

# APROXIMACIÓN A LOS ENIGMAS EN LAS COMEDIAS DE CALDERÓN\*

TOMO C · CUADERNO CCCXXI · ENERO-JUNIO DE 2020

RESUMEN: Este artículo presenta en primer lugar una breve introducción a los enigmas en la que se ofrecen algunas definiciones propuestas para este género y se destaca su importancia en la literatura española del siglo xvii. Calderón emplea enigmas en sus comedias en diferentes contextos como las academias literarias y los oráculos con los que se expresan los dioses mitológicos. Hay además personajes misteriosos que se presentan a sí mismos como enigmas. Al mismo tiempo, el enigma constituye un elemento representativo de la dramaturgia calderoniana, relacionado con otros como el monstruo y el laberinto.

*Palabras clave:* Calderón, enigma, academia literaria, monstruo, laberinto.

## AN APPROACH TO THE RIDDLES IN CALDERÓN'S PLAYS

ABSTRACT: This article offers a brief introduction to riddles, proposing some definitions of the genre and its significance in Spanish literature of the seventeenth century. Calderón employs riddles/*enigmas* in different contexts in his plays, such as in literary academies and in the oracular utterances of mythological gods. There are also mysterious characters who present themselves as riddles/*enigmas*. This is a characteristic element of Calderonian drama and it is related to others, like the monster and the labyrinth.

*Keywords:* Calderón, riddle, literary academy, monster, labyrinth.

EN el libro VI de *La Galatea*, de Cervantes, el «venerable Aurelio» sugiere a los demás pastores, reunidos a orillas de un arroyo, «que cada cual, como mejor supiere, muestre aquí la agudeza de su ingenio, pro-

\* La autora de este trabajo es beneficiaria de una beca de la Heinrich Hertz Stiftung (Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Deutschland).

poniendo alguna pregunta o enigma»<sup>1</sup>. Aurelio pretende con este ejercicio «pasar con menos enfado las horas que aquí estuviéremos»<sup>2</sup>. Este pasatiempo permitirá también a los congregados «no cansar tanto nuestros oídos con oír siempre lamentaciones de amor y endechas enamoradas»<sup>3</sup>. Los pastores pronuncian ocho enigmas, algunos tan oscuros como este de Timbrio, cuya respuesta no aciertan Nísida ni Galatea:

¿Quién es el que, a su pesar,  
mete sus pies por los ojos,  
y sin causarles enojos,  
les hace luego cantar?  
El sacarlos es de gusto,  
aunque, a veces, quien los saca,  
no solo su mal no aplaca,  
mas cobra mayor disgusto<sup>4</sup>.

Orompo deduce que se trata de un hombre con grillos, «pues cuando saca los pies de aquellos ojos que él dice, o es para ser libre, o para llevarle al suplicio»<sup>5</sup>. Este episodio pastoril es una muestra de la popularidad que alcanzaron tales composiciones en los siglos XVI y XVII<sup>6</sup>. En efecto, los enigmas formaban parte de las celebraciones festivas con motivo de canonicaciones, exequias y academias; dieron lugar a diversos libros de colecciones, y se incluyeron, como en el ejemplo cervantino, en numerosas obras

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014, págs. 412-413.

<sup>2</sup> *La Galatea*, pág. 413.

<sup>3</sup> *La Galatea*, pág. 413.

<sup>4</sup> *La Galatea*, pág. 418.

<sup>5</sup> *La Galatea*, pág. 418-419. Sobre los enigmas en la obra cervantina, ver Claude Allaire y Jean-Marc Perlorson, «El enigma en las obras narrativas de Cervantes. Ensayo de teorización», «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez (88), 2005, págs. 15-29.

<sup>6</sup> Según Agustín Redondo, «Le jeu de l'énigme dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle: aspect ludique et subversion», *Les jeux à la Renaissance: actes du XXIII<sup>e</sup> Colloque International d'études humanistes, Tours, Juillet 1980*, ed. Philippe Ariès y Jean-Claude Mar-

literarias<sup>7</sup>. Gracián ya da cuenta de que «Hay libros enteros destos conceptos enigmáticos» en *Agudeza y arte de ingenio*<sup>8</sup>. Estas cuestiones ingeniosas eran al mismo tiempo una diversión popular. Así lo recoge el paso *La tierra de Jauja*, de Lope de Rueda, en el que el simple Mendrugo alude a su cazuela como «Una qu'está assí redonda con sus dos assas, y abierta por arriba», a lo que el ladrón Panarizo confiesa: «En verdad, no hay quién acierte tan estraña pregunta»; Mendrugo invita a Panarizo y Honziger a admitir que se rinden con una expresión que tal vez fuera habitual cuando las adivinanzas no se podían resolver: «¿Tiénense por tapados vuestras mercedes?»<sup>9</sup>.

Como puede observarse en el ejemplo, no resulta fácil distinguir este tipo de cuestiones ingeniosas de otras como el acertijo, la adivinanza, la cosicosa y el problema<sup>10</sup>. Gómez Sacristán caracteriza no solo el enigma y el jeroglífico sino también otros términos afines: la adivinanza, la alegoría, el atributo, la divisa, el emblema, la empresa, el jeroglífico, el mote, la quisicosa, el símbolo y la tarja. La autora señala que jeroglíficos y enigmas se asemejan a estos géneros hasta el punto que «en muchos casos, vienen a confundirse, con mayor o menor justificación»<sup>11</sup>. Covarrubias describe *enigma* como «una oscura alegoría, o cuestión y pregunta engañosa, y enricada, inventada al

golin, Paris, Librairie Philosophique J Vrin, 1982, pág. 445, en España «le jeu de l'énigme y a pris une grande importance aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles».

<sup>7</sup> Manuela M.<sup>a</sup> Gómez Sacristán, *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro. Tesis doctoral*, II, Madrid, Universidad Complutense, 1989, págs. 1185-1259, analiza el empleo de este género con ocasión de beatificaciones y canonizaciones, entradas de personajes ilustres en las ciudades, procesiones y otros eventos festivos. Refiere también una nómina de cultivadores de enigmas (I, págs. 617-631) y menciona múltiples libros que recogen estos pasatiempos en los dos volúmenes de su tesis.

