

PARNASO DE DOS MUNDOS
DE LITERATURA ESPAÑOLA
E HISPANOAMERICANA
EN EL SIGLO DE ORO

J. M. FERRI
J. C. ROVIRA (EDS.)

BIBLIOTECA INDIANA

Publicaciones del Centro de Estudios Indianos

Universidad de Navarra

Editorial Iberoamericana

Dirección: Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés.

Secretario ejecutivo: Juan Manuel Escudero.

Coordinadora: Pilar Latasa.

Este libro está basado en las actividades de los proyectos MEC/HUM2005-04177/FILO y su desarrollo actual titulado *La formación de la tradición hispanoamericana: historiografía, documentos y recuperaciones textuales* (MCI FFI2008-03271/FILO y GVA ACOMP/2009/149).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2010
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2010
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-507-7 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-538-7 (Vervuert)

Depósito Legal: M-231-2010

Diseño de la serie: Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero
Ilustración de la cubierta: tomada del libro de Diego Durán, *Historia de las Indias* (1579), Biblioteca Nacional de España

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

LA SINTAXIS DEL ENREDO
EN *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*

Ulpiano Lada Ferreras
Universidad de Alicante

El estudio de un texto literario puede abordarse desde multitud de enfoques y seguir en su desarrollo muy variadas metodologías, que por lo general no se declaran de manera explícita por parte del investigador, o en todo caso se señala de manera general una determinada escuela sin aclarar ni justificar el porqué de esta elección, dentro siempre de la libertad que ampara al investigador para delimitar y abordar su objeto de estudio¹. En esta ocasión, para llevar a cabo el análisis y consiguiente (espero que también consecuente) interpretación de algunos aspectos de la comedia de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*² partiré, siguiendo un procedimiento deductivo, de una sintética epistemología que aclare las posibilidades de desarrollar unos presupuestos teórico-literarios que permitan ejercer la crítica sobre

¹ Bobes, 2008, pp. 8-50.

² Se trata de una comedia de enredo amoroso en la que dos personajes, Doña Leonor y Don Carlos, participan de sendos triángulos amorosos. Don Pedro pretende a Doña Leonor, pero ésta ama a Don Carlos y es correspondida. Por su parte Doña Ana, la hermana de Don Pedro, se ha enamorado de Don Carlos, olvidándose de su hasta entonces amado Don Juan. Con un papel importante en el desarrollo de la trama encontramos a Castaño, criado de Don Carlos, y a Celia, criada de Doña Ana. Tras múltiples enredos desarrollados en la casa de los hermanos, el desenlace lleva a un doble matrimonio: Doña Leonor con Don Carlos y Doña Ana con Don Juan. Don Pedro se queda sin Doña Leonor, pero con su honor a salvo por la boda de su hermana. Sigo la edición de Alberto G. Salceda, 2001.

esta obra dramática de Sor Juana y, de ahí, proponer una interpretación en el marco de las relaciones con el teatro barroco español.

La Ciencia de la Literatura, como es sabido, se integra en la Filología, junto con la Ciencia Lingüística, y se compone de Historia literaria, Teoría de la Literatura y Crítica literaria, desde un punto de vista teórico, que en la práctica se resuelve en una Teoría-Crítica, por cuanto que la colaboración entre ambas es tan estrecha, que llegan a fundirse principios teóricos con principios críticos. La Teoría Literaria, incluida en las poéticas tradicionales, como señala Dolezel, siempre ha estado abierta, entre otras orientaciones, a la filosofía y a la adopción de conceptos, modelos y métodos filosóficos. El rasgo más general de la filosofía en el siglo XX probablemente sea su interés por el lenguaje y, como consecuencia, el lenguaje literario, como uso específico del lenguaje general, se ha beneficiado de las nuevas reflexiones y de alguno de los conceptos que aclara la filosofía. Entre las diversas teorías de marco filosófico, la semiótica, desde nuestro punto de vista, proporciona la base teórico-metodológica esencial para el estudio del fenómeno literario, por cuanto propone un acercamiento a la literatura que dé cuenta de la totalidad del proceso comunicativo (emisión, mensaje, recepción) en todos sus niveles (sintáctico, semántico, pragmático)³.

Si acabo de referirme a la semiótica como la base teórico-metodológica esencial para el estudio del fenómeno literario en general, existe un acuerdo casi unánime en considerar a la semiótica como base teórico-metodológica esencial muy especialmente para el estudio de la obra dramática en tanto que aborda los conceptos fundamentales de su peculiar proceso comunicativo, como son las características específicas del texto dramático (categorías del texto dramático), el signo dramático, el discurso dramático y el proceso de transducción dramático.

