

OCULTACIÓN, ENREDO Y COMICIDAD EN  
*EL GALÁN FANTASMA* DE CALDERÓN

CONCEALMENT, TANGLE AND COMICALITY IN  
*EL GALÁN FANTASMA* BY CALDERÓN

Amparo Fernández Richards

Universidad de Chile

Departamento de Literatura

Facultad de Filosofía y Humanidades

Avda. Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025, Ñuñoa

Santiago de Chile

CHILE

amparofdzt@hotmail.com

**Resumen.** El enredo es una de las características fundamentales de las comedias del Siglo de Oro español. En este trabajo se investiga la ocultación como medio principal de enredo y comicidad en *El galán fantasma* (1637), comedia palatina de Pedro Calderón de la Barca. Este recurso se presenta desde la acción de los personajes, ya sea esporádica —por medio de las tapadas, embozados y la oscuridad— o permanente —el fantasma—, y desde el discurso de estos.

**Palabras clave.** Siglo de Oro; Calderón de la Barca; comedia palatina; ocultación; enredo.

**Abstract.** The tangle is one of the fundamental characteristics of the comedies of the Spanish Golden Age. This work studies concealment as the main way of tangle and comicality in *El galán fantasma* (1637), a palatine comedy by Pedro Calderón de la Barca. This resource is presented from the action of the characters, whether sporadic —through covered women, cloaked men and darkness— or permanent —the ghost— and from the speech.

**Keywords.** Golden Age; Calderón de la Barca; palatine comedy; concealment; entanglement.

*El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca es una comedia palatina que dramatiza los acontecimientos en torno a la figura de Astolfo, galán que, producto de una serie de equívocos, es presentado como un fantasma. Por medio de diversas confusiones y ocultaciones, el espectador será partícipe de la farsa que, autores como Cazés, han denominado una mentira sobrenatural<sup>1</sup>.

A partir de la aparición del fantasma y de otros recursos, este trabajo se propone analizar la ocultación como motor del enredo y de la acción dramática en la obra. Para ello, resulta fundamental delimitar el concepto de ocultación y de enredo, su inherencia en la comedia cómica en el Siglo de Oro y en esta pieza en particular.

Las obras calderonianas presentan ciertos rasgos que van configurando los dos subgéneros fundamentales de las comedias cómicas (palatinas y de capa y espada). Por una parte, se asiste a una generalización de los agentes cómicos<sup>2</sup>, de modo tal que la acción risible no recae solamente en el gracioso, como sí ocurre en los géneros serios, sino en la mayoría de los personajes. Asimismo, la presencia de personajes altos o nobles, lances amorosos y celos serán algunas de las características fundamentales. Para Arellano (1988), las comedias de capa y espada se caracterizan por una concentración del tiempo y el espacio, los cuales se subordinan al final feliz y el efecto cómico. Esta misma característica es extrapolable a las comedias palatinas, donde la concentración espacial será uno de los elementos que aportarán a la inverosimilitud propia de este tipo de obras<sup>3</sup> ayudando así al fin último de la risa.

Para Vitse, por su parte, el engaño se presenta como uno de los elementos fundamentales. Detenerse en esta característica es importante al analizar la ocultación y sus consecuencias, ya que cada disimulo de la identidad o de la verdad, traerá también un engaño implícito:

En el universo cómico calderoniano, se pueden reducir a tres los factores básicos que generan el engaño. Éste, en efecto, puede nacer bien del

<sup>1</sup> Cazés, 2013.

<sup>2</sup> Arellano, 1994.

<sup>3</sup> Arellano, 1988. Si bien en este artículo delimita las características propias de las comedias de capa y espada, la mayoría de los elementos que presenta pueden aplicarse a las palatinas. La gran diferencia entre ambos subgéneros recae en el tipo de personajes y en la ubicación espacial de la acción. Prueba de ello es lo planteado por Arellano (2017) donde se refiere sucintamente a cada uno de los subgéneros cómicos de Calderón.

intencionado juego de algún agente humano, o bien de la inconsciente equivocidad del discurso, o bien, finalmente, de las circunstancias forjadas por la inagotable perversidad de la contingencia<sup>4</sup>.

Con respecto a la pertenencia a las comedias palatinas<sup>5</sup>, *El galán fantasma* presenta varias características. Por una parte, la ubicación espacial se aleja de Castilla y desarrolla la acción en Sajonia, en un tiempo indeterminado: «Digo que saldré esta tarde / de Sajonia antes que el sol...»<sup>6</sup>. Asimismo, los personajes que presenta pertenecen a una clase elevada y, dentro de los temas que predominan en la obra, aparece el amor. Antonucci y Oleza (2013), junto a las características anteriormente nombradas, incluyen la ocultación como eje central en las obras de este género:

Estas comedias tienen como universo social dominante el de la corte, con sus soberanos, sus grandes señores y sus altos cargos, y como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica. La ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará —tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta— con el restablecimiento de aquel orden<sup>7</sup>.

En el caso de *El galán fantasma* la ocultación nace de la amenaza del Duque (desestabilización del orden justo), pero se irá complejizando a medida que la acción vaya avanzando, de modo tal que el plan de visitas furtivas y nocturnas del galán desembocará en la aparición del

<sup>4</sup> Vitse, 2006, p. XIII.

