



Fundamentos en Humanidades

ISSN: 1515-4467

fundamen@unsl.edu.ar

Universidad Nacional de San Luis
Argentina

García Abad, Paloma

Consideraciones en torno a las prisiones en el teatro español del Barroco

Fundamentos en Humanidades, vol. XIV, núm. 27, 2013, pp. 193-205

Universidad Nacional de San Luis

San Luis, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18440029010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Fundamentos en Humanidades

Universidad Nacional de San Luis – Argentina

Año XIV – Número I (27/2013) 193/205 pp.

Consideraciones en torno a las prisiones en el teatro español del Barroco

Considerations around the Role of Prisons in Spanish Baroque Drama

Paloma García Abad

Ministerio de Defensa, España
pgarcia10@educa.madrid.org

(Recibido: 12/03/12 – Aceptado: 23/05/14)

Resumen

La presencia recurrente de este fenómeno tanto en Calderón como en otros autores teatrales me ha hecho plantearme dos cuestiones, que son objeto de reflexión en este artículo: la apariencia de las prisiones y el porqué de la misma.

La descripción de estos recintos parte de una distinción fundamental, a saber, aquella que distingue entre las prisiones reales y las metafóricas.

En primer lugar, se ha tenido en cuenta una serie de criterios que están detrás de la elección de una prisión como tal: la urgencia, la localización, la exposición al público y la perspectiva desde la que se actúa. A continuación, se ha establecido una tipología de estos lugares, seguida de su caracterización. Las obras de Calderón han sido la fuente principal que ha servido de base a esta investigación.

Conclusiones: El análisis me ha permitido concluir que los autores teatrales de este período prestan escasa atención a este tema, puesto que, como género de acción que es, éste no la requiere. El teatro del Barroco se nutre principalmente del enredo.

Metodología: Análisis textual de los lugares en los que se lleva a cabo el encierro.

Abstract

The persistent presence of this phenomenon, both in Calderón and

other drama authors, has led me two issues that are the objective of this article: what prisons look like and why they are so described.

The description of prisons is based on the distinction between real and metaphorical prisons.

First, a series of criteria which lie behind the choice of a prison have been considered, such as urgency, location, exposure to people and perspective of action. Then, the typology and characterization of these places were established. Calderón's plays have been the main source for this research.

The analysis has allowed me to discover that playwrights pay little attention to the description of prisons, which is irrelevant in an actin genre such as this. Baroque drama is mainly based on confusion.

Palabras clave

prisiones - teatro - barroco - Calderón de la Barca

Key words

Prisons - drama - baroque - Calderón de la Barca

La orden ¡Daos a prisión! debió escucharse con frecuencia en los escenarios teatrales españoles de la época. El mandato parte siempre de la autoridad, la ejecuta un representante de la misma, se responsabiliza de su estricto cumplimiento un personaje de confianza de las instancias de poder y recae sobre sujetos de toda índole social. Parafraseando una comedia de Rojas Zorrilla, se puede afirmar que del rey abajo, todos son susceptibles de ocupar este inhóspito recinto.

Las razones esgrimidas que llevan a pronunciar dicha frase tienen que ver aparentemente con el incumplimiento de la legalidad vigente y con la desobediencia a la autoridad. Sin embargo, la realidad esconde razones inconfesables que delatan la inmadurez o la irracionalidad de aquellos que las pronuncian.

El individuo que escucha este mandato se sabe objeto de la ira de los poderosos y queda sujeto a su castigo. Se le presentan, entonces, dos opciones posibles: la indignidad de la huida o el acatamiento estoico del mismo. En cualquier caso, ha de interrumpir su modo de vida cotidiana y dicha suspensión conlleva, por regla general, su traslado a un lugar especial o a su confinamiento en un habitáculo de su entorno.