<sup>8</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001, cap. XL, pág. 105. Puede verse, por ejemplo, Ignacio Arellano Ayuso, «Los enigmas de Castillo Solórzano en los *Donaires del Parnaso*», *Notas y estudios filológicos*, 3, 1986, págs. 123-147.

<sup>9</sup> Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992, págs. 148-149.

<sup>10</sup> Así lo observan, por ejemplo, Redondo, *op. cit.*, pág. 445, y Gisela Beutler, «Alusiones y adivinanzas en *La aurora en Copacabana*, de Calderón», *Indiana*, 9, 1984, pág. 40.

<sup>11</sup> Gómez Sacristán, *op. cit.*, I, págs. 15-41 (la cita en pág. 10). En su extensa y erudita monografía, Ramón Almela Pérez, *Teoría e historia de las adivinanzas*, Murcia, Universidad

albedrío del que la propone»<sup>12</sup>, y no muy diferente es la definición del *Diccionario de Autoridades*: «Sentencia obscura o propuesta y pregunta intrincada, difícil y artificiosa, inventada al arbitrio del que la discurre y propone»<sup>13</sup>. Ya Aristóteles trató de explicar este género en la *Retórica* y en la *Poética*<sup>14</sup>, e igualmente se interesó por él Cicerón en *De Oratore*<sup>15</sup>. Ambos asocian el enigma a la metáfora, mientras que Quintiliano lo vincula a la alegoría en *Instituto Oratoria*<sup>16</sup>, como también San Agustín en *De trinitate*<sup>17</sup>. En España, esta clase de tropos llama la atención de tratadistas como el Pinciano, que se ocupa de sus mecanismos en la epístola IV de su *Filosofía antigua poética*: «Hay enigmas, cuya dificultad nace de los vocablos peregrinos o contrariedad de los propios; en los cuales enigmas no retienen los peregrinos su propia significación, sino que la truecan y mudan de manera que son desconocidos»<sup>18</sup>. Baltasar Gracián le dedica el discurso XL de *Agudeza y arte de ingenio*, donde lo define así: «Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto, que oca-

de Murcia, 2017, págs. 28-30 y 323-331, trata de discernir entre enigma, acertijo y adivinanza; en págs. 155-176, se centra en la diferencia entre enigma y adivinanza.

<sup>12</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611 [18 de enero de 2019] disponible en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUINLlo-ginNtle>

<sup>13</sup> *Diccionario de Autoridades* [18 de enero de 2019], disponible en <http://web.frl.es/DA.html>

<sup>14</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Política. Retórica. Poética*, trad. y notas Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2011 (*Retórica*, III. ii, pág. 847, y *Poética*, XXII, págs. 974-975).

<sup>15</sup> Ciceró [Cicerón], *De oratore. Book III*, ed. David Mankin, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, III. xli. 166, págs. 86-87. También se refiere Cicerón a los enigmas en III. xlii. 167, pág. 87. Según Eleanor Cook, *Enigmas and riddles in literature*, Cambridge, New York / Cambridge University Press, 2006, pág. 34: «Cicero set the later conditions for enigma when he noted a development of metaphor “in a chain of words linked together”».

<sup>16</sup> Quintilian, *The Orator's Education [Institution Oratoria]* (Books 6-8), ed. y trad. Donald A. Russell, Cambridge / London, Harvard University Press, 2001, VIII.vi, págs. 454-457.

<sup>17</sup> Sancti Aurelii Agustini, [San Agustín], *De Trinitate Libri XV (libri XIII-XV)*, ed. W.J. Mountain y Fr. Glorie, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontifici, 1968, vol. 2, XV.ix, págs. 480-483. Para el tratamiento del enigma como tropo desde la Antigüedad al siglo xvii, ver Cook, *op. cit.*, págs. 27-63.

<sup>18</sup> Alonso López Pinciano, *Obras completas, I. Philosophia antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pág. 161.

sionan la dificultad y artificiosamente lo escurecen, para que le cueste al discurso el descubrirlo»<sup>19</sup>.

Ya en el Antiguo y Nuevo Testamento se encuentran expresiones enigmáticas, así como en la tragedia griega, y más adelante y en el ámbito geográfico español, en la poesía de cancionero y en varias obras del siglo XVI como *La Arcadia* de Lope de Vega y la mencionada *Galatea* cervantina. No obstante, de forma especial el conceptismo barroco encontró en estas composiciones un preciado campo donde recrearse; como observa Arellano: «es una buena atmósfera estética, con su doctrina de la ingeniosa dificultad, para el cultivo del género»<sup>20</sup>. En el siglo XVII la palabra «enigma» ya no debía de ser extraña. Allaire y Perlorson recuerdan que, si bien Corominas sitúa su aparición hacia 1600, Redondo adelanta esa fecha, pues observa la existencia de una traducción parcial de una obra francesa con el título *Quarenta aenigmas en lengua espannola*, probablemente de 1582<sup>21</sup>. Aún se puede retrasar más el empleo de este vocablo en español, porque se documenta en la *Gramática castellana* de Nebrija: «Enigma es cuando dezimos alguna sentencia oscura por oscura semejança de cosas, como el que dixo: “la madre puede nacer dela hija ia defunta”»<sup>22</sup>. También se halla en la *Silva de varia lección*, de Pero Mexía (1540-1550): «diziendo que el espinge de Octaviano alguna pregunta o enigma avía de traer»<sup>23</sup>, y en *El Cróton*, de Cristóbal de Villalón (1553-1556): «La interpretación deste enigma no es para ti, a los que toca se les dará»<sup>24</sup>. No

<sup>19</sup> Gracián, *op. cit.*, II, pág. 105. La importancia de las contrariedades del sujeto ya se detecta en un enigma, atribuido a Panarces en *Athenaeus* x.452c, mencionado por Platón en *República*, v.479C (citado en Cook, *op. cit.*, pág. 36, nota 24). Sobre el enigma en los tratados de retórica españoles de los siglos XVI y XVII, puede consultarse Gómez Sacristán, *op. cit.*, I, págs. 65-70.

