Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2022)
Heft: 39-40

Artikel: Funciones de cuento en Calderón
Autor: Hernández Valcárcel, Carmen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047775

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 30.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Funciones del cuento en Calderón

Carmen Hernández Valcárcel

Universidad de Murcia
España

Resumen: En el teatro de los Siglos de Oro es práctica habitual el empleo de cuentos como fuente de inspiración o intercalados en el texto, y adquieren muy diversas funciones. Las funciones del cuento en Calderón difieren según su formato: aludido, narrado o escenificado. El cuento narrado conserva su formato original y necesita en la comedia de un emisor y uno o varios receptores, reproduciendo el uso del relato oral en la vida real; contrasta así con el contexto dramático y adquiere diversas funciones en relación con el tema, los personajes y la estructura de la comedia. El cuento escenificado pierde su esencia (narración transformada en acción, sus personajes, tiempos y lugares se convierten en los de la comedia) pero se ajusta mejor a su contexto teatral. El cuento extenso dramatizado se estudia en dos comedias y un auto sacramental (*El médico de su honra* y *La vida es sueño*, drama y auto).

Palabras clave: Calderón, cuento, teatro, siglo XVII.

Functions of the tale in Calderón´s corpus

Abstract: In the theatre of the Golden Age it is common practice to use stories as a source of inspiration or interwoven in the text, and they acquire very diverse functions. The functions of the tale in Calderón's work differ according to its format: alluded, narrated or staged. The narrated tale retains its original format and requires a sender and one or more recipients, reproducing the use of oral storytelling in real life. Thus, it creates a contrast with the dramatic context and acquires various functions in relation to the theme, the characters and the structure of the comedy. The staged tale loses its essence (the narrative is transformed into action and the characters, times and places become those of comedy) but fits better into its theatrical context. The extended dramatised tale is studied in two comedies and one *auto sacramental* (*El médico de su honra* and *La vida es sueño*, drama and *auto*).

Keywords: Calderón, tale, theatre, 17th century.

El cuento, desde su remoto nacimiento, se caracteriza por su versatilidad. A lo largo de sus muchos siglos de andadura ha mostrado su polivalencia, su adaptabilidad a las más variadas funciones y a los más diversos contextos. Al tratarse de un género de breve extensión, históricamente ha llegado a nosotros con la ayuda de otros géneros "mayores" que lo incluyen y lo conservan; es precisamente su versatilidad la que permite al cuento deslizarse en los textos más diversos (literatura didáctica, diálogos, epístolas, etc.[1]) pero especialmente en novela y teatro, adaptándose con gran facilidad al contexto donde se incluye. Por esta razón el cuento (a veces un mismo relato) varía sus funciones adoptando utilidades en ocasiones opuestas.

En cuanto al papel ancestral que representa el cuento, los críticos han señalado su carácter "fuertemente funcional"[2], y esta funcionalidad se ajusta a la clásica dicotomía "docere / delectare", especialmente en la época medieval, donde desempeña la función de *exemplum*, que sigue presente todavía en los Siglos de Oro.

En el teatro áureo es un elemento frecuentísimo (quizá sea el género barroco donde podemos encontrar mayor número de cuentos insertos, si se exceptúa, claro, las abundantes colecciones de relatos brevísimos que se editan en los siglos XVI y XVII).

Hay que señalar que, frente a la novela, el cuento en el teatro experimenta un cambio sustancial, unas veces más drástico que otras. El relato breve es una forma narrativa, mientras que el teatro se define por la acción. Este problema inicial, que no se presenta en la novela por razones obvias, se resuelve de dos maneras básicas: generalmente el cuento, aun inserto dentro de un diálogo, sigue siendo narrado por un personaje y de esta manera su naturaleza esencial no se cambia: los personajes, los espacios y los tiempos del relato breve no se modifican y son diferentes a los de la obra donde se inserta; en estos casos el cuento se vincula a su contexto mediante procedimientos formularios. En otras ocasiones (más escasas pero también mucho más interesantes) el cuento se dramatiza; su protagonista se transforma en un personaje de la pieza teatral donde se incluye

---

[1] Véase Hernández Valcárcel, Carmen: «Versatilidad genérica del cuento en los Siglos de Oro», en: Baquero Escudero, Ana Luisa/ Carmona Fernández, Fernando/ Martínez Arnaldos, Manuel/ Martínez Pérez, Antonia (coord.): *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011, pp. 107-132.

[2] Barthes, Roland: «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, VIII (1966), pp. 1-27.

y espacio y tiempo coinciden con los de esta obra. Resulta evidente que estas dos modalidades de inserción generan funciones diferentes.

Por otra parte, hay que distinguir entre el cuentecillo breve y el cuento más extenso, con más riqueza temática y estructural. El primero, de pocas líneas, se desliza con naturalidad en medio de un parlamento o de un diálogo, siguiendo muy probablemente la costumbre del lenguaje hablado de la época. El segundo, más complejo, necesita otras formas de inclusión, y, por consiguiente, desempeña funciones diferentes. Estas dos modalidades encontramos en el teatro de Calderón, y ambas son muy interesantes en cuanto al panel de funciones que ejercen.

En el análisis de las funciones del cuento en Calderón habrá que atender también a su extensión, no tanto a causa de su longitud sino por la mayor o menor complejidad estructural que pueda presentar.

A esto se suma que la funcionalidad del cuento puede afrontarse desde dos perspectivas externas y otras dos internas. Su relación extrínseca con la comedia se concreta en el tema y los personajes de ambos. Desde una perspectiva intrínseca al cuento, puede distinguirse según su forma de presentación entre cuento aludido, narrado o escenificado.

El teatro de Calderón, como el de sus contemporáneos, está repleto de cuentos breves, que realizan las más variadas funciones[3].

El cuento aludido y de conclusión retrasada o inconcluso

En primer lugar, hay que señalar en relación con su presentación en la comedia que el cuento inserto muestra habitualmente una forma más o menos plena, es decir, se narra completo. Pero en bastantes ocasiones aparece aludido, apenas mencionado. Su función entonces, además de la inherente a su propia naturaleza, es producir un efecto de evocación o recuerdo del relato completo, tanto en el receptor interno (el personaje de la

[3] Hasta 22 comedias de Calderón incorporan cuentos tradicionales, según señala Chevalier en *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978, pp. 99-100 y apéndice II. Téngase en cuenta que Chevalier sólo estudia en este libro el cuento oral; si se añade el cuento literario y culto el número crece, claro está. Muy significativo también es que buen número de estas obras teatrales son dramas, por el contraste que produce el cuento risible en la materia mitológica (*La estatua de Prometeo*), bíblica (*Judas macabeo*), religiosa (*Los dos amantes del cielo*) o trágica (*El pintor de su deshonra*) del contexto.

comedia al que se dirige) como en el receptor externo, el espectador contemporáneo. Esta función se complica en los espectadores o lectores actuales, que en ocasiones no son capaces de identificar la referencia. Ocurre en muchas comedias barrocas; véase un ejemplo en *Amar después de la muerte*, donde el galán busca a una persona que no conoce y su criado exclama:

ALCUZCUZ.- Esas las cartas serán
de "En la corte, a mi hijo Juan
que andar vestido de prieto" (III, B.A.E., 12, p. 696)[4]

Otro formato muy característico de Calderón, señalado por Chevalier[5], es el cuento de conclusión retrasada o inconcluso. Consiste en ir colocando impedimentos para que el emisor, siempre el gracioso, empeñado en narrar el cuento a toda costa, no pueda conseguirlo hasta muy avanzada la comedia. Podría parecer que el relato siempre aplazado tiene la función de generar suspense en el receptor, que quedaría con la miel en los labios una y otra vez, pero hay que diferenciar entre el receptor interno y el externo; mientras que ese efecto sí puede producirse en el receptor externo, es decir, en el espectador, que sí desea que el cuento se relate de una vez por todas, es el receptor interno, fastidiado por la insistencia del criado, el que retrasa una y otra vez sus intentos por colocar el cuentecillo. Un ejemplo, muy conocido, es el del niño y la carne en *El pintor de su deshonra*. Juanete, en la primera jornada, empieza a contar cuentos desde que abre la boca por primera vez: el cuento de los soldados y el villano (I, vv. 194-205), el del cortesano y el forastero a renglón seguido (I, vv. 214-229) y el muy divertido de la dama muerta y el coche (I, vv. 246-257). Después de este último intenta colocar por primera vez el cuentecillo del niño y la carne:

DON LUIS.- ¿A quién tu lengua perdona
con aquesos cuentecillos?
[1]JUANETE.- «A cuatro o cinco chiquillos
daba un día en Barcelona
de comer su padre...»