Uno de los conceptos más importantes que ha aclarado la semiótica dramática es el del propio Texto Dramático. El texto dramático permite distinguir dos aspectos: el Texto Literario y el Texto Espectacular; el primero, señala la profesora Bobes Naves, está constituido fundamentalmente por los diálogos, pero puede extenderse a toda la obra escrita, desde el título hasta la relación de las *dramatis personae*, incluyendo los prólogos y también las acotaciones, si tienen valor literario. Por su parte, el Texto Espectacular está formado por todos los signos que en el

³ Lada Ferreras, 2003, pp. 1-63.

texto escrito diseñan una virtual representación: acotaciones y didascalias (indicaciones escénicas) contenidas en los diálogos⁴. En *Los empeños de una casa*, como en el teatro barroco en general, apenas existen acotaciones, pero los diálogos contienen continuas indicaciones escénicas, las didascalias. En la jornada 1, por ejemplo, Celia se dirige a Doña Ana: «CELIA: Lloras» (I, 161). En la tercera jornada, en un alarde cómico en el que el criado de Don Carlos, Castaño, se viste de mujer, encontramos las siguientes indicaciones escénicas:

CASTAÑO:

Lo primero, aprisionar
me conviene la melena,
porque quitará mil vidas
si le doy tantica suelta.
Con este paño pretendo
abrigarme la mollera;
si como quiero lo pongo,
será gloria ver mi pena.
Agora entran las basquiñas.
¡Jesús, y qué rica tela!
No hay duda que me esté bien,
porque como soy morena
me está del cielo lo azul.
¿Y esto qué es? Joyas son éstas;
no me las quiero poner,
que agora voy de revuelta.
Un serenero he topado
en aquesta faltriquera;
también me lo he de plantar [...]
¿Qué les parece, señoras,
este encaje de ballena? [...]
Los guantes; aquesto sí,
porque las manos no vean (III, 319-360).

Se ha dado, en estos versos, una detallada descripción del peinado y vestuario que llevará Castaño, en el que menciona: la melena, el paño, las basquiñas, las joyas, el serenero (toca), la faltriquera, el encaje, los guantes...

⁴ Bobes, 1997, pp. 31-32.

Podemos distinguir en la obra dramática, siguiendo la metodología establecida por Carmen Bobes, cuatro categorías: acciones, personajes, tiempo y espacio, categorías que tienen unas formas de presentación y distribución (sintaxis), que puede en las obras barrocas en general y en esta comedia de Sor Juana en particular llevar a un enredo extremo, tienen también un valor significativo propio en los límites de la obra dramática (semántica) y pueden ser interpretadas en el ámbito de los sujetos que intervienen en el proceso comunicativo, autor y receptores (pragmática).

1) *Acciones*. Las acciones se suceden en el texto dramático de la misma forma que en el relato. Puesto que el relato cuenta una historia ficcional y el texto dramático igualmente construye una fábula, parece que es posible el análisis de ambos textos con el mismo método para identificar las unidades de narración. Las acciones por medio de un proceso de abstracción se conceptualizan en funciones, es decir, en esquemas de acción o de relaciones, despojados de sus rasgos individualizadores, libres de la anécdota. Cuanto más amplio sea el proceso de abstracción, más obras individuales tendrán cabida en la función propuesta, pero, al mismo tiempo, menos nos dirá, lógicamente, de sus especificidades; de este modo a partir del punto de vista del personaje que partamos podremos establecer para la obra que nos ocupa diversos esquemas de acción; si partimos de Don Pedro, en su intento de conseguir a Doña Leonor podría proponerse el siguiente esquema: carencia inicial (Doña Leonor no le ama) medios para superarla (rapto de Doña Leonor) fracaso (Doña Leonor se casa con Don Carlos). De la misma forma, la hermana de D. Pedro, Doña Ana, repite el mismo esquema de acción al intentar conseguir el amor de Don Carlos pero fracasar en su intento. Por el contrario, el esquema funcional básico de don Carlos y Doña Leonor partiría igualmente de una situación inicial de carencia, pasaría por unos medios para superarla y finalizaría con el éxito al conseguir subsanar la carencia inicial. Como puede comprobarse las funciones, por su grado de abstracción no permiten indagar en las acciones individuales y específicas que aportan los elementos diferenciadores a distintas obras y distintos personajes que para llegar a un mismo resultado emplean diferentes medios⁵. En cualquier caso, no debemos olvidar que estamos ante una comedia de capa y espada donde, como veremos, se impone un final feliz, y por tanto el fracaso que se manifiesta

⁵ Bobes, 1997, pp. 283-325.

en las funciones de algunos personajes queda matizado explícitamente: Don Carlos se da por satisfecho con la boda de su hermana Doña Ana, mientras que ésta acepta, finalmente gustosa, la boda con Don Juan.