<sup>20</sup> Arellano Ayuso, *op. cit.*, pág. 123. Una recopilación de testimonios áureos que recogen enigmas se halla en la nota 413.316 (pág. 699) de *La Galatea*. Para una breve historia de los enigmas, puede consultarse Marcel Bernasconi, *Histoire des énigmes*, Paris, PUF, 1964.

<sup>21</sup> Allaire y Perlorson, *op. cit.*, pág. 22; se refieren a Redondo, *op. cit.*, págs. 452 y 457, n. 44.

<sup>22</sup> Antonio de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. Carmen Lozano, Barcelona, Real Academia Española, 2011, p. 142.

<sup>23</sup> Pero Mexía, *Silva de varia lección*, II, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 310.

<sup>24</sup> Cristóbal de Villalón, *El Cróton de Cristóforo Gnofoso*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 332.

obstante, es probable que aún en el siglo XVII esta palabra sonara a cultismo, similar a otras como «laberinto», «hipogrifo» o «centauro»<sup>25</sup>.

También Calderón se sirvió con frecuencia de los enigmas, a veces otorgándoles un papel destacado en la trama de sus obras. El tema, no obstante, apenas ha llamado la atención de la crítica: únicamente Beutler aborda los enigmas de *Basta callar* y *La aurora en Copacabana*<sup>26</sup>; Brioso, su relación con las profecías en *La vida es sueño*<sup>27</sup>; Vara López subraya su trascendencia en las fiestas mitológicas de Calderón<sup>28</sup> y Wolfram Aichinger atiende a otras estrategias para revelar información confidencial empleadas por los personajes de este dramaturgo<sup>29</sup>. El asunto resulta complejo e interesante, aunque el presente artículo solo pretende trazar un acercamiento general a las funciones de los enigmas en las comedias calderonianas<sup>30</sup>.

En primer lugar, los personajes a veces se entretienen proponiendo y desvelando este tipo de cuestiones ingeniosas como pasatiempo de academias literarias, que remedan las que se organizaban en la época en la vida real –cuyo

<sup>25</sup> Tal es la opinión de Beutler, *op. cit.*, pág. 46.

<sup>26</sup> Beutler, *op. cit.*

<sup>27</sup> Jorge Brioso, «¿Cómo hacer cosas con los enigmas? *La vida es sueño* o el drama del desengaño», *Bulletin of the Comediantes*, 56 (1), 2004, págs. 55-75.

<sup>28</sup> Alicia Vara López, «Entre cuevas, monstruos y secretos: el arte de la ocultación en las fiestas mitológicas calderonianas», *Iberoromania*, 80, 2014, págs. 149-167.

<sup>29</sup> Wolfram Aichinger, «The Ambassador at the Theatre. Secrecy and the Rhetoric of Diplomacy on Calderón's Stage and in Count Pötting's Diary», *Bulletin Hispanique*, 119 (1), 2017, págs. 17-28.

<sup>30</sup> No se atenderá al enigma en su sentido más amplio de 'realidad misteriosa', sino a los problemas conceptuales llamados expresamente «enigmas» en el texto. A la primera acepción se refiere Denise M. DiPuccio, «The Enigma of Enchantment in *El mayor encanto, amor*», *Hispania*, 70 (4), 1987, pág. 732: «The characters as well as the astute spectator recognize the potential confusion that they may suffer as a result of this atmosphere where nothing is what it seems, yet is exactly what it seems». Sería posible relacionar también los enigmas con los frecuentes equívocos del lenguaje burlesco; como señala Enrica Cancelliere, «El teatro sumergido. Prácticas del género cómico en *Céfalo y Pocris*, de Calderón», en Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introducción de Enrica Cancelliere y edición de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013, pp. 11-29: «todo el texto calderoniano procede de esta manera [por medio de la disemia]. Lo cual presupone una magistral habilidad fónica y mímica de los intérpretes a fin de explicitar y representar la prevaricación del sentido, suscitando así la risa gracias al contraste evidente entre el tono áulico y el significado prosaico» (p. 23).

interés en las comedias ha señalado recientemente Antonucci<sup>31</sup>. Por ejemplo, en la academia de la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, después de haber entregado una banda a Friso y pedir otra a Jasón, Medea pregunta:

A Friso una banda he dado  
y de Jasón recibido  
otra; si hubiera querido  
manifestar yo un cuidado  
dentro del alma guardado,  
¿cuál de los dos ahora fuera  
—responded— el que estuviera  
favorecido de mí?<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Fausta Antonucci, «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, compilado por Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 2017, págs. 95-106. Javier Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pág. 152, nota 71, observa a propósito de la academia literaria que se celebra en *El José de los mujeres*: «los poemas que los actores recitarán en la escena a partir de ahora reproducen el propio enredo de la comedia, en forma de *myse en abyme*». María J. Ortega Máñez, «En torno a la idea de juego a partir de dos escenas de Calderón», *Anuario Calderoniano. Las comedias cómicas de Calderón*, coord. por Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Wolfram Nitsch, 10, 2017, págs. 199-217, aborda la academia de *El mayor encanto, amor*, sobre la que también trata Juan Manuel Escudero Baztán, «Las estrategias del juego áulico en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca», *Romance Quarterly*, 64 (2), 2017, págs. 66-76. Sobre los dilemas, paradojas y antítesis que protagonizan los debates en las academias literarias del siglo XVII, ver Jeremy Robbins, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997, págs. 86-95. Por su parte, Claire Pailler, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Université de Besançon, 1974, relaciona directamente las cuestiones amorosas con este tipo de celebraciones sociales: «Acte courtois, ou courtisan, jeu de société, l'académie débute par une interrogation» (pág. 44).

<sup>32</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Los tres mayores prodigios, Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pág. 1037. La obra se estrenó en 1636 y se imprimió en la *Segunda parte de comedias* de Calderón (1637). Todas las fechas referidas a primeras representaciones y ediciones se toman de Don W. Cruickshank, «Pedro Calderón de la Barca», *Diccionario filológico de la literatura española (siglo XVII)*, dir. Pablo Jauralde Pou, coords. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, págs. 172-232.

