
CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 12 - Nº 15 - Mar del Plata, ARGENTINA, 2003; pp 277-290

Dar tiempo al tiempo de Calderón de la Barca. Un caso de refundición¹

Marta Villarino
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La comedia urbana *Dar tiempo al tiempo* de Pedro Calderón de la Barca permite estudiar el peculiar proceso de reescritura que es la refundición; se trata del último texto de una serie de cuatro comedias de creciente complejidad, diferente autoría y variada repercusión en el público de los corrales.

Palabras clave

Comedia urbana - Refundición - Calderón de la Barca.

Abstract

Pedro Calderón de la Barca's urban comedy *Dar tiempo al tiempo* permits the study of such a peculiar rewriting process as 'refundition' is. This text is the last one in a series of four comedies displaying an increasing complexity, diversified authorship and varied repercussion in the open-air theaters.

Key words

Urban comedy - Melting - Calderón de la Barca.

El vasto corpus dramático producido en la España del siglo XVII -y en particular la comedia urbana a partir de 1630- está compuesto por textos cuyos títulos, argumentos y parlamentos remiten a otros conocidos, de los que es posible hallar semejanzas y hasta la repetición de algunas escenas.²

Esos elementos en común dan cuenta de un sistema de lecturas, escrituras y reescrituras que permite estudiar en la comedia nueva la evolución del modelo dramático. Marc Vitse e Ignacio Arellano (1995), periodizan el género y hablan de dos ciclos que, respectivamente, se corresponden con el apogeo de Lope de Vega y de Calderón de la Barca.³ Para comprender mejor la práctica escritural de Calderón es necesario analizar algunos mecanismos de los modelos dramáticos que en su obra son objeto de un tratamiento particular.

Casi toda la producción calderoniana está marcada por la traza de complejas relaciones de textos con textos, de textos con receptores y también de textos artísticos con otros discursos culturales. Desde que se observara que algunas obras dramáticas retoman otras anteriores se habla de “refundición”, sin embargo, ha sido Maria Grazia Profeti (1992), quien al estudiar la problemática de este tipo de reescritura en los textos literarios barrocos para el teatro, propuso la aplicación de los conceptos de intertextualidad e interdiscursividad. La investigadora italiana plantea la distinción de dos tipos posibles de intervención intertextual (1992: 107-118): a) cuando un texto da origen a otro texto autónomo, cuyo contenido es semejante o igual; b) cuando un texto llega a utilizar escenas enteras de otro texto base.

La obra que hoy nos ocupa es uno de los productos más perfectos para estudiar este peculiar proceso de reescritura que es la refundición, ya que se trata del último texto de una

serie de cuatro comedias urbanas de creciente complejidad, diferente autoría y variada repercusión en el público de los corrales.

La serie comienza con la celebrada *El dómine Lucas* de Lope de Vega; tanto el tema del enamorado que finge ser otro, como el esquema dramático de neto corte lúdico y erótico, propios del primer período dramático del poeta, se refunden en otra comedia de Lope, *El maestro de danzar*. Esta nueva comedia conserva la ficción urdida por el galán, algunas escenas amorosas en las que interviene un disfraz y la trama ligera en la que no hay espacio para situaciones patéticas o peligrosas. Escritas para el entretenimiento de la corte del Duque de Alba, en Alba de Tormes, habrían sido compuestas no más allá del 13 de mayo de 1593, fecha en que la casa ducal comienza un período de luto al morir el hermano menor de don Pedro Álvarez de Toledo en un accidente.

Pocos años después, don Pedro Calderón de la Barca escribe *El maestro de danzar*⁴, clara refundición de la comedia de Lope, de la que toma hasta el título; por su parte, esta comedia incorpora, a partir de una tramoya de la dama, la ficción del maestro; allí, el honor puesto en entredicho genera escenas próximas al drama cuando salen en su defensa caballeros muy dispuestos para usar la espada.

Nuevamente el dramaturgo recurre al procedimiento de la refundición en su comedia *Dar tiempo al tiempo*, impresa en 1662⁵; allí reitera los nombres de las damas, la figura del padre, la intriga basada en confusiones de identidad, el desenlace y algunas estrategias dramáticas que se vinculan con la recepción y la propia práctica de la escritura. Don Pedro parte de un texto olvidado por los autores de comedias del que elimina las escenas más notables para, a través de un enredo casi inverosímil, complejizar la trama.

