

«I'LL SPEAK A PROPHECY ERE I GO»,
«SEGÚN MI ASTRÓLOGA CIENCIA»:
EL ACCESO PRIVILEGIADO A LA VERDAD DE UN BUFÓN
Y UN GRACIOSO (FOOL Y PASQUÍN),
Y EL SUSPENSE DRAMÁTICO¹

«I'LL SPEAK A PROPHECY ERE I GO»,
«SEGÚN MI ASTRÓLOGA CIENCIA»: THE PRIVILEGED
ACCESS TO THE TRUTH OF A FOOL AND A GRACIOSO
(FOOL AND PASQUÍN), AND DRAMATIC SUSPENSE

Braulio Fernández Biggs
<https://orcid.org/0000-0001-8527-856X>
Universidad de los Andes, Chile
Instituto de Literatura
Facultad de Filosofía y Humanidades
Mons. Álvaro del Portillo 12455
Las Condes, Santiago
CHILE
bfernandez@uandes.cl

Resumen. Desde una perspectiva comparatista, el artículo propone que el privilegiado acceso a la verdad que tiene tanto el gracioso Pasquín en *La cisma de Ingalaterra* de Calderón como el Fool en *El rey Lear* de Shakespeare, no solo anunciará la catástrofe que se cernirá sobre los dos reyes y reinos, sino que sirve también como un mecanismo de suspense teatral, notablemente trabajado además por ambos dramaturgos, aunque de diversa manera.

Palabras clave. Calderón y Shakespeare; teatro comparado; graciosos y bufones; suspense teatral.

¹ Este artículo se enmarca dentro del Proyecto Fondecyt Regular N.º 1221612: «Building Bridges: Comparative Study of Domestic Spaces in Selected Comedies by Lope de Vega and William Shakespeare», del cual soy coinvestigador, y cuya investigadora responsable es Paula Baldwin Lind.

Abstract. From a comparative perspective, the article suggests that the privileged access to the truth that both the *gracioso* Pasquín has in Calderón's *La cisma de Ingalaterra* and the Fool in Shakespeare's *King Lear* will not only announce the catastrophe that will befall the two kings and kingdoms, but also serves as a theatrical mechanism of suspense, remarkably worked on by both playwrights, albeit in different ways.

Keywords. Calderón and Shakespeare; Comparative Theatre; *Graciosos* and Fools; Theatrical Suspense.

El Pasquín de Calderón en *La cisma de Ingalaterra* (¿1634?)² es un gracioso palaciego que está en todas y a todos dice la verdad, aunque no todos le hagan caso. Interpela a la reina Catalina, a Ana Bolena, al cardenal Volveo, al mismo rey Enrique y por cierto a los demás cortesanos. Pasquín se mueve a sus anchas y dice todo lo que tiene o quiere decir. Su locura (aparente) es su cordura. Con su famoso cuento del ciego de Londres (I, vv. 573-592), le deja claro a la reina Catalina y a toda la audiencia que aunque él aparente no ver, alumbra para que todos los demás sí vean. Como él mismo indica, «yo con mis locuras / soy ciego y alumbro a oscuras» (I, vv. 600-601). De hecho, su importancia es tal que en *La cisma*, como sabemos, su profecía corresponde a una de las tres manifestaciones del Hado, «el elemento estructural más importante en la comedia»³. En efecto, y habiendo pedido a la reina Catalina venia para que en su misma presencia «a Bolena diga [...], según mi astróloga ciencia, / el hado que la previene / el cielo y el fin que tiene / reservado a su hermosura» (I, vv. 603-610), anuncia a Ana, aunque también a la propia reina, a Margarita y a la Infanta que están allí, mas indirectamente también a Enrique y a todo el reino:

¡Plegue a Dios que sea por bien!
Y sí será, pues espero
que en él seréis muy amada,
muy querida y respetada,
tanto, que ya os considero,
con aplauso lisonjero,
subir, merecer, privar,
hasta poderos alzar

² Fecha de composición discutida. Ver Escudero Baztán, 2001, p. 1, nota 1.

³ Escudero Baztán, 2001, p. 1.

con todo el imperio inglés,
 viniendo a morir después
 en el más alto lugar (I, vv. 622-632).

