

ALGUNOS ASPECTOS DE RENOVACIÓN Y VARIEDAD EN EL TEATRO CALDERONIANO

HACE POCO MÁS de cuarenta años que José Ortega y Gasset se planteaba un problema respecto del teatro. Mejor, nos daba una posible solución a lo que él creía género problemático formado por dos obras de arte distintas, y a la vez yuxtapuestas: el texto literario y la representación teatral. El filósofo sostenía que:

El teatro actual es, para un público selecto, claramente innecesario, porque el placer que propone se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura. Consecuencia: el teatro es hoy la quinta rueda del carro.

Una reforma del arte escénico que aspire a ser suficientemente profunda no puede desatender la anterior observación. Es preciso que en la obra teatral sea lo necesario y substantivo el teatro; por lo tanto, que la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena.¹

Como vemos la afirmación es terminante. Nos dirige al viejo y siempre nuevo problema genológico, nos encamina a preguntarnos si los elementos que forman el teatro son cabales ingredientes o meras partes aditivas. En nuestra primera lectura del ensayo de Ortega ya nos impresionó que tomara una obra de Calderón para, junto con Shakes-

¹ José Ortega y Gasset: "Elogio del 'Murciélago'", en *El Espectador, Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1950, tomo II, pp. 324-5.

Sobra documentar al detalle el auge de la pantomima en los escenarios de las dos o tres últimas décadas. De todos modos, uno de estos ensayos, ejecutados en Buenos Aires y en el Instituto Di Tella, me parece de un interés innegable. Se trata de una adaptación —por fuerza muy libre— de "El burlador de Sevilla". La adaptación es de Norberto Montero quien dirigió la representación, en septiembre de 1966, a cargo del grupo Teatro Blanco, del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella. Los personajes actúan dentro de las normas del ballet expresionista. Pero la novedad es que se acude, para subrayar el juego corporal, a una suerte de diálogo. Consiste éste en la emisión de ruido de varia clase —gemidos, gangueros, gruñidos, gritos, etc.— y a sartas de palabras sin ningún sentido, salvo la expresividad sonora misma. ¿Será un modo de señalar la ausencia del discurso? ¿Será una nostalgia de la voz significativa o "clásica"? Queden estas preguntas pendientes. Sólo puedo y debo señalar ahora el hecho de esta innovación teatral sin discutirla o valorarla.

peare y *El Murciélago*,² fundar su exposición. Quizás esto haya influido para traer ahora a colación sus reflexiones sobre el tema, que casi de inmediato se continúan así:

Pero tornemos a nuestro análisis del viejo arte escénico. Lo que añade al texto, decíamos, es inesencial. Veamos ahora qué es eso que añade. Cabe imaginar una representación deliciosa de *La vida es sueño*, acentuando cuanto yace en el tema de aprovechable para un *ballet* o pantomima. En esta representación lo importante serían las decoraciones, los trajes, el ritmo de los movimientos. La fantasía, la musicalidad y el sentido cromático de un grupo de artistas nuevos crearían un espectáculo encantador. En semejante caso, lo que el teatro añadiría al texto sería de alta calidad y valdría por sí mismo. El verso calderoniano superpondría sus volutas coruscantes al acontecimiento plástico, y tendríamos, en rigor, juntas dos obras de arte, extrañas entre sí, pero ambas sustantivas. Es muy posible que la atención no pudiera gozar a un tiempo de ambas. Entonces resultaría que cuando el teatro añade a la poesía algo valioso por sí, la hace daño.

