



EL COLEGIO DE MÉXICO
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS Y LINGÜÍSTICOS

FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA NARRACIÓN MIMÉTICA EN LAS *OCHO COMEDIAS* DE
CERVANTES

Tesis que para optar al grado de
DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

Presenta:

Emiliano Gopar Osorio

Director de tesis:

Dr. Aurelio González

México, D. F.

Enero, 2016

A mi querido hermano

Donaldo Gopar (†)



Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a Aurelio González por todo el apoyo que recibí para llevar a cabo este trabajo. La fascinación que mostraste por el tema desde el primer día fue un aliciente invaluable sin el cual no hubiera podido redactar ni la mitad de un capítulo.

A El Colegio de México por brindarme la oportunidad de ser parte de esta comunidad. Gracias, también, por el apoyo económico que se me brindó para la redacción final de mi trabajo durante agosto de 2015 a enero de 2016.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que recibí durante mis estudios y por el apoyo extra para mi estancia de investigación.

A mi amiga Luz América Viveros Anaya por sugerirme oportunamente estudiar en El Colegio.

A mi amigo Conrado, a sus padres Carlos y Marga por haberme hospedado cálida y desinteresadamente en su hermosa casa en las afueras de Madrid.

A mi amiga Paola por tus consejos.

Un agradecimiento especial a Yuritzi Peregrino por su apoyo.

A Daniela Cabrera por ser mi lectora, por estar a mi lado y no haber tirado la toalla en este periodo tan difícil.

A ti, hija, por haber soportado mi abandono.

ÍNDICE

ÍNDICE i

INTRODUCCIÓN iii

CAPÍTULO I. CERVANTES DRAMATURGO Y NARRADOR

I.1 Escrituras desatadas: la mezcla de tonos y géneros en la preceptiva dramática del Siglo de Oro 1

I.2 Vicios y virtudes. Un panorama sobre la crítica surgida en torno de la literatura dramática de Cervantes 14

I.2.1 La contradicción entre el preceptista y el dramaturgo 21

I.2.2 Las figuras morales 25

I.2.3 La historia: el invitado incómodo 29

I.2.4 Una dramaturgia en ciernes 32

I.2.5 La dramaturgia cervantina frente a la Comedia nueva 37

I.2.6 La dramaturgia digna de la pluma cervantina 41

I.2.7 La crítica sobre Cervantes dramaturgo en relación con el narrador 43

I.3 La narración en la literatura dramática 49

I.3.1 La narración desde la perspectiva de los personajes en la prosa cervantina 53

I.3.2 La creación de la literatura de ficción según Cervantes 61

CAPÍTULO II. LA DOBLE TEXTUALIDAD DE LA OBRA TEATRAL

II.1 El texto dramático y el texto espectacular. Especificidad genérica de la literatura dramática 68

II.2 La doble textualidad en los estudios sobre la literatura dramática 73

II.3 la literatura dramática desde la perspectiva semiótica 88

II.4 El espacio: ámbito de realización de las acciones dramáticas 97

II.5 Influencia del dramaturgo sobre el punto de vista del espectador 106

II.6 La percepción auditiva y visual: elementos que condicionan el punto de vista del personaje en la literatura dramática 111

CAPÍTULO III. LA NARRACIÓN EN EL TEXTO DRAMÁTICO Y EN EL TEXTO ESPECTACULAR

III.1 Tipos y problemas de la narración y la voz narrativa 122

III.2 Tipos de narración en la literatura dramática. La dimensión temporal y espacial. 129

III.2.1 Narración de acontecimientos anteriores con respecto al presente de la acción dramática.....	134
III.2.2 Narración de sucesos omitidos en el espacio mimético	139
III.2.3 Narraciones breves.....	143
III.2.4 Narración figurada: la evocación de sucesos por venir.....	146
III.2.5 Narración diegética y narración mimética	148
III.3 El grado de veracidad en la narración mimética desde el punto de vista del espectador ..	157
III.3.1 Veracidad en la transmisión de la narración mimética	158
III.3.2 Modificación deliberada de los acontecimientos	160
III.3.3 Transformación de la ilusión en un suceso dramático.....	163
III.3.4 Soslayo de los acontecimientos.....	167
III.4 El punto de vista del personaje en la narración mimética	172
CAPÍTULO IV. LA NARRACIÓN MIMÉTICA Y SU FUNCIONES DRAMÁTICA	
IV.1 Relación entre narración mimética y acción dramática	180
IV.2 Posibilidades funcionales de la narración mimética	184
IV.2.1. Función emotiva en la narración mimética. Función caracterizadora: identidad del personaje dramático	186
IV.2.1.1 ¿Un rufián?	191
IV.2.1.2 ¿Embusteros?	195
IV.2.1.3 ¿La voluntad del prior?	205
IV.2.1.4 ¿Mártires y fieles cristianos?	209
IV.2.1.5 ¿Una cautiva ante el poder de un sultán?	216
IV.2.1.6 ¿Caballeros y pastores?	228
IV.3 Función persuasiva mediante la narración mimética ilusoria: condicionamiento de la interpretación del personaje y manipulación	240
IV.3.1 La persuasión mediante el discurso de los embusteros.....	245
IV.3.2 La astucia femenina en la construcción de discursos persuasivos	255
CONCLUSIONES	272
BIBLIOGRAFÍA.....	283

INTRODUCCIÓN

Si por mimesis se entiende la imitación de una acción, toda narración es un acto mimético; en este sentido, el objeto de este estudio resulta una verdad de Perogrullo. En el tercer capítulo se ofrece una definición sobre la narración mimética; no obstante, conviene adelantar una breve mención en este espacio. En la terminología de la literatura dramática, se utiliza la palabra *mimético* para hacer referencia al espacio en el que se mueven los personajes y que es visible para el espectador; ahí se llevan a cabo las acciones que representan o imitan la acción humana. Este espacio no es el único que posibilita la acción dramática (es decir, la vida de los personajes dentro del ámbito ficticio o literario al que pertenecen). Así como hay un espacio visible, hay otro que no lo es; su carácter invisible hace posible que ahí suceda cualquier acción que sea más fácil imaginar que llevarla a cabo en el escenario; se trata del *espacio diegético*. A partir de tal distinción, se genera el término que a partir de este momento será muy recurrente en nuestro trabajo: es mimética una narración de las acciones que el espectador puede ver porque se llevan a cabo en el espacio mimético.

En el seminario de Teatro de Siglo de Oro impartido en el Colegio de México por Aurelio González en el 2012 leíamos varias obras dramáticas. Por mi carácter de hombre miope, siempre he atendido pequeñeces estilísticas; en aquella ocasión, mi mirada se obsesionó con un detalle insignificante: veía que los personajes tomaban frecuentemente la palabra para referirse a las acciones que previamente habían formado parte de la acción dramática. En una clase pregunté si había un nombre para ese tipo de discurso; la respuesta que recibí me dejó más perplejo aún: “son narraciones miméticas”. El doctor González me lanzó una mirada y una sonrisa; como no sabía por qué recibía ese nombre y no quería ponerme en evidencia delante de mis compañero, traté de fingir que la respuesta me satisfizo, pero mi actitud sólo provocó un silencio que me pareció eterno; finalmente, regresamos al tema: “– Si no sabes, ¿por qué no preguntas?”. Y pregunté. La respuesta me alegró mucho. Desde ese momento me enganché con el tema a tal grado, que el trabajo que se ofrece a continuación surgió gracias a esta obsesión inicial.