2) *Personajes*. Al hablar de acciones y funciones, necesariamente debe hablarse de personajes, otra de las categorías del texto dramático que forma parte de las unidades sintácticas. La construcción del personaje se atiene a dos principios generales y fundamentales: el de discrecionalidad y el de unidad. Inicialmente, el personaje dramático se presenta como un nombre, que es una etiqueta semántica en blanco: Doña Ana, Celia, Don Pedro, Doña Leonor (nada nos dicen); a medida que avanza el diálogo se va construyendo el personaje mediante datos discretos y discontinuos, procedentes de tres fuentes: 1) su propias palabras, 2) sus propias acciones. 3) lo que los demás personajes dicen de él. Al final de la obra la etiqueta semántica del personaje está completa. Los actantes, como las funciones, son conceptos que se logran a partir de un proceso de abstracción, y los distintos discursos sobre un mismo esquema teórico se consiguen debido a que los actantes se convierten en personajes y las funciones son acciones que se concretan en circunstancias propias e irrepetibles⁶. Desde el punto de vista actancial, por tanto, podríamos descubrir el mismo esquema en distintos personajes de *Los empeños de una casa*, de un lado, unos seductores con sus ayudantes, y, de otro, unas (posibles) seducidas, que en el caso de Doña Ana podríamos considerar una seductora con su ayudante (Celia) y de otra parte un posible seducido (Don Carlos, que en momentos parece flaquear ante las insinuaciones de Doña Ana). El actante, en consecuencia, es una categoría abstracta, que respecto al personaje, estaría en la misma relación que la función respecto a la acción. En cambio, del personaje podemos hacer ciertas matizaciones, pero siempre teniendo en cuenta que en la comedia de capa y espada se impone el carácter funcional del personaje, es decir, los personajes están supeditados a las acciones, y en consecuencia nos encontramos ante personajes planos: el galán, la dama, el criado, el padre. Los personajes son meros instrumentos de la fábula y actúan guiados por la secuencia de motivos, lo que les impide reflexionar. Don Carlos se muestra como un galán que desarrolla una estratagema para conseguir a su amada; Doña Ana se muestra como una dama astuta que intenta conseguir por medio de la

⁶ Bobes, 1997, pp. 325-362.

astucia el amor de Don Carlos que a su vez pretende a la dama Doña Leonor. Por su parte el personaje que encarna la autoridad paterna está representado por Don Rodrigo. Todos ellos fieles a los tipos existentes en el teatro del Barroco, donde no podía faltar la figura del gracioso, contrafigura de su señor, Castaño de don Carlos y Celia de Doña Ana. Una vez más el gracioso sirve para dar a conocer el interior de los protagonistas, ya que los señores manifiestan ante él sus pensamientos y sentimientos, además de funcionar como coordinador de dos espacios separados, el de los amos y el de los sirvientes.

3) *Tiempo*. Por lo que respecta al tiempo, precisa la profesora Bobes que el texto dramático no puede disponer más que del tiempo presente del personaje, es decir, no puede oponer la temporalidad de dos figuras y señalar «pasado» frente a «presente» en relación a los personajes (enunciado) y al narrador (enunciación); no tiene el drama, al contrario de lo que ocurre en la novela, la posibilidad de contrastar dos temporalidades en todas sus facetas, pues no cuenta con el tiempo del narrador. El tiempo del drama puede ser medido en tres niveles: el de las acciones o situaciones en su secuencia, tiempo de la historia, que puede ser más o menos extenso; el de las palabras que crean las acciones, es tiempo del discurso, que no puede extenderse más allá del tiempo del espectáculo; y el tiempo de la representación, que suma a las palabras los signos no verbales del Texto Espectacular que aparecen en escena; el tiempo de la representación suele estar fijado en las convenciones teatrales de cada tiempo y cultura⁷. La historia es temporalmente más amplia que el discurso y la representación. En la obra de Sor Juana Inés el tiempo de la historia comienza dos años antes que el primer diálogo entre Doña Ana y Celia: «Bien sabes tú que él salió / de Madrid dos años ha / y Toledo donde está, / a una cobranza llegó» (I, 17-20), y finaliza en la escena XVI de la tercera jornada, con la resolución de los conflictos por medio de los matrimonios con que concluye la obra. El tiempo del discurso, en cambio, queda reducido a una noche y al día siguiente; mientras que el tiempo de la representación incluiría la propia comedia junto con la loa, canciones, sainetes y fin de fiesta, que componen esta fiesta barroca.