<sup>5</sup> Guerreo (2014) presenta a *El galán fantasma* como una comedia de capa y espada. Este análisis nos parece poco acertado teniendo en cuenta la locación geográfica (Sajonia) y el tipo de personajes. De todos modos, la reflexión que hace sobre el uso del escotillón en la obra puede ser iluminador para un análisis de los recursos escénicos.

<sup>6</sup> Calderón, *El galán fantasma*, vv. 270-271. La edición citada corresponde a la de Noelia Iglesias publicada en Cátedra en 2015. En adelante se consignará solo los números de verso.

<sup>7</sup> Antonucci y Oleza, 2013, p. 706. En el artículo delimitan las características fundamentales de los principales géneros del Siglo de Oro, y dentro de las comedias palatinas calderonianas nombran a *El galán fantasma*. Sobre las características de la comedia palatina, se puede consultar a diversos autores. En este caso, las características principales fueron tomadas de los artículos de Zugasti (2003), Antonucci y Oleza (2013) y Castro (2016).

fantasma, con todos los beneficios añadidos. El conflicto, por tanto, se desplazará desde un conflicto amoroso y de poder entre el Duque y Astolfo a los enredos propios de una comedia cómica: confusión de personajes, discursos ambiguos, etc.

SOBRE EL CONCEPTO DE OCULTACIÓN Y SU PRESENCIA  
EN *EL GALÁN FANTASMA*

Castro, al estudiar una obra palatina de Moreto (2019), se detiene en dos conceptos centrales para comprender la confusión de identidades: la alteración y la ocultación. Con respecto a la ocultación, que es el recurso que interesa en esta investigación, propone lo siguiente:

En general, la ocultación en la comedia nueva se materializa con recursos tremendamente convencionalizados: los personajes pueden encubrir su verdadero ser velando su rostro a través del manto de las «tapadas» (en el caso de las mujeres —damas o criadas—) o con la capa de los «embozados» (en el caso de los hombres —galanes o criados—), o también pueden disimular su personalidad por medio del tópico mecanismo de la oscuridad de la noche, donde, dentro de la ficción dramática, los otros personajes no pueden ver directamente al escondido<sup>8</sup>.

En el caso de la obra de Calderón, la ocultación puede analizarse desde dos perspectivas enunciadas por Castro. Por una parte, existen ocultaciones esporádicas por medio de las tapadas, los embozados y la noche y, por otra, una ocultación extensa y estructurante de la acción, que corresponde a la presencia del fantasma<sup>9</sup>. De este modo, ocultaciones breves traerán consecuencias inmediatas en la acción de los personajes, mientras que la ocultación extensa irá configurando el devenir global de los acontecimientos.

OCULTACIONES BREVES Y ESPORÁDICAS

Para comenzar, en la obra se presentan múltiples escenas de tapadas y embozados que van a guiar ciertas acciones en los personajes. Junto

<sup>8</sup> Castro, 2019, p. 92.

<sup>9</sup> Castro, 2019, p. 94.

a estas, la noche tendrá un papel fundamental. Con la intención de ocultar la identidad, varios personajes acuden a las posibilidades que el vestuario y el entorno permiten. Las damas, conscientes de ciertos peligros que las acechan, usan el manto para taparse y dar mensajes. Los hombres, por su parte, usan el rebozo de la capa para engañar u ocultarse de los demás.

En el caso de las tapadas, Julia es el único personaje que utiliza este recurso de manera consciente para disimular su identidad y poder dar un mensaje. Frente a las amenazas del Duque, la dama decide advertir a su amado de los peligros que corre. Desde la aparición de esta tapada, los personajes recurrirán a estrategias similares para lograr comunicarse o acercarse a los demás.

Desde el comienzo, el lector-espectador sabrá que el disimulo de la identidad será un recurso válido y recurrente en la obra. Luego de la sorpresa de Astolfo de descubrir a Julia bajo el manto (vv. 20-21), se encontrará con su amigo Carlos, quien había sido advertido de la presencia de la mujer anónima:

CARLOS                    Dígome ese criado,  
                                  preguntando por vos, cómo llamado  
                                  de una tapada fuisteis (vv. 298-299).

La dama, desde el verso 20 en adelante, recurrirá a los recursos de la ocultación para transmitir mensajes y desplazarse desde el lugar doméstico. En el ejemplo citado, Carlos da cuenta de la presencia de la tapada que aparece misteriosamente y que no revela su identidad. Julia, por tanto, logra el objetivo del disimulo de la identidad y, por medio de su mensaje, hace actuar al galán.

Luego del encuentro de Astolfo con Julia y el relato posterior a Carlos, los personajes irán elaborando un plan de acción para eludir al Duque y mantener la relación con la dama. De este modo, las ocultaciones se irán densificando y complejizando.

En consonancia con lo anterior y, aún en la primera jornada, Enrique recibe la noticia de la amenaza de su hijo también por medio de una tapada. A diferencia del caso anterior, en que Astolfo sí descubre a Julia, Enrique no va a saber quién es la mensajera, por lo que el anonimato se hará patente. En el caso de la tapada declarada por Carlos, tanto Astolfo como el espectador conocen la identidad de la mujer. En el caso de la mensajera de Enrique, la ocultación se mantiene. De

hecho, la tapada no aparece en escena y Laura será la encargada de dar cuenta de su aparición extra escénica (vv. 593-595).

