figura 11. Enunciados de los personajes en el transcurso de *La devoción de la misa*. Elaboración propia.



Figura 12. Enunciados de los personajes en el transcurso de *La inmunidad del Sagrado*. Elaboración propia.

Pfister (2001) no proporciona ninguna explicación de contenido o formal sobre la conveniencia de la configuración conjunta en el teatro clásico francés o en la comedia isabelina. Probablemente, había razones pragmáticas para ello, ya que una configuración conjunta en la escena final ya permitía a todos los actores estar presentes en el escenario para recibir el aplauso final. En el caso de Calderón, encontramos una razón de contenido que explica la configuración conjunta final: si la celebración de la eucaristía es el tema central de los autos sacramentales, la escena final debe subrayar su mensaje central: la doctrina de la salvación. Este mensaje puede formularse al unísono por todas las figuras (Todos y Música), como en *La inmunidad del Sagrado*²⁸, *La devoción de la misa*²⁹ y *Triunfar muriendo*³⁰, o en una especie de coro con turno de voces (*Las órdenes militares*³²).

La dialéctica entre el diseño formal y el contenido en los autos sacramentales pone de relieve el fuerte impacto que tenían estos dramas como instrumentos de la iglesia católica para poner en escena el sentimiento de pertenencia a una comunidad de fieles en contraste con el protestantismo, sentimiento que se estimuló más allá de un simple adoctrinamiento.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los análisis de las comedias de Calderón presentados en este estudio sobre la base de 13 textos etiquetados con el marcado TEI han comprobado y confirmado la independencia de la *Comedia nueva* frente a la teoría aristotélica de la tragedia y frente al clasicismo del teatro francés de la época. Además, ilustran las complejas estructuras de las comedias, así como la pragmatización de las poéticas clásicas del drama al subordinar las reglas poéticas a las exigencias del drama. La representación de las comedias, ciertamente, requería un público amante del arte y educado, capaz de comprender las complejas estructuras, seguir los diferentes cursos de la acción y apreciar las obras en su conjunto. Al mismo tiempo, nuestros análisis hacen patente la necesidad de estudiar patrones y estructuras formales una vez que las 95 comedias restantes de Calderón también se hayan marcado con el etiquetado TEI. Como ya se ha mencionado, se podrían analizar las simetrías entre los actos y la cantidad de los enunciados por acto. Ya que las convenciones del drama válidas en el caso del teatro clásico francés no son aplicables al teatro barroco español, se impone la necesidad de identificar los patrones que han posibilitado a Calderón a crear una obra tan amplia. Quedan como desiderata de esta investigación los retos de encontrar formas de calcular cuantitativamente las unidades de la acción y de identificar los rasgos propios de la tragedia y

²⁸ “Todos: ¡Albricias, albricias, y viva mostrando, que en los términos mismos, los mismos pasos, el remedio vino que vino el daño!”.

²⁹ “Todos y música: ¿Cómo puede en dos partes estar un cuerpo? Solo Dios en la Hostia del sacramento. ¿Pues cómo hoy en dos partes Pascual se ha visto? Como uno era su imagen que no era el mismo, porque el cielo quiso premiar su valor con vislumbres y rasgos de su Devoción”.

³⁰ “Todos y música: ...que aquí está la Vida, puesto que está aquí quien a Muerte y Pecado pudo destruir”.

³¹ “Música: Cobre lenguas y plumas la gracia bella, pues perdió la Culpa plumas y lenguas. / Segundo Adán: Y pues queda ufana la Naturaleza. / Gracia: Con la información a memoria perpetua. / Naturaleza: El perdón pidiendo de faltas nuestras. / Inocencia: En nombre de quien serviros desea. / Mundo: Repitamos todos, en voces diversas. / Todos y música: Cobre lenguas y plumas la Gracia bella, pues perdió la Culpa plumas y lenguas”.

de la comedia, que, evidentemente, se mezclan en la obra de Calderón y en la *Comedia nueva* áurea en general³².

Las tesis presentadas aquí sobre los autos sacramentales de Calderón requieren ser validadas para todo el corpus de los 84 autos sacramentales. Si es necesario, podrían elaborarse otras características para diferenciar, por ejemplo, las figuras alegóricas de las que son tipificadas según el rol o estatus social que encarnen. Son estas dos características –la tipificación de las figuras y la repetición del mensaje cristiano de la salvación conocido ya por la misa de Corpus Christi– las que posiblemente han contribuido a abrir los autos a un público amplio y general, más allá de los diferentes estados sociales. Investigar las configuraciones de las figuras y su desarrollo en el transcurso de los dramas aportará, seguramente, nuevos conocimientos. La constancia y uniformidad con las que Calderón pone en analogía el mundo terrenal con el mundo del teatro para corroborar la eficacia del acontecimiento salvífico de la eucaristía y referirse así a un más allá trascendente se podría evidenciar aún más en un análisis que ponga en diálogo los contenidos semánticos de las obras con sus estructuras formales³³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, I. (2000). *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra/Kassel: Edition Reichenberger.
- _____ (2001). *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra/Kassel: Edition Reichenberger.
- Asmuth, B. (1984). *Einführung in die Dramenanalyse* (2ª ed.). Stuttgart: Metzler.
- Astrana Marín, L., Valbuena Briones, A., y Valbuena Prat, A. (1951-1956). *Pedro Calderón de la Barca. Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos*. 3 vols. Madrid: Aguilar.
- Calderón de la Barca, P. (1640). *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Sánchez.
- Couderc, Ch. (2012). *Le théâtre classique au Siècle d'Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*. Paris: Presses Universitaires de France.
- de la Rosa, J., Soto-Corominas, A. y Suarez, J. L. (2018). The Role of Emotions in the Characters of Pedro Calderón de la Barca's Autos Sacramentales. En L. Beaven y A. Ndalians (Eds.), *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque* (pp. 99-125). Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- Eglseder, A. (1998). *Der Arte nuevo von Lope de Vega. Theaterwissenschaftliche Erschließung eines „der am häufigsten mißverstandenen Texte der spanischen Literatur“*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