Básicamente, lo que Pasquín predice es el desastre que se cernirá sobre el reino cuando Enrique repudie a Catalina y tome a Ana Boleña como esposa. La causa de esto, por lo demás, constituye el núcleo trágico de la comedia, expresado en la tormentosa subjetividad escindida de Enrique entre lo que le manda la razón y lo que le impulsa la pasión.

El Fool de *El rey Lear* (1605-1606) de Shakespeare también profetiza la absoluta calamidad del reino en 3.2.81-94⁴, cuando la feroz tormenta que se cierne sobre Britania y sobre el propio Lear ha llegado a su inaudito paroxismo. Afirma el bufón que «esta es una gran noche para enfriar a un cortesano. Diré una profecía antes de irme» (3.2. 79-80), aunque aclarará al final que esta la proferirá después «Merlín, pues yo vivo antes / de su tiempo» (3.2. 95-96):

Cuando los curas digan más de lo que hacen,
 Cuando los cervecedores diluyan su malta con agua,
 Cuando los nobles sean tutores de los sastres,
 No herejes quemados sino amantes de las muchachas;
 Cuando todo caso ante la ley sea justo,
 Ni haya hidalgo con deuda ni caballero pobre;
 Cuando las calumnias no vivan en las lenguas,
 Ni los carteristas cacen multitudes;
 Cuando los usureros cuenten su oro en el campo,
 Y las alcahuetas y las putas construyan iglesias,
 Entonces el reino de Albión

⁴ Sigo la traducción de Baldwin Lind y Fernández Biggs, 2017. Esta profecía no está en la edición del Primer Cuarto (Q1) de 1607-1608 y sí en la del Folio (F) de 1623. Pero ya es una convención académica la edición «conflated» de ambos textos. «This is a brave night to cool a courtesan. I'll speak / a prophecy ere I go: / 'When priests are more in word than matter, / When brewers mar their malt with water, / When nobles are their tailors' tutors, / No heretics burned but wenches' suitors; / When every case in law is right / No squire in debt, nor no poor knight; / When slanders do not live in tongues, / Nor cut-purses come not to throngs, / When usurers tell their gold i'the field, / And bawds and whores do churches build, / Then shall the realm of Albion / Come to great confusion: / Then comes the time, who lives to see't, / That going shall be used with feet».

Se sumirá en una gran confusión:
 Luego vendrá el tiempo —quién vivirá para verlo—
 En el que se usará caminar a pie (3.2.81-94).

Aunque la profecía se ha discutido en términos filológicos y hermenéuticos⁵, pienso que se trata de un pronóstico de la catástrofe que resultará de un mundo puesto al revés, fruto de la devastadora acción de un rey chocho y tal vez hasta ya sin razón que ha roto el cuasi dogma de mantener indivisos su cuerpo político y su cuerpo real.

Pero desde muy temprano en la obra el Fool ha estado advirtiendo a Lear de las consecuencias terribles que tendrá abandonar el gobierno y dividir el reino entre sus hijas, a través de variadas ironías, adivinanzas, parodias bíblicas, chistes y hasta canciones. De hecho, desde su primera entrada en 1.4, ni siquiera le llama «Majestad» sino *Nunde* (contracción de *Mine Uncle*, que hemos traducido con la profesora Baldwin como «tío mío»). Es cierto que no tenemos un elemento estructurante como el Hado en *La cisma*, pero sí y también un loco que ve lo que otros no ven y tampoco quieren ver. Y aunque Kent también le acompaña en esto, es el Fool quien actúa como la conciencia de Lear en la tragedia de Shakespeare; o, cuando menos, «pathetically vulnerable, frantic and debased, the Fool has resources beyond this wretched mortal state: the Fool's duality reflects the king's dividedness»⁶. Una conciencia amarga, sin duda, como también «el humor de Pasquín es amargo y desamparado. Con su oficio de “figurín”, se mueve a través de la obra haciendo pedazos la artificialidad de las vidas de los cortesanos: solo él dice a cada uno la verdad, pero no le prestan atención. O, si lo hacen, no entienden lo que dice»⁷.