Jasón considera que es él el favorecido, mientras Friso cree ser el afortunado, y ambos se enzarzan en un agitado debate. En realidad, Medea está enamorada de Jasón, de forma que la cuestión de la academia se relaciona con la trama de la jornada. Más evidente es aún la conexión entre el argumento de la comedia y la pregunta que formulan los músicos en la academia de *Amado y aborrecido*:

¿Cuál más infelize estado  
de amor y desdén ha sido:  
amar siendo aborrecido,  
o aborrecer siendo amado?<sup>33</sup>

El Rey sugiere que todos respondan al dilema, coincidente con el que desvela a Dante, el protagonista: él ama a Irene, que lo aborrece, y a su vez aborrece a Aminta, que lo ama. En estos dos casos el subgénero del enigma puede confundirse con la pregunta, pues ambos guardan una estrecha similitud. En cambio, en *La sibila del Oriente*, el término *enigma* –con la deformación fonética del gracioso Mandinga– se menciona de forma explícita en la academia organizada por Sabá en un jardín:

...pues yo empiezo  
y plopongo aquesta enima.  
Esteme suencer atento  
a lo enima que plopongo<sup>34</sup>.

Al impertinente gracioso no le dejan pronunciar su enigma, e Irene plantea una cuestión al discreto Salomón, que la resuelve con sagacidad. Pero Mandinga insiste y dice el enigma al final:

<sup>33</sup> Pedro Calderón de la Barca, Pedro, *Amado y aborrecido, Novena parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Juan García Infanzón, 1698, pág. 92. Se sigue el ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid con signatura BH FLL 37565, digitalizado en Google Books. En la actualidad, María Carbajo Lajo prepara una edición crítica de esta comedia, que será su tesis de doctorado, dirigida por Santiago Fernández Mosquera. Esta obra se puso en escena por primera vez quizá en 1656, y se imprimió en *Escogidas VIII*, 1657.

<sup>34</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La sibila del Oriente, Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José M.<sup>a</sup> Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pág. 891.

Soble un árbol que no es árbol  
 estaba un pájalo puesto  
 que no es pájalo y cantó<sup>35</sup>.

Estos versos parecen contener una nota de ironía sobre la dificultad y extrañeza de algunos enigmas. Calderón vuelve pues a ser aquí el ingenio que se mofa de las convenciones literarias, como bien ha explicado Iglesias Feijoo<sup>36</sup>. El mismo dardo contra la oscuridad de este género parece advertirse en la intervención del gracioso Meco en *Amigo, amante y leal*:

Haciendo voy,  
 como solitario estoy,  
 del pájaro solitario  
 un enigma en disparates  
 que aun yo a entender no me obligo.  
 Y así en el prólogo digo  
 desta suerte: «No te mates,  
 si no entiendes, lector pío,  
 esto que fueres leyendo,  
 que tampoco yo lo entiendo  
 y todos dicen que es mío»<sup>37</sup>.

Aunque la función lúdica del género, como parte de una reunión o concurso, es la más habitual dentro y fuera de la literatura, resulta más interesante

Esta comedia se imprimió por primera vez en la *Verdadera quinta parte* de Calderón, de 1682, y quizá date de hacia 1634-1636.

<sup>35</sup> *La sibila del Oriente*, pág. 893.

<sup>36</sup> Luis Iglesias Feijoo, «Calderón y el humor», *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Inernacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, coord. por Jesús Pérez-Magallón y José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, págs. 15-36. Iglesias Feijoo atiende sobre todo a las referencias metateatrales de tono burlesco, muchas pronunciadas por los graciosos.

<sup>37</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Amigo, amante y leal, Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José M.<sup>a</sup> Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pág. 1171. Esta obra se estampó en *Escogidas IV* (1653), aunque se conserva una suelta tal vez anterior, y pudo escribirse hacia 1631.

otro uso que le otorga Calderón en sus comedias. En efecto, es frecuente el término *enigma* en alusión a realidades que no se comprenden bien y personajes misteriosos, cuyo origen resulta incierto para los demás. En *La dama y galán Aquiles [El monstruo de los jardines]*, Aquiles, que está disfrazado de mujer y se hace llamar Astrea para que Ulises y los suyos no lo descubran, le hace saber a Deidamia, a quien ama en secreto, que un hombre la desea. Cuando ella le pide que le diga quién es, él contesta:

AQUILES. Desde aquí le puedes ver.  
 DEIDAMIA. No veo a nadie desde aquí.  
 AQUILES. Míralo bien, que sí ves.  
 DEIDAMIA. Digo que en todo el jardín  
 no estamos más que las dos  
 solas.  
 AQUILES. ¿Solas las dos?  
 DEIDAMIA. Sí.  
 AQUILES. Pues si tú dices que estamos  
 solas, y yo que está aquí  
 tu amante, bien fácil es  
 la enigma de descubrir.  
 DEIDAMIA. ¿Cómo?  
 AQUILES. Como entre las dos  
 está<sup>38</sup>.

En ese momento sale a escena Lidoro y Deidamia cree que es él quien la ama y a quien se había referido la supuesta Astrea. La malinterpretación del enigma de Aquiles, única forma de expresar su amor secreto, propicia, pues, un enredo típico de la comedia aurisecular. Cuando de nuevo se quedan solos en escena, Aquiles aclara a Deidamia que antes no había aludido a Lidoro. Sin embargo, lejos de expresarse por fin con claridad, otra vez echa mano del enigma, que ahora, como señalaba Gracián, se forma «de las contrariedades del sujeto»:

<sup>38</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La dama y galán Aquiles [El monstruo de los jardines]*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pág. 238, vv. 2120-2131. Se imprimió en la *Cuarta parte de comedias* de Calderón (1672) y tal vez date de hacia 1650, aunque Alvarado Teodorika, «Introducción», en *ed. cit.*, pág. 53, asegura: «1660 es la fecha que más se aproxima a la más temprana representación de la comedia: julio de 1661».