El presente estudio tienen los siguientes ejes temáticos. En el primer capítulo, se ofrece una reflexión sobre la mezcla de géneros y tonos que se practicaba en la poesía, en el teatro y en la narrativa del Siglo de Oro en correspondencia con el espíritu Barroco. Se ofrece, también, una revisión sobre la recepción de la creación dramática de Cervantes, que culmina con el reparo más grande de algunos estudiosos cervantinos: el abuso de la narración en las comedias. En seguida,

se brinda una aproximación a las posibilidades que tiene el discurso narrativo en el género dramático; se ofrece, a continuación, un panorama sobre la manera en que la preceptiva dramática ha tratado el tema; a manera de contraste, se muestra la concepción que Cervantes tenía sobre la narración, que se manifiesta indirectamente a través del punto de vista de ciertos personajes de su producción narrativa. El capítulo cierra con un acercamiento a la función que tiene la literatura en el propio quehacer literario; la base de este apartado es la observación directa del comportamiento de algunos personajes de Cervantes y no su preceptiva narrativa difundida a lo largo de su obra.

En el segundo capítulo, se brinda una reflexión sobre las posibilidades de estudio sobre la narración en el género dramático a partir no de una perspectiva narrativa, sino de una que considera su especificidad genérica. Se consideró pertinente mostrar cómo ha sido tratada la relación entre el texto espectacular y el texto dramático a partir de la herencia aristotélica. Después, se reconoce la función que desempeña el espacio en el género que ha sido escrito para ser representado. Luego, se muestran las posibilidades que brinda la semiótica para estudiar la literatura desde una perspectiva que incluya los dos textos que integran una obra. Con base en esta visión, se observó cómo influye el dramaturgo sobre el punto de vista del espectador y cuáles son los elementos que condicionan el punto de vista del personaje.

El capítulo tercero tiene la intención de mostrar la pertinencia del estudio de la narración a partir de una perspectiva semiótica de la teatralidad en el género en el que lo más importante no es el relato, sino la acción. Para alcanzar tal objetivo, fue necesario elaborar una tipología de las narraciones a partir de la dimensión temporal. Las obras de Lope sirvieron como base para la creación de esta tipología, pues se quiso mostrar que el más grande y prolijo dramaturgo áureo utiliza el recurso en sus comedias y, al contrario de lo que sucede con la producción de Cervantes, nadie ve en ellas un vicio; con ello se pretende mostrar que ningún tipo de narración es ajeno al género; lo más importante es mostrar que la narración mimética forma parte de la naturaleza del género dramático. El capítulo cierra con las diversas posibilidades que un personaje tiene de ofrecer a otro una recapitulación de los hechos cuando la acción dramática está en curso; se muestra, así, que toda narración no es sino parte de la acción dramática por contener implícita un alto grado de subjetividad.

El cuarto capítulo muestra al principio un corolario del trabajo previo: la relación entre narración mimética y acción dramática. En él se lleva a cabo el análisis de las obras cervantinas

vistas a través de lo que se pretende una nueva herramienta que posibilite una lectura, posible entre muchas, sobre el teatro áureo centrada en el aspecto más mimético del género que, según Aristóteles, es mimesis del actuar humano, la narración mimética; se trata, en última instancia, de un pretexto para un fin muy humilde: la lectura. La narración mimética no es sino una forma de volver al texto para otorgar al personaje la oportunidad de dejarnos ver cómo se va desarrollando su personalidad a través de su particular forma de configurar los hechos que ocurren a su alrededor –acción al final de cuentas– conforme transcurren las acciones.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de la visión de aquellos estudiosos que consideran fundamental la teatralidad para comprender el valor estético de una obra dramática (Alfredo Hermenegildo, Francisco Ruiz Ramón, Aurelio González, entre otros); desde esta perspectiva semiótica –que considera indisoluble la doble textualidad del texto dramático– se ofrece una lectura de las *Ocho comedias* que, por un lado, encuentra puntos en común con la producción narrativa del gran prosista, como la complejidad de los personajes, la ironía, el soslayar información, etc., y, por otro, se observa que Cervantes no descuida lo concerniente al texto espectacular mientras atiende aquel aspecto propiamente discursivo. Con ello, esta lectura entra en contradicción –aunque de manera involuntaria– con la afirmación de que la producción dramática de Cervantes es mediocre, como lo consideran algunos los estudiosos de la historia de la literatura.

El trabajo intenta mostrar que la narración mimética no es un recurso exclusivo de Cervantes, sino que es una forma discursiva consustancial al género dramático. En este sentido, no sólo se pretende ofrece un análisis sobre las *Ocho comedias*: también se ha procurado brindar una descripción del fenómeno que, sin ser exhaustiva, puede servir de base para la construcción de una herramienta teórica para el futuro análisis de obras dramáticas áureas. Esta nueva perspectiva teórica pretende abrir un espacio en los estudios de teatro que puede ofrecer una nueva visión de la literatura dramática por atender al discurso narrativo como una forma que potencia la acción y no que la sustituye, como algunos la siguen considerando hasta nuestros días.

CAPÍTULO I. CERVANTES DRAMATURGO Y NARRADOR

Cervantes siempre altera radicalmente la práctica convencional, de cualquier especie, y [...] siempre se rebela a lo rutinario y establecido. Ésta es una de las más fundamentales e importantes características que se observan en toda su vasta producción literaria.

Stanislav Zimic

I.1 Escrituras desatadas: la mezcla de tonos y géneros en la preceptiva dramática del Siglo de Oro

Foucault atribuye al lenguaje literario “nuevo” una transgresión que va en contra de la propia literatura. Para ello ofrece cuatro principios de negación presentes en el seno de las obras, “cuatro tentativas de asesinato”; aquí interesa principalmente el cuarto, pues consiste en: “rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura”.¹ Desde su perspectiva, en cambio, las obras antiguas carecen de esta intención trasgresora, pues en lugar de renovarse mediante un constante asesinato sistemático, su esencia consiste en la conservación de una forma muerta que le da sentido. Antes del siglo XIX (“en la época clásica, en cualquier caso antes de finales del siglo XVIII”), se respetaba un lenguaje soberano; si se pretendía crear una obra literaria, sólo se tenía que volver a ese lenguaje primitivo y mudo, a esa palabra divina, se “debía lisa y llanamente volver a traducirlo, volver a transcribirlo, repetirlo, restituirlo”.² Tal era el poder avasallador de la retórica; parámetro mediante el cual se establecía lo que era o no literatura.

En el ámbito hispánico, hay casos que no se corresponden con la idea de Foucault. Lo que acontece en las *Soledades* es digno de ser mencionado, porque la tarea del gran poeta no fue poner en práctica las normas poéticas de su tiempo. Góngora causó un gran alboroto en la crítica, entre otras cosas, porque trató temas humildes con un estilo elevado. Con perdón de los entendidos en el tema por la sencillez con que se trata tan compleja escritura, es forzoso ofrecer un solo ejemplo de la gran obra, pues no es el objetivo de este trabajo un análisis a profundidad del gongorismo. Cuando el peregrino ve a unos jóvenes que se dirigen a la boda, el poeta dice:

¹ Michel Foucault, “Lenguaje y literatura”, *De lenguaje y literatura*, Paidós / Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1996, p. 68.

² *Ibid*, p. 78.