Admitido tal principio de disociación factible en la pieza teatral, indudablemente, tanto en el teatro actual como en el viejo sería posible practicar la dicotomía que nos pondría en evidencia una falsa unidad y, por ende, la poca base en que descansa un género a la vez tan antiguo y tan actual. Sin embargo, a pesar de las reflexiones recordadas de Ortega, a pesar de quienes consciente o casualmente coinciden con ellas —pensamos en un Antonin Artaud, por ej., quien en *Le Théâtre et son Double* (París, 1938) llega a pretender romper la dependencia del teatro respecto del texto y afirma la necesidad del hallazgo de un lenguaje donde las posibilidades de la expresión dinámica y espacial reemplacen a la expresión por medio de la frase dialogada, formas de expresión que por otra parte considera opuestas— creemos que el teatro sigue siendo una obra, una sola obra única, en la que participan el texto y el espectáculo, ambos necesarios, ambos necesariamente unidos.³

Nos parece que esta preocupación, que en el presente siglo se ha agudizado notablemente, obedece no sólo a la disputa en sí entre texto literario y representación sino también a la necesidad siempre presente

² Según Ortega *El Murciélago* "consiste en una serie de escenas muy breves y del más vario carácter: bailes, canciones, coros, cuadros plásticos, bufonadas".

³ Sobre la larga y ardua disputa de si la primacía es de la representación en sí o del texto dramático, y las heterogéneas y delicadas cuestiones anejas conviene tener presente lo dicho por André Veinstein en su *La Mise en Scène Théâtrale et sa Condition Esthétique* (París, 1955).

de renovación y variedad. Más, nos atreveríamos a decir que se piensa que el teatro puede llegar a fatigarse o que corre peligro de agostarse de tanto repetir los mismos o parecidos esquemas. No olvidamos que es también Ortega quien se alarma por la posible decadencia de la novela y que para evitarla llega a trazarle lo que en su opinión son más seguros caminos para el futuro.⁴

Ese temor por el agotamiento más o menos cercano de un género literario muy bien puede encauzarse en beneficio del mismo género ya que un llamado de atención a tiempo y el temor mismo suelen ser un excelente acicate para continuarlo y mejorarlo.

En el Siglo de Oro, cuando se da el triunfo de una nueva manera de hacer teatro, cuando se usan los elementos necesarios que la tradición le ofrece, sabe adaptarlos a los nuevos tiempos y al gusto español, también se advierte esa inseguridad o incertidumbre que el quehacer teatral, a igual que todo quehacer artístico o humanístico, da a sus gestores. Así vemos que contra el orden establecido por la costumbre que ordenaba el espectáculo teatral y ponía ante los ojos del espectador una loa, la primera jornada, un entremés, la segunda jornada, una jácara, la tercera jornada y un "fin de fiesta", el afán de novedades rompió a menudo el esquema buscando una mayor libertad en que fundar la variedad siempre deseada.

No extraña, pues, que respetando la norma adoptada por la comedia nueva de desarrollar la acción dramática en tres actos, se buscaran novedades en la forma de unirlos, o si se quiere, de separarlos. No admitidos los intermedios había que llenar estos paréntesis con entretenimientos que, aunque ajenos a la obra, también se sucedían en el mismo escenario.

En la segunda década del siglo xvii ya era común ver cómo la loa, salvo excepciones, había dejado su lugar primero a la jácara, y cómo el "baile" fue a situarse entre la primera y segunda jornadas mientras que el entremés lo hacía entre la segunda y tercera. Sabemos tam-

⁴ En otra ocasión debimos ocuparnos de este problema con motivo de la discusión entablada entre Ortega y Baroja. A los temores de Ortega de que la novela, tras la enorme y brillante producción del siglo xix, estuviera en vías de agotamiento y que debían buscarse nuevos rumbos o nuevas bases —por Ej. "mediante una generosa plenitud de detalles"— contesta el novelista, reivindicando la actualidad permanente del quehacer novelesco y sus enormes posibilidades que le permite, sin dejar de ser novela, abarcar desde el ensayo filosófico a la simple aventura. Cf. nuestro trabajo *El problema de la novela en Pío Baroja*. México, 1964, pp. 179-185.

bién que este orden en la representación en ningún momento fue norma firmemente establecida.⁵

De todos modos conviene no olvidar que tanto fluctúa el orden como el contenido de estos entreactos o rellenos y que en todo caso hay una sola razón valedera: el afán de variedad, afán que también se refleja en la duración escasa de una obra en cartelera. Se sabe que las más exitosas alcanzaban hasta la semana, aunque lo común era que la representación lo fuera por dos o tres tardes.