En este artículo, nos proponemos conocer más y mejor esos recintos que albergan a los personajes que son objeto de encierro. Queremos saber cómo son las cárceles y las prisiones que aparecen reflejadas en el teatro español del Siglo de Oro.

fundamentos en humanidades

Tenemos que comenzar destacando la existencia de dos tipos de prisiones que, según la ideología religiosa de la época, son comunes a la humanidad en su conjunto. Nos referimos, en primer lugar, a la prisión del no ser: un oscuro limbo, un albergue terrible, en el que vida y muerte se confunden. La segunda es el mundo, entendido éste como cárcel del hombre. Sus calabozos sirven de morada a todo tipo de individuos sin distinción alguna:

MUNDO ... pues desde el cayado al cetro,
 desde la toga al bastón,
 y desde el noble al plebeyo,
 todos aherrojados viven
 en mí (Calderón de la Barca, 1996: 114 – 115).

Aparte de estas dos prisiones metafóricas, que comparten el conjunto de los seres humanos, tenemos que referirnos a otras que acogen a individuos concretos con una trayectoria personal singular que les lleva a ocupar temporalmente estos lóbregos emplazamientos. Con respeto a ellas, hemos constatado, en primer lugar, que cualquier lugar es susceptible de ser utilizado como prisión. La urgencia y la cercanía son los criterios que determinan esta elección. La ira al comprobar el desacato exige prontitud en el castigo. Cuando la necesidad no es tan apremiante, la elección tiene en cuenta otros criterios. Por regla general, se opta por habitáculos que están al alcance, pero lejanos. Con la cercanía se pretende un mejor control del preso y la distancia permite alejar de sí un espectáculo penoso, que avergüenza no sólo al supuesto malhechor sino también al mal gobernante, ya que la medida puede ser fruto del capricho o la irracionalidad de éste último. La lejanía es una forma de castigo, en tanto que impone aislamiento a un ser que se define socialmente. Constituye además una estrategia disuasoria para aquellos que intenten penetrar en su interior con la intención de liberar a los que habitan estos lugares.

No obstante lo dicho, hay castigos, como el ejemplar, que exigen la exhibición pública del detenido para escarmiento ajeno:

DESIDERIO Hola, con aquel cautivo,
 que vino con la embajada,
 quiero a vista de la armada,
 medio muerto y medio vivo,
 ponerle atado a una palma,
 donde la hallen después
 el castellano o francés
 al punto de dar el alma;
 que pues tan bravos están

fundamentos en humanidades

contra mí mis enemigos,
viendo mis graves castigos,
acaso me temerán (Vélez de Guevara, 1992: 61).

También escapan a ese afán de ocultación las cárceles, en tanto que constituyen un espectáculo público que entretiene al pueblo. En aquellas ciudades en las que sus puertas permanecen cerradas, negándose a los transeúntes el espectáculo visual, se invoca a otro sentido, el del oído, para que sea él el que confirme el sufrimiento que en su interior se vive:

FE Aquí a su piadoso oído
llegó el clamor y el gemir
de los presos de la cárcel,
que al verle cerca de sí,
apellidaron indulto
desde el más hondo sibil
de sus calabozos; y él
compadecido de oír
sus lamentos, prometió
sus prisiones redimir (Calderón de la Barca, 2005: 82).

Otro de los aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de analizar los enclaves que sirven para retener a un individuo es la perspectiva desde la que se actúa. Ésta resulta determinante en toda elección. Por ejemplo, desde la ilegalidad en la que se sitúa Gila, la serrana de la Vera, una simple choza, escondida entre la Vera de Plasencia y la Garganta de la Olla, le sirve para satisfacer su sed de venganza. Por lo que se refiere a los individuos que se dedican al bandolerismo, la extorsión y el secuestro con fines lucrativos, cualquier lugar es válido para ejercer su actividad. Pero también desde la legalidad, la inmediatez del proceso hace que se recurra a lugares tan poco ortodoxos como una cuadra.

En cuanto a la tipología que presenta el recinto punitivo, ésta es bastante restringida: torres, palacios, quintas, calabozos, mazmorras, casas propias y ajenas, cárceles, cuadras, conventos, chozas, grutas, castillos, cuevas y alcázares.