[4] Correas: *Vocabulario de refranes* (1627, nº 646). Este cuento tiene una larga vida. Mi abuela me contaba una variante también de naturaleza popular: una mujer escribe una carta a su hijo que hace el servicio militar y la dirige "Al hijo de mis entrañas, donde se encuentre".

[5] Chevalier (1978), *op. cit.*, pp. 99-100 y apéndice II.

[VOCES].- (Dentro.) ¡Para!
PORCIA.- Ya parece que han llegado.
JUANETE.- [Aparte.] De la boca me han quitado
el cuento. (I, vv. 258-265)
……
JUANETE.- Y yo entre todos iré,
por ver si entre los corrillos
de la bulla hallo lugar.
DON JUAN.- ¿Para qué?
JUANETE.- Para acabar
el cuento de los chiquillos. (I, vv. 333-335)
……
[2]JUANETE.- Aquí viene bien mi cuento:
«A cuatro o cinco chiquillos...»
DON JUAN.- Quita, loco.
DON PEDRO.- Aparta, necio.
JUANETE.- Ello, hay cuentos desgraciados. (I, vv. 665-668)
……..
JUANETE.- Pues yo no he de reventar.
Alguien lo ha de oír: sobre eso
haré que me oigan los sordos. (I, vv. 678-80)

Si el primer intento es exclusivamente lúdico, es decir, "no viene a cuento", el segundo es totalmente inadecuado, porque don Álvaro acaba de enterarse de que su amada Serafina se ha casado con don Juan, amo de Juanete. En la segunda jornada Juanete sigue insertando cuentos: el del hombre sordo (II, vv. 89-106) y el de la disputa de una mujer y un cura (II, vv. 139-154); después de éste, intenta colocar de nuevo el cuento de marras, pese a las protestas de su amo:

D. JUAN.- ¡Oh, qué tema tan cansado!
JUANETE.- Aunque te enfades de oillos,
a cuatro o cinco chiquillos...
D. JUAN.- Calla.
JUANETE.- ¡Oh cuento desdichado! (II, vv. 155-158)

Por fin, al final de la tercera jornada, después de dos intentos fallidos, consigue Juanete narrar el cuento, que ahora sí "viene a cuento" y le depara el regalo de una valiosa cadena:

PRÍNCIPE.- ¿Qué tienes tú que decir?

JUANETE.- Un cuento lo diga antes,
si no es que llega primero
alguno que me le ataje.
[3] A cuatro o cinco chiquillos
daba de comer su padre
cada día… (III, vv. 849-870)

Lo interesante de este uso del cuento con conclusión retrasada es que, en cada intento, Juanete utiliza el mismo relato con funciones diferentes: primero exclusivamente lúdica, después intenta desafortunadamente explicar una escena dramática, y por último critica, ahora sí a propósito, la avaricia y mezquindad de un personaje secundario, Belardo. Además, a esta función de definir a un personaje se añade otra estructural; el relato risible es un elemento de distensión antes de la anagnórisis de D. Álvaro y Serafina y del baño de sangre que se produce en el desenlace de la comedia[6].

El cuento narrado y sus funciones en Calderón[7]

El cuento narrado inserto en el teatro conserva un rasgo consustancial al género desde su nacimiento: el formato oral, es decir, tanto en el teatro como en la vida real el cuentecillo está en boca de un emisor y requiere de un receptor para completar la cadena de transmisión. Con este recurso, el relato breve desempeña funciones similares a las que adopta en la vida real (docere / delectare) pero a ellas se añaden otras que afectan a la esencia dramática de la pieza teatral donde se inserta.

El cuento narrado y el tema de la comedia

Desde el punto de vista temático, el cuento a veces realiza funciones importantes en el desarrollo de la acción de la comedia. Williamsen, en su estudio sobre Mira de Amescua, establece tres funciones: subrayar la tesis de la obra, destacar la con-

[6] Nótese también la abundancia de cuentos (6) en una sola comedia, asunto sobre el que volveremos más adelante.

[7] Ver un enfoque más amplio de estas cuestiones en Carmen Hernández Valcárcel: «Funciones del cuento breve en la comedia barroca», *Monteagudo*, 3ª época, IV (1999), pp. 93-103. Es imprescindible el estudio de Uta Ahmed: *Form und Funktion der "Cuentos" in den Comedias Calderóns* (Hamburger Romanistische Studien). Berlin: Walter de Gruyter, 1974.

clusión de ésta y unificar elementos[8]. A ellas hay que añadir una cuarta función, aquella en que el cuento explica el enredo de la comedia. Es utilizada por Calderón en *La dama duende*, donde el relato breve analiza y subraya la función de un elemento esencial en la comedia, la alacena en torno a la cual gira todo el enredo. Ángela explica a su prima Beatriz:

ÁNGELA.- ¿Ahora sabes
lo del huevo de Juanelo,
que los ingenios más grandes
trabajaron en hacer
que en un bufete de jaspe
se tuviese en pie y Juanelo,
con solo llegar y darle
un golpecillo, le tuvo?
Las grandes dificultades
hasta saberse lo son,
que, sabido, todo es fácil. (Acto II, vv. 1255-65)[9]

No obstante, es infrecuente que el breve cuentecillo aclare el sentido de toda la comedia; generalmente afecta a una escena, a una situación o a uno o varios personajes.

Otro grupo de funciones está vinculado al modo de inserción del cuento en el contexto dramático. A veces el cuento funciona como respuesta a la demanda de algún personaje (manteniendo la antigua tradición hindú de estructurar las colecciones de cuentos según el juego de pregunta-respuesta, tan evidente en *El Conde Lucanor*). Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La fingida Arcadia*; en la ficción pastoril organizada por Julia (es un caso de teatro dentro del teatro), ésta alude a la aparición de Bato, cuya naturaleza alegre impulsa a los demás pastores a demandarle un cuento para divertirse, que desempeña por tanto una función exclusivamente lúdica:

JULIA.- Más dijera, pero vino
Su discurso interrumpiendo

[8] Williamsen, Vern G.: «The dramatic function of 'cuentecillos' in some plays by Mira de Amescua», *Hispania*, LIV (1971), pp. 62-67.

[9] Se trata de una tradición muy extendida, atribuida a Juanelo (el famoso inventor de ingenios mecánicos) y luego, trasladada a Cristóbal Colón, llega hasta nuestros días.

Bato, un alegre pastor
que algún cuento les contase,
y él les contó aqueste cuento:
CASCABEL.- Había en una ciudad
un loco: aqueste tenía
tan gran tema, que decía
ser toda la Trinidad.
Un hidalgo que gustaba
dél, un vestido le dio;
pero en dos días quedó
tan roto como se estaba.
El hidalgo le riñó,
diciendo: "¿Cómo has rompido
tan apriesa ese vestido?"
Y el loco le respondió:
"¿Cómo durar puede ser
en mí vestido ninguno,
si el vestido es solo uno
y somos tres a romper?"
Esta respuesta subtil,
aplicar ahora me toca,
pues una sola es la loca
y la rompemos tres mil. (Acto III, fol. 22-23)[10]

En este caso la vinculación del cuento al doble contexto de la obra en que aparece es doble también; en la obra pastoril intercalada representa la función antes mencionada de satisfacer una demanda, pero en la obra marco, en el enredo que desarrolla el tema de la locura fingida, el asunto del cuento hace coincidir la locura de los respectivos protagonistas (Julia y el loco del cuento), alude a la angustiosa situación sentimental y política de aquélla.