Cuál dellos las pendientes sumas graves
de negras baja, de crestadas aves,
cuyo lascivo esposo vigilante
doméstico es del Sol nuncio canoro,
y, de coral barbado, no de oro
ciñe, sino de púrpura, turbante.³

A primera vista, un lector del siglo XXI pensaría que se está haciendo referencia a un personaje muy importante, “del Sol nuncio canoro”; pero al descubrir que se trata de un gallo y que el sujeto del fragmento es la carga de gallinas que los jóvenes traen a cuestras, no puede sino gozar de la sonoridad y quedar admirado de la gran complejidad del lenguaje, que logra, como si de un conjuro se tratara, elevar la humildad de las aves mediante el canto. Hoy, sería difícil coincidir con la indignación que el poema causó al arraigado preceptismo clásico de un poeta áureo:

Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que della resultase la obscuridad; pero que diciendo puras frioleras, y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!⁴

A partir de este comentario, se intuye que Góngora no era muy respetuoso con el canon literario de su tiempo, pues rompe con la ortodoxia de los géneros clásicos retomada por las poéticas renacentistas y, en mayor o menor mediada, respetada por los escritores de su época. Para los antecesores y contemporáneos del gran poeta, lo válido era que el estilo alto y el bajo se contrapusieran; esa directriz la imponía el decoro y el apego a la verosimilitud. En el teatro anterior a Cervantes, Torres Naharro decía:

Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas inpropias, usar de todas las legítimas, de manera qu’el siervo no digo ni haga actos del señor, *et e converso*; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda advertencia, diligencia y modo posibles, etc.⁵

Pero el principio del decoro iba más allá de los límites de la literatura; también formaba parte de la vida, como lo muestra la definición de Juan de Valdés: “Cuando queremos decir que uno se gobierna en su manera de vivir conforme al estado y condición que tiene, decimos que guarda el decoro. Es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los cuales

³ Luis de Góngora, *Soledades I*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2001, vv. 291-296.

⁴ Juan Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de Las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, p. 18.

⁵ Bartolomé Torres Naharro, *Propaladia*, ed. ed. Manuel Cañete, Imprenta de Aribau y Compañía (sucesores de Rivadeneyra), Madrid, 1880, t. 1, p. 9.

entonces se decía que guardaban bien el decoro, cuando guardaban lo que convenía a las personas que representaban”.⁶ Y Carvalho, dice que “Para guardar el Poeta el decoro de las personas ha de considerar la edad de tal persona, su género, estado, nación, afectos, religión y seta”.⁷

El decoro establecía el respeto por el empleo de los tres estilos; cada uno de ellos se correspondía con sendas clases sociales. El alto era apropiado para la nobleza; existía un estilo medio, caracterizado por el empleo de elementos de tono alto y bajo; finalmente, el estilo bajo, que ni siquiera merecía la atención de los preceptista de renombre, como sucedió con López Pinciano.⁸ En la siguiente frase de Fadrique puede verse con mayor claridad su ideología: “las personas graves ryen poco, que el reírse mucho es de comunes”.⁹

Jáuregui no puede aceptar que Góngora hable de cosas pequeñas, la miel, una gallina, un conejo... y utilice un estilo que se corresponde con el de la épica cuando –desde la preceptiva de aquel entonces– no había razón que lo justificara. Para la época, era claro que al hablar o escribir se podía adoptar un tono en concordancia con lo que se trataba; desde la perspectiva de Jiménez Patón, por ejemplo, cada tipo de escritura se corresponde con la cosa que trata: “con el tenue enseña, con el graue mueue, con el medio deleita, tratando las cosas pequeñas con humildad, las graues con vehemencia, las medias con templanza. Por esto el que escribe, ó habla a de aduertir del género que son las cosas para acomodarlas a el”.¹⁰ Jáuregui, como buen preceptista, no podía reconocer calidad literaria en una creación que iba en contra del canon. En este sentido, cabe

⁶ Juan de Valdés, *Diálogos de la lengua*, ed. José F. Montesinos, Espasa Calpe, Madrid, 1953, p. 137.

⁷ Luis Alfonso de Carvalho, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Reichenberger, Kassel, 1997, IV, 2, p. 315.

⁸ El teórico entiende el decoro a la manera horaciana: “como proporción o equilibrio entre las partes y se demuestra, sobre todo, en la actitud y comportamiento de los personajes y en la adecuación del estilo poético al destinatario inmediato al que va dirigida la obra”, Carmen Bobes, Gloria Baamonde, Magdalena Cueto, Emilio Frechilla, Inés Marful, *Historia de la teoría literaria II. Transmisores. Edad Media. Poéticas classicistas*, Gredos, Madrid, 1998, p. 344.

⁹ Alfonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, t. III, epístola 9, p. 20.

¹⁰ Bartolomé Jiménez Patón, *Mercvrius trimegistvs, sive de triplici eloqventia sacra, española, romana*, impr. Petro de la Cuesta Gallo, Baeza, 1621, p. 196. El mismo autor ofrece la diferencia entre los tres tonos: “El tenue genero de lo que se dice es el de las conuersaciones, y hablas familiares de corillo, juntas, lenguaje casero y común (como lo define Ciceron en los Officios) y a este se reducen los librillos de entretenimiento, y donayre, como el de Carnestolendas, Lazarillo de Tormes, Celestina [...] El segundo genero, que es el graue, vehemente, y leuantado, se ha de tratar con language, sublime, ilustre, sonoro, y de cuidado y artificial adorno [...] resplandece, y luce en los pulpitos y en los sermones escritos con maior perfeccion, q’ en otras ocasiones, y en las Poesías heroicas de nuestros Poetas con maior licencia [...] Algunas Poesias ai que pertenecen al genero tenue, quales son coplillas ordinarias, Romances. El tercer genero es medio entre el tenue, y graue, que participa de los dos, y assi trata con mediania de palabras ni humildes, ni graues, sino mistas templadas (que dize el vulgo) entreueradas”, *Loc. cit.*

preguntar si la escritura de las *Soledades* o la del *Polifemo* es esclava de las normas o hija de la voluntad del poeta en virtud de lo revolucionario de su propuesta.

Al igual que Góngora en poesía, Lope de Vega también dio nueva vida a la literatura dramática. Ya con Juan de la Cueva la frontera entre tragedia y comedia se había desvanecido para dar paso a la tragicomedia. Aunque el dramaturgo no utilice tal nombre, en la comedia introduce “reyes y dioses”. Reúne, así, las características que Aristóteles había señalado para establecer la separación de los subgéneros dramáticos; es el primero, además, que reduce las obras de cinco a cuatro actos.¹¹ Tampoco Lope utiliza el término tragicomedia, pero es claro que en sus obras no se apega al decoro propio del arte dramático porque mezcla lo humilde con lo elevado; aspecto que se convirtió en sello personal de la comedia española y que es producto de su voluntad, pues para escribir sus comedias encerró los preceptos bajo seis llaves y sacó a Terencio y a Plauto de su estudio “para que no me den voces”. Al señalar que la diferencia entre comedia y tragedia está en que aquella trata: “las acciones humildes y plebeyas / y la tragedia las reales y altas”, reconoce: “¡Mirar si hay en las nuestras [obras] pocas faltas!”.¹² Y es que la preceptiva dramática renacentista se había preocupado por establecer el ámbito que competía a cada género; a finales del siglo XV, Juan de Mena escribía:

Sepan los que ignoran que por alguno de tres estilos escriben o escribieron los poetas: por el estilo tragedia, sátiro o comedio. Tragedia es dicha la escriptura que fabla de altos fechos, e por bravo e sobervio e alto estilo, la qual manera siguieron Omero, Vergilio, Lucano e Staçio; [...] Sátiro es el segundo estilo de escrevir, la naturaleza de la qual escriptura e ofiçio suyo es reprender los viçios, del qualestilo usaron Oraçio, Persio e Juvenal. El terçero estilo es comedia, qual tracta de cosas baxas e pequeñas, e por baxo e omilde estilo, e comiença en tristes principios e fenescçe en alegres fines, del qual usó Terençio.¹³

En la dramaturgia de Lope, el caballero regularmente se hace acompañar por un criado, quien resulta un gracioso. Varias son las funciones de este personaje; aquí sólo interesa resaltar su contrapeso cómico, que se ilustra de manera concisa en la primera cita de don Alonso con su amada Inés en la tragedia *El Caballero de Olmedo*. Ella le dice al galán que, en su ausencia, cantaba sus penas a las flores; la azucena le contesta:

INÉS. [...] Si el sol que adorando estás
viene de noche, que es más,

¹¹ Cf. Federico Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, p. 27.