4) *Espacio*. El espacio es, para muchos teóricos, la categoría más relevante del género dramático, aquella en la que adquiere mayor espe-

⁷ Bobes, 1997, pp. 362-387.

cificidad. Todos los signos dramáticos encuentran en el espacio escénico su lugar semiótico, es decir, el lugar donde adquieren sentido en la unidad global de la obra. El espacio es específico del género dramático y aquello que, precisamente, lo caracteriza frente a los otros géneros literarios, porque en éstos el espacio no desciende del plano imaginativo y no se materializa sobre un escenario para imponer unos límites reales concretos. Un aspecto fundamental del espacio es el ámbito escénico, es decir, el conjunto formado por la sala y el escenario: el lugar físico donde se realiza la representación y donde se establecerán de un modo concreto las relaciones entre el lugar de la acción que representa el mundo ficcional (escenario) y el lugar de la espectación (sala), donde los espectadores se disponen a ver y comprender lo que se diga y haga en el escenario. Los ámbitos escénicos son reducibles a dos: envolvente y enfrentado. El ámbito escénico envolvente más característico es el ámbito en O, es el ámbito del teatro griego primitivo y también de los espectáculos ingleses con osos o de los españoles con toros. El ámbito escénico de los corrales de comedias, de la representación de *Los empeños de una casa*, es también envolvente; es el ámbito en U, una variante del ámbito en O, en el que la escena se desplaza del centro y se dispone de un modo que permite al público rodear el escenario por tres lados. Mantiene la tensión media entre el enfrentamiento del ámbito en T y la participación del ámbito en O. Dentro de los espacios, podemos distinguir espacios dramáticos (lugares que crea el drama para situar a sus personajes); espacios lúdicos (creados por los personajes con sus distancias y movimientos); espacios escenográficos (que reproducen en el escenario, mediante la decoración, los espacios dramáticos) y espacios escénicos (escenario, plaza, tablado, etc., donde se representan los otros espacios). Los dos primeros podrían coincidir con los espacios de la narración en cuanto a la ficcionalidad, pero no coinciden porque su posterior realización en la escena los condiciona por un efecto *feedback*, desde su origen⁸. Podemos, por tanto, hablar de los siguientes espacios en *Los empeños de una casa*: un espacio dramático formado por la casa de Don Pedro, la casa de don Rodrigo y la calle, frente a la casa de don Pedro; un espacio lúdico que construye a partir de los movimientos y distancias que mantienen entre sí los personajes en función de sus respectivos papeles (cercanía de los amantes, lejanía respetuosa

⁸ Bobes, 1997, pp. 387-432.

ante la autoridad, etc.), expresión de la distancia psíquica en las relaciones humanas. Aunque el espacio lúdico está diseñado en el texto espectacular (acotaciones o didascalias incluidas en el diálogo) se materializa por los actores en la representación. El espacio escénico es aquel en el que se lleva a cabo una determinada representación (teatro, corral, calle...), mientras que el escenográfico se refiere a los medios empleados en la decoración para reproducir los espacios dramáticos de la obra, de forma realista, simbólica, etc. Ahora bien, los límites materiales del espacio escénico pueden ampliarse en la representación mediante palabras, o por medio de signos no verbales (gestos, luces, pinturas, etc.) con espacios latentes contiguos al que escenográficamente representa la escena. El espacio patente es el que está a la vista y el espacio latente es la continuación física del patente, pero no se ve, y el espectador sabe que está contiguo a partir de su experiencia. En la jornada 1 de la obra encontramos un espacio patente, contiguo a aquel en el que se encuentran conversando Doña Ana y Celia, exterior a la casa; se indica con la acotación «Dentro» que indica que sucede fuera del escenario y verbalmente se marca por medio de un diálogo en el que uno de los interlocutores está en escena y el otro en el espacio contiguo latente (fuera del escenario): «DOÑA ANA: Sólo decir puedo / que es un Don Carlos de Olmedo / el galán. Mas han llamado; / mira quién es, que después / te hablaré, Celia. CELIA: ¿Quién llama? EMBOZADO (DENTRO): ¡La justicia!» (I, 174-179). También nos podemos encontrar en el drama con espacios narrados, que no son propiamente escénicos, pero que se introducen en la escena a través de posibles relatos de los personajes; para estos espacios rigen las mismas leyes que para los espacios novelescos, al no ser representados, es decir, no tienen otra limitación que la propia imaginación, como son el espacio narrado de la villa de Madrid: «DOÑA ANA: y así en Madrid me dejó, / donde estando sola yo, / pudiendo ser vista y ver, / me vio don Juan y le vi» (I, 22-25), o el espacio narrado introducido por Castaño en su relato de carácter sin duda tradicional, como más adelante veremos:

Salió un hombre a torear,
y a otro un caballo pidió,
el cual, aunque lo sintió,
no se lo pudo negar.
Salió, y el dueño al mirallo,
no pudiéndolo sufrir,

le envió un recado a decir
 que le cuidase el caballo,
 porque valía un tesoro,
 y el otro muy sosegado
 respondió: «Aquese recado
 no viene a mí, sino al toro» (III, 255-266).

De gran importancia en la construcción sintáctica de la comedia barroca son las «zonas de acecho», espacios escénicos visibles para el público, pero que convencionalmente no son visible para los personajes (o para alguno de ellos), por lo que el personaje oculto puede recibir información que se le pretendía ocultar sin necesidad de recurrir a un personaje coordinador o repetir la escena con otros personajes (una clara alteración de la sintaxis). En la jornada segunda, para rizar el enredo, es Don Carlos quien se sitúa en un espacio de acecho:

Ya que fue fuerza ocultarme
 por el debido respeto
 de doña Ana, como a quien
 el amparo y vida debo,
 desde aquí quiero escuchar,
 pues sin ser yo visto puedo,
 a qué vino don Rodrigo,
 que entre mil dudas el pecho,
 astrólogo de mis males
 me pronostica los riesgos (I, 792-801).

Y más adelante:

¿No escuchas esto, Castaño?
 ¡La vida y el juicio pierdo! (II, 939-937)

O en la jornada tercera, donde el lugar de acecho lo ocupa Doña Ana y es indicado por medio de dos tipos de signos de texto espectacular, por una acotación: «Sale Doña Ana al paño» y por una didascalia en el discurso verbal:

Don Rodrigo con mi hermano
 está. Desde aquí pretendo
 escuchar a lo que vino;
 que como a Don Carlos tengo

oculto, y lo vio mi hermano,
todo lo dudo y lo temo (III, 891-896).

Una vez que han sido identificadas las unidades sintácticas y destacadas algunas de sus características, es posible, en el nivel semiótico-semántico datar a estas unidades de significación, para no quedarnos en una mera descripción, que permita una interpretación en el ámbito contextual, esto es, en el nivel pragmático.

La oposición de espacios dramáticos casa/calle en *Los empeños de una casa*, como en muchas otras comedias barrocas, está claramente semiotizado, es decir, adquiere valor de signo: la calle es signo de libertad para los hombres y está vedado a las mujeres, mientras que la casa es patrimonio de los hombres y recinto cerrado para las mujeres, en el que pueden organizar sus enredos. La oposición casa/calle se corresponde y se extiende con las oposiciones dentro/fuera, permitido/prohibido, honor/deshonor.

La comedia de Sor Juana Inés de la Cruz, como el teatro español de capa y espada, plantea el tema de la libertad de la mujer y de la responsabilidad del hombre sobre sus acciones. El sentido de la obra tomada en su referencia interna (semántica) y en relación con el contexto histórico en que fue creada (pragmática) supone que la organización sintáctica que construye el enredo pretende denunciar, a través de unos casos particulares, la relación libertad-responsabilidad por reducción al absurdo: Resulta absurdo que la mujer carezca de libertad para actuar, al igual que resulta absurdo que el honor del caballero (padre, hermano, marido en su caso) dependa, no de su propia conducta, si no de la conducta de las damas, a quienes no puede exigírseles responsabilidad por carecer de libertad. La crítica a la sociedad es clara, aunque la solución no, porque, como señala la profesora Carmen Bobes, es absurdo que alguien quiera decidir por otro, es absurdo que alguien sea responsable de lo que otro hace, pero también es absurdo que la solución propuesta sea el matrimonio que no cambia la situación⁹.