No obstante, la forma de inserción del cuento más frecuente responde a la iniciativa de un personaje, tanto protagonista como gracioso, y su función más habitual es ilustrar pasajes de la obra (consejos, situaciones, palabras, etc.), reforzando su eficacia. En *Mañana será otro día*, el gracioso Roque, viendo que su amo se marcha sin comer, le cuenta el repetidísimo cuento del

[10] Esta comedia, publicada bajo el nombre de Agustín Moreto, es fruto de tres manos y el tercer acto corresponde a Calderón: http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-la-fingida-arcadia-0/.

perro de Olías y, como consecuencia, le da un consejo harto práctico:

ROQUE.- Ser lo que el perro de Olías,
que por hallarse en dos bodas,
fue a Cabañas con gran prisa
y en llegando habían comido,
y volviéndose a su villa
habían comido también.
Comamos pues. (II, BAE, 7)[11]

En algunas ocasiones esta funcionalidad del relato breve en la comedia se vincula con el uso de moralejas, presentes tradicionalmente, tanto en las fábulas como en cuentos, con función moralizante. En *El pintor de su deshonra*, tras uno de los cuentos de Juanete se incluye una moraleja que se utiliza para señalar un error de su amo:

JUANETE.- Aquí viene...
D. JUAN.- ¿Quién?
JUANETE.- Un cuento.
Sordo un hombre amaneció,
y viendo que nada oía
de cuanto hablaban decía:
"¿Qué diablo os obligó
a hablar hoy de aquesos modos?"
Volvían a hablarle bien,
y él decía: "¡Hay tal! ¡que den
hoy en hablar quedo todos!"
sin persuadirse a que fuese
suyo el defecto. Tú así
presumes que no está en ti
la culpa; y, aunque te pese,
es tuya y no la conoces,

[11] http://www.cervantesvirtual.com/obra/manana-sera-otro-dia/ (1683); *Comedias del célebre poeta* español *Don Pedro Calderón de La Barca, que saca a luz Don Juan Fernández de Apontes*, volumen 11 (1751-1779), https://books.google.es/books?id=k26b0gXkdc0C&pg=PA7&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false. Este cuento, muy popular en los Siglos de Oro, recuerda a otro, antiquísimo, conservado en una tablilla mesopotámica: "El perro acudió a un banquete, pero cuando hubo echado una mirada a los huesos que por allí había, se alejó, diciendo: 'Allí donde voy ahora tendré algo más que comer'".

pues das, sordo, en la locura
de no entender la hermosura
que el mundo la dice a voces.

No obstante, esas supuestas moralejas se apartan muchas veces de la moralización y se convierten en un comentario práctico que puede resolver alguna situación complicada, pero también dar un sesgo jocoso. En *La estatua de Prometeo* el narrador, como casi siempre el gracioso, utiliza incluso una fórmula habitual:

MERLÍN.- Es que a una dama un galán
robó; púsola un pañuelo
en la boca; ella muy alto
preguntó: "¿Para qué efecto?"
"De que no des voces", dijo.
Y ella prosiguió muy quedo:
"¿Qué voces tengo de dar,
si estoy ronca?" Aplica el cuento. (III, B.A.E. 12, v. 714)

EL CUENTO NARRADO Y LOS PERSONAJES DE LA COMEDIA

Muy interesantes también son las funciones que el cuento desempeña respecto a los personajes de la comedia. A veces el cuento, brevísimo, salta de boca del gracioso a propósito de unas palabras de su amo, y no tiene más función que hacer un chiste sin más. En *No siempre lo peor es cierto*, el galán le dice a su criado: "¡Válgate Dios! ¡qué notable / estás!", y Ginés le contesta:

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". (II, B.A.E., IX)[12]

[12] Es cuento tradicional que aparece en *El Cortesano* [65] y en Erasmo (192). En España, se encuentra en *Marcos de Obregón* (2ªp., D. VI) y en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón, además de en la comedia citada. Probablemente proceda de Cicerón: *De oratore*.

Pero básicamente la función del cuento respecto a los personajes es definirlos de manera indirecta. Puede caracterizar a uno de los personajes de la obra, pero en la mayoría de las ocasiones el relato breve define simultáneamente al destinatario del cuento y a su emisor, generalmente el gracioso, caracterizándolo como hombre de humor; incluso puede el emisor del cuento describir a dos personajes a la vez, con lo cual la función caracterizadora se multiplica. Es lo que ocurre en *No hay cosa como callar*; los protagonistas D. Juan y Marcela discuten en plena calle, y el gracioso Barzoque los interrumpe con un cuento que parece no venir "a cuento" aunque su aplicación final lo ajusta a la situación:

BARZOQUE.- Desierta la boca y tuerta
tenía un rico mercader,
y un sastre acertó a tener
tuerta la boca y desierta.
Buscando iba bocací
el sastre, y cuando llegó
al mercader, preguntó:
"¿Tiene usarced bocasí?"[13]
El, presumiendo que aquello
burla era, con gran rigor
dijo: "Boca-así, señor,
tengo, ¿qué quiere para ello?"
El sastre, muy indignado
creyó que le remedaba,
y en tuertas voces le daba
quejas de su desenfado.
En tuertas voces también
el mercader se ofendía;
uno y otro presumía
que el defecto era desdén,
hasta que gente, que allí
a despartirlos llegó,
los dos igualmente vio
que tenían boca-así.
<u>Si entrambos de una manera</u>
<u>tuerto el corazón tenéis,</u>

[13] Como tenía la boca torcida, pronunciaba mal, seseaba. El bocací era un lienzo basto engomado [nota del editor de la B.A.E].

si un defecto padecéis,
no haya vara ni tijera,
sino consolaos los dos
uno a otro, haciendo aquí
amistades ante mí,
y entraos en casa los dos. (B.A.E., 7)

Así, la inserción del cuento en relación con los personajes tiene varias y muy interesantes funciones: con él aprenden los personajes a actuar mientras que el espectador y los lectores aprenden a conocer a los personajes. Tiene carácter lúdico, sí, pero también función de *exemplum*: ilustra sicologías y situaciones que, si no son ejemplares, sí son útiles para la vida real. Desarrolla una moral pragmática de tipo picaresco que ayuda a obtener provecho de un medio hostil.