¹² Cf. Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2009, vv. 33-61.

¹³ Juan de Mena, *La coronación*, “Preámbulo segundo”, ed. Maximiliaan P. A. M. Kerkhof, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 4.

Inés, ¿de qué tienes pena?
(*El Caballero de Olmedo*, II, 1053-1055)¹⁴

El criado, sin pedir permiso, dice:

TELLO. Así dijo a un ciego un griego
que le contó mil disgustos:
“Pues tiene la noche gustos,
¿para qué te quejas, ciego?”
(*El Caballero de Olmedo*, II, 1056-1059)

Los enamorados no hacen el menor caso de los comentarios del intruso, pues de inmediato, el Caballero contesta, y tras la respuesta, Tello toma nuevamente la palabra sin ser invitado ni advertido por los embelesados jóvenes:

ALONSO. [...] advierte que yo también,
cuando con Tello no puedo,
mis celos, mi amor, mi miedo
digo en tu ausencia a las flores.
TELLO. Yo le vi decir amores
a los rábanos de Olmedo;
que un amante suele hablar
con las piedras, con el viento.
(*El Caballero de Olmedo*, II, 1070-1077)

El discurso de la dama y del caballero permanece siempre en el mismo tono; uno propio de los enamorados. El de Tello, en cambio, funge como contraste, pues de las alturas del lenguaje amoroso, baja repentinamente al nivel ínfimo; tal brusquedad no puede sino producir hilaridad, que no repercute en lo mínimo en la carga poética del discurso elevado.

A partir de la puesta en práctica de la teoría lopesca, también se generó una polémica; sobre ella dice Turia:

Suelen los muy Críticos Terensiarcos, y Plautistas destes tiempos, condenar generalmente todas las Comedias que en España se hacen, y representan, assi por monstruosas en la inuencion, y disposición, como impropias en la elocución, diciendo que el la Poesia Comica no permite introducion de personas graues, como son Reyes, Emperadores, y aun Pontifices, ni menos el estilo adecuado a semejantes interlocutores, porque el que se ciñe dentro de esta esfera es el mas infimo [...].¹⁵

¹⁴ Se cita por la edición Félix Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 2003.

¹⁵ Ricardo de Turia, “Proemio”, en *Norte de la poesía española. Ilustrado del sol de doce Comedias (que forman Segunda parte) de Laureados Poetas Valencianos: y de doze escogidas Loas, y otras Rimas a varios sugetos*, comp. Aurelio Mey, Valencia, 1616, s/p., <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013076&page=1>, consulta 15 noviembre 2014. Vale la pena mencionar que Ricardo de Turia señala que los preceptistas de su tiempo hacen mucho ruido (“donayre”) a causa de la manipulación del tiempo y: “de que introduzgan en las Comedias vn Lacayo que en son de gracioso, no solo no se le defiende el mas escondido retrete que biue la dama, y aun la Reyna, pero ni el caso que necesitara mas acuerdo, estudio, y experiencia, comunicando con el altas razones de estado, y secretos lances de

Para ilustrar lo que lleva a cabo Lope de Vega en sus obras, Turia ofrece una explicación convincente hasta para el lector del siglo XXI:

Bien pudiera yo responder con algún fundamento, y aun exemplos de los mesmos Apolos a cuya sombra descansan muy sosegados estos nuestros fiscales, con decir; que ninguna Comedia de quantas se representan en España lo es, sino Tragicomedia, que es vn mixto tomado de lo Comico, y lo tragico, tomando deste las personas graues, la accion grande, el terror, y la commiseracion, y de aquel, el negocio particular, la risa, y los donayres, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza, y al arte Poetico, que en una misma fabula concurren personas graues y humildes.¹⁶

Al igual que el autor de las *Soledades*, el Fénix no se conforma con seguir las normas literarias de su tiempo. Extrañamente, el *Quijote* no despertó una polémica como aquella que surgió a partir de la creación literaria de Góngora y Lope en sus respectivos géneros. Acaso la recepción se dejó llevar ingenuamente por la sencillez de la prosa (comparada con la complejidad gongorina); tal idea aún persiste en pleno siglo XXI: “Al menos en lo que respecta al *Quijote*, el exuberante entrelazado de estilos que presenta ni siquiera se aproxima a la afrenta contra la estética clásica que suponen, pongamos por caso, las *Soledades* de Góngora”.¹⁷ Parecería que a los preceptistas no les importó levantar la voz por una obra cómica que sólo tenía la intención de hacer reír. Hay que añadir, además, que ante la desmesura y la polifonía de la obra cumbre de Cervantes, observar la mezcla de tonos y estilos resultaba irrelevante.

Sin embargo, la mezcla de estilos resulta relevante si se pone atención no sólo al discurso de los personajes, sino también a la manera en la que se transmite la narración: la historia tiene como centro los disparates de un hombre enloquecido, pero el narrador frecuentemente finge transmitir los hechos de un tal “caballero” don Quijote de la Mancha cuando, por ser un pobre hidalgo, la partícula honorífica le quedaba grande,¹⁸ no era ni caballero, ni joven, ni fuerte y no

amor, assi mesmo de ver los Pastores tan entendidos, tan Filósofos morales, y naturales, como si toda su vida se huieran criado a los pechos de las Vniversidades mas famosas. Pues al galan de la Comedia (que quando mucho en el se retrata un cauallero hijo legitimo de la ociosidad y regalo) le pintan tan vniversal en todas las sciencias, que a ninguna dexa de dar felice alcance”, *loc. cit.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007, p. 153.

¹⁸ Recuérdese que, en la Segunda Parte de la obra, don Quijote se informa por boca de su fiel escudero sobre la estimación en que lo tienen sus vecinos: “–Pues lo primero que digo [dice Sancho] es que el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde” (II, 2, 643). Se cita por la edición de Francisco Rico, Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,

llevaba a cabo grandes hazañas; al respecto, se podrían tomar prestadas las palabras del Fénix: “¡Mirar si hay en la nuestra pocas faltas!”. Este juego narrativo, que necesita ser estudiado con detenimiento, se encuentra a la altura de las transgresiones que a su manera llevaron a cabo los dos genios antes mencionados, porque implica una manifestación en contra del principio del decoro tan caro a las obras literarias y las poéticas de la época, y no carece de importancia aun cuando haya pasado inadvertido en su tiempo y en el nuestro.

Pero si en narrativa nuestro autor no encontró grandes reparos por parte de los hombres de letras y los preceptistas, en su quehacer como dramaturgo le llovió sobre mojado, pues el mayor problema que enfrentó tuvo su origen en la mezcla no ya de estilos, sino de géneros. Lo grave no radica en que haya introducido aspectos teatrales a su prosa, sino en haber deformado la esencia activa de la literatura dramática al hacerla narrativa. La falta resulta grave si se criticara la dramaturgia cervantina desde una preceptiva clasicista, ¿y cómo verlo de otra manera si la literatura dramática es la más conservadora de las artes al alimentarse directamente de la tradición aristotélica? En este sentido, no se puede tolerar las deformaciones que en las obras sufre el canon.

Desde esta perspectiva, el discurso del canónico de Toledo, que refleja una preceptiva en correspondencia con los cánones literarios del Renacimiento,¹⁹ tiene toda la razón al notar que las el género caballeresco experimenta en su interior una negación de los límites genéricos,²⁰ y no es casualidad que después de tan duro castigo en contra de los libros de caballerías encuentre correspondencia entre el disparate de estos libros y el que, desde su punto de vista, existe en las comedias de su tiempo:

[...] estas [comedias] que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos (I, 48, 551-552).

Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998. Las futuras referencia de la obra se tomarán de esta edición; como en la cita, sólo se colocará el Libro en romanos y el capítulo y la página en arábigos.

¹⁹ Ante su mirada, la idea platónica de la ficción resucita, pues dice que los libros de caballerías “[...] son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (I, 47, 549).

²⁰ “Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso” (I, 47, 550).

Más que filtrar sus propios pensamientos a través de las palabras de su personaje, Cervantes parece burlarse de quienes ven el teatro desde los parámetros clasicistas, pues su propia práctica literaria no es un dechado de fidelidad al canon, sino, precisamente, un parámetro de escritura desatada.²¹

Algunos estudios de la dramaturgia cervantina caen en problemas al pretender encontrar en las obras el equilibrio, la medida, el respeto por la tradición, que son elementos propios de otro género y de otra época, de la poesía anterior,²² justo cuando tales principios habían caducado. Pero peor sucede cuando el lente con que se juzgan las comedias pertenece a la mirada moderna; punto de vista desde el cual podría pensarse en un fin didáctico de la literatura dramática; nada más alejado de la realidad.²³

Por un lado, se puede decir que la desmesura es un tema que al lector del siglo XXI puede resultar extraño, pues en este tiempo es normal la tendencia a seccionar, a las especializaciones. En tiempos de Cervantes, en cambio, era común que un hombre se moviera en más de un ámbito, así lo hace saber Huarte de San Juan en 1575:

Para que las obras de los artífices tuviesen la perfección que convenía al uso de la república, me pareció, Católica Real Majestad, que se había de establecer una ley: que el carpintero no hiciese obra tocante al oficio del labrador, ni el tejedor del arquitecto, ni el jurisperito curase, ni el médico abogase; sino que cada uno ejercitase sola aquel arte para la cual tenía talento natural, y dejase las demás.²⁴

²¹ En el *Quijote* igualmente está presente una escritura desatada que pasa por encima de los géneros; el narrador, por ejemplo, se muestra épico al transmitir las grandes “fazañas” –paradójicamente cómicas– del famoso hidalgo de la Mancha.

²² Véase Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, pp. 23-25.

²³ Bances de Candamo ofrece argumentos teológicos que prueban las bondades de la comedia, una de ellas es el deleite: “La comedia ‘per se’, según la doctrina del Doctor Angélico, y de Doctísimo Caietano, no es pecaminosa, si no se mezcla con cosas torpes i ilícitas. Antes se ordena al bien común, y al alivio de la fatigada naturaleza, que se deleita en la representación, según la opinión de Aristóteles, llamando ‘Eutrapelia’ a aquella virtud moderadora de los extremos, y el Angélico Doctor la llama ‘alegría’”, Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Tamesis, London, 1970, art. 2º, pp. 31-32. En pleno siglo XVIII la idea persistía; Erauso y Zavaleta defiende el papel de entretenimiento de la literatura dramática: “Todas las Artes tienen, á mi entender, objeto de utilidad fixa, y verdadera, respecto de la necesidad de los vivientes, excepto el de la Cómica, que como dirigido solo á obras en que se interessa el humano recreo, prende siempre de la aprehension, é inconstancia del gusto, por lo regular, antojadizo, melindroso, y noveléro”, en “Papel circular, que, solicitando el examen, censura, y correccion de esta obra, escribió el autor a varios sugetos doctos, y con especialidad, á los que, por escrito, dieron los Dictámenes, que á él se siguen”. Tomás de Erauso y Zavaleta [Ignacio de Loyola Oranguren, Marqués de Olmedo] *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y a favor de sus mas famosos Escritores el Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio, y don Pedro Calderón de la Barca*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid, 1750, p. b 3. Véase también p. 56 de la misma obra.

²⁴ Juan Huarte de San Juan, “Proemio”, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 61.

En pleno siglo veintiuno, las palabras iniciales del tratado médico resultarían innecesarias, y, con toda seguridad, haría recordar al lector el refrán que reza: “Zapatero, a tus zapatos”. Mediante su proemio, el tratadista médico deja ver de manera indirecta una práctica frecuente en su tiempo: el desempeño del hombre común en distintas áreas, que el mismo autor predica con el ejemplo al hablar de qué tipo de ciencias se corresponden con cada ingenio:

Las que pertenecen al entendimiento son: teología escolástica; la teórica de la medicina; la dialéctica; la filosofía natural y moral; la práctica de la jurispericia, que llaman abogacía.

De la buena imaginativa nacen todas las artes y ciencias que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción. Estas son: poesía, elocuencia, música, saber predicar; la práctica de la medicina, matemáticas, astrología; gobernar una república, el arte militar; pintar, trazar, escribir, leer, ser un hombre gracioso, apodador, polido, agudo *in agilibus*; y todos los ingenios y maquinamientos que fingen los artifices; y también una gracia de la cual se admira el vulgo, que es dictar a cuatro escribientes juntos materias diversas, y salir todas muy bien ordenadas.²⁵

Con su discurso, Huarte deja claro que independientemente de su profesión, no está imposibilitado para poder opinar sobre temas que no necesariamente tienen que ver con medicina, muestra de ello es la gama de las fuentes clásicas a las que constantemente recurre a lo largo de su obra para apoyar sus argumentos: Aristóteles, Platón, Galeno, Cicerón, Horacio, Terencio, Quintiliano, Virgilio, entre otros. Evidentemente, el médico no se privó de las letras humanas; se podría decir que la suya era una mente desatada.

Por otro lado, conviene advertir que las obras cervantinas se caracterizan por su desmesura narrativa; pero antes de tomarlo como un vicio imperdonable en contra de la esencia del teatro, se tendrá que preguntar, en primer lugar, en qué medida esta tendencia a la desmesura estaba presente en el espectador de teatro con el que Cervantes pretendía entablar un diálogo. En contra de lo que pueda pensarse, en el seno mismo de preceptiva dramática se encuentra cierta tendencia a romper el canon. Torres Naharro, por ejemplo, después de clasificar las comedias en dos tipos, *a noticia* y *a fantasía*, cree conveniente que las obras se dividan internamente en *introito* y *argumento*; pero señala: “Si más os pareciere que deban ser, ansí de lo uno como de lo otro [los subgéneros y las división interna], licencia se tienen para quitar y poner los discretos”.²⁶ Con tales palabras, el preceptista señala que la flexibilidad tiene cabida en la creación dramática y considera que quienes alteran las normas no pertenecen al número de los necios, sino de los discretos. Él mismo pone en práctica un acto subversivo con respecto al número de personajes:

²⁵ *Ibidem.*, cap. 8, p. 164.

²⁶ *Propaladia, op. cit.*, t. 1, p. 10.

“el honesto número [señala] me parece que sea de seis hasta doce personas”;²⁷ pero tiene un reparo: “Aunque en nuestra Comedia Tinellaria se introdujeron pasadas veinte personas, porque el sujeto della no quiso ménos”.²⁸ Tal parece que para Torres Naharro cada autor tiene la libertad de amoldar las normas dramáticas a las necesidades propias de cada obra; lo sorprendente es que una obra como *La Numancia*, que requiere un buen número de personajes por el tema épico que trata, haya indignado a Cotarelo precisamente por el alto número de personajes.²⁹

Lo que hace el autor de la *Propaladia* no es un caso aislado; Juan de Mena pone en práctica la flexibilidad en la escritura de su obra *La coronación*, pues una vez que ha explicado la forma y contenido de los tres subgéneros dramáticos (tragedia, sátira y comedia), menciona:

Vistas estas maneras tres de escrevir, podemos decir el estilo de aquestas coplas ser comedia e sátira: comedia porque comienza por omilde e baxo estilo, por tristes principios, e fenesçe en gozosos e alegres fines [...], e sátira se puede decir porque reprehende los viçios de los malos e glorifica la gloria de los buenos.³⁰

Como puede apreciarse, la mezcla de géneros no es ajena al preceptista. Algo parecido sucede con Jiménez Patón; al distinguir los tres tonos en la escritura y en el habla, hace el siguiente comentario: “que en vna misma oracion sera necesario vsar de todos segun se ofreciere”.³¹

Desde el punto de vista de la métrica, López Pinciano reconoce la mezcla de formas desde el tiempo de los clásicos; razón por la cual no le espanta que sus contemporáneos la practiquen:

Metrífica [dice Hugo] ha de ser la acción trágica, y aun particularmente dize della Aristóteles que no se ata a especie particular de metro.