Así, por los testimonios que nos quedan debemos imaginarnos un público verdadero devorador de novedades, siempre ansioso de un espectáculo renovado. Factor decisivo para que tanto los "autores" como los autores dramáticos se desvelaran por conformarlo. Vale decir que el dramaturgo tenía que escribir de acuerdo con esas exigencias de renovación porque, caso contrario, los "autores" o directores de compañía no habrían de encargarles o aceptarles piezas en cuyo posible éxito el aplauso del espectador era decisivo. Sabemos cuán bien lo comprendió Lope y cómo no tuvo empacho alguno —a pesar de la teoría dramática aceptada hasta su aparición en la escena— en predicarlo a grandes voces: "que quien con arte ahora las escribe/muere sin fama y galardón; que puede,/entre los que carecen de su lumbre,/más que razón y fuerza, la costumbre".⁶

En las loas que Calderón escribe para sus "fiestas reales", se nota que duda entre seguir los pasos clásicos, que desde el tiempo de la comedia nueva estaban prácticamente olvidados, o continuar con este pequeño género que aunque ya un tanto gastado solía hacer las delicias de los espectadores desde hacía más de cincuenta años.

El mejor ejemplo sigue siendo la loa correspondiente a *Los tres mayores proligios* (1936), que como bien observa Cotarelo está a gran distancia de la complejidad escénica y fastuosidad de la pieza que precede.⁷ En efecto, para plasmar las famosas hazañas de tres héroes, Jasón, Teseo y Hércules, les dedica sendas jornadas y ocupa tres escena-

⁵ Sobre el orden del espectáculo en el siglo xvii conviene recordar lo dicho por Emilio Cotarelo y Mori: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, Madrid, NBAE, 1911; Introducción General, p. III.

⁶ Estos, entre otros versos de su *Arte nuevo de hacer comedias*, son ilustrativos al respecto, e indudablemente, más que su teoría expresa en el *Arte nuevo* o en algunos versos de sus comedias, es su teatro mismo el que mejor predica con su formidable ejemplo.

⁷ *Op. cit.*, p. xxxii.

rios y tres compañías: la primera fue representada por Tomás Fernández en el escenario de la derecha, la segunda la compañía de Prado de la Rosa en el de la izquierda y la tercera Sebastián de Prado en el del medio. Frente a este ostentoso espectáculo, posible merced a la protección regia, resulta desproporcionado el tono como de disculpa que embarga la loa:

Noche—Escuchad, que el argumento
 Os quiero poner presente
 De toda la fiesta, a ver
 Lo que la fiesta os parece:
 Que esto hizo la antigüedad
 En sus fiestas muchas veces.
 Escuchad, pues, su argumento,
 Antes que se represente.⁸

Cuando al final, luego de que los tres héroes mitológicos cuentan cada uno a su turno el argumento de la obra, parece conciliar las exigencias del teatro antiguo con las de la comedia nueva, por otra parte no muy difícil cuando se trataba de pedir la benevolencia y el aplauso:

Noche—Esta división que han hecho
 Estos tres héroes valientes
 De las tres partes del mundo,
 Adonde a los tres suceden
 Tres maravillas en tres
 Teatros, por tres diferentes
 Autores, son la comedia
 Que aquesta noche ha de verse.
 Un corto ingenio la ha escrito;
 Si bien por disculpa tiene
 Sus mismos errores, pues
 Con lo que yerra obedece.
 Y pues a la novedad
 Algún aplauso se debe,
 Pedidle las dos, pues sois
 A quien festejar compete
 En retiros y jardines
 Tanto generoso huésped.⁹

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, BAE, I, p. 264. Citado por Cotarelo.

⁹ *Op. cit.*, p. 265.

Volviendo a la loa o argumento de esta obra, la irresolución o fluctuación en preferir el prólogo o argumento según el gusto clásico¹⁰ o la loa introductoria popular que, de algún modo se relaciona con la usada primero por los autos sacramentales y se extiende luego al teatro profano, conviene recordar que aunque el contenido la distancia de las loas al uso, Calderón insiste en llamarla loa.