Una característica común a todos los dramaturgos del Barroco es el escaso interés que muestran por la descripción de los lugares en los que se encierra a los personajes que sufren este lamentable destino. La mayoría de ellos se limita únicamente a concretar su ubicación y para calificarlos les basta un par de pinceladas que se repite de forma constante. Para cumplir con los objetivos que ellos persiguen, es suficiente con nombrarlos y, a lo

sumo, localizarlos en el espacio. Los personajes que emiten las órdenes de prisión son especialmente parcos. La adjetivación se enriquece cuando cambia la perspectiva y se refiere a ellos el que sufre esta pena, o alguno de sus seres queridos. No obstante, es mínima: horrorosa, funesta, oscura, dura, estrecha son los calificativos más empleados para caracterizar a las cárceles en un sentido real. En un sentido metafórico, la adjetivación alude al tiempo: temporal, eterna, y al espacio. Las consecuencias que provoca en el individuo hacen que se la considere un lugar triste.

Normalmente los lugares elegidos son además de oscuros e inhóspitos, lejanos. Incluso cuando se ubican en el interior de una casa o de un palacio, se opta por las zonas más apartadas, bien en las alturas de las torres o en las profundidades de los sótanos; carentes éstos de luz e invadidos por la humedad. Separados de la tierra o en su interior. Inalcanzables, invisibles. Lo importante es acercar al preso la muerte, recordarle en estos habitáculos lo que será su morada eterna: un ataúd. O, en las torres inexpugnables, negarles cualquier posibilidad de salvación: de vida.

Pilar Palomo, en su análisis sobre los elementos ambientales de localización geográfica, nos apunta las causas de este aparente desinterés, que desde aquí hacemos extensible al género en su totalidad: "Creo, en definitiva, que la escasa localización costumbrista de la comedia de enredo, en el grupo que denominé palatina o palaciega, es algo más sutil que el desconocimiento. Creo que hay un afán distanciador de la realidad, un ennoblecimiento al servicio de un código aristocrático, que repele el excesivo afán referencial. Los modelos de conducta de los nobles personajes que juegan la acción amorosa, su cortesanía, su aristocracismo hay que separarlos de la realidad cotidiana, vivida, experimentada, del espectador. Lo evasivo de la acción dramática presentada, no precisa de una contextualización espacial próxima o coetánea. Incluso la rechaza" (Palomo, 1999: 202).

Un género de acción, como lo es el teatro barroco, no requiere de descripciones. Cuenta con un aliado poderosísimo: el enredo, y éste tampoco necesita de ellas. Por esta razón, los dramaturgos las obvian. Los lugares son meros contenedores de personajes que actúan enredando y enmarañando el delicado tejido de las relaciones humanas. El cómo son dichos contenedores resulta a todas luces superfluo. El enredo recurre a la prisión para dar la última vuelta de rosca. Constituye el nivel más alto de complicación al que se puede llegar; establece el momento máximo de tensión. La línea que marca el encierro es sumamente arriesgada, porque detrás de las puertas de la prisión sólo cabe encontrarse con el cadalso. No obstante, todavía aquí es posible solucionar el conflicto, aunque las posibilidades sean mínimas. El grito ¡Daos a prisión! paraliza y obliga

a realizar un giro en la acción. El movimiento trepidante que ha llevado hasta aquí se detiene. Con la orden se abre un suspenso. Ahora hay que seguir actuando, pero la dirección cambia. La solución sólo puede venir de otras acciones. La importancia que cobran éstas explica lo inútil de toda descripción. El mundo del teatro es el del acontecer. Hacer para deshacer.

El dramaturgo que más información ofrece sobre las prisiones es, sin lugar a dudas, Calderón de la Barca. Especialmente descriptivo se muestra en el caso de aquellos presos a los que se encierra para luchar contra su propio sino, ocultándolos de las miradas ajenas. Las prisiones que éstos ocupan se sitúan en enclaves alejados, apartados y de difícil acceso. Son verdaderos laberintos.