Pues yo sé donde dize, dixo Fadrique, que dexó los jambos octonarios y tomó los exámetros.

Y yo también, respondió Vgo, que fué en sus Poéticos, a do, por guardar el decoro de la grauedad, perdió la verisimilitud del lenguaje, que los jambos aparejados era[n] para la plática verisímil. Dixe esto porque entendáys queme acuerdo del lugar; y, respondiendo a vuestra duda, digo que el Philósopho no dize ahí que fueron todos los metros jambos antes, y, después, exámetros; antes yo entiendo que por la mayor parte; y así no me parecen mal los trágicos de nuestros tiempos que mezcla[n] toda especie de metros, y aun los graues, quales son los endecasílabos, y los de arte mayor podrían en diferentes estanzas; la qual variedad es conforme a la práctica y vemos en Eurípides, Séneca y los demás trágicos griegos y latinos.³²

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Ibidem*, pp. 9-10.

²⁹ Armando Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, p. 50.

³⁰ *La coronación*, “Preámbulo segundo”, *op. cit.*, p. 4.

³¹ *Mercvrius trimegistvs, sive de triplici eloquentia sacra, española, romana, op. cit.*, p. 196.

³² *Philosophia antugua poética, op. cit.*, t. II, epístola 8, pp. 364-365.

Es curioso que en aras del decoro que se corresponde con la gravedad, se diga que se pierde la verosimilitud del lenguaje en virtud de la mezcla de metros. Al hablar de la división interna de la tragedia, también se observa una mezcla:

[...] quando se trató de la fábula [dice el Pinciano] entendí que el episodio se puede mezclar al prólogo muy bien, así como lo haze con el choro mismo.

[...]

Yo, a lo menos, dixo Fadrique, así lo veo en muchos poemas, y más clarame[n]te, en los trágicos, adonde se miran mezclados a los prólogos y éxodos muchos episodios.³³

Al cabo de su plática, los personajes consideran pertinente que, en virtud de la mezcla, “Cesse [...] el nombre de episodios delante del prólogo y éxodo por las dichas causas”.³⁴ Al discutir sobre el *Anfitrión* de Plauto, también se reconoce que no había géneros puros:

Fadrique dixo: El *Amphitryón* de Plauto [...] no es pura comedia, porque el mismo Mercurio, prologando, la dize tragicomedia por la mezcla que tiene de las personas graues y de lo ridículo; de las tagatas y trabeadas podemos decir lo mismo, que no son puras comedias y que tienen olor de lo trágico.³⁵

Finalmente, el Pinciano externa una duda que pone en tela de juicio la frontera entre la tragedia y la comedia: “Por cierto, señor, yo he visto en comedias muy finas y puras muchos temores, llantos y aun muertes”;³⁶ ante el comentario, Fadrique ofrece este argumento: “Para reyr son todos esos, no para llorar”.³⁷ La respuesta contenta al Pinciano, porque vuelve nuevamente sobre el tema: “veo yo que lloran los actores mismos en las comedias, y aun algunos oyentes, y veo también muertes en algunas dellas”.³⁸ Lo anterior muestra la facilidad con la que los autores dramáticos mezclaban los géneros.

Por su parte, Turia, admirador de la producción dramática del Fénix, sabe que la naturaleza de la Comedia nueva tiene su razón de ser en su correspondencia con la naturaleza española, que, desde su perspectiva, no parece muy apegada a los límites:

Porque la cólera Española esta mejor con la pintura que con la historia; digolo, porque vna tabla, o lienço de vna vez ofrece quanto tiene, y la historia se entrega al entretenimiento, o memoria con mas dificultad, pues es al paso de los libros, o capitulos en que el Autor la distribuye. Y assi lleuados de su naturaleza, querrian en una Comedia no solo ver el nacimiento prodigioso de vn principe, pero [sino] las hazañas que prometio tan estraño principio, hasta ver el fin de sus días,

³³ *Ibidem*, t. II, epístola 8, pp. 373-374.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ *Philosophia antugua poética, op. cit.*, t. III, epístola 9, p. 21.

³⁶ *Ibidem*, t. III, epístola 9, p. 22.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ *Philosophia antugua poética, op. cit.*, t. III, epístola 9, p. 23.

si gozo de la gloria que sus heroycos hechos le prometieron. Y asimismo en aquel breue tiempo de dos horas querrian ver sucesos Comicos, Tragicos, y Tragicomicos [...] y esto se confirma en la musica de la misma Comedia, pues si comienza por vn tono graue, luego le quieren no solo alegre, y joli, pero corrido, y bullicioso, y aun abiuado, con sainetes de bayles, y danças que mezclan en ellos.³⁹

Lo grave y lo bajo se daban cita en las comedias frecuentemente. Luján de Sayavedra, en 1604, observa la flexibilidad que el género dramático tiene con respecto al empleo del estilo: “la tragedia pide alto estilo, y la comedia bajo; y aunque muchas veces se halla diversidad en lo que tengo dicho, y en algunas comedias finas y puras que no sean tragicomedias se hallan temores, llantos, desastres y muertes, pero todo va dirigido al pasatiempo y risa, y el que no se ríe desto merece que se rían de él”.⁴⁰

Para Virués, la novedad que presenta su obra *La tragedia de la cruel Casandra* (1606) es motivo de regocijo:

[...] la cual [obra] también cortada a la medida
de ejemplos de virtud, aunque mostrados
tal vez por su contrario el vicio, viene
acompañada con el dulce gusto,
siguiendo en esto la mayor fineza
del arte antiguo y del moderno uso
que jamás en teatros Españoles
visto se haya, sin que a nadie agravie.⁴¹

El poeta, pues, se vale algunas veces del vicio para mostrar la virtud, y no respeta del todo el canon antiguo, sino hace una mezcla de éste con las costumbres de su tiempo. El mismo regocijo por la combinación de lo antiguo con lo moderno se nota en Juan de la Cueva al alabar la tarea emprendida por Malara:

El maestro Malara fué loado
porque en alguna cosa alteró el uso
antiguo, con el nuestro conformado.⁴²

³⁹ Turia, “Proemio”, *op. cit.*, s/p. [p. electrónica 13].

⁴⁰ Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Atlas, Madrid, 1975 (Biblioteca de Autores Españoles), t. 3, III, cap. 7, pp. 418-419.

⁴¹ Cristóbal de Virués, “prólogo a *La cruel Casandra*”, en *Obras trágicas y líricas del capitán Cristoual de Virués* (manuscrito), imp. Alonso Marín, Madrid, 1609, vv. 35-42. La misma mezcla entre lo antiguo y lo moderno también se da a conocer en su prólogo general: “En este libro ai cinco tragedias, de las quales las quatro primeras están compuestas auiedo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal atención a todo lo que se debe tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras de teatro en nuestros tiempos se deueria usar”, “Discreto lector”, *ibidem*, 4 v.

⁴² Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, “Epístola III”, ed. Francisco A. de Icaza, Clásicos castellanos, Madrid, 1924, vv. 697-699.