El cuento narrado y las estructuras

Un último aspecto de las funciones del relato breve narrado se encuentra en aquellas comedias, relativamente abundantes, donde los cuentecillos se multiplican. En esos casos, la comedia se convierte en una estructura de estructuras, un ejemplo de cajas chinas, técnica vinculada al cuento desde sus orígenes (*Calila e Dimna, Sendebar, El conde Lucanor, El Decamerón* y tantos otros repertorios). Al abundar el número de cuentos, las funciones que desempeñan también se diversifican, convirtiéndose así las comedias en un repertorio de cuentos y funciones[14]. También hay que destacar que estas funciones están relacionadas con la temática de la obra, porque los dramaturgos barrocos incluyen cuentos risibles en dramas (*El pintor de su deshonra*) o en comedias de asunto religioso, como vamos a ver. Valga de ejemplo una comedia poco conocida: *Los dos amantes del cielo*, donde se puede localizar hasta siete cuentos narrados y cinco alusiones a otros que no se llegan a narrar. Cada cuento tiene una función específica pero a ella se suma una más, que afecta al desarrollo global de la obra, el efecto de 'distensión dramática', que va apareciendo a medida que la comedia va adquiriendo tintes trágicos. En la primera jornada se incluyen tres cuen-

[14] Quizá sea Lope de Vega el que más cuentos inserta en una sola comedia (16 en *El Capellán de la Virgen*, 12 en *La prueba de los ingenios*, 11 en *Santiago el Verde*…), pero Calderón también multiplica su presencia; ya hemos visto 6 cuentos en *El pintor de su deshonra*, por ejemplo.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 39-40 (primavera-otoño 2022), pp. 295-324

tos donde Escarpín, el gracioso, subraya opiniones de los personajes principales[15]. Los cuatro cuentos de la segunda jornada empiezan a discrepar del drama que se va imponiendo: el primero, sobre el amor de Vinorre (II, p. 142), explica el insólito enamoramiento del gracioso, siendo un simple criado, de la protagonista Daría[16]; con el segundo, sobre un sacamuelas (II, pp. 146-147), bromea con la insistencia de su amo en callar su mal de amores; el tercero, sobre el cautivo gangoso (II, p. 155), explica su silencio y el cuarto bromea con la desesperación amorosa de Crisanto:

CRISANTO.- Si su favor fuera cierto [el de Daría],
gozarle después de muerto,
no fuera sino cordura.
ESCARPÍN.- Un soldado de hartos bríos,
muriéndose, así decía:
Item, es voluntad mía,
que los camaradas míos
me lleven en mi ataúd,
a quien quiero se les dé
treinta reales, para que
los beban a mi salud.
Lo mismo después de muerto,
es querer gozar favor,
que tener salud, señor. (II, 155)

Cuando llega la tercera jornada los personajes están hartos de sus cuentos, especialmente el celoso Claudio. Escarpín intenta colocar algunos entre chistes, pero infructuosamente:

ESCARPÍN.- Un tuerto, y un calvo un día,

[15] Con el cuento del mal pintor (I, pp. 130-131), muy extendido en la época, y otro de un sacerdote de Apolo (I, p. 131), corrobora las opiniones de Polemio, padre de Crisanto, acerca de la soledad y el amor; con el último, una fábula de la raposa y la perdiz, subraya la elección de la muchacha más bella que hace Crisanto, su amo.

[16] Añade además un chiste "gramatical". El nombre de Daría le sugiere un juego de palabras: "Yo no sé / si es Daría, Diese o Diera; pero sé que tomaría, / tomara o tomase de ella / cualquier favor subjuntivo" (II, p. 142). De esta manera se disocia el amor y los celos de Escarpín de los de su amo Crisanto.

señor…
CLAUDIO.- Ya querrás contarme
algún cuento.
ESCARPÍN.- Aunque no soy
muy amigo de contarles,
¿quién un cabe no tiró,
puesto de a paleta el cabe?
CLAUDIO.- Pues yo no le quiero oír.
ESCARPÍN.- Si acaso es porque le sabes,
va otro: un fraile… mas no es bueno;
porque aún no hay en Roma frailes:
un loco…
CLAUDIO.- Calla.
ESCARPÍN.- Será
hablar sin cuento, desaire:
entonaba un sacristán…
CLAUDIO.- Vive el Cielo, que te mate.
ESCARPÍN.- Óyeme, y mátame luego.
CLAUDIO.- Hay mayores disparates,
que querer que escuche burlas,
quien siente veras tan grandes? *Vase*
ESCARPÍN.- Pues yo no he de reventar,
¿quién quiere un cuento escucharme?
y le diré, mas no quiero
decirle ya, que aquí salen
Crisanto, Daría, mis celos. (III, pp. 159-160)[17]

Pero aún queda un paso más en la función de distensión del cuento, aunque sólo sea enunciado. Al final de la obra aparece un león para guiar a Daría; en un primer momento ataca a Escarpín y éste, creyendo que va a ser devorado, intenta contarle ¡al león! un último cuento:

ESCARPÍN.- ¡Ay que me muerde [un león], y araña!
¿el olor no te bastó
para no comerme de asco?

[17] Los chistes, cuando el final trágico se acerca, se multiplican: Escarpín dice que no es "muy amigo" de contar cuentos; después de desechar un cuento de frailes porque en Roma no hay (nótese el anacronismo burlesco), intenta contar otro sobre un sacristán. Es tanta su pasión por contar cuentos que afirma: "Óyeme y mátame luego".

Mas ay, que donde ahora estoy
nadie bocado comiera,
si causara asco el olor;
a este propósito escucha
lo que a un hombre sucedió:
¿aun no quieres oír un cuento?
mal gusto tienes, león. (III, 168)

La función que Calderón busca de crear un fuerte contraste, muy barroco, entre el dramatismo de las situaciones y los chistes del gracioso es evidente.

Otra función puntual y muy curiosa del cuento en manos de Calderón es la que podríamos llamar 'dialogística'; configura el dramaturgo un diálogo mediante la sucesiva emisión de cuentos, donde los personajes argumentan con la relativa distancia que proporciona este recurso. En *Dicha y desdicha del nombre* Tristán y Flora intercambian cuentos que hacen progresar el diálogo de manera muy original:

TRISTÁN.- ¿Oye uced, reina?
FLORA.- Así, así.
TRISTÁN.- Pues yo hablaré así, así: entienda.
Un día un comisario a unos
quintados pasaba muestra...
FLORA.- ¿A mí cuento? No en mis días:
Pagarámela en conciencia.
TRISTÁN.- Y díjole a su oficial
que ojo a la margen pusiera
a los viejos e impedidos,
por no llevar gente enferma.
Pasó un tuerto y dijo: "-A este
poned ojo." Oyóle apenas
un cojo que lo seguía
cuando dijo: "-Pues ordenas
que al tuerto le pongan ojo,
haz que a mí me pongan pierna."[18]
Si al ciego amor de mi amo
le das ojos con que vea,
dale pies con que ande el mío,
pues ves de qué pie cojea.

[18] En Santa Cruz (8ª p., I, III).

FLORA. - Un vizcaíno servía
a un cura, y en el aldea
se llamaba el carnicero
David...
TRISTÁN.- Dióme con la misma.
FLORA.- Yendo a predicar, le dijo
Que al carnicero pidiera
una asadura fiada.
Al volver con la respuesta
le halló predicando ya;
y hablando de otros profetas,
preguntó: "-David ¿qué dice?"
Y él dijo desde la puerta:
"-Que juras a Dios, señor,
que si dinero no llevas,
que aunque eches el bof, no hay bofes"
Entienda uced o no entienda,
si quien no paga no come,
quien no da, ni ande ni vea. (II, 7.B.A.E., 12, 1856, p. 608)

El cuento escenificado y sus funciones

El cuento escenificado sufre una sustancial modificación, pues cambia radicalmente de género, pasando del formato narrado que lo caracteriza a un formato dramatizado; de esta manera su inclusión en la obra teatral puede parecer más natural, aunque pierde su condición narrativa.

Debe diferenciarse el análisis de dos modalidades de cuento: el cuentecillo breve y el cuento más extenso. El primero se transforma en un episodio también breve, una escena con poco o ningún peso en la trama principal, con una función principal humorística o de distensión. El segundo tipo suele utilizarse como tema principal o secundario de la obra dramática donde se inserta. Es fácil que las piezas breves utilicen cuentos; muchos entremeses se sustentan sobre un relato breve, por ejemplo *El dragóncillo*, que desarrolla el mismo tema de *La cueva de Salamanca*, de Cervantes[19]. Ambos entremeses dramatizan un cuen-

[19] Cervantes es el iniciador del entremés cuentístico, no sólo en el citado arriba sino también, por ejemplo, en *El retablo de las maravillas* (basado, pero con muchas variantes en el cuento XXXII del *Conde Lucanor*: «De los burladores que fizieron el paño» y presente también en el *Sobremesa* de Timoneda (nº 49) o «El

to de cornudo bastante extendido. Pero llama poderosamente la atención que algún auto sacramental pueda relacionarse con algún cuento. En *El veneno y la triaca*, la Infanta (= la Naturaleza Humana) enferma al comer una manzana; aunque evidentemente es la manzana del Paraíso Terrenal, no se puede evitar pensar en Blancanieves; además, prometen su mano a quien la cure y se presentan tres médicos (la Gentilidad, el Judaísmo y el Peregrino). Todo esto evoca recursos harto conocidos de los cuentos de hadas.