El último episodio importante en el que una mujer oculta su identidad tapándose, se encuentra al final de la tercera jornada, cuando Laura es capturada por el Duque. En este caso, se conjugan dos elementos importantes: la oscuridad y la tapada, que, en este caso, no es voluntaria. En medio de la noche, Laura es confundida con Julia y es capturada por el Duque, quien decide tapparla en la oscuridad para que no sepa a dónde la llevan. El resultado será inverso a la intención ya que el Duque no se dará cuenta del equívoco, capturando así a otra dama:

LAURA	¡Cielos piadosos!
OTAVIO	Ponla en la boca un lienzo, por que no pueda dar voces.
DUQUE	Muy bien se logra, pues ya se llevan a Julia.
ASTOLFO	(No llevan.) (vv. 2748-2754).

La consecuencia inmediata de esta ocultación será la confusión de Carlos, ya que al revelarse la dama a quien debe custodiar por encargo del Duque, se enfrenta a un nuevo dilema: el amor frente a la amistad<sup>10</sup>. Afortunadamente, la llegada de los demás personajes salvará a Carlos de tener que elegir entre su amigo o su amada. Además, la oscuridad –otro de los recursos ya nombrados– ayudará a enredar aún más las escenas.

<sup>10</sup> La amistad es uno de los tópicos que Calderón repite en varias obras. Otro ejemplo de decisiones en torno a la amistad y el amor pueden encontrarse en la comedia palatina *La banda y la flor* en el personaje de Enrique: «¿Quién en el mundo pudo / tan fuerte lazo dar, tan fuerte nudo / de lealtad, de amistad y de amor testigo, / de un señor, de una dama y un amigo? / Si a Nise no festejo, / quejoso al Duque dejo / si la festejo, a Otavio; / también de Clori es prima, a Clori agravio» (vv. 1419-1426). Aquí se demuestra que la fidelidad en la amistad es tan importante como en el amor y que muchas veces, los galanes se ven enfrentados a elegir entre uno y otro.

Las tapadas, por tanto, presentarán diversas características: Julia se tapa para entregar un mensaje, pero no mantiene oculta su identidad frente al receptor. Una segunda tapada entrega un mensaje escrito a Laura sin revelar quién es. Finalmente, Laura, valiéndose de la oscuridad, termina convirtiéndose en una tapada involuntaria. En todos los casos, la consecuencia inmediata será la acción de los personajes y su desplazamiento. Este movimiento de los personajes va a desembocar en un encuentro multitudinario en el espacio de Julia, lográndose así la concentración espacial propia de las comedias palatinas.

Con respecto a los embozados, es un recurso que se utiliza menos, pero que adquiere gran importancia con el transcurso de la acción. En esta obra, hay dos casos: el Duque y Astolfo. Aquí serán los personajes antagónicos quienes, conscientemente, recurrirán a sus capas para ocultar su identidad. El Duque usará este recurso para cruzar el límite del espacio doméstico de Julia. Para lograr esto, no solo recurre al rebozo, sino a la ayuda de la criada de la dama:

PORCIA                    Ponte, señor, sobre el rostro  
                                  el rebozo de la capa,  
                                  por que pueda hacer mejor  
                                  el papel de la turbada (vv. 823–826).

En este caso, el papel de Porcia<sup>11</sup> es fundamental porque ella es quien propone la ocultación. El Duque planea entrar al jardín de Julia y la criada, con su ingenio arquetípico, resuelve el modo de actuar para que el engaño no sea descubierto. En este caso, vemos una ocultación, en cuanto usa la capa para esconderse, pero también puede ser concebido como una alteración de la identidad, en cuanto el Duque se hace pasar por Astolfo para poder estar con Julia: «Aquí, señora, está Astolfo» (v. 827). De este modo, se ve una hibridación entre una ocultación momentánea y una suplantación de la identidad más propia de los disfraces. En este caso, la alteración por medio del embozo

<sup>11</sup> El papel de las criadas en la comedia palatina es fundamental. Debido a la generalización del agente cómico en estas obras (Arellano, 1994), la criada cumple un rol más allá de lo cómico. Se configura como confidente de la dama, pero también se mueve por sus propios intereses. Conociendo los planes de Julia, la traiciona más fácilmente por interés. Se traslada la función cómica del personaje hacia la traición y el engaño, logrando así demostrar su ingenio.





los personajes esperan a que el día termine para ejecutar sus acciones, esto responde a la intención de hacer o decir cosas en secreto o en soledad para no ser descubiertos. En el caso de las escenas al interior del palacio, el recurso de ‘matar la luz’ también será recurrente como medio para obtener oscuridad, hecho ya presentado en la escena de Candil y Astolfo.

El primero que recurre explícitamente a este recurso es el galán y es interesante notar que será el único personaje consciente de los beneficios que trae el actuar en medio de la oscuridad. En este caso, el joven se resiste a dejar a su amada, por lo que aprovecha la noche para hablar con ella (vv. 565-567).

En este caso, Astolfo todavía no recurre a la figura del fantasma, por lo que, el uso de la noche aparece como el medio de ocultación para entrar en contacto con la amada tal como el matar la luz aparece como recurso para esconderse del criado.

Más adelante, cuando la idea del fantasma ya está enunciada y desarrollada. Astolfo debe ingeniárselas para actuar sin ser descubierto. De este modo, se vale de la oscuridad para no revelar su situación real y mantener la mentira sobrenatural de su identidad. La oscuridad, por tanto, aparece como el medio ideal para continuar con la presencia del fantasma, que realmente no existe.