Si en el seno mismo de la preceptiva y de la práctica de los autores dramáticos anteriores y contemporáneos a Cervantes se permitían ciertas libertades, el lector no debería alarmarse cuando el Manco de Lepanto adereza sus comedia con una porción extra de narración, pues tal decisión, en palabras de Torres Naharro, no sería ninguna novedad, sino muestra de una gran discreción. Sería injusto pretender ver la escritura desatada de Cervantes como un defecto cuando la literatura, la preceptiva dramática y la sociedad eran igualmente desmesuradas. Un punto de vista contrario sólo denotaría intransigencia, como sucedió con la visión de la preceptiva en el siglo XVIII, época en la que era fácil comprender que alguien como Madramany y Carbonell pensara que la calidad de la literatura dramática radica en respetar el canon.⁴³

Al considerar desmedidas las comedias cervantinas, habría que preguntar, en segundo lugar, por el motivo que tuvo el autor para llevar a cabo lo que hizo. La de Cervantes es una decisión voluntaria que se corresponde con el espíritu de ruptura del orden natural, que es propio del barroco;⁴⁴ manera de ver la vida que no era desconocida para el dramaturgo, como lo ha expresado González:

Cervantes era un hombre con conciencia de su tiempo, si bien se tiene que reconocer que tenía una independencia y planteamientos estéticos e ideológicos personales; por tanto me parece que la interrelación y confluencias existentes entre la narrativa y el teatro cervantinos se pueden comprender mejor si las vemos en la perspectiva estética del Barroco, que es la de la cultura y mentalidad cervantinas, pues en el Barroco se desarrolla una posibilidad creativa que asume el contraste y los extremos como algo inherente a su expresión. Podríamos decir que incluso el contraste y los extremos son elementos canónicos en el Barroco hispánico, además que se acepta de manera natural (y a veces obligada) la complejidad tanto estructural como de superficie, y así el concepto se complejiza y adquiere forma de expresión literaria igualmente complejas, que implican el arte de ingenio tanto en la creación como en la recepción.⁴⁵

La actitud de Cervantes en el teatro (como la de Góngora y Lope en poesía y en teatro, respectivamente) tiene por guía, como hombre barroco, la razón; esa misma razón que con el humanismo italiano llevó al hombre a reflexionar sobre sí mismo antes que intentar conocer la naturaleza: “Yo me pregunto [decía Petrarca] para qué sirve conocer la naturaleza de las bestias

⁴³ Dice el autor: “[...] ninguno á mi entender mereció el nombre de Poeta Dramático, porque ninguno se sujetó á las reglas del Arte”, Juan Bautista Madraany y Carbonell, en su traducción de Nicolas Boileau Despréaux, *El Arte Poética*, Joseph y Tomas de Orga, Valencia, 1787, p. 31.

⁴⁴ Cf. Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, op. cit., p. 33.

⁴⁵ Aurelio González, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Fundación Cervantina de México / Universidad de Guanajuato / Centro de Estudios Cervantinos, México, 2013, 172-173.

salvajes, de los pájaros, de los peces, y no saber la naturaleza del hombre, el fin para el cual hemos nacido, de dónde venimos y adónde vamos”.⁴⁶

Ante el problema del elemento narrativo en el seno de las obras dramáticas de Cervantes, lejos de la discusión de si es un vicio o una virtud, el planteamiento que propongo en este trabajo radica en ver esa forma discursiva como un elemento de experimentación, que se debe, por un lado, no a un descuido, sino a la voluntad del autor, pues, como se tratará de mostrar, todo parece indicar que el dramaturgo encuentra en las narraciones el mejor medio para comprender al ser humano. Por otro, creo que el uso de tal estrategia discursiva se corresponde con el afán renovador de la literatura barroca, ese mismo deseo que impulsó a Góngora y a Lope a no conformarse con lo establecido, a llevar al límite su producción en aras de la experimentación; los genios del verso eran conscientes de que la mayoría de sus contemporáneos no estarían satisfechos con su nueva forma de producción artística –pues el hombre, por naturaleza, se resiste al cambio–; pero también sabían que su sociedad experimentaba cambios, y el arte literario no podía permanecer al margen. Con un panorama de esta naturaleza, lo más viable era que Cervantes trasgrediera el canon en lugar de seguirlo ciegamente.

I.2 Vicios y virtudes. Un panorama sobre la crítica surgida en torno de la literatura dramática de Cervantes

A diferencia de lo que ha acontecido con la recepción del género narrativo, la literatura dramática de Cervantes ha sido atendida en menor medida por los estudiosos, porque, en términos generales, se le ha considerado una producción menor. De cierto modo, el mismo autor es responsable de este juicio por haber hablado de manera poco entusiasta sobre su producción dramática. En el prólogo a las *Ocho comedias*, una voz que se ha identificado con la de Cervantes se dirige al lector en forma confidencial. Esta entidad crea de sí mismo la imagen de un hombre maduro que está autorizado para emitir comentarios críticos sobre el teatro anterior y el de su tiempo.⁴⁷ De sus primeras obras, *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia* y otras veinte o treinta de las que no se tiene noticia, habla positivamente: “todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni

⁴⁶ Apud José Antonio Maravall, *La teoría española del estado en el siglo XVII*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944, p. 23.

⁴⁷ Con la frase “vistos agora en la edad madura que tengo”, comienza su preceptiva. Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector”, *Ocho comedias*, en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Madrid, 1987, p. 8. En adelante, citaremos por esta edición.

barahundas”; en aquel entonces, dice, “corrían mis alabanzas”.⁴⁸ De dicha recepción es testigo Agustín de Rojas, a quien pertenecen los siguientes versos, que dan cuenta de los orígenes del teatro español:

Fué el autor primero desto
el noble Juan de la Cueva;
hizo del padre tirano,
como sabéis, dos comedias.
Sus *Tratos de Argel*, Cervantes;
Hizo *El Comendador*, Vega;
sus *Lauras y el bello Adonis*,
don Francisco de la Cueva.
Loyola, aquella de *Audalla*,
que todas fueron muy buenas,
y ya en este tiempo usaban
cantar romances y letras.⁴⁹

En el prólogo de Cervantes, se informa que su teatro posterior no tuvo una recepción elogiosa: cuando ofreció sus obras, no hubo autor que se interesara en ellas; sólo uno estaba dispuesto a comprárselas, pero se arrepintió en virtud de que “un autor de título” le dijo “que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada”.⁵⁰ Considerar que lo anterior fue un suceso real, como algunos estudiosos pretenden, no es lo más apropiado si se considera que en la *Adjunta al Parnaso*, el dramaturgo confiesa que los autores saben que tiene algunas obras, “pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa”,⁵¹ en virtud de tales palabras, acaso pueda deducirse que el encuentro con el autor que solicita sus obras en el prólogo a las *Ocho comedias* es un hecho ficticio.⁵²

En el prólogo –lo mismo que en la *Adjunta*– hay una manera poco alentadora de referirse a su creación dramática; sin embargo, el lector de Cervantes no debe olvidar en ningún momento que ya en otro prólogo el autor habló negativamente de la obra narrativa considerada hoy, por mucho, la más grande de todos los tiempos:

[...] ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? [...] Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁴⁹ “Loa de la comedia”, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Bailly Bailliére, Madrid, 1911, t. 1, v.2, p. 348.

⁵⁰ Cervantes, “Prólogo al lector”, *Ocho comedias*, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ Cervantes, *Adjunta al Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 2001, p. 183.