Como hemos comentado en otra parte, que la profecía de Pasquín esconda la verdad del desenlace trágico no debe entenderse como que el gracioso posea una visión sobrenatural o presciencia acerca de lo por venir, o que esté dotado de una suerte de capacidad demiúrgica o mágica. «Simplemente [...] tiene una mirada aguda; una agudísima capacidad de anticiparse a los hechos, debida quizá a una exacerbación en él [...] del sentido común, que puede entrever, anticipar y hasta

⁵ Ver Bell, 2013, pp. 117-118.

⁶ Bell, 2013, p. 116.

⁷ Parker, 1948, p. 342.

pre-decir lo que ocurrirá»⁸. Lo mismo podemos decir del Fool en *El rey Lear*: su profecía y sus vaticinios no surgen de un poder extraterreno sino de su cordura máxima, la que juega a ocultarse entre sus ropajes y caracterización de bufón o loco⁹.

Ambas cortes, la de Enrique y la de Lear, se presentan en general como mundos aparentes, de máscaras, falsos, salvadas las notables excepciones —de entre los personajes principales— de la reina Catalina en *La cisma* y Cordelia en *King Lear*. Y de ahí que el gracioso en aquella, como anota Ruiz Ramón, haga ver «con sus locuras la verdad que los cuerdos no ven, o no quieren ver, pues solo al que es tenido por loco se le permite decir la verdad que sería intolerable en boca del cuerdo»¹⁰. Y otro tanto sucede en *El rey Lear*: el Fool¹¹ ve el meollo de los asuntos. No solo el corazón de las tres hijas del rey, lo que ya es bastante, sino las consecuencias que el desvarío del viejo monarca de pulverizar la doctrina de los dos cuerpos del rey y dividir su reino en tres —según el amor que le profesa cada heredera— traerá consigo. «Telling truth to power is the jester's job: deflation brings “down” the high and mighty, stresses the low and ridiculous. Yet this fool's lèse majesté spares neither Lear's pathos nor agony»¹².

Como bien sabemos, en general el gracioso en Calderón suele tener un acceso privilegiado a la verdad dentro de un contexto relativamente acotado, como puede ser la familia o un círculo íntimo en la corte. En Shakespeare es así con más nitidez desde que el dramaturgo comienza a trabajar a sus bufones teniendo en mente al comediante Robert Armin, que en 1599 reemplazó a Will Kemp en «The Lord Chamberlein's Men» tras su alejamiento de la compañía, en la que estaba desde 1594. Tanto el gracioso como el *fool* están en dicho espacio, y en principio lo ocupan como un miembro más del mismo. Sin embargo, y en parte porque se trata precisamente de bufones, se permiten decir y opinar casi sin límites lo que se les viene a la cabeza. Por así decir, estos personajes transgreden la posición que supuestamente tienen asignada en el contexto de un espacio privado, pero

⁸ Fernández Biggs, 2012, p. 154.

⁹ Recordemos que en el teatro de Shakespeare *Fool* puede referir tanto a bufón como a loco o tonto; y las tres cosas a la vez.

¹⁰ Ruiz Ramón, 1984, p. 74.

¹¹ Aunque también Kent, como ya se adelantó, pero de otra manera y con otro alcance a efectos de este trabajo.

¹² Bell, 2013, p. 115.

la transgreden justamente gracias a dicha posición. Son locos, por lo tanto pueden decir lo que quieran. Pero como están ahí, en lo más íntimo, sin restricciones para entrar o salir de los espacios reservados a sus señores y todo lo observan (pues tienen acceso a todo; para ellos no hay secretos, diríamos) terminan siendo testigos privilegiados del acontecer de dicho entorno y sus complejidades. Además, y como ha dicho Ruiz Ramón, en *La cisma* el gracioso es, fundamentalmente, una especie de punto de vista «que amplía, vitalmente, el sentido de la acción dramática. Es a manera de un espejo puesto por el dramaturgo [...] no para reflejar la realidad tal cual es, sino para dar la *otra* imagen que, unida a la del [rey], dé, por integración y por contradicción a la vez, la imagen completa de la vida humana»¹³. En el caso de Shakespeare, a los bufones —y con toda seguridad desde Robert Armin— «casi todo se les permite, en el decir y en el actuar, y (más importante aún) conocen muy de cerca si no completamente la verdad de las cosas y de las situaciones»¹⁴. En efecto, los bufones del dramaturgo inglés «todo lo saben, todo lo han ponderado, todo lo juzgan con sabiduría (o inquina) máxima. Ven lo que otros no ven o no han visto gracias al privilegiado sitio que le han dado sus amos: inmiscuirse en todo y opinarlo todo. [...] Tienen un privilegiado acceso a lo real»¹⁵.