El otro personaje que actúa en medio de la noche y que da cuenta de la oscuridad del entorno es el Duque. En primer lugar, se encuentra la escena del enfrentamiento con Astolfo, en la cual ya había incurrido en la técnica del embozo para acceder a un lugar en el que no era bienvenido:

DUQUE	¿Sabéis quién soy?
ASTOLFO	No sé nada que a estas horas y a estos celos todas las sombras son pardas (vv. 876-878).

En este caso, hay una ocultación involuntaria de la identidad que es dada por el contexto. Si bien la entrada al jardín es por una alteración por medio del embozo, en este caso la noche será la protectora. A diferencia del ejemplo anterior, aquí los personajes no buscan explícitamente la oscuridad para enfrentarse. Además, es interesante que son los personajes antagónicos Astolfo – el Duque quienes van a recurrir a los efectos de la noche para actuar, igual como ya habían hecho con los

embozos. Los personajes más relevantes para la acción serán aquellos que harán uso de los diversos recursos de ocultación para lograr sus propósitos.

En segundo lugar, ya al final de la obra, el Duque busca a Astolfo y Julia para descubrir la verdad en torno a las apariciones del fantasma. Nuevamente, la escena se desarrolla en la noche y va a traer uno de los enredos más claros de la obra:

DUQUE                    A la escasa luz que apenas  
                              nos da esa trémula antorcha  
                              veo acercarse dos bultos  
                              y, si bien la vista informa,  
                              son una mujer y un hombre (vv. 2729-2734).

En vez de capturar a Astolfo y a Julia, se encontrará con Candil y Laura que habían entrado al jardín en busca del galán fantasma y su dama. El enredo, por tanto, se hace manifiesto. Luego de esta captura, Carlos se encontrará en su habitación con las dos Julias ya nombradas. Nuevamente es la noche la que confunde y no los personajes los que buscan confundir en medio de la noche:

Las horas nocturnas propician la confusión de identidades. Julia toma en dos ocasiones al Duque de Sajonia por Astolfo: la primera vez el motivo del embrollo es debido a que el noble sustituye al galán en su cotidiana venida nocturna al jardín (vv. 828-835); la segunda vez, Julia, todavía trastornada por la visión de Astolfo, piensa que es su amante quien irrumpe de nuevo en el jardín (vv. 1570-1571)<sup>15</sup>.

Las tapadas, embozados y la noche, por tanto, aparecen como recursos recurrentes en la obra. Las consecuencias inmediatas de estos recursos estarán relacionadas con enredos y acciones equívocas, lo que irá perfilando el devenir dramático de la obra hacia una comedia cómica. La primera diferencia que se puede enunciar entre estos aspectos es que las tapadas y los embozados siempre serán recursos voluntarios de ocultación, mientras que la noche irá variando según el contexto, en algunos casos será un recurso aparte de los anteriores, en otros, será único y querido por los personajes como contexto ideal de acción.

<sup>15</sup> Iglesias, 2013, p. 65.

Junto a la ocultación, el valor principal que se le da a la noche es el de la soledad y la intimidad para actuar, los cuales se van a ver acompañados de confusiones momentáneas.

Higashi (2005) sostiene la misma hipótesis al estudiar las obras cómicas de Lope:

Como atestiguan las comedias revisadas, la ocultación de la identidad es responsable del avance de la acción dramática y como tal tiene una presencia dominante en la arquitectura total de cada una de las obras. Aunque las funciones y extensión de la ocultación de la identidad son variadas, a menudo coinciden en ser el motor del enredo principal con un amplio margen de influencia sobre la macrosecuencia dramática<sup>16</sup>.

Del mismo modo en que Lope presenta ocultaciones breves y extensas, Calderón recurre a las tapadas, embozados y a la oscuridad para movilizar la acción y generar el enredo esperado en las comedias cómicas.

#### OCULTACIÓN EXTENSA Y ESTRUCTURANTE

En consonancia con lo anterior, aparece un tipo distinto de ocultación que va a ser fundamental desde la mitad de la obra en adelante. El recurso del fantasma no aparece tipificado dentro de los modos de ocultación debido a la especificidad del recurso. Lo que sí puede encontrarse en autores como Antonucci y Oleza<sup>17</sup> es la idea del disimulo de la identidad por diversos medios. En este caso, es importante detenerse en el desarrollo que tiene este recurso en la obra y la relación que tiene con el conflicto y el desenlace.

Para comenzar, Astolfo no planifica la ocultación de este modo. A partir del v. 365, Carlos da a conocer a su amigo la existencia de una mina que conecta su habitación con el jardín de Julia. Desde ese momento hasta la primera aparición del galán en el espacio de la dama (v. 1471), el único plan existente es el de usar este pasadizo para seguir visitando, en secreto, a la amada.

<sup>16</sup> Higashi, 2005, p. 39.

<sup>17</sup> Antonucci y Oleza, 2013.