Entre los introitos y argumentos de un Torres Naharro —aunque los primeros tengan un origen y desarrollo peninsular, ambas partes forman, de alguna manera, una unidad introductoria— y las loas de Calderón, como a la que acabamos de referirnos, va más de un siglo en el que se da una evolución y luego una revolución en el teatro español. Creemos que Gillet lo vio muy bien cuando, refiriéndose a los introitos y argumentos, afirma:

The mere plastic, moving, talking presentation of life gradually turned stale and the need of excitement, suspense, and surprise, more and more emphasized by Lope and the Baroque *comedia*, became paramount.¹¹

Lo que alguna vez pudo ser original e interesante presentación (entrada, introito-argumento, faraute, loa) termina por cansar y se la suele suprimir ya en la segunda década del siglo xvii, sin embargo se las conserva para aquellos casos en que se las cree necesarias para un mejor entendimiento de las obras que a continuación se representaban, entre otras el caso de las “fiestas reales”. Aquí explican sin cansar, sin fastidiar al público. En el fondo, nadie olvida que las exigencias y el gusto del público son cosas que no habrán de descuidarse. Calderón siempre bien consciente de su arte y de las exigencias del público —más ante el público palaciego propio de las “fiestas”— fue perfeccionado o, si se quiere, ambientando las loas de sus creaciones, donde el boato competía con la cuidada disposición de la alegoría y la escena y donde la loa estaba más cerca de la obra cuando no integrada en la misma.¹²

¹⁰ Quizás debiéramos generalizar diciendo prelopista, sin olvidar que el introito de Torres Naharro —como lo afirma Gillet— construido sobre principios renacentistas es esencialmente original.

¹¹ Joseph E. Gillet, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, vol. IV de su *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro* (edited by), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 455.

¹² Aparte las loas de los autos sacramentales (Valbuena Prat, haciéndose eco de las advertencias de Pando y Mier, prefirió incluir en su edición de los Autos, sólo los

La loa termina por cansar, pues lo que pareció enorme variedad de temas posibles quedaba limitada por la estrechez implícita del género. La defensa del autor o del poeta dramático, la alabanza que del contenido de la pieza se hacía, o el llamado a silencio a los espectadores o el solicitarles atención o benevolencia tampoco podían ser justificativos valederos para otorgarle más vida. Y cuando quería adelantar algo del contenido de la pieza principal chocaba con los intereses de ésta: "Alégase también ser el prólogo narrativo contrario a la suspensión, requisito para el común agrado no poco esencial", nos dice Cristóbal Suárez de Figueroa. Por todo ello no puede extrañar que esté de acuerdo con suprimirlo: "En las farsas que comúnmente se representan han quitado ya esta parte, que llamaban loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados."¹³

Desde el punto de vista de la representación, la suspensión de la loa significaba, en la mayoría de los casos, amputar una parte pegadiza. Desde el punto de vista del texto dramático desembarazaba al autor de una molesta reiteración de cosas resabidas. Pero lo grave es que no sólo las loas pecaban de reiteración y resabimiento, sino que lo mismo ocurría con algunos tipos de comedias cuyos esquemas argumentales, situaciones, episodios y formas de expresión se iban copiando unas a otras, ya de distinto autor ya en la producción de un mismo solo autor. El efecto, como es de imaginar, era de cansancio, pues no siempre las reelaboraciones ganaban en interés y calidad.

Cuando don Luis, en *El Pasajero*, termina de escuchar la larga retahíla del erudito "doctor" sobre los principios que han de tenerse en cuenta para escribir una comedia, se burla vivamente de aquellos repetidos esquemas argumentales.¹⁴ Esta burla se lee en un libro editado en 1617, cuando Calderón, nacido con el siglo, tenía sólo diecisiete años. Si consideramos que la primer obra conocida de Calderón fue estrenada en 1623 (*Amor, honor y poder*), y que a partir de aquí su producción se prolongará por muchos años y en el tipo de comedias

que "por su estilo, carácter y relación con la obra sacramental llevan el sello inconfundible del maestro"), se conservan, que sepamos, las loas de las siguientes piezas: *El golfo de las sirenas* (representada en el Real Sitio de la Zarzuela, 1657), *El laurel de Apolo* (Buen Retiro, 1657), *La púrpura de la rosa* (Buen Retiro, 1659), *El hijo del sol*, *Faetón* (1661), *Fieras afemina amor* (Buen Retiro, circa 1669).