Sin embargo, mucho más interesante es el caso en que el dramaturgo elige un cuento como punto de partida de una comedia.

CUENTO BREVE ESCENIFICADO

La forma más habitual de inserción del cuentecillo dialogado en el contexto consiste en que un personaje, generalmente secundario y gracioso, asume el protagonismo del cuento. En esos casos, la función del relato escenificado no difiere de su origen narrado, y mantiene su tono humorístico, sin ningún papel de importancia en la acción dramática. Es lo que ocurre en *El mayor monstruo los celos*; Calderón parte de un cuentecillo tradicional (el condenado que no encuentra lugar apropiado para ser ejecutado)[20], pero le confiere un sesgo opuesto; el gracioso, condenado a la horca y luego indultado, reacciona de modo sorprendente, indignado:

POLIDORO.- ¿Pues qué es dello?
¿Es bien hacerme caer
En falta con todo un pueblo
que estaba ya convidado?
¿Es juego de niños esto?
-"Venga usted a ser ahorcado".

---

traje nuevo del emperador» de Andersen; en *El viejo celoso* sigue bastante de cerca un cuento muy difundido, que se encuentra por primera vez en España en la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (S. XII, cuento X).

[20] También en *El valiente justiciero* de Moreto, y en *El poder en el discreto* y *El valiente justiciero* de Lope. Los tres autores dramatizan un cuento similar con idéntica función lúdica: dos chistes basados en dos posturas antitéticas ante un hecho nada risible, una ejecución. El origen se encuentra en textos medievales (*Libro de los Enxemplos*, LIX y LXXX); aquí el condenado puede elegir árbol para ahorcarlo o clavo para sacarle los ojos).

-"Vaya usted, que ya está absuelto".
¿Qué ha de decirse de mí
Sino que soy un grosero
y no valgo cuatro cuartos
para ahorcado? Y fuera desto,
¿qué ahorcado no es como un pino
de oro, en el común lamento
de las viejas que le lloran?
¿Está por ventura el tiempo
para no ser pino de oro,
siquiera por un momento?
La costa que tenía hecha
de más de cuatro mil gestos
para escoger los que había
de ir el camino haciendo
¿qué he de hacer della? Y después
¿qué dirán de mí los ciegos,
que la jácara tendrán
escrita ya de mis hechos?
Ello, he de morir ahorcado,
que mi honra es lo primero… (III, B.A.E., 7, pág. 496)

A la función lúdica ya señalada se añade en ocasiones puntuales otra, que podríamos llamar 'ambientadora'. Ocurre cuando el dramaturgo[21] cambia de escena entre un espacio urbano o cortesano y una localización rural; la escena popular suele abrirse con bailes o canciones que proporcionan la ambientación adecuada, pero a veces lo hace con un cuento, que a las habituales funciones humorísticas que presenta en boca de rústicos añade una disrupción respecto a la ambientación anterior. Es lo que ocurre con el cuento de los palos que el marido propina a la mujer, que encontramos en Timoneda y que Calderón utiliza en tres ocasiones, en *Duelos de amor y lealtad, El alcaide de sí mismo* y *El acaso y el error*. Véase el final del cuento en ésta última, más breve:

GILETA.- ¿En las espaldas me da?
¿No era mejor, buena pieza,
acabar con todo ya,
y una vez en la cabeza

[21] También es práctica habitual en Lope de Vega, por ejemplo.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 39-40 (primavera-otoño 2022), pp. 295-324

darme?

PEROTE.- Todo se andará. (I, B.A.E., 9, p. 5)[22]

CUENTO EXTENSO ESCENIFICADO

Queda un último aspecto que es muy interesante mencionar a propósito del cuento dramatizado. Es frecuentísimo en el teatro barroco, tan prolífico, que se acuda a cuentos extensos (profanos o religiosos) como tema principal (o secundario) de la comedia[23]. El proceso de adaptación del cuento al teatro es el mismo que el del relato breve; éste pierde a su protagonista, papel asumido por el propio protagonista de la comedia o uno de sus personajes principales, y pierde también los parámetros básicos de localización, tiempo y espacio, que se hacen coincidir con los de la comedia. Su función pasa evidentemente de ser complementaria o auxiliar a convertirse en eje fundamental de la acción. Por otra parte, las funcionalidades inherentes del cuento se alteran o modifican al ser reutilizado.

Así, en *El médico de su honra*, los dos cuentos que utiliza Calderón tienen como función desencadenar el drama y descubrir el crimen secreto. El primer cuento, «La huella del león» o «Los alcorcoles del rey» del *Sendebar*[24], donde un marido descubre unos chanclos (alcorcoles), indicios de la presencia secreta del rey en su casa, experimenta en Calderón varios cambios sustanciales; inserto mediante la fusión de los personajes protagonis-

---

[22] En *El alcaide de sí mismo* hay un juego de estructuras muy interesante: Antona protesta por los palos de Benito, y él le cuenta el cuento del azotado que recibe un primer golpe atroz. Se produce así una estructura de cajas chinas, típica del cuento: dentro de la comedia (1º nivel) se dramatiza el cuento de los azotes (2º nivel) y dentro de éste se narra el cuento original (3º nivel) que además combina el formato natural del cuento, narrado, y el añadido (dramatizado).

[23] Chevalier (*Cuento tradicional, cultura, literatura* (SS. XVI-XIX). Universidad de Salamanca, 1999) señaló hasta 12 comedias de Lope de Vega con material folklórico temático, que clasificó en 3 apartados: 1. Cuentos devotos, maravillosos o novelescos. 2. Fábulas de animales y 3. Apólogos. Y podría añadirse hasta 7 obras más. En esta misma línea se mueven los demás dramaturgos barrocos, incluido Calderón. Sirvan de ejemplo comedias como *La devoción de la cruz, El mágico Prodigioso* (con el tema de la Historia de Teófilo, tan extendido por toda Europa) o *El médico de su honra*.

[24] También aparece el cuento en la versión del *Sendebar* que incluye *Las mil y una noches* (noches 578-606). El cuento de «La huella del león» ocupa las noches 578-579 (versión de Vernet). Para algunos críticos el relato derivaría de la historia bíblica de David y Betsabé.

tas del cuento y la comedia, modifica el objeto testigo (de chanclos a un puñal) pero sobre todo, altera la reacción del esposo prudente del *Sendebar*, convirtiéndolo en un hombre arrastrado por las exigencias del honor que trama con toda frialdad el lavado de la afrenta que cree haber sufrido; su función, por consiguiente, radica en determinar la trama principal del drama. Del segundo cuento, «La historia de Alí Babá», cuya versión más conocida se encuentra en *Las mil y una noches*[25], Calderón utiliza el final: cuando Alí Babá descubre el cuerpo descuartizado de su hermano, lleva a su casa a un cordonero con los ojos vendados para que cosa el cadáver y éste reconoce la puerta pese a la venda que le pusieron. En el drama calderoniano, don Gutierre, decidido a lavar con sangre su honor en secreto, lleva a su casa a un barbero para que sangre a su esposa y le deje las vendas flojas a fin de que muera; éste, horrorizado, marca la puerta con sangre para reconocerla como su antepasado persa, descubriéndose así la muerte de Mencía, y dando lugar al desenlace[26]. La función del artesano se intensifica: mientras el primero se enfrenta a una situación irreversible (un cadáver), el segundo se ve obligado a causar la muerte de una joven mujer. El motivo temático persa tiene una función decisiva en el desenlace trágico de la obra de Calderón.