La gruta en la que se esconde a Semíramis está retirada de cualquier núcleo de población. Es un lugar yermo e inhóspito. Ha sido elegido cuidadosamente por ello: un ataúd para el que lo habita y desagradable para el visitante. Si la vista no sirve para disuadir a los intrépidos que, no obstante, se acercan hasta él, el sentido del oído intensifica el efecto visual: desde su interior se escuchan lamentos y aullidos. El templo de Venus se convierte así en un enclave peligroso y aterrador para el que lo contempla desde fuera (Calderón de la Barca, 2002: 91-92). Además de incidir en los sentidos, Tiresias ha actuado también sobre el conocimiento y ha difundido una leyenda con la que persigue infundir miedo y evitar así que se descubra el sujeto del encierro:

CHATO ¡Ay, Señor! Un desatino
 tamaño como este puño
 su merced ahora dijo.
 ¿Al templo de Venus yo,
 habiendo Tijeras (1)dicho
 que allá no vamos, porque
 hay portentos y prodigios? (Calderón de la Barca, 2002: 93).

El acceso al templo es complicado, incluso para aquél a quien la leyenda no consiga disuadir del intento de acercamiento. Esta dificultad nos remite al laberinto construido por Dédalo, en el que encerró al minotauro, un monstruo mitad hombre mitad toro nacido de una pasión ilícita. El trayecto sinuoso que tiene que recorrer Menón se puede interpretar como una advertencia, por parte de la naturaleza, del peligro al que se va a ver expuesto y el tipo de personaje híbrido que lo habita:

MENÓN Nunca vi
 tan confuso laberinto
 de bien marañadas ramas
 y de mal compuestos riscos (Calderón de la Barca, 2002: 93 - 94).

Narciso habita, al igual que Semíramis y Aquiles, en una cueva en el monte. La diferencia es que mientras que al primero se le ha permitido ver la luz del sol, a Semíramis y a Aquiles se les ha ocultado este placer. Las cuevas se ubican siempre en lo alto de las montañas, apartadas del contacto humano y son símbolo de la ignorancia en la que viven sus moradores. En una gruta mantiene Astolfo a los jóvenes Heraclio y Leonido, en un medio selvático, si bien, éstos gozan de mayor libertad de movimiento.

Menos agreste es la prisión donde se encierra al heredero del rey de Polonia. Ésta se sitúa igualmente en medio del campo, cerca de la corte y linda con un denso bosque. El preso se halla en el interior de una fortaleza, en la planta baja de la torre. Visto desde fuera, el edificio es tan sencillo que asemeja una roca más, caída de la cumbre de la montaña. Es, por lo tanto, un lugar poco atrayente para el que hasta allí llega y la idea de piedra caída nos adelanta el destino del morador de la fortaleza. Un príncipe, caído él también en desgracia:

ROSAURA Rústico nace entre desnudas peñas
 un palacio tan breve
 que al sol apenas a mirar se atreve;
 con tan rudo artificio
 la arquitectura está de su edificio
 que parece, a las plantas
 de tantas rocas y de peñas tantas
 que al sol tocan la lumbre,
 peñasco que ha rodado de la cumbre (Calderón de la Barca,
 1995: 75 – 76).

Frente a la gruta cerrada que oculta a Semíramis, las puertas de la torre en las que se esconde a Segismundo están entreabiertas, lo que permite oír ruido de cadenas desde el exterior. El cautivo está encadenado y esto hace innecesario el uso de las cerraduras en las puertas de entrada. La fortaleza, vista desde fuera, denota desolación y falta de vida, y el interior remite a la noche por el dominio de la oscuridad. La prisión tiene el prodigio de igualar a los contrarios: un hombre vivo es un muerto si está encerrado:

ROSAURA La puerta
 (mejor diré funesta boca) abierta
 está, y desde su centro
 nace la noche, pues la engendra dentro (Calderón de la
 Barca, 1995: 76).

Para interiorizar en el preso está equiparación de vida y muerte se le priva de la luz, haciendo de su prisión un ataúd. Sólo se le permite un tenue rayo de ésta que reincide en la idea de caducidad inmediata en la que se encuentra el preso: “El espacio donde se encuentra Segismundo es muy limitado: monte y palacio: Su significado muy claro, como estudia Casaldueiro: el monte será el lugar de las fieras, donde permanece el hombre prisionero, el lugar del sentimiento y de la inteligencia confusos. Monte y naturaleza, agitados, serán el reflejo de su atormentado mundo interior. El palacio será el escenario del hombre en sociedad, un intento de salir de su laberinto interior a la luz, de dar sentido a su vida; esa confusión mental del hombre-fiera será trocada por otras cadenas morales. La luz le llevará al engaño y el engaño a la duda (González Velasco, 1989: 21).