¹³ Cristóbal Suárez de Figueroa: *El Pasajero*, Madrid, 1617. Usamos la edición de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1913, p. 79.

¹⁴ *Idem*, pp. 79-80.

de capa y espada se continúa por unas tres décadas más, debemos pensar que forzosamente la reiteración de ciertos procedimientos que podían fatigar a un público impaciente siempre ávido de novedades, tenía que ser preocupación importante del poeta dramático. Calderón supo soslayar el inconveniente: su gran imaginación le permitía inventar situaciones novedosas insospechadas, su "coruscante" estilo le permitía remozar o hacer regustar situaciones similares o repetidas y, no menos importante, muchas veces buscó la complicidad del público y no tuvo empacho en hacer chistes y sugerir reflexiones sobre sus propios recursos. Hecho que no siempre fue entendido correctamente, pues al fin y al cabo sólo quien domine muy bien la técnica de su oficio puede darse el lujo de jugar con ella. Valbuena Prat lo señala muy justificadamente como "una característica de gran parte de las comedias de 'capa y espada' ".¹⁵

Así cuando un personaje puede exclamar:

Celio.—¡Cielos! —¿Quién ha de entender
la cifra de aqueste enfado?
Mas pues solo me han dejado,
un soliloquio he de hacer...¹⁶

O cuando otros dos pueden al finalizar la segunda jornada, reflexionar sobre la posibilidad de una tercera:

Talón.—Deja venganza, y dime,
si dama y galán casados
están ya, —¿qué falta a ésta
novela de nuestros amos?
¿Por qué no da fin?

Patín.—Porque
presumo, si no me engaño,
que ha de ser otra jornada
la que acabe de contarle.¹⁷

El desvelo por perfeccionar su arte y por no presentar situaciones manidas, aunque se mueve en un tipo de comedias de horizontes limi-

¹⁵ Cf. Ángel Valbuena Prat, *Calderón*, Madrid, 1941, cap. X, c.

¹⁶ *Con quien vengo, vengo. Obras completas de Calderón*, tomo II (Comedias, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, 1960, p. 1145.)

¹⁷ *Mujer, llora y vencerás. Obras completas*, II, pp. 1436-7.

tados, queda explícitamente reconocido por el poeta en estos ejemplos y otros que se pueden espigar en su obra. Suyos los conocidos versos que son toda una declaración de propósitos: "No lo veamos/sino hagamos otra cosa/que sea nueva en los teatros", dice un criado a otro en la primera escena de *Antes que todo es mi dama*, procurando cambiar el lugar común de las pependencias entre criados.

También fruto de este cuidado y que a la vez escapa de los elementos que suelen reiterarse a través de las comedias de capa y espada de Calderón, es el recurso de intercalar fábulas o cuentos muy breves en el argumento central de la comedia; recurso que nos llama la atención. En efecto, en *No siempre lo peor es cierto* nos encontramos con un criado que no sólo acompaña a su amo en todas sus andanzas de galán atrevido, sino que llega a amonestarle. Esto no nos puede sorprender ya que el gracioso de la comedia española se caracteriza, precisamente, por su complejidad y por el generoso número de posibilidades que para realizarse le ofrece la obra. Sujeto siempre al esquema jerárquico de la pieza, subordinado directamente a su amo, tiene sin embargo, la oportunidad de amonestarle: en este caso con ejemplos a colegir de breves fábulas intercaladas en el diálogo, sin que ello implique extralimitación respecto de su natural esfera de acción. Vale decir, su salida moralizadora o aleccionadora por medio de fábulas puede incluirse en la tradición lopesca y sus seguidores, y por Calderón y los suyos que, muchas veces llega a convertir al criado, como bien lo dice Montesinos, en "la conciencia del galán, el que le justifica y el que le condena. El lacayo es el que sabe siempre cómo se califican las acciones".¹⁸

Nos parece conveniente recordar la ocasión de la intercalación de las fábulas. Don Diego (galán) solicita la colaboración de Ginés (criado) para enviar un recado a su dama, doña Beatriz, por intermedio de Inés, su criada:

Salen Don Diego y Ginés, que cojea.