Pero el ejemplo más interesante de este hecho se encuentra en la obra más conocida y celebrada del dramaturgo: *La vida es sueño.* Desde antiguo, los estudiosos del drama señalaron el origen cuentístico de la trama principal[27]. La obra se sustenta sobre dos cuentos, uno humorístico («El durmiente despierto» de *Las mil y una noches*) y otro edificante, la leyenda de la infancia y juventud de Buda[28].

---

[25] Noches 851-860 de la traducción de Mardrus. Es relato que no aparece en el Corpus ZER, cuyos cuentos eran conocidos en España a partir del siglo XII según Juan Vernet, su traductor al castellano (Introducción, p. XXXIV).

[26] Hay que señalar que *Las mil y una noches* se tradujo por primera vez a un idioma europeo, el francés, entre 1704 y 1717. Calderón sólo pudo conocer alguna versión aislada, probablemente oral, de esta parte del cuento, que además no figura en todas las variantes del texto.

[27] Menéndez Pelayo (que cita el cuento "pueril" de *Las mil y una noches* para negar su influencia), Farinelli (1915), o Fernando Vida Nájera: «Fuentes de *La vida es sueño*» (Oviedo, 1944). Recientemente, el Instituto Cervantes de Nueva Delhi organizó unas jornadas en abril de 2019, en las que intervino una decena de especialistas, entre ellos María Jesús Lacarra, para analizar las raíces hindúes de *La vida es sueño.*

[28] Ya en 1928 señalaba este hecho Félix G. Olmedo: *Las fuentes de* La vida es sueño*: La idea, el cuento, el drama.* También relacionó este drama con los predicadores contemporáneos, y sus reflexiones sobre la vida como sueño (citado en A.

En la leyenda de Buda, Sakia Muni o Siddhartha, cuando a su nacimiento ocho brahmanes predicen que sería ermitaño, su padre decide encerrarlo en un palacio rodeado de placeres (ni vejez, ni enfermedad, ni muerte, y muchas jóvenes hermosas). Nótese que, aunque el padre de Segismundo actúa igual ante el horóscopo de su hijo, el lugar de encierro es opuesto. La leyenda se adaptó al cristianismo muy tempranamente, en el imperio bizantino, convirtiéndose en la *Historia de Barlaam y Josafat*, que traducida al latín se difundió muy rápidamente por Occidente. Dejando aparte las distintas versiones que hubo, sólo me referiré a una teatral, *Barlaam y Josafat* de Lope de Vega, de 1611[29]. Interesa señalar que, mientras que Lope se ajusta a la versión bizantina y sitúa la acción en la India, Calderón adapta el tema introduciéndole variantes sustanciales, y la trasmuta atribuyéndola a un personaje nuevo, de su invención, Segismundo, y la localiza en otro lugar, Polonia; no obstante, mantiene el espíritu didáctico, su funcionalidad doctrinal. Y, sobre todo, la funde con un cuento nada didáctico, básicamente risible y muy contrastado, «El durmiente despierto».

De sobra conocido es el otro cuento que utiliza Calderón, «El durmiente despierto» que ocupa las noches 622-653 de *Las mil y una noches*[30], donde el califa Harún al-Rashid narcotiza a Abul-Hasán y le hace creer que es sultán. Este cuento pasó bastante pronto a Occidente de forma autónoma (ya he mencionado que *Las mil y una noches* no se traducen de forma más o menos íntegra hasta comienzos del XVIII); en su migración el relato cambia a sus protagonistas, que pueden seguir siendo históricos o derivar a ficticios, y unido a ello se produce un cambio de localización, del lejano Oriente a la Europa medieval. En la versión incompleta del códice Puñonrostro de *El conde Lucanor* se alude a un rey indeterminado y a un herrero, pero apenas un siglo después se difunde la leyenda que atribuye el hecho al rey Luis

---

Valbuena Briones: «La paradoja en *La vida es sueño*», *Thesaurus*, XXXI, 3 (1976), pp. 413-429.

[29] Juan de Arce tradujo la versión latina al castellano en 1608, con el título *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaam y Josaphat*. Es más que probable que Lope conociera esta novedad editorial, apenas tres años anterior a su obra. No obstante, el cuento ya apuntaba en plena Edad Media, en una versión hebrea del siglo XII según Farinelli.

[30] En la traducción al francés de Joseph-Charles Mardrus (1898-1903) y de Blasco Ibáñez al español. En la popular traducción de Juan Vernet ocupa las noches 151 a 171. *Las mil y una noches* es una recopilación de cuentos muy fluida, con múltiples versiones donde los cuentos aparecen o desaparecen según los gustos del recopilador.

XI de Francia y su poeta François Villon[31]. Poco más tarde, Luis Vives lo atribuye en una carta al Duque de Béjar a Felipe el Bueno, "duque belga"[32] y un borracho, y no mucho después, en 1603 reaparece el cuento en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas. Aunque ambas versiones son del siglo XVI, demuestran lo extendido que el cuento estuvo en la Edad Media, y cómo derivó en anécdota histórica. En cuanto a las funciones que el relato adopta en Vives y Rojas, se convierten en precursoras de la que tendrá en Calderón. En ambos ya apunta la adscripción del cuento al "sueño de la vida"[33], añadiéndole Vives "la experiencia de cómo nuestra vida es una comedia"[34].

En todas estas versiones el cuento mantiene su formato narrado, aunque cambia la función exclusivamente jocosa de *Las mil y una noches* por una función reflexiva y didáctica que indudablemente ya estaba también en la intención de los predicadores que lo emplearon. Esto demuestra la polivalencia del cuento y su adaptabilidad a cualquier función.

Un paso más que encontramos en Calderón ya se había dado también en otras obras anteriores: el cambio de género, la migración del género narrativo al dramático. Se tiene noticia de que en ciertos dramas escolares jesuíticos aparecía el tema: la tragedia *Tanisdorus*[35] y el *Auto de el hambre del mundo*[36]. Fuera del

---

[31] Gambetta Chuk, Aida Nadi: «*La vida es sueño*: abducciones en torno a lo maravilloso miliunanochesco», en: Arellano Ayuso, Ignacio (coord.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 475-482.

[32] Felipe III de Borgoña (1396-1467), fundador de la Orden del Toisón de Oro y captor de Juana de Arco en 1430.

[33] La identificación puede encontrarse en *El lenguaje de los pájaros* (1177) del poeta persa sufí Farid-Uddin Attar (h. 1119-1230) según Farinelli, pero se trata naturalmente de una coincidencia de pensamiento muy habitual. En «La joven y el esclavo» (6º valle. La Perplejidad, 384-ss) las criadas de una muchacha enamorada de un bello esclavo lo narcotizan y lo llevan junto a ella. Al despertar: "Él dijo: 'Parece que no sé si soñaba o estaba despierto'" (Madrid: Alianza Editorial, 2015, https//www.holaebook.combuscadorel-lenguaje-de-los-pajaros.html). Sin embargo, la apariencia del texto es la de una aventura erótica, aunque ilustre la perplejidad, que es la situación en que el esclavo se encuentra al despertar y que da unidad a la sección donde se inserta.

[34] Agustín de Rojas: *El viaje entretenido*. Libro II, http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-entretenido--0/. *Epistolario Juan Luis Vives*. 161. Vives al Duque de Béjar, Biblioteca valenciana digital, https://bivaldi.gva.es/va/corpus/unidad. do?posicion=1&idCorpus=1&idUnidad=11899.