Lo anterior ha sido bastante y bien estudiado, y no es del caso insistir en ello. Por lo demás, múltiples estudios a uno y otro lado del canal han establecido, argumentado y sugerido diversas funciones dramáticas y sentidos hermenéuticos para estos personajes en las respectivas obras de Calderón y Shakespeare en que aparecen. Lo que yo quisiera proponer, en la perspectiva comparatista que nos reúne, es cómo este conocimiento privilegiado de la verdad —en parte debido al (extra) ordinario sentido común del gracioso y el bufón, y en parte por su presencia en los espacios privados— puede servir también como un mecanismo de suspense teatral notablemente trabajado por Calderón y Shakespeare en estas dos obras, aunque de diversa manera.

En *La cisma de Ingalaterra* el público sabe lo que va a acontecer pues ha sido anunciado desde el principio: como señala Escudero, lo que importa es «cómo va a suceder, qué imbricación fatal de los acontecimientos va a desembocar en la conclusión anticipada desde el inicio de

¹³ Ruiz Ramón, 1996, p. 140. Las cursivas en el original.

¹⁴ Baldwin Lind y Fernández Biggs, 2017, p. 47.

¹⁵ Baldwin Lind y Fernández Biggs, 2014, p. 37.

la comedia»¹⁶. De ahí que el Hado en ella produzca dos efectos simultáneos, como explica el mismo Escudero: «circularidad y suspense»¹⁷. El primero, porque el final anunciado se cumplirá sin ninguna duda en la obra; y el segundo, que es lo que me interesa destacar ahora, en cuanto genera el «efecto estético de concentrar la acción en un punto del futuro»¹⁸ y que dice relación con la manera en que se verificará lo vaticinado. Naturalmente, ambas situaciones se combinan y muy bien para el desarrollo y despliegue de la tragicidad de la pieza, pero es también el suspense en donde se juega, por así decir, el horizonte de expectativas del espectador, y por ende parte de su éxito.

En *La cisma*, como sabemos, el Hado se manifiesta de tres maneras: como sueño del rey Enrique al principio, hecho onírico que el espectador contempla en escena; como horóscopo que el cardenal Volseo ha recibido de un astrólogo; y finalmente a través de la profecía de Pasquín, ya referida. Estas tres manifestaciones del Hado, me parece, van entregando información desde lo más general a lo más particular: el sueño es casi un símbolo, el horóscopo una predicción y la profecía del gracioso derechamente un pronóstico: será Ana Bolena quien se podrá «alzar / con todo el imperio inglés, / viniendo a morir después / en el más alto lugar» (I, vv. 629-632). Que Pasquín circula por los intersticios de palacio ya lo sabemos; pero que vea tan profundo en el corazón de Enrique provoca cierta sorpresa. Y sorpresa hasta cierto modo espeluznante, pues es por boca de un gracioso, vestido además como tal (la acotación para su primera entrada antes del v. 465 dice «Sale Pasquín, vestido ridículamente»¹⁹), que el espectador se entera de lo que se entera. Me parece muy relevante lo que al respecto dice Ruiz Ramón en su ya clásico estudio *Calderón y la tragedia*:

Sin duda el actor que hiciera su papel, debía de marcar, acentuándolo con gestos, ademanes y entonación, la dimensión desvalorizadora del ridículo asignada por el dramaturgo al traje y a la palabra. Y, sin embargo, esa primera connotación de ridículo de que es portador el personaje contrasta drásticamente con la seriedad, la gravedad y la trascendencia de sentido que Pasquín aporta al universo dramático configurado por el resto de sus

¹⁶ Escudero Baztán, 2000, p. 1.

¹⁷ Escudero Baztán, 2000, p. 1.

¹⁸ Escudero Baztán, 2000, p. 2.