Diego.—Tú has de ir.

Ginés.—Yo no he de ir.

Diego.—¿Por qué?

Ginés.—Porque la más singular razón que hay para no andar, es tener quebrado un pie.

¹⁸ José F. Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", en su *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México, México, 1951, p. 65.

Diego.—¡Válgate Dios! ¡Qué notable estás!

Ginés.—Para entre los dos,
me acuerda el “Válgate Dios”
cierto cuento razonable,
en un pozo un portugués
cayó: al verlo dijo un hombre
“¡Válgate Dios!”, y el de abajo
le respondió: “Ja naom pode”.
Fácil es la aplicación,
y a propósito ha venido,
si es lo mismo haber caído
a un pozo que de un balcón.

Diego.—¿Yo también no salté, y no
me hice daño?

Ginés.—Pues ¿qué quieres?
si tú quebradizo no eres,
y soy quebradizo yo?

Diego.—Tu poca maña condeno.

Ginés.—Estreno, señor, de pies:
malo para uno es
lo que para otro es bueno.
Con hambre y cansancio un día
a una posada llegó
cierto fraile, y preguntó
a la huéspeda, ¿qué había
que comer? “Si una gallina
no mato (le dijo ella),
nada hay. ¿Quién podrá comella
(respondió con gran mohina),
acabada de matar?
Tierna estará (replicó
la huéspeda), porque yo
sé un secreto singular
con que se ablande.” Y cogiendo
la polla, que viva estaba,
vio que los pies la quemaba:
con que a nuestro reverendo
muy blanda le pareció;
y aunque el hambre pudo hacello,
atribuyéndolo a aquello,
en la cama se acostó.
Estaba la cama dura,
tanto que le tenía inquieto;
y él, cayendo en el secreto,
pegarla a los pies procura
la luz. Dijo, al ver la llama
la huéspeda: “Padre ¿qué es
eso?” Y él dijo: “Nuestra ama,

porque se ablande la cama,
 quemo a la cama los pies.”
 Así, no te dé mohina,
 que en los dos no haga el secreto
 su efecto, porque en efeto
 tú eres cama, y yo gallina.

Diego.—Por más que tu voz me diga,
 no has de escaparte, Ginés,
 de ir a ver Inés.¹⁹

A continuación Ginés le hace notar a su amo que no puede ir a verla porque fue ella quien los hizo salir de la casa de doña Beatriz, saltando por un balcón, salto que le costó el traspies que todavía le duele, aunque al cabo, obediente y a la vez interesado —él e Inés forman la pareja paralela a la de don Diego y doña Beatriz— se encamina a cumplir con el encargo.

El ritmo de *No siempre lo peor es cierto* es acelerado, aun dentro de la copiosa producción del autor en el género costumbrista y urbano que, precisamente, suele distinguirse por su agilidad. Llama la atención que esa rapidez también abarque un diálogo donde se incluyen dos fábulas, una muy breve —reducida a sus estrictos límites, sólo cuatro versos— y otra, si no extensa en sí —veintinueve versos—, lo suficiente como para hacer difícil su inclusión en un solo discurso. Sin embargo, también en este aspecto es el ritmo acelerado quien permite su inclusión en un discurso de Ginés, es el factor que sin violentarlo —es decir sin retardarlo— acoge las fábulas en una escena que en el fondo se reduce a una orden de don Diego y a los peros que para cumplirla opone Ginés, aunque termine por obedecer.