[35] Surgida en el Colegio jesuita de Sevilla a fines del siglo XVI según Evangelina Rodríguez.

ámbito escolar también puede encontrarse el tema en la única obra dramática de Agustín de Rojas: *El natural desdichado* (1601-3). Aquí el tema de «El durmiente despierto» queda relegado a la tercera jornada, y desempeña una función secundaria, de distensión en la acción dramática, tan frecuente en el cuento narrado; no obstante, el poderoso de turno, esta vez Vespasiano, utiliza la broma para reflexionar sobre el mundo como sueño, treinta años antes que Calderón[37]. De cualquier modo es dudoso que éste conociera la obra de Rojas. En otra obra calderoniana, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (h. 1659), más de 20 años posterior a *La vida es sueño*, se introduce el motivo del cuento también con función secundaria, aunque determinante del carácter de los dos protagonistas, Eraclio y Leonido, que desde el yermo donde viven (similar al encierro de Segismundo) son trasladados al palacio de Focas para tratar de determinar su ascendencia.

Pero el ejemplo más conocido de dramatización de «El durmiente despierto» se encuentra en *La fierecilla domada* (1590-3) de Shakespeare. Aquí el dramaturgo mantiene la estructura marco original y la funcionalidad primitiva, estrictamente humorística (divertir a un gran señor es el único objetivo); Shakespeare no se planteó la deriva trascendental, didáctica y moralizadora, que indudablemente conocía en textos y predicaciones religiosas. Menéndez Pelayo, tan anticalderoniano, reprochaba al dramaturgo el brusco cambio que experimenta el carácter de Segismundo asegurando que "Shakespeare, de seguro, hubiera puesto más complejidad y más luchas en el personaje", pasando por alto que Calderón transformó al calderero borrachín Cristóbal Sly y al lord aburrido de Shakespeare en un desdichado príncipe que reflexiona sobre su condición humana y el sentido de la vida, y en un rey atormentado por una decisión de dudosa idoneidad que condena a su reino a carecer de heredero. Calderón supo aprovechar las modificaciones funcionales que el cuento había experimentado durante varios siglos de occidentalización creando con el mismo material que

---

[36] Olmedo (1928), *op. cit.*

[37] El gracioso borrachín Mogrollo, criado del protagonista, cuando se ve vestido de emperador en su jerga italiana se pregunta: "¿dormio, non dormio? (fol. 10v)", y cuando despierta añade espantado: "tanto sucesi no e vero, / per Dio questo soño mío, / qui tuto quelo qui insoño / fue soño, soño profundo". Vespasiano pone la moraleja y el desenlace al cuento que ha ordenado dramatizar: "Veis aquí lo que es el mundo / todo, amigo, es un sueño. / A palacio le llevad, / con que viva le daréis / y en esto que visto habéis / todos ejemplo tomad" (f. 13v).

Shakespeare un drama filosófico de innegable altura, lejos del mero divertimento shakesperiano.

Por otra parte, Shakespeare respeta también la técnica procedente de la cuentística oriental de la estructura marco; la historia de «El durmiente despierto» desempeña la función de marco respecto al resto de la obra dramática donde se inserta. Por el contrario, Calderón desplaza el relato de su función auxiliar en torno a una estructura superior y lo sitúa en pleno corazón de la esencia dramática de su obra. Si el cuento puede extraerse con facilidad sin dejar la menor huella tanto de *Las mil y una noches* como de *La fierecilla domada*, resulta imposible eliminarlo de *La vida es sueño*. De esta manera el cuento se trascendentaliza y asume una función filosófica de primer orden, la de justificar la reflexión que constituye el corazón de la obra: la vida como sueño. Esta idea no era tampoco nueva y puede rastrearse en muy diversos textos antiguos y contemporáneos[38]. Lo verdaderamente novedoso en Calderón es la fusión de distintos elementos temáticos dispersos (Historia de Barlaam y Josafat, el durmiente despierto, la vida como sueño, etc.) y aunar las funciones de todos ellos en una obra de una coherencia filosófica excepcional.

¿Cuáles son los cambios funcionales y temáticos, en definitiva, que imprime Calderón al cuento original? Además del cambio de género (narración → drama), del cambio funcional (humor → reflexión filosófica) y del cambio estructural (estructura marco → estructura principal), Calderón también se atiene a la alteración espacial-localizadora del cuento. Ya en las versiones anteriores veíamos que el relato se aproxima a Occidente: de la exótica corte de Harún al-Rashid, se desplaza a la de Luis XI de Francia o Felipe III de Borgoña. Pero en lugar de optar por una localización real, se inclina a otra casi tan exótica como la primitiva: el lejano e indeterminado reino de Basilio en Polonia. El distanciamiento que ello supone es otra novedad importante del drama calderoniano.

Pero Calderón no se detiene en la profunda trascendentalización de un cuentecillo risible de origen oriental. Avanza un paso más y escribe otra obra, un auto sacramental del mismo

[38] Presente en el pensamiento místico oriental (la India, Persia) y en el mundo grecorromano; en Platón y su mito de la caverna o en Píndaro, que decía en el siglo V a.C.: "¡Seres de un día!, ¿Qué es alguien?, ¿Qué no es alguien? Sueño de una sombra es el hombre" (*Píticas* VIII, 95- 97). Y muchos siglos después Shakespeare, en *La tempestad* (1611), veinticuatro años antes que Calderón, hace decir a Próspero en el acto IV: "Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño".

título: *La vida es sueño*. En ella la funcionalidad del antiguo cuento sufre otra sustancial modificación, desplazándose de la función filosófica a una función teológica. Los mismos ingredientes del cuento experimentan una violenta torsión: Segismundo (transformación del narcotizado del cuento en el drama) pasa a representar a la Naturaleza Humana, su padre Basilio (equivalente al sultán) se transforma en el Poder (alegoría de Dios Padre) y la torre-prisión donde está encerrado se convierte en el No-ser donde está el hombre antes de su nacimiento, y el palacio en el Paraíso Terrenal; véase el planteamiento del auto:

PODER.- […] A sacar me determino
de la prisión del no ser
a ser este oculto hijo,
que ya de mi mente ideado
y de la tierra nacido,
ha de ser príncipe vuestro.
Y así, sin que haya sabido
quién es, por dejar abierto
a la experiencia un resquicio,
hoy del damasceno campo,
a un hermoso alcázar rico,
que a oposición de azul cielo,
será verde paraíso,
lo trasladaré, y en él,
después que con mis auxilios
le haya su luz ilustrado,
le daré el raro prodigio
de la Gracia por esposa.
Si procediere benigno,
atento, prudente y cuerdo,
obedecedlo y servidlo,
durando en su vasallaje;
mas si procediese altivo,
soberbio e inobediente,
no le conozcáis dominio:
arrojadle de vosotros;
pues, como el Amor ha dicho,
puesta su suerte en sus manos,
el logro o el desperdicio,
o por sí le habrá ganado,

o por sí le habrá perdido.

Se convierte de esta manera el antiguo cuento jocoso oriental en una extraordinaria alegoría de la creación y de la redención humanas en manos de Calderón. Es, pues, un caso extremo de cambio funcional del cuento, que se convierte en instrumento de educación teológica para los espectadores, tanto populares como cultos, que tenía el auto sacramental.