La concepción de Astolfo como fantasma aparece por primera vez en boca de Candil a modo de explicación de una aparición que parecía imposible: «Él anda en pena aquí después de muerto» (v. 1722). Para Cazés, la posibilidad del fantasma se entiende desde el contexto en el que nace la obra: una sociedad en la que lo sobrenatural es posible. Candil no es capaz de explicar de forma racional las apariciones por lo que recurre a un elemento ultraterreno:

Esta mentira, entonces, se construye a partir de la percepción errónea que un personaje puede tener de un suceso normal, y que interpreta como producto de lo sobrenatural; la idea se retoma y se utiliza intencionalmente, y de ahí se vuelve motor de acciones, situaciones cómicas, y recurso del enredo<sup>18</sup>.

Del mismo modo, Vitse considera que este tipo de obras abundan en equivocaciones producto de la casualidad: «Ahí están los numerosos casos de equivocada interpretación de razones totalmente desprovistas, en el momento de su enunciación, de cualquier intención engañosa»<sup>19</sup>. El caso de Candil aparece como un evento azaroso que va a estructurar el resto de la obra y que dará un lugar especial a la ocultación. De este modo, «dicha ilusión no es más que la secuela de una insuficiencia de la información»<sup>20</sup> que será intensificada por el desarrollo de acciones equívocas.

Es fundamental considerar que este error del gracioso será beneficioso para el plan de Astolfo. Debido al temor que la figura fantasmagórica provoca en todos los personajes de la comedia, el galán podrá continuar con sus visitas a la dama valiéndose de un recurso que se le presenta fortuitamente.

La primera aparición del fantasma Astolfo en escena se da frente a Porcia, Candil y Julia. Debido al temor que este personaje causa en los demás, el gracioso y la criada huirán rápidamente. La dama, en cambio, no será capaz de escapar. Desde este momento en adelante, se dará un fenómeno que irá nutriendo las características arquetípicas de los personajes. Frente al temor de los criados por posibles apariciones sobrenaturales, los nobles (Julia, el Duque), no huirán de la escena,

<sup>18</sup> Cazés, 2013, p. 62.

<sup>19</sup> Vitse, 2006, p. xii.

<sup>20</sup> Vitse, 2006, p. xiv.

sino que se enfrentarán a las apariciones. Antonucci (2000), se detiene en este punto al analizar los pasajes secretos de las obras de Calderón, específicamente en *El galán fantasma*: «Si propone dunque lo stesso schema oppositivo già sperimentato ne *La dama duende*: alla paura e superpunzione dei servi si oppone il coraggio volontaristico del nobile»<sup>21</sup>.

Desde esta primera aparición el uso del recurso del fantasma va a ser estructurante de la obra, aunque su aparición como personaje no es constante. Si bien aún no aparece el concepto de la figura ultraterrena, en el discurso de la dama ya se instalan los conceptos de muerte y sepulcro. Julia, luego de caer desmayada producto de la impresión, va a saber la verdad sobre la identidad del fantasma. De este modo, tanto Carlos como ella van a seguir la corriente de la farsa, pero conociendo la verdad. Enrique y Laura, que sabían que Astolfo seguía vivo, al escuchar la historia de las apariciones van a entender que todo es una mentira. Finalmente, el gran engañado en la historia será el Duque que, junto a sus servidores, los criados y el gracioso, va a seguir alimentando la ficción durante la segunda y tercera jornada. Hacia el final de la obra, serán los criados quienes empezarán a sospechar de la farsa y comunicarán al Duque el posible engaño.

Dentro de la ocultación por medio del disimulo de la identidad de Astolfo, es importante dar un espacio a la mina. A nivel escénico, Calderón otorga un lugar fundamental a la trampilla propia del corral. Si bien la mina había sido presentada como un medio para seguir viendo a Julia, su uso se extenderá y será más recurrente gracias a la fachada del fantasma. Evidentemente, el uso de este elemento era usual en las comedias de la época y solía tener un carácter cómico. En este caso, la mina y el fantasma se van a complementar:

Por una casualidad de las que abundan en comedias de enredo, los protagonistas encuentran la forma de entrar al espacio del amado por un pasaje secreto que llega justo al lugar que éste habita. Esto les permite transitar libremente y tener algún tipo de interacción sin mucho riesgo de que los descubran, de modo que honra y vida se mantienen a salvo; pero a partir de sus pasos y ocultamiento, se produce la confusión que motiva la explicación ultraterrenal<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Antonucci, 2000, p. 232.

<sup>22</sup> Cazés, 2013, pp. 63-64.

Antonucci, por su parte, relaciona este recurso directamente con la finalidad cómica de la obra:

Ma, in primo luogo, i timori e le superstizioni dei servi sono destinati a suscitare l'ilarità del pubblico, che è a conoscenza del segreto del passaggio, e che oltretutto tende a identificarsi —almeno per lo spazio della rappresentazione— con i personaggi nobili e il loro sistema de valori<sup>23</sup>.

Calderón, por tanto, conjuga la acción de los personajes con los recursos escénicos, para lograr un enredo mucho más complejo de lo que parecía plantearse en un comienzo y que desencadenará la risa en un público que conoce todos los secretos de la obra.

Para Iglesias, por su parte, el jardín, que es puerta de la mina, deja de ser un elemento ornamental y se transforma en configurador de la acción de la obra y, por tanto, del enredo:

El jardín minado es el fundamento sobre el que se cimienta el ingenioso enredo de *El galán fantasma*. En efecto, este eficaz jardín con túnel incluido, junto a la exactitud de la trama, la amenidad de los diálogos o la exuberancia de sus versos —cuyo culmen son precisamente los elaborados monólogos de la dama dirigiéndose o aludiendo al jardín—, contribuyen en gran medida a la calidad de la comedia<sup>24</sup>.