La fábula primera (“en un pozo un portugués”) por sus cortas dimensiones y lo sentenciosa se acerca a la precisión del aforismo y, permite, por lo tanto, una fácil asimilación en el discurso. Pero el riesgo de quebrar la impresión de rapidez y hasta de convertir una respuesta en monólogo se da en la segunda (“Con hambre y cansancio un día”). No obstante, sus veintinueve versos que encierran toda una pequeña narración que por su contenido se acerca más al diálogo de un paso o un entremés, permanecen bien encauzados en el todo del discurso; y la narración del diálogo entre el fraile y la huéspedea es tan veloz que nos animaríamos a decir que el interés de la fábula y su expresión, en vez de demorar el discurso y el diálogo principales, le dan mayor

¹⁹ *No siempre lo peor es cierto. Obras completas, II, p. 1471.*

velocidad si cabe. En consecuencia, debemos imaginar una audiencia rápida que puede seguir el ritmo general de la obra y, en el caso de las fábulas, especialmente en el de la segunda, además de seguir su desarrollo, desentrañar sus propósitos sin dejar de gustar la gracia y donaire con que están formuladas.

La inclusión de pequeñas narraciones en el desarrollo de los discursos reaparece con inusitada insistencia en *Dicha y desdicha del nombre* (en la Parte XVIII de "Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España", 1662). Así podemos observar en la jornada I tres cuentitos: el primero de sólo cinco versos que con la moraleja suma cinco más, se inicia con "Estaba un hidalgo un día"; el segundo, "Eso es bueno", ocupa veintitrés versos; el tercero, "Servía/en palacio un extranjero", dieciséis. Los dos primeros a cargo de Tristán, criado, para advertir a don Félix, su amo, y a su amo y a su amigo don César, respectivamente; el último está a cargo de Flora, que aconseja a su ama Serafina. Casi al final de la jornada I el autor nos sorprende con dos intentos de contar sendos cuentos; primero Flora —"¡Oh qué cuento te dijera,/ si no temiera ser larga!"— y, casi a continuación, Tristán —"Muchas veces, / y un cuento lo declarara, / si fuera ocasión." La jornada llega a su fin y tales cuentos no se han contado.

En la jornada II, podemos afirmar que el recurso del cuento intercalado o la intención de contarlo es tan insistente y crea tal grado de expectación que la jornada quedaría muy reducida si se quisiera prescindir de ellos. Veamos: a) "Un día un comisario a unos/ quitados pasaba muestra", a cargo de Tristán, quien lo prosigue a pesar de la oposición de Flora (16 vv.). b) A continuación y como desquite, sin preámbulo alguno, ésta cuenta "Un vizcaíno servía/ a un cura, y en el aldea" (18 vv.). c) Como siguiendo un duelo no estipulado pero ya en vías de hecho, Tristán inmediatamente emprende con el "Encorozada sacaron una vez a una hechicera" (18 vv.). d) A su turno Flora recita el de "Descalabró a su mujer/ un hombre, y mirando ella" (18 vv.). Cuando Tristán, por fin y de inmediato, inicia el de "Criaba una dueña una enana", interrumpe la narración porque escucha la voz de Serafina que llama a Flora. Por otra parte, de este cuento siempre se escuchará el primer verso— antes, en la primera escena, hablando con don Félix, ya se lo escucha: "Criaba una dueña una enana,/ y un día"— porque a igual que el de "Una mona y sus amigas" en labios de Flora no pasa del inicio.

En síntesis, cuatro cuentos de entre dieciséis y dieciocho versos cada uno, dos a cargo del criado del galán, dos a cargo de la criada de una dama. Todos seguidos, en una sola escena, en la que se alterna el narra-

dor. Todo un núcleo de gozoso entretenimiento donde la chispa de los criados compite con la gracia en el decir y con la sabiduría popular que le da substancia. Las fábulas valen de por sí, en tanto que representan un centro de interés, y en tanto que responden a una estructura limitada, a su vez inserta en la estructura mayor del discurso o diálogo o en ambos a la vez.