La trama de *DTT*⁶ es tanto o más compleja que la de la obra de base, pues aunque los protagonistas son caballeros, el mundo de los criados adquiere un papel relevante por su atipicidad. Referiré las acciones principales. Don Juan regresa a la Corte para ver a Leonor a quien busca en la casa donde quedó antes de su partida; luego de vislumbrar a un hombre en el interior, riñe con otro caballero que llega a la casa y los celos comienzan a atormentar a los tres galanes. Don Juan creyendo que Leonor abandona su hogar, socorre a Beatriz que tapada busca la protección de su amiga en la casa donde ahora reside. Leonor y su padre amparan a Beatriz de la ira de su hermano, que pretende a la primera y desconoce los amores de la segunda con don Pedro. Tanto damas como galanes (y sus criados en perfecta simetría) son amigos entre sí y a partir de la confusión de don Juan comienzan entradas, salidas y ocultamientos en casa de unos y otros, acosados por el fantasma de traiciones inexistentes, hasta que se resuelve la intriga.

El engaño como en *EMD*, es generado por un cambio de domicilio de la protagonista. Sin embargo, esa dama, hija obediente y discreta, cuando ve amenazados sus propios intereses amorosos impulsa un embeleco y así pasa a engrosar el nutrido mundo de las tramoyeras calderonianas. La complicación argumental se sostiene merced a las ficciones que construyen siete de los diez personajes que tienen peso en la comedia; don Juan y don Pedro simulan para no ser reconocidos, Leonor y Beatriz para salvarse y proteger a sus enamorados, don Diego para conservar su honor, Juana para ayudar a don Diego y evitar la reacción celosa de Ginés, Chacón para desenmascarar a Juana y obtener alguna compensación económica a cambio de la traición sufrida.

Esa compleja articulación de la intriga tiene su corre-

lato con la variedad de espacios en que se desenvuelven los diferentes hilos dramáticos: la acción transcurre en la calle, las casas de don Diego, don Luis y don Juan. Al finalizar la comedia, todos los personajes están en la casa del primer galán: su dama y el segundo galán, escondidos, el padre exigiendo el cumplimiento de la palabra empeñada, Beatriz tapada, don Diego reclamando por su hermana, los criados y el gracioso. Esta maraña de escondites, puertas, disfraces, duelos, celos y sospechas llega a la felicidad final, pero luego de convalidar el valor que preside y ordena la vida de la pequeña nobleza urbana: el honor.

La acción dramática de *DTT*, tal como la de *EMD*, está regulada por la prudencia de un viejo, don Luis. Él detiene el duelo entre don Juan y don Diego, brinda ayuda a la dama que ha llegado a su casa y observa en los galanes el sufrimiento que provocan los amores contrariados y la defensa del honor familiar. Ese padre es un agudo observador que percibe con claridad lo que afecta a los otros -la intriga secundaria, para el público-, aunque permanezca ciego ante las tramoyas de su hija y los sentimientos que la impulsan; sin embargo, este personaje contrarresta los impulsos de los jóvenes, conduce con ingenio y mano cautelosa los hilos de la trama, para lograr que todo se solucione de acuerdo con las normas del decoro y finalmente tiene la grandeza necesaria para aceptar la boda de Leonor con su galán.

La comedia *Dar tiempo al tiempo* refunde (o rescribe) *El maestro de danzar* así como reitera algunos recursos y procedimientos dramáticos que permiten estudiar la variación del modelo teatral luego del ciclo de Lope de Vega. Al analizar un corpus de diez comedias escritas por don Pedro Calderón de la Barca entre 1636 y 1662⁷, he notado que el título se cita en numerosos parlamentos y opera a la manera de un *leit motiv*

con diversas funciones que permite concentrar la atención del espectador en torno del eje conflictivo, del cronotopo, de un valor proverbial o comenta la acción desde un aparte. El título suele rematar las jornadas; en algunos casos, las tres y en otros, sólo la segunda, pero siempre aparece en la conclusión de la comedia.

El quehacer del dramaturgo como en tantos textos teatrales del siglo XVII, parece ser desmontado con ironía mediante numerosas autorreferencias. Las comedias de Calderón de la Barca, además de las menciones del título y sus variantes, poseen otras clases de autoalusiones que se desarrollan en torno de tres ejes: autores y obras, géneros dramáticos y sus convenciones, ellas mismas.