## OCULTACIÓN EN EL DISCURSO

En último lugar, resulta fundamental detenerse en un elemento distinto, pero no menos importante en la obra: el discurso. Si bien los ejemplos anteriores relacionan la ocultación con el disimulo de la identidad por medio de las tapadas, los embozados, la oscuridad, el fantasma y la mina, este recurso también puede encontrarse en los diálogos de los personajes.

La ocultación en la palabra se da por el disimulo de verdades dentro del discurso de los personajes. En primer lugar, cada vez que un personaje oculta su identidad por medio de recursos externos, también lo hace por medio de sus palabras, dejando de decir información sobre

<sup>23</sup> Antonucci, 2000, p. 237.

<sup>24</sup> Iglesias, 2013, p. 73.

sí mismo. En segundo lugar, hay escenas en las que los personajes no logran decir lo que se proponen, lo que trae como consecuencia el enredo de la situación.

El ejemplo más claro de esto se presenta en los diálogos de Laura con su padre Enrique y con Carlos. A lo largo del segundo acto, el anciano intentará contarle a Laura lo ocurrido con su hermano y el plan elaborado para que ya no corra peligro. Debido a la constante aparición de otros personajes u otros temas de conversación, la verdad no logra salir a la luz fácilmente:

ENRIQUE	Mas turbada la lengua no se atreve a pronunciarlo, que aunque de imaginarlo tiembla.
LAURA	No importa; ya sé quién dices. [...]
ENRIQUE	Aquí, pues, la voz, aquí en mil suspiros envuelta, en mil lágrimas bañada, dije... Pero gente llega; luego, Laura, lo sabrás (vv. 1006-1009 y 1023-1027).

Con respecto a Carlos, debido al galanteo que existe entre estos personajes, la aparición del fantasma será un obstáculo dentro de los diálogos. Por una parte, Carlos sabe la verdad del fantasma y por fidelidad a su amigo no le cuenta todo a su amada. Por otra parte, Laura sabe que su hermano está vivo, pero no participa del engaño ultraterreno y no sabe que Carlos es parte también de la farsa. Finalmente, llega un punto en el que Carlos está oculto en la habitación de Laura y Enrique acude a ella para contarle la verdad del fantasma. Debido a las interrupciones del diálogo, cada personaje va a entender algo distinto de la situación:

LAURA	(A declararse conmigo iba y, al decir que sabe que Carlos está escondido, le volvió a atajar el llanto.)
CARLOS	(¿Qué he de hacer cielos benignos?)
ENRIQUE	En fin, Laura, ¿no es bastante ver que amor haya podido

traer en casa de su dama  
 un traidor que me ha ofendido  
 en la vida y en el honor?

LAURA (¿Qué escucho, cielos?)  
 CARLOS (¿Qué miro?) (vv. 2328-2338).

De este modo, verdades reales de los personajes, adquirirán significados diversos y erróneos en su recepción, debido a la ambigüedad de los enunciados<sup>25</sup>. El uso de los apartes es el medio por el cual Calderón logra que el espectador obtenga toda la información, mientras que los personajes irán elaborando verdades anfibológicas que serán confusas al comienzo, pero que se encauzarán hacia la revelación de todas las acciones y el orden final.

Este recurso se presenta sobre todo en la trama secundaria del drama debido a que la línea principal está marcada por los recursos ya desarrollados, sobre todo, el del fantasma. Por tanto, personajes que no utilizarán la ocultación de identidad (como Carlos), sí serán partícipes del enredo por medio de las confusiones que el lenguaje traerá consigo.

#### NOCIONES TEÓRICAS SOBRE EL ENREDO Y LA COMICIDAD Y SU APLICACIÓN EN LA OBRA

Luego de esta extensa muestra de ejemplos, se puede ver que la consecuencia inmediata de los actos de ocultación es el movimiento de la acción.

Autores como Antonucci (2016), Oleza (2016) y Zugasti (2003), manifiestan que el enredo no es determinante de un solo subgénero, sino de todo el teatro del Siglo de Oro, teniendo especial importancia en los subgéneros cómicos. Desde esta perspectiva, se puede considerar al enredo como un elemento más dentro de la comedia

<sup>25</sup> Lope, en su *Arte nuevo* (vv. 319-326) da cuenta de este recurso como una de las características propias de las obras de su época: «El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien, como lo usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez, / digno por la invención de esta memoria; / 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». La incertidumbre anfibológica se hace patente en la relación entre Laura, Carlos y Enrique.



palatina calderoniana. Roso establece un criterio general para delimitar el concepto dentro de las obras dramáticas: «Viene a caracterizar a las obras que elaboran la acción a partir de la confusión de personajes con el fin de mantener el interés del espectador hasta el final»<sup>26</sup>. Zugasti, por su parte, lo considera de la siguiente manera:

Desde esta óptica entiendo el enredo como un elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza como el teatro y la novela (ejemplo máximo será la novela cortesana)<sup>27</sup>.