Tanto en el sinuoso camino que hay que recorrer para llegar al templo de Venus en el que se oculta a Semíramis como en el paralelismo con una roca caída que nos ofrece la fortaleza que custodia a Segismundo, Calderón se vale de la localización para preparar al espectador antes de presentarle al personaje cuya existencia pretende mantenerse oculta: la mujer varonil y el príncipe caído en desgracia.

Climene vive su encierro en un templo situado en un monte, también de difícil acceso. Existe aquí una prohibición, cuyo quebranto se castiga con la pena de muerte, que actúa como elemento disuasorio para todos aquellos que pretendan descubrir la ocultación de la joven.

Se ha observado que cuando el que ordena el encierro alberga algún tipo de duda sobre su decisión, el régimen de prisión es más suave y el lugar que se elige para el detenido está más cerca y es más habitable. El padre de Crisanto detiene a su hijo en su propia casa, hasta ver cómo solucionar el dilema que su visita a la cueva de los cristianos le ha planteado, en “Los dos amantes de cielo”. El duque Carlos de Borgoña encierra a su sobrino, Enrique, en su corte y allí disfruta de una prisión muy relajada, en “De un castigo tres venganzas” (Calderón de la Barca, 1966).

El lugar elegido para el encierro tiene una importancia fundamental en tanto que influye en el estado de ánimo del detenido. El hecho de estar preso en la casa de su amada Flor disminuye el dolor que éste supone para Federico:

FEDERICO El mayor consuelo mío,
es, señor Manfredo, verme
preso en vuestra misma casa.
¡Dichoso el que en ella muere! (Calderón de la Barca, 1966: 59).

El caso de las tres Hespéridas coincide con el de la joven Anajarte, reina heredera de Trinacria, en que se concreta en un lugar más acorde con su dignidad social: un palacio. No obstante, el aislamiento y la falta de libertad de movimiento hacen que los lujos no aplaquen el sufrimiento que el encierro infringe en quien lo padece:

IFIS Porque no ignorando yo,
 como no lo ignora nadie,
 la tiranía que injusta
 usan Céfiro y Argante
 contigo (pues, prisionera,
 bien que entre pompas reales,
 en esa cárcel te tienen
 sin que eso al consuelo baste,
 pues por dorada que esté,
 siempre la cárcel es cárcel) (Calderón de la Barca, 1989: 337).

Aquellos que, como el alcalde de Zalamea o el gobernador de “El mágico prodigioso”, obran preocupados por dar a sus acciones apariencia de equidad se ven obligados a encerrar a los culpables en la cárcel del pueblo, y de aislar e inmovilizar a los detenidos para evitar una posible fuga. Tienen que esforzarse en hacer evidente una intención que mantienen, en realidad, oculta.

En “El mayor monstruo del mundo”, el encierro voluntario al que se somete Mariene tiene lugar en la casa en la que hasta ahora ha vivido la pareja. Ella decide aislarse en una torre con jardín, cerrada con llave y con el mar por frontera. La entrada de extraños le deja a la cautiva una única salida: la ventana que da al mar. La puerta cerrada es muerte; pero una puerta abierta será igualmente muerte, ya que ella amenaza con quitarse la vida, si alguien se atreve a quebrantar su decisión.

Tanto Semíramis como Lidoro viven en más de una prisión. En el primer caso, hay que constatar un cierto ascenso en la categoría de prisiones que experimenta a lo largo de su vida; Semíramis pasa toda su juventud en una cueva en el templo de Venus. Luego es encarcelada en una quinta, concretamente, en una torre cerrada con llaves por el hombre que la liberó de vivir en la cueva que fue su primera morada. Y más tarde, decide ella retirarse a una zona aislada del palacio que acondiciona con rigor para hacer más dura su vida. Este continuo transitar de la joven por prisiones pone de manifiesto su incapacidad para alcanzar la libertad real, la del alma (2).