¹⁹ Sobre el vestuario del gracioso, o los vestidos ridículos, ver Arellano, 1999, pp. 289 y ss.

intervenciones. Su rasgo distintivo como personaje teatral es, precisamente, esa contradicción o, a lo menos, ese contraste entre su apariencia y su modo de actuación bufonescos y su función dramática, y es esa oposición dialéctica entre forma y sustancia, entre estilo y significado lo que otorga al personaje su riquísima teatralidad²⁰.

Creo que en esto descansa o se sostiene el suspense que propongo considerar, en el contraste que indica Ruiz Ramón.

Si bien Pasquín no tiene en *La cisma* el protagonismo que tiene el Fool en *King Lear*, su presencia en escena, después de la profecía, es un permanente recordatorio de lo que está por acaecer y un recordatorio además terrible. Como adelantábamos, Pasquín ya había preparado su intervención fatídica —por así decir— con lo del cuento del ciego de Londres. Una vez dicha la profecía, es claro que, en adelante, cada vez que aparezca en escena su sola presencia producirá el efecto reminiscente del vaticinio, al que por cierto muchos de sus parlamentos seguirán haciendo guiños. Pero, y esto me interesa destacar, dicho efecto, como función dramática, se verá aumentado gracias o a través del contraste con sus vestidos ridículos y con sus gestos burlescos, con su personaje de gracioso. Así, hable o no Pasquín, pienso que el público está particularmente atento a lo suyo. Aunque seguirá interviniendo en casi la totalidad de la comedia, su sola presencia en escena configura un recordatorio permanente de la inexorable fatalidad que, justamente enfrentado a sus ropajes y gestos, lo instala como una suerte de insistente y feroz oráculo, patético y terrible a la vez. Como ha anotado Arellano, «el gesto es la forma más compleja de los sistemas comunicativos humanos no verbales. Las expresiones de la cara y movimientos corporales están atentamente consideradas por el Pinciano como una de las dos partes del oficio del actor. La comicidad gestual en Calderón se basa generalmente en la desmesura»²¹. No tenemos registros o noticias precisas a este respecto de Pasquín, pero la deducción no merece dudas. O no al menos la que podría esperarse de un gran actor. Y es perfectamente coherente con la función dramática de Pasquín en *La cisma* que ella se contraponga, para aumentarla aún más, con su caracterización indumentaria y gestual: bufonería y función dramática, oposición dialéctica entre forma y sustancia, como dice

²⁰ Ruiz Ramón, 1984, pp. 73-74.

²¹ Arellano, 1999, p. 275.

Ruiz Ramón, signo y significado antitéticos pero que, potenciándose, potencian a su vez la función dramática.

La Jornada Segunda comienza con Volseo, el Rey y Pasquín en escena, quien en un aparte al público advierte la tristeza y melancolía de Enrique, preso de un estado anímico que «es síntoma claro de su zozobra pasional, cada vez más disociada de la razón y la templanza, [el que] cambia radicalmente con la aparición de Bolena [evidenciando la] enajenación progresiva de su voluntad como hombre y como monarca»²². Nuevamente Pasquín mantendrá una presencia importante durante toda la jornada, con sus vestidos ridículos y sus gestos que, sin desviar la atención del público desde lo trágico, ayudarán casi grotescamente a intensificar. De hecho estará sobre el tablado, a un costado y en silencio, en el momento del repudio de Enrique a Catalina, uno de los clímax de la comedia²³. Y en la Jornada Tercera aparecerá bien al comienzo junto a Volseo y algunos soldados, anticipando de nuevo con su presencia, dichos y gestos las inminentes caídas del cardenal y de Ana, la primera de las cuales será lo último que efectivamente vea antes de salir del corral para siempre, habiéndose fraguado ya casi todos los males: «Al momento / sal de palacio, Pasquín; / no entres en él más. A fe / que todo mando se acaba» (III, vv. 2258-2261). En otra ironía trágica, Pasquín no será testigo del aciago final de Enrique que, aunque arrepentido, llega demasiado tarde a todo, incluida la muerte de la reina Catalina. El gracioso ya ha cumplido su función dramática y debe desaparecer. La catástrofe final ha de sostenerse en sí misma, limpia, veloz e ineludible.