AQUILES. Obligándome a decir  
que no lo dije por él.  
DEIDAMIA. Pues, ¿por quién, fiera?  
AQUILES. Por mí.  
Vuelva mi honor por quien es  
tan cifra de este pensil,  
tan enigma de este alcázar,  
que andando siempre tras ti  
le ves y no le ves, le hablas  
y no le hablas, le oyes y  
no le oyes...<sup>39</sup>

En efecto, Deidamia ve, habla y oye al hombre que la quiere, pues en ese momento está con Aquiles, y al mismo tiempo ni lo ve, ni le habla ni lo oye porque no es consciente de ello. En realidad, estos enigmas superan el mero juego ingenioso para plantear la cuestión de la correcta percepción de la realidad, como se explicará más adelante. A un enigma de este tipo recurre en *El Faetonte* Climene, que debe ocultar su identidad, cuando se dirige por primera vez a su hijo Faetón:

FAETÓN. ¿Qué admiras?  
CLIMENE. Ver  
a quien es todo mi mal  
y a quien es todo mi bien.  
FAETÓN. Escándalo destes montes,  
si asombros a quien te ve,  
¿qué harás a quien te ve y oye?  
[...]  
no solo la voz admira,  
pero el enigma también.  
¿Yo tu bien y yo tu mal?<sup>40</sup>

<sup>39</sup> *La dama y galán Aquiles [El monstruo de los jardines]*, pág. 242, vv. 2205-2214.

<sup>40</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El Faetonte, Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pág. 694. Esta obra se imprimió en la *Cuarta parte de comedias* de Calderón (1672). Su estreno fue previsto para 1662 en el Coliseo del Buen Retiro.

Faetón es todo el bien de Climene porque es su hijo y todo su mal porque ella lo concibió tras ser seducida por Apolo, por lo cual Fitón le ordenó que no saliera jamás de una caverna y viviese así como una fiera. El anhelo de resolver el enigma atormenta a Faetón. De hecho, a pesar de haber prometido llevar a Climene prisionera al templo de Cupido, renuncia a ello por «el deseo de saber/ ese enigma»<sup>41</sup> y, cuando Admeto dispone el sacrificio de Climene, se lamenta por haber perdido la posibilidad de despejar su incertidumbre. Resulta llamativo, por otra parte, que Faetón use este término para referirse a Climene no solo porque resulta un misterio, sino porque en ella conviven dos naturalezas, la de fiera y la de mujer:

Del hado enigma primera,  
pues entre el ser y el no ser,  
para fiera eres mujer,  
para mujer eres fiera<sup>42</sup>.

Como se sabe, es usual que Calderón emplee el término «monstruo» para aludir a seres en los que se mezclan varias naturalezas. Baste recordar el caballo que describe Clarín en *La vida es sueño*, el cual «monstruo es de fuego, tierra, mar y viento»<sup>43</sup>. En la misma comedia, Rosaura se presenta como «monstruo de una especie y otra» porque «entre galas de mujer/ armas de varón me adornan»<sup>44</sup>, es decir, tiene doble naturaleza, masculina y femenina, igual que Climene combina la naturaleza de fiera y la de mujer<sup>45</sup>. Pero

<sup>41</sup> *El Faetonte*, pág. 736.

<sup>42</sup> *El Faetonte*, pág. 735.

<sup>43</sup> Así «pinta» Clarín al caballo: «pues el cuerpo es la tierra,/ el fuego el alma que en el pecho encierra,/ la espuma el mar, el aire su suspiro,/ en cuya confusión un caos admiro,/ pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento/ monstruo es de fuego, tierra, mar y viento» (Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño, Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, pág. 92). *La vida es sueño* se recogió en la *Primera parte de comedias* de Calderón (1636). Sobre estos seres calderonianos en los que los elementos se mezclan de forma caótica, ver Michael J. Woods, *The poet and natural World in the Age of Góngora*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1978, págs. 106-145.

<sup>44</sup> *La vida es sueño*, pág. 93.

<sup>45</sup> Cook, *op. cit.*, pág. 18, establece la misma relación entre el enigma y el monstruo, entendido este como ser que integra características de diferentes criaturas: «Personified figu-

el enigma no solo se relaciona con el concepto de monstruo sino también con el de laberinto, asimismo empleado con frecuencia por el dramaturgo, sobre todo en sentido metafórico. Los dos confunden a los personajes y su resolución supone todo un desafío. Como observa Cook:

Literal labyrinths are related to geometrical rather than verbal riddles. As riddles in space, they have to do with shape and visual thinking [...] A labyrinthine riddle is by implication intricate, winding, and tortuous. It is likely to be drawn out, rather than a quick pick. It tempts us toward many a false start and dead end. It tries repeatedly to frustrate us. It is multiple, and demands multiple small solutions before the final answer<sup>46</sup>.

De hecho, Calderón establece una correspondencia entre ambos elementos en la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios*, basada en el mito de Teseo y el Minotauro. Dédalo, artífice de la extraña construcción de Creta, se muestra preocupado por el modo con que puede ayudar a Teseo a escapar de ella:

Yo no le podré escusar  
ya del laberinto en que  
ha de entrar, pero diré  
cómo se podrá librar,  
dándole la contracifra  
de ese caos oscuro y ciego;

res of enigma are quite rare, and the Grecian sphinx is better known than the griffin. But the griffin qualifies nicely. It's also a hybrid creature. So is enigma, for all that –hybrid in a manner of speaking, as it momentarily combines seemingly incongruous parts». Ver también el clásico artículo de Edward M. Wilson, «The Four Elements in the Imagery of Calderón», *The Modern Language Review*, 31, 1936, págs. 34-47, y Georges Güntert, «El espejo, el laberinto y “la gran máquina del mundo”: Tasso, Herrera, Marino, Góngora, Lope y Calderón», *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre literatura del Siglo de Oro*, ed. Itziar López Guil, Gina M.<sup>a</sup> Schneider y Cristina Albizu Yeregui, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 381-413.

<sup>46</sup> Cook, *op. cit.*, pág. 192. Sobre la relación de los enigmas con los laberintos, ver en este mismo libro págs. 191-197. También Brioso, *op. cit.*, pág. 65, apunta una idea similar: «Los enigmas tienen una dimensión alegórica, al aprender que no pueden ser descifrados asumimos la laberíntica estructura del mundo como un coto al hacer humano, entre ellos el acto de interpretar».

y, si yo a descubrir llego  
 cómo esa enigma, esa cifra  
 se desata, bien podrá  
 salir después...<sup>47</sup>.