Es posible, en consecuencia, hablar de un mismo sistema de construcción dramático, en este caso de construcción sintáctica del enredo, y de una percepción común del problema de la libertad/responsabilidad en la sociedad del Siglo de Oro, tanto en América como en Espa-

⁹ Bobes, 1990; Rubiera, 2005.

ña, o al menos es la lectura que permite *Los empeños de una casa*. Estas identificaciones entre formas y sentido de la comedia americana y las españolas pueden extenderse a dos aspectos: uno el de la inclusión de elementos tradicionales, propio de la cultura del Siglo de Oro y las referencias intertextuales, e incluso explícitas, al teatro barroco español. Respecto a estas últimas, podemos señalar, en la jornada tercera, las palabras de Doña Leonor a Celia a propósito de los enredos de la casa que adquieren, para este personaje, tintes misteriosos:

Celia, yo me he de matar
 si tú salir no me dejas
 de esta casa, o de este encanto (III, 1-3),

que nos trae a la memoria los supuestos encantamientos de *La dama duende* de Calderón. De la misma forma que el título rinde homenaje intertextual a la obra de Calderón *Los enredos de un acaso*, o que el admirado escritor español sea introducido como guiño en la comedia: así dice Castaño en la jornada tercera:

¡Oh tú, cualquiera que has sido;
 oh tú, cualquiera que seas,
 bien esgrimas abanico,
 o bien arrastres contera,
 inspírame alguna traza
 que de Calderón parezca,
 con que salir de este empeño! (III, 299-305).

Por lo que respecta a los elementos folklóricos incluidos en obras cultas, nos dice el profesor Maxime Chevalier que en la España del Siglo de Oro la tradición oral goza de un gran vigor y prestigio: los hombres, incluso los más eruditos, escuchan y cuentan cuentos, en los momentos de ocio, como un entretenimiento más¹⁰. La tradición oral, en síntesis, vive en todos los niveles de la sociedad, y los escritores más cultos no tienen inconveniente en plasmarla en sus obras, como hace Sor Juana Inés en algún pasaje de la obra, entre los que destacaremos la mención que hace Castaño de Garatuza, personaje real (Martín de Villavicencio Salazar), nacido a principios del siglo XVII, pero que a

¹⁰ Lada, 2003, pp. 88-90.

mitad de siglo ya se había convertido en un personaje proverbial, que forma parte de la tradición popular. Dice Castaño:

¡Quién fuera aquí Garatuza,
de quien en las Indias cuentan
que hacía muchos prodigios! (III, 293-295).

Resulta interesante comprobar cómo una autora de la Nueva España introduce España en América en la ficción dramática; recordemos que el espacio dramático de la obra se sitúa en Madrid y Toledo, pero a su vez introduce América en España por medio del personaje de Castaño, nacido en las Indias, quien por ese motivo conoce a Garatuza:

Que yo, como nací en ellas,
le he sido siempre devoto
como a santo de mi tierra (III, 296-298).

El otro de los elementos folklóricos que quiero destacar es un dicho tradicional en forma de proverbio o refrán del que, en un principio, sólo se enuncia la primera parte, sin duda debido a su popularidad:

DON CARLOS:
Yo he visto (¡pierdo el sentido!)
en esta casa a Leonor.
CASTAÑO:
Aqueso será, Señor,
que quien bueyes ha perdido... (II, 21-24).

«Cencerros se le antojan» se completa el refrán, como se documenta en el libro IV de *El viaje entretenido*¹¹ de Agustín de Rojas Villandrando de 1603 (además de estar incluido en múltiples refraneros); y más adelante en *Los empeños* es el propio Castaño quien vuelve sobre el dicho para completarlo:

Pero, Señor, ¡vive Dios!
Que es cosa muy pegajosa
tu locura, pues a mí
se me ha pegado

¹¹ 1995, p. 445.

DON CARLOS:
 ¿En qué forma?
 En que escucho los cencerros,
 y aun los cuernos se me antojan
 de los bueyes que perdimos (II, 379-385).

BIBLIOGRAFÍA

- BOBES NAVES, M.^a del C., «Cómo está construida *La dama duende*, de Calderón», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, 1990, pp. 65-80.
- *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco/Libros, 2008.
- LADA FERRERAS, U., *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- ROJAS VILLANDRANO, A. de, *El viaje entretenido*, ed. J. P. Ressor, Madrid, Castalia, 1995.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Los empeños de una casa*, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, IV. Comedias, sainetes y prosa*, ed. A. G. Salceda, Fondo de Cultura Económica/Instituto Mexiquense de Cultura, 2001.