En *El rey Lear*, por su parte y en cambio, como indica Bell, «initially, a sane man playing the jester's role, Lear's Fool later seems unhinged, hysterically terrified»²⁴. A medida que la locura de Lear avanza, la desesperación e histeria del Fool —real o fingida— también avanza. Ya no estamos ante un contraste como en *La cisma*, sino ante dos desarrollos dramáticos que van en paralelo, espejeándose el uno con el otro (como se espejea también, en el acto tercero, la tormenta con la locura de Lear). A propósito de la frase del rey a Cordelia, de que «de la nada nada saldrá» (1.1.90) —todo un leitmotiv en la tragedia—, «Lear's tragic experience is implicit in that inversion of everything and nothing.

²² Escudero Baztán, 2001, p. 12.

²³ No hay acotación en el texto que indique que salga.

²⁴ Bell, 2013, p. 118.

Touting the uses of nothing, the Fool anticipates Lear's progress, from the delude assumption that he is everything, all in all, to the naked truth that he is nothing, to the discovery that nothing might be something after all»²⁵. Comentando el trabajo de Melvin Seiden²⁶, Bell agrega que el Fool es justamente la voz de la nada, quien cataliza el proceso de Lear hacia la insania total... que de todos modos es algo.

Pero lo que me interesa aquí es destacar el tipo peculiar de suspense, esta suerte de juego de espejos entre el Fool y Lear: el bufón anuncia el desastre y va acompañando a su víctima en cada estadio del mismo, en parte anticipándose y en parte emulando lo que al viejo rey le va sucediendo. En escena esto es muy impresionante; focaliza con mucha fuerza la acción y aumenta con creces el sino de la fatalidad que parece nunca dejar de elevarse hasta que termine en la casi insoportable escena de Lear con el cadáver de Cordelia en los brazos, muriendo él mismo poco después.

Como Pasquín, el Fool ha dicho su profecía. Pero ha vaticinado ya antes de ella y de diversos modos la desgracia que está por venir («BUFÓN: Soy un bufón; tú / no eres nada», 1.4.184-5; «LEAR: ¿Quién es aquel que puede decirme quién soy? BUFÓN: La sombra de Lear», 1.4.221-2:31, etc.) y lo seguirá haciendo después. En un terrible paralelo, insisto, irá acompañando a Lear en su proceso de destrucción anímica y sobre todo mental. Su función dramática, instalada la profecía, será la de martillar, casi hasta la tortura, lo que a Lear se le viene encima. Mientas más bufonesca insistencia y burla descarnada, más locura y más delirio. Estudiosos como Tim Prentki han advertido acerca de este bufón sin nombre propio que es el Fool en la tragedia, sugiriendo una performatividad y funcionalidad absoluta del personaje; o, dicho de otro modo, una absoluta unión entre carácter y función dramática. «The Fool is the essence of a function, the function of fooling»²⁷.

En una versión de la BBC de Londres de *King Lear* de 1982, dirigida por Jonathan Miller (con Michael Hordern en el papel del rey y Frank Middlemass en el del bufón), se tuvo la genial idea de ir deslavando el maquillaje blanco del rostro del Fool a medida que avanza la obra, y especialmente como es lógico en la escena de la tormenta. En efecto, la locura exterior irá desapareciendo para dejar relucir al

²⁵ Bell, 2013, p. 119.

²⁶ Ver Seiden, 1979.

²⁷ Prentki, 2012, p. 114.

¿hombre? que hay detrás, mientras esa “mancha” se va instalando a su vez y en paralelo en el alma de Lear. Cuando ya todo esté dispuesto, a punto, consumado casi, el Fool también desaparecerá de escena.