Si bien observamos, ocurre que el acto II de la pieza que nos ocupa ha ingerido todo este material de fábulas y en forma tal que el diálogo —necesario medio de expresión dramática— no se ha resentido. El peligro siempre presente es el detenimiento de la acción. Más en la comedia de capa y espada que se distingue por una especial calidad cinética. El arte dramático calderoniano puede jactarse de que su movimiento vivo sale ganando con tales fábulas pues su expresión se ajusta perfectamente al breve argumento o al esbozo argumental que selecciona.

La jornada III es la menos favorecida por estas pequeñas fábulas incluidas. Aquí, Tristán pretende contar una, pero alcanza a decir sólo el primer verso —“Moríase un miserable”— ya que Flora, interrumpiendo, la continúa hasta el final (17 vv.), y la remata con el principio ya familiar del de “una mona y sus amigas” para continuar del siguiente modo, hasta acabar la escena:

Tristán.—Eso no, mujer, detente:
 quitar uno y dar con otro,
 es beber arreo dos veces.
 Criaba una dueña una enana...
 Flora.—Yo empecé antes.
 Tristán.—Aunque empieces,
 yo me sigo.
 Flora.—Un día...
 Los dos.—La dueña...
 Flora.— ... la mona...

Finaliza la Jornada III y con ella la obra: don César habrá de casar con doña Violante; don Félix con doña Serafina; ambos viejos, Aurelio y Lidoro, aprueban los casamientos de sus respectivas hijas. Y los criados Tristán y Flora en vez de arreglar sus bodas —en vez de referirse a ellas— dicen:

Tristán.—Flora, ¿qué hacemos los dos?
 Flora.—¿Qué? Contarnos los dos cuentos
 de la dueña y de la mona.
 Tristán.—Otro día; que no es tiempo
 ahora de más que pedir
 el perdón de nuestros yerros.

La pieza termina y tales cuentos quedan sin relatar: bastaba la alusión a los mismos para provocar en los espectadores una sonrisa o una carcajada.²⁰

El hecho de que desde principios de siglo se haya dado tanta importancia al viejo problema de si el teatro se funda en la unidad necesaria del *texto literario* y el *espectáculo* (dos elementos de naturaleza distinta), o en la unión circunstancial de los mismos puede atribuirse —entre otras razones— a la presencia constante del afán de renovación.

En el Siglo de Oro también se nota una parecida inquietud ante el riesgo de caer, debido a la repetición monótona, en el cansancio del género, del dramaturgo y del espectador. Y esa inquietud impone a la larga un nuevo teatro más dinámico y complejo tanto en el plano de los contenidos, estructura e intención del texto, como en el plano de la representación misma (escenografía, tramoya, música, vestuario, etc.). En ocasiones el afán de novedad desborda la representación de la propia comedia y alcanza a los entreactos, o mejor, al espectáculo que ocupa esos entreactos. Las viscisitudes que sufre la *loa* y el hecho de que se llegara a dar, entre burlas veras, recetas para hacer comedias son un buen ejemplo de este desborde.

La misma inquietud acicateó a Calderón; y no era para menos ya que nuestro autor presidió una larga e importante etapa del teatro de la Edad de Oro. En principio, el amor y eficacia con que cultivó la comedia de espada, así como los chistes sobre los recursos técnicos y su "complicidad con el público son una buena muestra de su sabiduría dramática; no lo es menos la ingeniosa intercalación de pequeñas fábulas en el curso del diálogo dramático que se advierte muy claramente en obras como *No siempre lo peor es cierto* o *Dicha y desdicha del nombre*. Con todo, estos "recursos" no sólo muestran su destreza técnica, sino que dan fe, suficientemente, del afán de variedad que se ha destacado.

CARLOS ORLANDO NALLIM

Universidad Nacional de Cuyo

²⁰ Angel Valbuena Briones piensa que "acaso se tratara de una alusión a cuentos o sucesos procaces muy conocidos del público, y la gracia y habilidad radicaba en el mero hecho de sugerirlos o recordarlos". Cf. Nota preliminar a *Dicha y desdicha...* *Op. cit.*, p. 1798.