Véase un cuadro ilustrativo:

	1001 noches	**Drama**	**Auto sacramental**
Tema	Cuento risible	Drama filosófico	Alegoría de la Creación y la Redención
Función	Cómica	Filosófica	Educación teológica
Personajes	Harún al-Rashid	Basilio	Poder (Dios Padre)
	Abul Hasán	Segismundo	Naturaleza Humana
Localización	Bagdad	Polonia	La Creación
Espacios	Casa de Abul Hasán	Torre-prisión	No-ser del hombre
	Palacio	Palacio	Paraíso Terrenal

En definitiva, el cuento en Calderón, además de ser un divertimento, conserva como hemos visto la función de *exemplum* que tenía en la literatura medieval, papel relativamente importante en el desarrollo de la comedia barroca. El cuento narrado en las comedias, a nivel temático, desempeña funciones como subrayar la tesis o la conclusión de la obra, unificar sus elementos o aclarar el enredo, aunque generalmente afecta únicamente a la escena que lo incluye, donde suele tener una función ejemplificadora. Cuando el cuento aparece escenificado puede tener una de las funciones ya señaladas, pero lo más habitual es que sirva de puro entretenimiento, sin función importante en la acción, aunque a veces tiene el papel de presentar un ambiente rural para un cambio de localización desde espacios cortesanos y rústicos. En lo que concierne a los personajes, puede aparecer por la demanda de uno de ellos, como puro entretenimiento, pero también ilustrar consejos o afirmaciones (del mismo emisor del cuento o del receptor), comentar o criticar acciones y caracterizar a los personajes; de este modo el cuento sirve simultáneamente a los personajes para desarrollar o aprender pautas de pensamiento y conducta, al dramaturgo para definir a los personajes y al espectador para ambas cosas.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 39-40 (primavera-otoño 2022), pp. 295-324

Pero además Calderón modifica los cuentos ajenos y, sobre todo, les confiere una funcionalidad diferente, transmutándolos en materia filosófica y teológica, lo que les proporciona unas funciones absolutamente nuevas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Calderón citadas (en el orden que se mencionan):

Amar después de la muerte
El pintor de su deshonra
La dama duende
La fingida Arcadia (3 autores)
Mañana será otro día
La estatua de Prometeo
Judas Macabeo
No siempre lo peor es cierto
No hay cosa como callar
Los dos amantes del cielo
El dragoncillo (entremés)
El veneno y la triaca (auto)
El mayor monstruo los celos
Duelos de amor y lealtad
El alcaide de sí mismo
El acaso y el error
Dicha y desdicha del nombre
La devoción de la cruz
El mágico prodigioso
El médico de su honra
La vida es sueño (drama y auto)

Los textos pueden encontrarse en la antigua Biblioteca de Autores Españoles o en las páginas web Cervantesvirtual (http:www.cervantesvirtual.com) y la muy útil página de la Asociation for Hispanic Classical Theater (http://www.wordpress.comedias.org/play-texts).

2. Otros textos citados

Andersen, Hans Christian: *Cuentos de hadas contados para niños.* Madrid: Ediciones Gaviota, 2005.

Anónimo: *Libro de los enxemplos*, en: *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, recogidos e ilustrados por Pascual de Gayangos. Madrid: Rivadeneyra, 1860. Col. Biblioteca de Autores Españoles nº LI.

Anónimo: *Sendebar*. Madrid: Cátedra, 1989.

Anónimo: *Las 1001 noches*. Barcelona: Planeta, 1990.

Arce Solorceno, Juan: *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaam y Josafat*. Madrid: Imprenta Real, 1608.

Attar, Farid-Uddin: *El lenguaje de los pájaros* (1177). Madrid: Alianza Editorial, 2015, www.holaebook.combuscadorel-lenguaje-de-los-pajaros.html.

Castiglione, Baltasar: *El cortesano.* Madrid: Alianza Editorial, 2020.

Cervantes, Miguel de: *Entremeses*. Madrid: Cátedra, 1982 (*El retablo de las maravillas, El viejo celoso, La cueva de Salamanca).*

Cicerón, Marco Tulio: *De oratore*, https://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20(bilingue).pdf.

Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes* (1627). Madrid: Castalia, 2000.

Erasmo de Rotterdam: *Apotegmas*. Barcelona: Edhasa, 1998.

Espinel, Vicente: *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Madrid: Castalia, 1972.

Juan Manuel: *El conde Lucanor*. Madrid: Castalia, 2010.

Moreto, Agustín: *El valiente justiciero*, http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-el-valiente-justiciero-y-el-rico-hombre-de-alcala-1/

Pedro Alfonso: *Disciplina clericalis*. ed. y trad. del texto latino por Ángel González Palencia. Madrid, Granada: Imp. y Editorial Maestre, 1948.

Rojas, A: *El viaje entretenido*. Libro II, http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-entretenido--0/

— *El natural desdichado,* http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-natural-desdichado-manuscrito-comedia-inc-viva-viva-guarde-el-cielo-exp-al-natural-desdichado--0/html/

Ruiz de Alarcón, Juan: *La cueva de Salamanca,* http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cueva-de-salamanca--1/html/

Timoneda, Juan: *Sobremesa y alivio de caminantes*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

Vega, Lope: *El capellán de la Virgen*

— *La prueba de los ingenios*

— *Santiago el verde*

— *El poder en el discreto*
— *El valiente justiciero*
— *Barlaam y Josafat*

Vives, Luis: *Epistolario Juan Luis Vives*. 161. Vives al Duque de Béjar. Biblioteca valenciana digital, https://bivaldi.gva.es/va/corpus/unidad.do?posicion=1&idCorpus=1&idUnidad=11899.

3. Bibliografía citada

Ahmed, Uta: *Form und Funktion der "Cuentos" in den Comedias Calderons* (Hamburger Romanistische Studien). Berlin: Walter de Gruyter, 1974.

Barthes, Roland: «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, VIII, 1966, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.

Cruz Casado, Antonio: « 'El durmiente despierto': de *Las mil y una noches* a *La vida es sueño*», en: Urzáiz Tortajada, Héctor/ Peral Vega, Emilio Javier (coords.): *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid* (23-26 de octubre de 2000). Madrid/ Frankfurt a. M./ Iberoamericana/ Vervuert, 2002, pp. 167-180.

Chevalier, Maxime: *El cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.

Cuento tradicional, cultura, literatura (SS. XVI-XIX). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.

Darbord, Bernard/ García de Lucas, César: «El *Libro de la escala de Mahoma*, acerca del fabuloso viaje del profeta», en: Carmona Fernández, Fernando/ García Cano, José Miguel (coords.): *Utopía en Literatura y en la Historia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008, pp. 51-82.

Farinelli, Arturo: *La vita è un sogno*, 1915, https://archive.org/details/lavitaunsogno01fari/page/318/mode/2up.

Gambetta Chuk, Aida Nadi: «*La vida es sueño*: abducciones en torno a lo maravilloso miliunanochesco», en: Arellano Ayuso, Ignacio (coord.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 475-482.

Hernández Valcárcel, Carmen: *El cuento en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 1992.

— «Funciones del cuento breve en la comedia barroca», *Monteagudo*, IV, (1999), pp. 93-103.

— «Versatilidad genérica del cuento en los Siglos de Oro», en: Bauqero Escudero, Ana Luisa (et al., coords.): *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia: Editum, 2011, pp. 107-132.

— *El cuento español en los Siglos de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria – III: Teatro: Lope, Tirso, Calderón,* http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-y-discursos-de-critica-historica-y-literaria-teatro-lope-tirso-calderon--0/

Rodríguez Cuadros, Evangelina: «*La vida es sueño*: obra paradigmática», http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/su_obra_vida_es_sueno/

Valbuena Briones, Agustín: «La paradoja en *La vida es sueño*», *Thesaurus*, XXXI, 3 (1976), pp. 413-429.

Velázquez McBane, Clotilde: «La fuente del motivo del 'Príncipe en la torre' de *La vida es sueño* de don Pedro Calderón de la Barca», *Romance Notes*, XVII, 2 (Winter 1976), pp. 177-179.

Vida Nájera, Fernando: «Fuentes de *La vida es sueño*", Oviedo: 1944, http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/5041/1/2073101_049.pdf

Williamsen, Vern G: «The dramatic function of 'cuentecillos' in some plays by Mira de Amescua», *Hispania*, LIV (1971), pp. 62-67.