Durante los últimos años, la reflexión metateatral sobre las convenciones genéricas, formas del discurso, elementos parateatrales y la implicación del público han sido vistos como una forma de construir la comicidad que permitía advertir al público sobre la mecanización cada vez mayor de la Comedia.⁸ Si bien Calderón de la Barca utiliza este recurso distanciador con bastante frecuencia, no hace más que retomar y acentuar un rasgo común a casi todas las obras teatrales del período, desde que Lope de Vega lo empleara en sus comedias tempranas.

La tendencia a relatar los acontecimientos a medida que la trama se hace más compleja, que los personajes se estilizan y los parlamentos se hacen más extensos en desmedro de la acción y que la verosimilitud se diluye a partir de lo que Profeti llama “juegos combinatorios prefijados” (2000: 105-107), inscribe otro tipo de autoalusión. Frente al primer modelo de Lope de Vega, en el que las acciones reaparecen cíclicamente, la comedia de Calderón desarrolla la acción en torno de las dos parejas, permitiendo una mayor

capacidad combinatoria. Este nuevo modelo dramático pronto se amana, busca el preciosismo y se codifica de un modo tan rígido que, cuando ciertas estructuras se reiteran en otras comedias, llega al estereotipo.

Entre esas estructuras recurrentes o “bloques funcionales” (Profeti 2000: 106), Calderón de la Barca introduce un tipo de parlamento mediante el cual un personaje, no importa cuál sea su protagonismo en la comedia, ofrece una síntesis de la trama. Este procedimiento constructivo que, según he podido comprobar, el dramaturgo reutiliza durante un lapso de veinte años, da un carácter particular a la trama de *El maestro de danzar* y luego pasa a la comedia refundida. Veamos cómo.

Al finalizar la Jornada segunda de *EMD*, Leonor (dama) alude a las confusiones que viven todos los personajes; Inés, su criada, queda sola en el tablado y su parlamento expone al público el sentimiento que moviliza a viejos y jóvenes, damas y galanes y a la vez resume los hechos principales:

*Vayan todos con el cuento.
Beatriz escondida en casa,
Su galán en su aposento,
Su hermano con mi señor,
Mi señor con sus recelos,
Mi ama con sus sobresaltos,
El no aún mi amo con sus celos,
Yo con mi temor. Señores...*

En la síntesis sólo se nombra a la dama protagonista de la segunda intriga en tanto que el resto de los personajes se conocen por el vínculo que los une entre sí y con ella misma. El dramaturgo matiza este bloque funcional en los últimos versos de la comedia, cuando Inés expone el final

feliz y la restauración del orden establecido, nombrando a los integrantes de ambas parejas y guardianes del honor:

*En orden a que den todos
A su fortuna las gracias,
Viéndose Félix dichoso
Con su Beatriz, con su amada
Leonor Enrique, Don Juan
Con su opinión restaurada,
Don Diego con igual yerno,
Fernando con tal venganza!*

Como en el texto base, Juana, la criada de *Dar tiempo al tiempo*, evalúa los acontecimientos y reflexiona sobre la situación de los personajes hasta la conclusión de la jornada segunda, implicando al espectador a quien se dirige en forma directa:

*¡Brava trama se va urdiendo!
Allí está en gran puridad
Con Beatriz hablando el viejo;
Don Juan escondido aquí;
A nuestra puerta Don Diego;
Leonor en obligación
De decir segundo enredo;
Chacón celoso, culpada
Yo... ¿Ven ucedes todo esto?*

En la jornada tercera hay una variante, ya que la síntesis queda a cargo del protagonista. El parlamento de don Juan tiene un destinatario intraescénico cuando describe a Leonor la difícil situación en que se encuentran:

*Leonor, tu padre está fuera,
Y es fuerza que venga presto;*

*Don Diego vendrá con él,
Y Beatriz está aquí dentro:
Ya ves que no es ocasión...*

En esta comedia, Calderón introduce un novedoso bloque funcional; en él se relacionan el mundo de las damas y galanes con el de sus criados. Los amores de Leonor y don Juan parecen reflejarse en un espejo que devuelve la imagen paródica. Juana, luego de olvidar a Chacón otorga sus favores a Ginés, de quien tiene un hijo. Los celos que atormentan al gracioso y la aparición del niño “trecesimino” originan una escena casi idéntica a la que han protagonizado poco antes su amo y la dama; en ella se duplica el lenguaje del otro estamento, la forma del discurso y hasta la argumentación, aunque los sentimientos subyacentes se ocultan tras mentiras y simulaciones:

JUANA

*Mal merecen estilo tan grosero
El amor y la fe con que te espero.
¿Tú me hablas de esa suerte?
¡Ah mi bien, mi señor!*

CHACÓN

Mi mal, mi muerte.