En el caso de *El galán fantasma*, el enredo a partir de la ocultación es evidente: personajes que no se reconocen entre sí y actúan erróneamente, otros que, producto, de equívocos de quienes los rodean, logran disimular su identidad frente a los demás. El Duque, preocupado por el actuar de Julia, considera que la aparición de Astolfo fue solo una ilusión (v. 1650), mientras que Candil cree que es un alma en pena. Luego de la persistencia de la idea del fantasma y su aparición a más personajes, el Duque decidirá actuar para eliminar a un adversario que, incluso muerto, le brindará celos:

DUQUE	Decidme vos en qué pueda mostrar mi piedad. ¿Dejó deudas Astolfo? ¿Ha tenido obligaciones que han sido de restitución? Que yo a todo quiero salir; todas las quiero pagar, por que vaya a descansar (vv. 2126-2133).
-------	---

Esta decisión aparece en el inicio del tercer acto y será uno de los elementos que favorecerá el desenlace. Enrique, conociendo el contexto completo, ve en esta promesa una posibilidad ingeniosa de salvación. Una vez que los criados empiezan a sospechar de las recurrentes apariciones del fantasma y la tranquilidad con que Julia lo recibe, todos los personajes desembocarán en la habitación de Carlos. En esta

<sup>26</sup> Roso, 2004, p. 91.

<sup>27</sup> Zugasti, 1998, p. 109.

última escena, el fantasma deja de ser tal, pero el Duque es llamado a cumplir su palabra anterior:

DUQUE           ¿Qué me quieres? ¿Qué me quieres?  
 ENRIQUE       Que le cumplas la palabra  
                   que me has dado, que es hacer  
                   diligencias con que vaya  
                   ya perdonado por ti (vv. 3113-3117).

Dentro de los mecanismos de enredo propuestos por Zugasti<sup>28</sup>, cuatro de ellos pueden considerarse dentro del disimulo y la alteración de la identidad: el disfraz, el ocultamiento de la personalidad y disimulo, el trueque de personalidades y las escenas nocturnas. Además de estos elementos, es interesante que el autor incluye también los efectos tramoyísticos, que en el caso de *El galán fantasma* adquieren un valor estructurante. En los corrales era común el uso de ciertos efectos escénicos para el desarrollo de la acción, sin embargo, en este caso, Calderón construye el drama en torno a la trampilla y sus posibilidades, pasando de ser un elemento ornamental a la base del enredo en la obra. De hecho, la posibilidad del fantasma se concreta con la presencia de la mina, logrando así la llegada al jardín sin el uso de puertas, dándose así una interdependencia entre la escenografía y el recurso de ocultación.

Sobre el efecto cómico de esta obra, vale la pena detenerse un momento. Resulta importante detenerse en este punto porque Cazés, al analizar *La dama duende* y *El galán fantasma*, en ningún momento hace referencias a lo cómico en esta segunda obra, es más, enfatiza en varias ocasiones lo misterioso del ambiente de la obra y lo trágico de la amenaza recibida por Astolfo:

El carácter dual del título remite en este caso a un aspecto sobrenatural macabro, que se sostiene a lo largo de la comedia con las menciones constantes de la noche, la oscuridad y la muerte. Esto permite establecer y reafirmar una atmósfera misteriosa, tenebrosa y lúgubre relacionada primero con el peligro y luego con lo espectral<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Zugasti, 1998. Propone siete mecanismos de enredo: el disfraz, el ocultamiento de la personalidad y disimulo, el trueque de personalidades, las escenas nocturnas, el bilingüismo, la utilería escénica y los efectos tramoyísticos.

<sup>29</sup> Cazés, 2013, p. 68.

Asimismo, si bien el análisis de Cazés es muy interesante en cuanto a la construcción y difusión de la figura del fantasma, se olvida de los aspectos cómicos que esta figura sobrenatural trae a la acción. Aunque la muerte es un tema que aparece en el comienzo, el espectador nunca espera que el protagonista muera, más bien, espera la innovación que puede traer el título de la comedia presentada. Además, el hecho de que los criados (personajes eminentemente cómicos) sean los que bauticen y den a conocer la figura del fantasma, añade una nota cómica importante. En el caso de *El galán fantasma*, y siguiendo lo propuesto por los autores ya nombrados, al presentarse el enredo de forma principal y no secundaria, además de la inexistencia de un riesgo trágico, la catalogación de esta obra dentro de los subgéneros cómicos es evidente.

En ese sentido, Arellano hace un aporte con respecto a los elementos escénicos cómicos en la obra de Calderón<sup>30</sup>. Dentro de los once elementos nombrados como medios de comicidad, en este análisis, vale la pena destacar tres: el espacio escénico y la escenografía, que se manifiestan en el uso de la trampa; el vestuario, por el uso de los embozos y mantos; y la iluminación, por el recurso de la noche o de la luz apagada. El análisis de la ocultación presentado en este trabajo, por tanto, coincide tanto con los mecanismos de enredo de Zugasti como con los recursos de comicidad de Arellano, demostrando así el tono y la finalidad de la obra calderoniana.

## CONCLUSIONES

A partir de lo anteriormente expuesto se puede determinar que la ocultación de la identidad en sus distintos niveles funciona como motor de la acción dramática en *El galán fantasma*, la cual estará especialmente ligada con el enredo. Esto, a su vez, ayuda al efecto cómico de la obra<sup>31</sup>. Desde la consideración de la ocultación como mecanismo

<sup>30</sup> Arellano (1986) propone once medios cómicos en las obras de Calderón: elementos paralingüísticos, el gesto, prosémica, el espacio escénico y la escenografía, vestuario, maquillaje y peinado, las figuras ridículas, los objetos accesorios, música y canciones, la iluminación y la ruptura humorística de la ilusión escénica. Los elementos que enumera no se presentan como una sumatoria que, en conjunto, causen risa. Más bien, enumera muchos aspectos, que, por sí mismos, son cómicos.