El laberinto, el monstruo y el enigma pueden considerarse símbolos de la dificultad de percibir la realidad como es, cuestión relacionada con el engaño de los sentidos, tan frecuente en las comedias calderonianas. Podrían vincularse con la lúcida expresión de Souiller, que se refiere a la obra de Calderón como «dramaturgie de l'erreur et de la confusion»<sup>48</sup>: en efecto, el laberinto, el monstruo y el enigma suponen un desafío para el entendimiento. El laberinto y el enigma pretenden ocultar la verdad, es decir, el correcto camino o la interpretación adecuada, aunque con perseverancia o perspicacia se puedan descubrir. Por su parte, el enigma y el monstruo constituyen a veces una mezcla de realidades incoherentes. Los tres elementos confunden, engañan y desconciertan. Con ellos se relacionan también un tipo de situaciones típicas del teatro calderoniano: el avistamiento confuso de un objeto en la lejanía, del que varios personajes ofrecen diferentes interpretaciones, o que cambia su aspecto conforme se acerca a ellos. Por ejemplo, en *El príncipe constante*, Muley relata cómo la flota portuguesa avistada en el mar había producido a él y a sus compañeros «mil engaños a la vista»<sup>49</sup>:

Primero nos pareció,  
 viendo que sus puntas tocan  
 con el cielo, que eran nubes

<sup>47</sup> *Los tres mayores prodigios*, págs. 1062-1063. *Cifra*, término que en estos versos se sitúa en posición paralelística con *enigma*, significa: «Modo u arte de escribir dificultoso de comprender sus cláusulas si no es teniendo la clave: el cual puede ser usando de caracteres inventados, o trocando las letras, eligiendo unas en lugar de otras; a que se suele añadir quitar algunas letras y suplir su falta con números» (*Diccionario de Autoridades*).

<sup>48</sup> Didier Souiller, «Une dramaturgie de l'erreur et de la confusion», *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, págs. 284-297.

<sup>49</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pág. 147, v. 247. La obra se estrenó en 1629 y se publicó en la *Primera parte de comedias* de 1636.

de las que a la mar se arrojan  
 a concebir en zafir  
 lluvias que en cristal abortan,  
 y fue bien pensado, pues  
 esta innumerable copia  
 pareció que pretendía  
 sorberse el mar gota a gota.  
 Luego de marinos monstruos  
 nos pareció errante copia  
 que a acompañar a Neptuno  
 salían de sus alcobas,  
 pues, sacudiendo las velas  
 que son del viento lisonja,  
 pensamos que sacudían  
 las alas sobre las olas.  
 Ya parecía más cerca  
 una inmensa Babilonia  
 de quien los pensiles fueron  
 flámulas que el viento azota.  
 Aquí ya desengañada  
 la vista mejor se informa  
 de que era armada...<sup>50</sup>

Todavía se puede afinar más sobre el significado de los enigmas en las comedias calderonianas, a fin no solo de entender mejor su función, sino

<sup>50</sup> *El príncipe constante*, págs. 147-148, vv. 251-275. Héctor Hernández Nieto, «“Yo lo sé, porque en el mar”: apariencia, desengaño y certeza en el parlamento de Muley», *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theodor Berchem y M.<sup>a</sup> Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989, pág. 295, señala la importancia de la experiencia del desengaño en este fragmento. Repara también en estos objetos calderonianos que se ven a lo lejos y no se saben reconocer Simon Kroll, «La puesta en escena de la mirada del otro en Calderón, Lope y Vélez de Guevara», *La mirada del otro en la literatura hispánica*, ed. Robert Folger y José Elías Gutiérrez Meza, Zürich, LIT, 2017, págs. 32-34. Kroll se centra en el avistamiento del barco de Argo en *Los tres mayores prodigios*: «la escenificación de la mirada del otro es lo que me interesa y Calderón la escenifica en dichos pasajes en cuanto se describe algo sin contar con el concepto para reconocerlo. Es decir, se describe lo que no puede nombrarse por ser desconocido» (pág. 34).

también de comprender con más acierto algunas claves de la dramaturgia de este autor. En *La dama duende*, doña Ángela, tapada con un manto, se presenta así ante don Manuel:

Si queréis venirme a hablar,  
con condición ha de ser  
que no lo habéis de saber  
ni lo habéis de preguntar,  
porque para con vos hoy  
una enigma a ser me ofrezco,  
que ni soy lo que parezco  
ni parezco lo que soy.  
Mientras encubierta estoy,  
podréis verme y podré veros;  
porque, si a satisfaceros  
llegáis y quién soy sabéis,  
vos quererme no querréis,  
aunque yo quiera querer<sup>51</sup>.

En este alarde conceptista, doña Ángela juega con varios aspectos del vocablo: ella se considera un enigma porque su verdadera identidad está encubierta; también porque puede resultar engañosa y no ser lo que parece; y se llama enigma asimismo porque ella misma da lugar a una situación contradictoria: don Manuel solo podrá verla, paradójicamente, cuando esté tapada<sup>52</sup>. En varias ocasiones, por tanto, Calderón emplea los enigmas de

<sup>51</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende, Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, págs. 834-835. Estrenada en 1629, esta comedia se estampó en la *Primera parte* de Calderón, de 1636.