Por lo que se refiere Lidoro, su prisión, por haberse alzado en armas contra la soberana de Babilonia, adopta una forma singular, dado que tiene una finalidad ejemplarizante. A diferencia de sus hombres, él es sujeto a las puertas del recinto con una cadena de perro alrededor de su cuello; no se trata de ocultar sino de exponer a la vista de todos. Es un castigo con el que Semíramis quiere prevenir posteriores levantamientos. Una segunda vez, el encierro se materializa en una estancia oscura custodiada por guardas.

Por último, queremos llamar la atención sobre la existencia de calabozos en los campamentos militares que sirven para albergar a los enemigos que se capturan y a los combatientes que observan una conducta punible. Y, así mismo, destacar la peculiaridad que presentan los encierros que se llevan a cabo en las casas de los Justicias Mayores, en tanto que posibilitan la entrada y salida de mujeres a las habitaciones en las que se los retiene. Aunque ellos quieran ser rigurosos en el cumplimiento del aislamiento, cuenta con el conocimiento del lugar por parte de sus hijas y con la complicidad de sus criadas.

Concluimos este artículo reiterando el carácter instrumental que hacen los dramaturgos españoles del Siglo de Oro de cárceles y prisiones, lo que explica la escasa importancia que les conceden, en tanto que son meros receptáculos que utilizan para agravar la situación que atraviesan los personajes que aparecen en sus obras. El teatro del Barroco, género de acción por excelencia, necesita del enredo, de la confusión, de la dificultad, de los equívocos. Gusta del laberinto. Complica, lía, confunde, enreda, trastoca y después, en poco tiempo, resuelve. No le interesa la psicología (3) de los personajes que suben a escena. No estudia las reacciones de aquellos que viven situaciones traumáticas. Tampoco se detiene en la descripción pormenorizada. Lugares e individuos se pincelan con trazos mínimos. El teatro se deleita en el simple arte de enredar para desenredar. Es más, parece, por el tiempo que le lleva, que encuentra más placer en lo primero que en lo segundo. Cual laboriosa araña, los distintos autores se esfuerzan en enrevesar al máximo la peripecia vital de los personajes para después volver a una situación estable de normalidad. La armonía temporalmente perdida se restituye.

Por lo que se refiere a Calderón de la Barca, la presencia reiterada (4) del tema del encierro y las prisiones tiene que ver además con la preocupación que se detecta en este autor por la libertad: "Para Calderón la libertad es esencia constitutiva de la persona y, a la vez, fundamento de su responsabilidad. El hombre está inmerso en un acontecer personal, independiente a él y que no controla, pero, a la vez, es dueño absoluto de

sus actos. Reiteradamente presenta en su teatro la libertad como centro operativo de la conducta del hombre. Sus personajes son intrínsecamente libres, aunque se vean privados de libertad física, y deciden y actúan por un acto de razón y de voluntad libres (González Velasco, 1989: 15).

Las prisiones, torres, calabozos, cárceles, mazmorras o las cuevas que describe Calderón son lugares inhóspitos, oscuros y angostos. En ellos no es posible vivir de forma digna porque coartan la actuación libre del hombre. Una vida sin libertad no merece la pena ser vivida. El hombre que las habita se ve reducido a la más pura animalidad, porque se le niega la esencia del ser humano: la libertad. Ahora bien, esta libertad física remite a otra más profunda, la del alma. Su capacidad de obrar se ve limitada, porque su razonamiento es defectuoso, bien porque éste obra en exceso o bien porque es víctima de las convenciones sociales del momento. La vida de los aherrojados se sitúa próxima a la locura y, por ello, el entendimiento no tiene la capacidad de razonar con rectitud. Por otro lado, en estos espacios lúgubres se le enfrenta al hombre con la culpa. Son espacios expiatorios en los que los castigados han de sufrir por el daño que ellos han causado. El drama aumenta cuando el detenido ignora de qué se le acusa.