<sup>31</sup> Para un ejercicio similar, pero con las obras cómicas de Lope, se puede acudir a Higashi (2005).

de enredo y como medio de comicidad escénica, se deriva que el uso reiterativo de este recurso en la obra calderoniana traiga consigo la risa y elimine toda posibilidad de riesgo trágico<sup>32</sup>.

La ocultación se presenta desde el comienzo de la obra con Julia tapada advirtiendo a Astolfo de los peligros, hasta los versos finales en los que se revela la verdad sobre la figura del galán. La conciencia del disimulo que tienen personajes como Julia, Astolfo, Porcia y el Duque, se va a sumar a situaciones fortuitas en las que se van a ver involucrados estos mismos personajes y otros como Laura y Candil. Su importancia se ve incluso desde el título de la obra, que muestra una realidad que va a estructurar la ocultación. Si bien el fantasma como personaje aparece en la mitad de la segunda jornada, está conceptualmente desde el título, lo que genera expectativas en la audiencia.

Tomando en consideración las características de la comedia palatina, Calderón explota el recurso de lo sobrenatural, que ya había presentado *La dama duende*<sup>33</sup> y construye una comedia de enredos que llegará al final esperado en este tipo de obras:

Lo más común es que en estas escenas se produzca una concentración de los personajes implicados en un mismo espacio escénico, de modo que todos puedan asistir en directo a la caída de las máscaras y a las pertinentes explicaciones aclaratorias. Cumplido este requisito, el desenlace será el acostumbrado de la boda o bodas encadenadas, al que se ha llegado no por el camino más corto o lógico o sencillo, sino por el más intrincado, laberíntico e inverosímil que dictan las leyes del enredo<sup>34</sup>.

*El galán fantasma*, por tanto, siendo una comedia palatina, presenta la ocultación como el medio más eficaz para la producción del enredo.

<sup>32</sup> Arellano (1990) da cuenta de este problema interpretativo en algunas comedias. En general, los autores que hacen lecturas trágicas de las comedias no toman en cuenta el contexto de producción y el efecto final de la pieza que subordina los posibles lances trágicos del desarrollo.

<sup>33</sup> El mismo Calderón da cuenta de la relación entre las obras en los vv. 1735-1736: PORCIA: Este galán fantasma, ¿qué pretende? / CANDIL: Que tenga esposo... / PORCIA: ¿Quién? / CANDIL: ... la dama duende. Iglesias (2015) se detiene en la relación entre ambas obras calderonianas. La más evidente se encuentra entre los títulos galán/dama-fantasma/duende, los cuales aluden, en primer lugar, a personajes arquetípicos de la comedia áurea y, en segundo, a seres sobrenaturales. Asimismo, el uso de pasajes secretos, los encuentros amorosos y las limitaciones de terceros son comparables.

<sup>34</sup> Zugasti, 1998, p. 139.

Las ocultaciones presentadas se extienden desde elementos físicos y escénicos hasta los discursos de los personajes.

Calderón, por medio del uso de personajes arquetípicos y temas comunes al siglo áureo, logra una obra novedosa y cómica, con recursos que ya había empezado a explotar en otras de sus obras, pero que adquieren especial novedad en la presentación del fantasma y en el papel protagónico otorgado a las posibilidades de vestuario, escénicas y lingüísticas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: tecnica scenografica e funzione drammatica», en *Dal testo alla scena. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, coord. Giovanni Battista De Cesare, Napoli, Edizioni del Paguro, 2000, pp. 195-216.
- ANTONUCCI, Fausta, y OLEZA, Joan, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 47-92.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- ARELLANO, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.3, 2017, pp. 693-709.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- CASTRO, Jéssica, «La comedia palatina en Calderón. Una aproximación», en Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016, pp. 32-48.
- CASTRO, Jéssica, «La confusión de identidades en la comedia palatina de Moreto: el caso de *Lo que puede la aprensión*», en *El universo cómico de Agustín Moreto. XLI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha 2019, pp. 87-100.

- CAZÉS, Dann, «Construcción de la mentira sobrenatural en *La dama duende* y *El galán fantasma*», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 61-73.
- GUERRERO, Silvia Josefa, «*El galán fantasma* de Calderón, paradigma de estrategias escénicas», en *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro español: hacia Lope de Vega*, ed. Marta Villarino, Graciela Fiadino y Mayra Ortiz Rodríguez, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014, pp. 185-196.
- HIGASHI, Alejandro, «La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53, 2005, pp. 31-65.
- IGLESIAS, Noelia, «El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón», *Atlántica*, 1.2, 2013, pp. 51-76.
- IGLESIAS, Noelia, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 9-69.
- ROSO, José, «El enredo en las comedias de Gil Vicente», en *Gil Vicente: clásico luso-español*, ed. María Jesús Fernández y Andrés José Pociña, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, pp. 91-120.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- VITSE, Marc, «Manuel y Violante», en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2006, pp. ix-xxviii.
- ZUGASTI, Miguel, «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 8, 9 y 10 julio de 1997*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-141.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.