<sup>52</sup> También Aquiles se llamaba a sí mismo «enigma deste alcázar» (*La dama y galán Aquiles*, pág. 242, v. 2210). En *Andrómeda y Perseo*, Lidoro se pregunta quién es Perseo, ese joven «soberbio y arrogante» cuyo origen no conoce, y responde el gracioso, tal vez con ironía metateatral: «Es un joven cosicosal que se sabe y no se sabe» (Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo, Sexta parte de comedias*, ed. José M.<sup>a</sup> Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pág. 119). Esta obra se estrenó en Coliseo del Buen Retiro en 1653; se imprimió en la *Parte XXI de Escogidas*, de 1663 y, veinte años más tarde, en la *Sexta parte de comedias* de Calderón.

forma original, pues dejan de ser un mero pasatiempo ingenioso y se convierten en parte fundamental de la trama: hay personajes que no pueden desvelar su identidad y son verdaderos enigmas para los demás, y otras veces se revela información comprometedor por medio de contradicciones que confunden al interlocutor. Existe un conflicto entre lo que se quiere decir y lo que se debe decir, y para resolverlo los personajes echan mano de estas expresiones enigmáticas. Algo así señala César en *Para vencer a Amor, querer vencerle* cuando recurre a la semántica de su nombre para confesar su identidad, que en ese momento debe esconder: «Cosas hay que, aunque se digan,/ no son para que se entiendan»<sup>53</sup>. Lo mismo le sucede al fiel Muley en *El príncipe constante*: al ser preguntado por el príncipe Fernando por su historia amorosa, el moro asegura que no puede confesar el nombre de su amada pero, sin romper esa promesa, lo va a desvelar:

El dueño juré encubrir  
pero, a la amistad atento,  
sin quebrar el juramento,  
te lo tengo de decir<sup>54</sup>.

Muley compara su amor con el ave fénix y concluye: «ya lo he dicho y lo he callado»<sup>55</sup>. Fernando, que ha entendido que su amigo pretende a la princesa Fénix, alaba que se haya expresado «cuerdamente»<sup>56</sup>. En este sentido, los enigmas guardan estrecha relación con el tema del secreto, que han estudiado

<sup>53</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Para vencer a Amor, querer vencerle, Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pág. 1251. Esta comedia puede datarse hacia 1633; se publicó en *Escogidas VII* (1654) y en la *Sexta parte de comedias* de Calderón.

<sup>54</sup> *El príncipe constante*, pág. 192, vv. 1145-1148.

<sup>55</sup> *El príncipe constante*, pág. 192, v. 1164. Este es el juego verbal ingeniado por Muley: «tan solo mi amor ha sido/ como solo mi dolor,/ porque el fénix y mi amor/ sin semejante han nacido;/ en ver, oír y callar,/ fénix es mi pensamiento;/ fénix es mi sufrimiento/ en temer, sentir y amar;/ fénix mi desconfianza/ en llorar y en padecer;/ en merecerla y temer,/ aun es fénix mi esperanza;/ fénix mi amor y cuidado;/ y pues que fénix te digo,/ como amante y como amigo,/ ya lo he dicho y lo he callado» (pág. 192, vv. 1149-1164).

<sup>56</sup> *El príncipe constante*, pág. 193, v. 1165.

en profundidad Wolfram Aichinger y Simon Kroll<sup>57</sup>. Esta forma de «decir sin decir» adquiere a veces formulaciones más complejas, que muestran el ingenio de Calderón y despiertan la complicidad de los espectadores, capaces, a diferencia de los personajes, de discernir un significado más profundo en la situación. Por ejemplo, en la segunda jornada de *Amor, honor y poder*, la infanta Flérida quiere averiguar a quién ama Enrico y este le va a contar la verdad... pero de manera indirecta. Flérida debe ocultar que está enamorada de él, pues está comprometida con Teobaldo. A su vez, Enrico se niega a desvelar que desea en secreto a Flérida. Cuando esta le pregunta si ama a Belisarda, Celia, Flora, Laura o Arminda, él niega que ellas sean el objeto de sus desvelos y concluye:

...No os canséis,  
 porque no la nombraréis  
 si no es que os nombréis a vos,  
 que entonces, aunque sería  
 tan grande mi atrevimiento,  
 presumo que el sí diría  
 y no por el sentimiento,  
 sino por la cortesía<sup>58</sup>.

En realidad, Enrico indica con estos versos que es Flérida la mujer que ama, pero encubre su revelación: solo diría que es ella por la cortesía. La

<sup>57</sup> Ver, por ejemplo, Wolfram Aichinger, «El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana», *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, dir. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2014, págs. 705-712, y Simon Kroll, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo*, 3 (1), 2015, págs. 19-34. Puede consultarse también Paula Casariego Castiñeira, «El secreto como estrategia dramática: el caso de *Nadie fue su secreto*, de Calderón», *Memoria y Civilización*, 19, 2016, págs. 113-129. En relación con este tema, ver asimismo Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 1999.

<sup>58</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, ed. Zaida Vila Carneiro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017, pág. 199, vv. 1314-1321. La comedia se representó ya en 1623 y se imprimió en la *Segunda parte* de Calderón (1637).

«confesión encubierta» continúa con el juego que le propone Flérída, a saber, que entregue una flor a la dama que quiere. Enrico responde:

Pues vos os quedad con ella,  
 porque es vuestro intento en vano,  
 que, si tanta gloria gano  
 y aquesa rosa me obliga  
 para que mi dueño diga,  
 muy bien está en vuestra mano<sup>59</sup>.

Por una parte, Enrico declara que se niega a aceptar lo que le ha propuesto Flérída y, por eso, no va a coger la flor que ella le tiende. Ahora bien, como ya saben los espectadores y lectores, Enrico al mismo tiempo confiesa a la Infanta que es ella la mujer a la que ama, por lo que debe quedarse con la rosa. Esta forma de expresar la verdad no difiere en lo esencial de los enigmas: se revela algo, pero no de forma directa sino velada. Parece, en conclusión, que en ocasiones los personajes se sirven de recursos oblicuos para transmitir una información cuyo conocimiento contraviene el orden moral o social.

Todavía se registran otros contextos en los que se emplean este tipo de expresiones en el teatro de Calderón, ya que en las comedias mitológicas los dioses suelen comunicarse con los mortales de manera enigmática<sup>60</sup>. Como es de sobra conocido, ya ocurría así en la literatura de la antigua Grecia: si el oráculo de Delfos se hubiera expresado con claridad, Edipo hubiera descubierto enseguida que él era el asesino que buscaba y Sófocles se hubiera que-

<sup>59</sup> *Amor honor y poder*, pág. 199, vv. 1331-1336.