¡Prendedle! es el grito desesperado de quien quiere detener los acontecimientos, porque éstos le desbordan. La orden persigue la quietud, la interrupción de la acción. Pero ésta se resiste a la inmovilización.

La prisión es en el teatro español del Siglo de Oro un medio para un fin, nunca un fin en sí mismo. El uso recurrente que de ella se hace nos remite a la necesidad que de ella tiene un género de acción para alcanzar el climax. En el caso concreto de Calderón, su utilización delata una preocupación profunda por lo que constituye su anverso: la libertad.

Madrid a 13 de febrero de 2012.

Notas

1. La deformación burlesca de los nombres propios es un de los ocho rasgos a través de los cuales se ejerce la función cómica, según ha estudiado J. Rubiera (Rubiera, 2002: 230 - 233).
2. Confirma esta deficiencia Edwards: "As acts of punishment or revenge or self- advancement they reflect her ambitions, ruthless and vindictive spirit, and are indict outward manifestations of that more sinister form of imprisonment to which she is condemned by personality and temperament. The circular movement of the play, beginning and ending with a battle against Lidoro, suggests that there is a pattern to the life of Semíramis from which she cannot escape. The closed structure of the play is a framework within which the many and varied prisons are part of an overall pattern". (1978: 45).

fundamentos en humanidades

3. Jesús Gómez, en su estudio sobre Lope de Vega, afirma la preponderancia que tiene en este dramaturgo lo colectivo sobre lo individual. Este principio rector se puede ver incluso reflejado en la caracterización de los personajes, que son más bien abstracciones que seres individuales, ya que se definen socialmente: “En el teatro de Lope de Vega, como ocurre en la comedia española de la época incluso en la escuela de Calderón, se prefiere la caracterización social del personaje, la que convencionalmente corresponde a su grupo, antes que la caracterización psicológica” (Gómez, 2001: 48).

4. A. Suárez Miramón pone de relieve el empleo constante que este dramaturgo hace de este tema: “La cárcel es una de las imágenes más reiteradas en el teatro de Calderón, y sobre todo, en los autos, en donde expresamente define el Mundo (‘gran cárcel de Mundo’ y ‘el estado de ignorancia del hombre’)” (Suárez Miramón, 2006: 533).

Referencias bibliográficas

- Calderón de la Barca, P. (1966) *De un castigo, tres venganzas* (pp. 37 - 68). Obras Completas. Dramas, Vol. II. Madrid: Ed. de Ángel Valbuena Briones.
- _____ (1989) *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid: Ed. de Aurora Egido. Cátedra, Letras Hispánicas.
- _____ (1995) *La vida es sueño*. Madrid: Ed. de Enrique Rull Fernández, Alambra, Longman.
- _____ (1996) *El indulto general*. Ed. crítica de Ignacio Arellano y J. Manuel Escudero, Pamplona, Universidad de Navarra, Kassel, Edition Reichenberger.
- _____ (2002) *La hija del aire*. Madrid: Ed. de Francisco Ruiz Ramón, Cátedra, Letras Hispánicas.
- _____ (2005) *La vacante general*. Pamplona: Ed. de Ignacio Pérez Ibáñez, Universidad de Navarra, Kassel, Edition Reichenberger.
- Edwards, G. (1978) *The prison and the labyrinth*. Studies in Calderonian Tragedy, University of Wales Press.
- Gómez, J. (2001) *Individuo y sociedad en las comedias (1580 – 1604) de Lope de Vega*. Madrid: UAM Ediciones.
- González Velasco, M. P. (1989) *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Palomo, M. del P. (1999) *Estudios Tirsistas*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rubiera, J. (2002) *Un espacio para el tonto. El elemento cómico en La hija del aire. En Entre Veras y burlas*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Suárez Miramón, A. (2006) *Los espacios nocturnos en el auto sacramental de Calderón. En La dramaturgia de Calderón: Técnicas y estructuras, (Homenaje a Jesús Sepúlveda)* (pp. 519 – 535). Madrid: Iberoamericana.
- Vélez de Guevara, L. (1992) *El cerco de Roma por el rey Desiderio*. Ed. de H. Ziomek and Ann N. Huhes, Kassel, Edition Reichenberger.