JUANA

¿Qué es esto?

CHACÓN

*¿Qué preguntas,
si eres un cocodrilo, una sirena,
que para mayor pena,
trecesimamente a un tiempo juntas
traición y halago? Mas pues no barruntas
lo que es esto, y fingiendo que lo ignoras,*

*exequias cantas, parabienes lloras,
yo lo diré ¿Puedes negarme, ingrata,
falsa, aleve, cruel, fiera, mulata
(Perdona el consonante),
cárgueme de razón: paso adelante),
lo que en tu misma casa a mí me pasa?*

Estos bloques funcionales articulan dos niveles concomitantes: el del receptor y el del dramaturgo. Por un lado, mientras se refuerza la comprensión con unos pocos versos donde se sintetiza la intriga, se da cuenta de una práctica de la escritura dramática que unifica los cabos sueltos de una trama compleja en un solo parlamento; por otro lado, proponen una nueva forma de comicidad, basada en el juego de las apariencias.

Conclusiones

No es posible abarcar el período tan extenso y a la vez tan rico de la producción teatral aurisecular con una mirada ingenua ni considerar sólo un modelo dramático estático. A pesar de que las piezas conservan la base constructiva y ciertos recursos muy arraigados en el público, la práctica del oficio de poeta dramático y un cambio en el gusto del respetable exigieron otras técnicas escénicas, la complejización de la intriga dramática, distintas maneras de producir la comicidad y el surgimiento de nuevos géneros, para lo que nuestro poeta propone su impecable modelo barroco.

La comedia urbana de Calderón de la Barca manifiesta esa evolución originada a partir de un proceso de lectura de los textos literarios y dramáticos circulantes, así como por la consolidación de su propia escritura. Las tramas perfectas de sus comedias, complejas y capaces de producir cambios

en el gusto del público, se articulan sobre elementos que reencontramos en el corpus teatral del siglo XVII, sin embargo revelan la impronta inconfundible de un gran poeta dramático.

Calderón refunde comedias conservando nada más que lo esencial y potenciando los aspectos del primer modelo más celebrado por el público (recordemos que *DTT* es la última pieza de una serie). El dramaturgo, en ella, rescribe un motivo argumental propio y algunas escenas ajenas -las que refunde Lope en su propia obra-, al mismo tiempo utiliza otras escenas de la comedia de 1640, que repite en forma casi idéntica.

Como en toda su producción, recurre a la reflexión metateatral; entre otras autoalusiones, utiliza el título de la comedia con sus variantes para cerrar jornadas y la comedia, a la vez que lo expande para crear un campo significativo que permite repensar las acciones. Si bien las autorreferencias habituales aparecen en abundancia, Calderón de la Barca introduce y aplica “bloques funcionales” en la forma del relato de un personaje, actor o testigo de los hechos, que mantiene la atención del público en la complicada trama y permite sintetizar la acción, o en la forma de escena en que se invierten paródicamente situaciones del mundo de la nobleza urbana.

Para regocijo del público ávido de novedades, un galán que regresa de Sevilla luego de tomar posesión de un mayorazgo, una dama que toma iniciativas con valentía y determinación, la proliferación de duelos, la presencia de mujeres tapadas, personajes ocultos en las zonas prohibidas de la casa y la refuncionalización de textos conocidos constituyen en *Dar tiempo al tiempo* un universo dramático distinto del anterior, donde cabe también el personaje que no logra emparejarse, como en la comedia de figurón.⁹

CHACÓN
Todos quedan bien; mas yo
Quedo sin casar más bien:
Y pues que dar tiempo al tiempo
Trocó el pesar en placer;
Los defectos perdonad
De quien yace a vuestros pies.