<sup>60</sup> Ver Vara López, *op. cit.* Emilio Pascual Barciela, «Templos y profecías en el teatro mitológico español del Barroco (1597-1674)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 2016, pág. 2, alude a «las enigmáticas y agoreras voces de los dioses y las diosas» y se refiere a los oráculos en algunas comedias calderonianas. Como apunta Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, New York, St. Martin's Press, 1999, pág. 15: «The workings of this oracular language-game are simple enough. All it requires is a hypocritical speaker who lies all the more successfully as he utters nothing but the truth, and a gullible audience blinded by willful deciphering who chooses the wrong interpretation, only to change their minds and be illumined by the right understanding when it is too late. Riddle, amphibology and ironic misunderstanding are the three moments of the process».

dado sin argumento para su tragedia. Por ejemplo, en *Andrómeda y Perseo*, el protagonista clama a Júpiter que se compadezca de él y le aclare cuál es su origen. Una voz le asegura entonces que le manifestará cuál es su verdadera procedencia pero, cuando el joven pide cuenta de quién se lo va de decir, la voz responde misteriosamente «Nadie». Perseo se inquieta:

PERSEO. Pues, ¿cómo puede ser eso,  
decirlo, y nadie?  
MÚSICA. Llegando...  
PERSEO. Prosigue, que no te entiendo.  
MÚSICA. ...a decirlo, sin decirlo,  
y a saberlo, sin saberlo.  
PERSEO. «¿A decirlo, sin decirlo,  
y a saberlo, sin saberlo?»<sup>61</sup>

Son frecuentes en las comedias de Calderón las manifestaciones enigmáticas de las divinidades. Por eso no es de extrañar que, en esta misma obra, después de que Fineo y Lidoro consulten al oráculo de Júpiter, el gracioso Bato opine:

Yo no entiendo aquestos dioses  
que andan siempre con mosotros  
en oráculos, habrando  
allá por sus circunloquios,  
que nadie hay que los entienda<sup>62</sup>.

Por último, cabe señalar que el término *enigma* es usado también por los paganos para referirse a una sentencia o revelación de la fe cristiana que no entienden. Tal sucede al protagonista de *El gran príncipe de Fez*, a quien le quita el sueño un pasaje del Corán sobre María y su hijo:

¡Cielos!, si del Alcorán  
vuelvo al no entendido enigma,

<sup>61</sup> *Andrómeda y Perseo*, pág. 44.

<sup>62</sup> *Andrómeda y Perseo*, págs. 77-78.

aquella proposición  
 y esta, ¿no son una misma  
 y una misma mi razón  
 de dudar? Vuelva a inquirirla<sup>63</sup>

También al comienzo de *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres* un pagano se enfrenta a un enigmático texto religioso, es decir, se trata de un episodio recurrente en Calderón. En *Los dos amantes del Cielo*, Crisanto se desvive por averiguar el significado de una sentencia del Evangelio de San Juan sobre el Verbo, mientras que a Eugenia en *El José* le intrigan las palabras de San Pablo en I *Corintios*, VIII, 4 sobre la existencia de un dios único. El deseo de comprender las oscuras palabras de la fe cristiana despierta en los protagonistas una búsqueda espiritual que culmina con la conversión al cristianismo<sup>64</sup>.

En suma, los enigmas parecen ocupar un lugar señalado en la dramaturgia calderoniana. A veces constituyen el núcleo de academias que se celebran dentro de las comedias, y en esos casos no son meros juegos ingeniosos, sino que su asunto depende de la trama en que se integran. También funcionan como medio para la expresión de aquello que un personaje desea decir pero no debe hacerlo. Igualmente, los dioses suelen comunicarse de manera oscura, y la misma dificultad plantean las escrituras sagradas para los paganos. Quizá al dramaturgo le gustaba tanto este género porque además le permitía dar

<sup>63</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El gran príncipe de Fez, Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pág. 616. La máxima indecifrable es: «Del imperio de Satán/ –dice– solamente fueron/ María y el hijo suyo/ tan divinamente exentos/ que no pagaron el grande/ tributo del universo» (pág. 553). Curiosamente, el Príncipe se refiere asimismo a su amada Zara como «de mis ansias un enigma» (pág. 608), lo que tal vez signifique que las dudas espirituales y el amor le turban por igual. *El gran príncipe de Fez* se imprimió en el *Cuarta parte de comedias* de Calderón (1672). También en *La sibila del Oriente* se emplea el término en relación con las verdades reveladas por Sabá: «Misterio da el enigma, verso a verso,/ anunciando un madero» (pág. 854).

<sup>64</sup> Javier Aparicio Maydeu, «En torno a *El José de las mujeres* y la comedia de santos calderoniana», *La comedia de magia y de santos*, ed. Francisco J. Blasco y otros, Madrid, Júcar, 1992, pág. 202, considera que las tres obras forman una «trilogía de la conversión» y expone las similitudes entre ellas. *Los dos amantes del cielo* apareció en la *Verdadera quinta parte* (1582) y, *El José de las mujeres*, en la *Sexta parte* de Calderón (1683).

rienda suelta a su ingenio conceptista. Al mismo tiempo, en muchos casos la función del enigma consiste en plantear el problema del conocimiento cabal de la realidad o, dicho de otro modo, apunta a que en ocasiones una situación puede ser compleja y difícil de comprender: Deidamia puede ver y no ver al hombre que la ama, Faetón es todo el bien y todo el mal de Clime-ne, Júpiter va a revelar y va a ocultar a Perseo su origen. La misma unión de contrarios se advierte en algunos usos de la palabra «monstruo», tan grata al dramaturgo, y la dificultad de descifrar los enigmas recuerda al laberinto, concepto también clave en Calderón. Además, la función de estas cuestiones ingeniosas es suscitar la curiosidad de los espectadores, que tal vez se empeñen en resolver su misterio antes de que se desvele en la obra. Por qué un aspecto tan habitual y sugerente de las comedias calderonianas no ha despertado hasta ahora demasiado interés en la crítica: esa parece otra cuestión verdaderamente enigmática.

ISABEL HERNANDO MORATA  
Westfälische Wilhelms-Universität Münster