¿Por qué? Como señalé, Pasquín también desaparece de escena, no está al final para contemplar la conclusión del desastre, el desenlace trágico de los acontecimientos. Creo que la razón se vincula con lo que venimos comentando: ya no hace falta el suspense, todo se ha consumado o está a punto de consumarse. El espectador ha sido llevado hasta ese momento, ahora debe experimentar directamente la catarsis. Ya no es necesaria la presencia de los bufones, han cumplido ya a cabalidad su función dramática en ambas tragedias. Como anota Prentki, «the Fool disappears from the play when there is no space left in which to play»²⁸. Ya no hay espacio a su existencia, su función dramática ya no tiene sentido, por lo que debe desaparecer. Las últimas palabras e intervención del Fool serán en 3.6.82, donde respondiendo a lo dicho por Lear de que cenarán en la mañana, diga: «Y yo me iré a la cama al mediodía». Comenta Pentki, no sin cierto lirismo, que «the Fool's announcement [...] harks back to the earlier comment about “Lear's shadow”. The choice of “noon” refers us to that time of day when the sun is directly overhead and, all other aspects being equal, casts no shadow. If Lear has absorbed his shadow [there is] no place or function remaining to the Fool»²⁹. Su camino en la obra ha terminado y podría decir, parafraseando a Pasquín, «al momento / sal de escena, Fool; / no entres en ella más. A fe / que todo mando se acaba».

★ ★ ★

Si el suspense es «aquella expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso teatral»³⁰, me parece que, de acuerdo con lo expuesto, estamos ante dos ejemplos señeros en la escena áurea y en la isabelina. Y si tras lo satírico y lo burlesco se ha escondido siempre lo serio y lo muy grave, «lo trágico y lo cómico mezclado»,

²⁸ Prentki, 2012, p. 114.

²⁹ Prentki, 2012, p. 115. Agrego que toda la discusión acerca del texto en que Lear, con Cordelia muerta en sus brazos, dice que «y a mi pobre bufón lo han colgado. ¡No, no, no, vida!» (5.3.304), puede que radique en este mismo punto.

³⁰ DLE, voz *suspense*.

como dijo Lope en su *Arte nuevo* (v. 174), lo trágico y lo cómico se funden en el teatro de este período, como dijo Ruiz Ramón, por «la visión que el hombre tiene de la realidad. La nueva dramaturgia es, ante todo, un nuevo punto de vista de la realidad. Ese nuevo punto de vista exige un arte nuevo. La densidad de la vida humana, donde serenidad y borrasca se mezclan en un mismo punto y en una misma persona, es percibida unitariamente, no bajo la especie de compuesto, sino bajo la especie de lo mixto»³¹.

Este arte nuevo, para ser tal, se expresó también a través de técnicas muy concretas y precisas. No bastaba, digamos, no era suficiente solo una “antropología” nueva, sino la capacidad de ponerla y plasmarla en escena (con genio y maestría, además). Creo que en lo expuesto hay un buen ejemplo, y que resignifica la función dramática de gracioso y bufón; en un hibridaje más o menos hiperbolizado performativamente, mas de una efectividad hermenéutica contundente; y que mueve las barreras del binarismo clásico, por llamarlo así, hacia una mixtura del todo moderna. De ahí el título de este trabajo, «‘I’ll speak a prophecy ere I go’, “según mi astróloga ciencia”».

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 264-316.
- BALDWIN LIND, Paula, y FERNÁNDEZ BIGGS, Braulio, «Introducción», en William Shakespeare, *Noche de Reyes*, trad. Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2014, pp. 9-54.
- BALDWIN LIND, Paula, y FERNÁNDEZ BIGGS, Braulio, «Introducción», en William Shakespeare, *El rey Lear*, trad. Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2017, pp. 11-74.
- BELL, Robert H., *Shakespeare’s Great Stage of Fools*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger, 2000.

³¹ Ruiz Ramón, 1996, pp. 133-134.

- DLE = Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, en línea: <https://dle.rae.es/>.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 1-48.
- FERNÁNDEZ BIGGS, Braulio, *Calderón y Shakespeare: Los personajes en «La cisma de Ingalaterra» y «Henry VIII»*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- PARKER, Alexander A., «Henry VIII in Shakespeare and Calderón: An Appreciation of *La cisma de Ingalaterra*», *The Modern Language Review*, 43.3, 1948, pp. 327-352.
- PRENTKI, Tim, «Fooling with Kings», en *The Fool in the European Theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 96-119.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1996.
- SEIDEN, Melvin, «The Fool and Edmund: Kin and Kind», *Studies in English Literature*, 19.2, 1979, pp. 197-214.
- SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, trad. Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2017.
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*, dir. Jonathan Miller, BBC Shakespeare Collection, 1982.
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*, ed. R. A. Foakes, Croatia, Thomson Learning, 2006 (The Arden Shakespeare 3rd Series).
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.