³² Un ejemplo de cómo se pueden utilizar los vectores de palabras para identificar el género de un texto es el estudio de Willand y Reiter (2017).

³³ En esta dirección van Willand y Krautter (2020).

- Ehrlicher, H. (2012). *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag.
- Fischer, F., Börner, I., Göbel, M., Hecht, A., Kittel, Ch., Milling, C. y Trilcke, P. (2019). Programmable Corpora. Die digitale Literaturwissenschaft zwischen Forschung und Infrastruktur am Beispiel von DraCor. En *DHd 2019. Konferenzabstracts*. (pp. 194-197). Frankfurt: University of Mainz. doi:[10.5281/zenodo.2596094](https://doi.org/10.5281/zenodo.2596094).
- Harzenbusch, J. E. (Ed.). (1848). *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Vol. I. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Küpper, J. (1990). *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Lobato, M.-L. (Ed.). (1989). *Teatro cómico breve*. Kassel: Reichenberger.
- Lope de Vega, F. (1621). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Dirigido a la Academia de Madrid*. Madrid: Viuda de Alonso Martín. Recuperado de <https://books.google.com/books?id=Ihh5ol6l4TsC> el 17/09/2020.
- Peña Pimentel, M. (2011). *El Gracioso en el Teatro de Calderón: Un Análisis desde las Humanidades Digitales*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 307. Recuperado de <https://ir.lib.uwo.ca/etd/307/> el 18/08/2020.
- _____ (2012). Aplicación de mapas de tópicos al análisis semántico de algunas comedias de Calderón. *Anuario calderoniano*, 5, 115-130.
- Pfister, M. (2001). *Das Drama. Theorie und Analyse* (11ª ed.). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Piper, A. (2018). *Enumerations. Data and Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Poppenberg, G. (2009). *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger [Traducción del alemán por Elvira Gómez].
- Reiter, N. (2020). *DramaAnalysis: Analysis of Dramatic Texts*. R package version 3.0.1. Recuperado de <https://cran.r-project.org/package=DramaAnalysis> el 15/10/2020.
- Reiter, N., Kuhn, J. y Willand, M. (2017). *To GUI or not to GUI?* En M. Eibl y M. Gaedke (Eds.), *INFORMATIK 2017* (pp. 1179-1184). Bonn: Gesellschaft für Informatik. doi:[10.18420/in2017_119](https://doi.org/10.18420/in2017_119).
- Reiter, N. y Willand, M. (2018). *Poetologischer Anspruch und dramatische Wirklichkeit: Indirekte Operationalisierung in der digitalen Dramenanalyse*. En T. Bernhart, M. Willand, S. Richter y A. Albrecht (Eds.), *Quantitative Ansätze inden Literatur- und Geisteswissenschaften: Systematische und historische Perspektiven* (pp. 45-76). Berlin: de Gruyter. doi: [10.1515/9783110523300-003](https://doi.org/10.1515/9783110523300-003).
- Scherer, J. (1959). *La dramaturgie classique en France*. Paris: Librairie Nizet.
- Sullivan, H. W. (2018). *Tragic Drama in the Golden Age of Spain: Seven Essays on the Definition of a Genre*. Kassel: Edition Reichenberger.

- Trilcke, P., Fischer, F., Göbel, M., Kampkaspar, D. y Kittel, C. (2017). Netzwerkdynamik, Plotanalyse – Zur Visualisierung und Berechnung der „progressiven Strukturierung“ literarischer Texte. En *Book of Abstracts of Dhd 2017* (pp. 175-180). Bern.
- Vitse, M. (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xviiie siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Willand, M. y Krautter, B. (2020). Vermessene Figuren – Karl und Franz Moor im quantitativen Vergleich. En P.-A. Alt y S. Hundehege (Eds.), *Schillers Feste der Rhetorik*. Berlin, Boston: De Gruyter [en prensa].
- Willand, M. y Reiter, N. (2017). Geschlecht und Gattung. Digitale Analysen von Kleists „Familie Schroffenstein“. En A. Allerkamp, G. Blamberger, I. Breuer, B. Gribnitz, H. Lotte Lund y M. Rousse (Eds.) *Kleist-Jahrbuch* (pp. 177-195). Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.