Notas

- ¹ . Parte de este trabajo ha sido presentado en las *Jornadas de Homenaje a Guillermo de Torre*, realizadas en noviembre de 2000.
- ² . Los dramaturgos coetáneos, los discípulos y aun un mismo dramaturgo recurrían a ese reservorio sin dueño que era el corpus poético y teatral. En algunos casos por admiración, en otros por conocer la efectividad de algunas escenas en el respetable y también para valorizar un texto poco logrado se reutilizaban esquemas constructivos y se recreaban temas, copiando lo ya escrito, sin que por ello se llegara al demérito intelectual o se pensara en el delito del plagio. La escritura era un suerte de cantera que proveía a quien quisiera buscar en ella.
- ³ . El llamado *ciclo de Lope*, está integrado por Lope de Vega, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina; el *ciclo de Calderón* comprende los siguientes dramaturgos: Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Moreto, Solís y Bances Candamo.
- ⁴ . He abordado el estudio de las comedias citadas en los siguientes artículos: “Algunos procedimientos de lectura y escritura en la comedia de Lope de Vega”, *Actas del XIIIº Congreso AIH*, tomo I, (1998), Madrid: Castalia, 817-826; “Lope de Vega y Calderón de la Barca: escritura y reescritura en *El maestro de danzar*”, en *Estudios críticos de literatura española. Hacia Calderón*. Mar del Plata, UNMdP, 2003, 125-134 y “Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca”, en Ignacio Arellano (ed.) (2002). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000, Kassel: Edition Reinchenberber, 1175-1184.
- ⁵ . Hartzbusch en su catálogo cronológico (1945) menciona que Calderón de la Barca “se sirvió de la que Lope compuso con el mismo título”.
- ⁶ . A partir de ahora usaré en forma indistinta el nombre o las siglas correspon-

dientes a: *DTT (Dar tiempo al tiempo)* y *EMD (El maestro de danzar)*.

- ⁷ . El corpus seleccionado está integrado por las siguientes comedias: *La desdicha de la voz* (1636), *No hay burlas con el amor* (1637), *Los empeños de un acaso* (1639/1640), *El maestro de danzar* (c. 1640), *Mañanas de abril y mayo* (1644), *También hay duelo en las damas* (escrita ya en 1651), *Cada uno para sí* (1652/3), *Bien vengas, mal* (1655), *Antes que todo es mi dama* (impresa en 1662) y *Dar tiempo al tiempo*.
- ⁸ . Claire Pailler realizó un trabajo muy completo sobre la reflexión metateatral en el teatro de Calderón de la Barca, sin embargo, me han resultado muy productivos los novedosos aportes de Ignacio Arellano (1981), Frédéric Serralta (1998) y Maria Grazia Profeti (2000).
- ⁹ . El caso de esta comedia presenta a uno de los graciosos como el elemento que elimina la simetría del final. La comedia de figurón centrará su interés en uno de los galanes -a veces con rol protagónico como lo propone Rojas Zorrilla en *Entre bobos anda el juego*- despojado de sus caracteres más relevantes: será casi anciano, ridículo y carecerá de las gracias habituales en el portador de capa y espada.

Bibliografía

a) Fuentes

Calderón de la Barca, Pedro (1945). “El maestro de danzar”, en *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo segundo. Madrid: BAE, 77-97.

“Dar tiempo al tiempo”, en *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Tomo tercero. 507-530.

b) Crítica

Arellano, Ignacio (1999). “La comicidad escénica en Calderón”, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 265-314.

- (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Diez Borque, José María (dir.) (1983). *Historia del teatro en España. I*. Madrid: Taurus.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1945). “Ediciones consultadas. Catálogo cronológico. Catálogo de comedias clasificadas. Notas e ilustraciones”, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo cuarto. Madrid: BAE, 653-719.
- Navarro González, Alberto (1984). *Calderón de la Barca de lo trágico a lo grotesco*. Kassel: Ediciones de la Universidad de Salamanca-Edition Reichenberger.
- Pailler, Claire (1980). “El gracioso y los guiños de Calderón: apuntes sobre autoburla e ironía crítica”, *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro*. Paris: CNRS, 33-50.
- Profeti, Maria Grazia (2000). “De la tragedia a la comedia heroica y viceversa”, Jesús G. Maestro (editor), *Theatralia III, III Congreso Internacional de Teoría del Teatro: Tragedia, Comedia y Canon*. Vigo: Ediciones del Área de Teoría de la Literatura, 99-122.
- Serralta, Frédéric (1998). “Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís”, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón (editoras), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tomo 2*. Alcalá de Henares, 1519-1527.
- (1997). “Calderón y Solís: límites de una influencia”, *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropol Extra/1*. Barcelona, 142-146.
- Vitse, Marc (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse: PUM.