⁵² Recuérdese que Cervantes es el gran especialista en introducir aspectos ficticios en sus prólogos, como sucede con el amigo gracias al cual puede escribir el prólogo del *Quijote* de 1605.

amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzgue por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres.⁵³

La falsa modestia, pues, no es ajena a Cervantes. En las *Ocho comedias* parece que utiliza un recurso similar con el fin de ridiculizar el juicio que descalifica sus obras, pues cierra su prólogo elogiando su producción literaria y da muestras de menosprecio por quienes las juzgan a la ligera:

Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen una cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor [el que no quiso comprárselas], dile que se enmiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen.⁵⁴

Cervantes está seguro de la calidad de sus obras y la opinión de los ‘autores’ le tiene sin cuidado, por eso evita “dimes y diretes de recitantes” y, por convicción propia más que por fracaso, las mandó imprimir. Si las dio a la estampa, más verosímil es que lo haya hecho “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan”,⁵⁵ para que con el privilegio de la lectura no quedaran los receptores “ayunos de entender su artificio”.⁵⁶ Sin abandonar el diálogo con su sociedad, el Manco de Lepanto parece despreciar todo contacto con los directores teatrales de su tiempo, preocupados por cuestiones monetarias y no por las estéticas.

Entre otras virtudes, la calidad de las *Comedias* se debe, por un lado, a la adecuada construcción del carácter de los personajes (seres que son un reflejo de la vida humana,⁵⁷ y no portavoces de su creador), que, incluso en los entremeses, poseen una personalidad compleja y

⁵³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁵⁴ Cervantes, “Prólogo al lector”, *Ocho comedias*, en *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ Cervantes, *Adjunta al parnaso*, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁶ Schack opina, en cambio, que la impresión de las comedias fue un acto “negligente”; si las imprimió, agrega, fue porque “[...] esperaba, una vez conocidas, que fuesen también representadas: ¡Vana esperanza que, como sabemos, no llega nunca a realizarse!”, Adolfo Federico conde de Schack *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid, 1886, t. 2, cap. XII, pp. 42 y 58, respectivamente.

⁵⁷ Recuérdese que don Quijote opina que las comedias son como un espejo “donde se ven al vivo las acciones humanas, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que tenemos de ser como la comedia y los comediantes”. Su compadre el cura no va a la zaga al decir que la comedia es “espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad” (II, 12, 719 y I, 48, 553, respectivamente).

una dimensión humana nada maniquea;⁵⁸ por otro, a la propuesta innovadora que en ellas se ofrece.⁵⁹ Lo cierto es que a pesar de los elogios que recibe por parte de su creador una obra como *La destrucción de Numancia*, pasó inadvertida para sus contemporáneos,⁶⁰ y no fue sino hasta 1784, con la edición a cargo de Sancha, que empezó a ser valorada por los críticos y escritores alemanes de finales del XVIII y principios del XIX.⁶¹

La crítica temprana de la obra se casó con la idea de que el teatro cervantino, comparado con su prosa, es de ínfima calidad. Así lo demuestra el juicio del primer editor de las comedias en el siglo XVIII, Nasarre y Ferris, pues opina que:

En ellas están censuradas los disparates, desordenes, y necedades de las Comedias aplaudidas, y con las mismas necedades representadas mostró agradablemente, como hacen los Pintores en las cosas feas, y espantosas, el desorden, lo ridículo, y lo falto de arte, de invención, de verisimilitud, de buena moral, que el Pueblo engañado tenia por cosas admirables.⁶²

No obstante que carece argumentos su tesis de que la dramaturgia de Cervantes es desarreglada debido al deseo de parodiar el estilo de la Comedia Nueva para corregir los abusos que allí se cometen, tuvo buena aceptación por parte de Schack, quien considera que el dramaturgo: “acumuló en ellas [en las comedias] sin escrúpulos todos aquellos extravíos dramáticos de bambolla y efecto de la época, llevando hasta la exageración su licencia”.⁶³

Ante tal situación, es razonable que muchos estudiosos mostraran su desacuerdo; una de las primeras manifestaciones de este sentimiento pertenece a Lampillas, quien (a pesar de considerar “malas y desarregladas” las comedias) señala la ingenuidad cervantina en las palabras

⁵⁸ Piénsese, por ejemplo, en Cañizares, el protagonista de *El viejo celoso*, que es despreciable por su actitud carcelaria para con su joven esposa, Lorenza, y, a un tiempo, provoca lástima la ingenuidad que muestra al no creer que fue engañado cuando su mujer lo declara abiertamente.

⁵⁹ Cervantes sabía que obras como las suyas no encajaría en su tiempo debido a las exigencias del público, como lo explica el canónigo de Toledo, cf. *Don Quijote*, I, 48, 551-552.

⁶⁰ Francisco Ynduráin, “Estudio preliminar”, en Cervantes, *Obras completas. Obras dramáticas II*, Atlas, Madrid, 1962, pp. XIX-XX. De hecho, Lope, acaso por cuestiones personales, lo consideraba mal poeta; así lo expresa de manera literal en una carta dirigida a un médico: “... De poetas no digo; muchos en ciernes para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe el Quijote”, *apud* Ricardo Rojas, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 163.

⁶¹ Véase Cervantes, *Viage al Parnaso (...)* *Publicase ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes: aquella intitulada La Numancia; esta El trato de Argel*, ed. Antonio de Sancha, Madrid, 1784.

⁶² Blas Antonio Nasarre y Ferris, “prólogo”, en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1749, p. A2 r.. No obstante, considera que las comedias que Cervantes dio a la imprenta son para la literatura dramática de su tiempo lo que el *Quijote* para los libros de caballerías: “y quiso por medio de estas ocho Comedias y Entremeses, como por otros tantos Don Quixotes, y Sanchos, que desterraron los portentosos, y desatinados Libros de Cavallerías, que trastornaban los juicios de muchos hombres; quiso, digo, con Comedias enmendar los errores de la Comedia, y purgar del mal gusto, y mala moral el Theatro, volviéndolo á la razon, y á la autoridad, de que se havia descartado por complacer al ínfimo vulgo, sin tener respeto por los á lo restante, y más sano del Pueblo”, *ibidem*, p. A r. y v.

⁶³ *Historia de la literatura...*, *op. cit.*, t. 2, cap. xii, p. 60.

de su prólogo: “qualquiera que las lea atentamente, no podrá menos de persuadirse que Cervantes tubo por buenas las comedias de que alli habla, sin haberle ocurrido hacer ridiculas las de Lope de Vega”.⁶⁴ El señalamiento de Hermenegildo da cuenta de la opinión más aceptada en los últimos tiempos: “La solución que dio Nasarre al pensar que Cervantes hizo desarregladas sus comedias para parodiar el teatro de su tiempo, es tan ridícula como la mayoría de sus opiniones”.⁶⁵ Con todo, la idea del fracaso de Cervantes como dramaturgo persiste; incluso en uno de los más brillantes trabajos que se han ofrecido al respecto se toma al pie de la letra las palabras cervantinas que censuran la escritura del dramaturgo (“de [su] prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada”) para decir: “ils ont dénoncé sans ménagements les déficiences d’une écriture dont lui-même s’est toujours dit insatisfait”.⁶⁶

El deseo de ver en las comedias una propuesta literaria para ser leída y no para ser representada es una causa de la mala recepción que han tenido las obras. Ejemplo de esta mirada es el testimonio que a mediados del siglo XVIII ofreció Erauso y Zavaleta: “El estilo de Cervantes, es cierto, que desdice mucho del presente: no se pueden leer sus Comedias sin molestia del oído, y aun del entendimiento”.⁶⁷ La visión persistió hasta hace poco, como puede inferirse por las palabras de Schevill y Bonilla al hablar sobre una comedia de la primera época, *Los tratos de Argel*, obra llena de entradas y salidas, que “[...] confunden al lector, perjudicando al desarrollo de las ideas y de los caracteres, aunque dan a la comedia innegable movimiento”.⁶⁸ La idea de que las comedias son aburridas y maltrechas sólo se entiende en virtud de que se ignora la riqueza de los elementos espectaculares por los lectores, pues, en tal caso, la lectura se priva de la mitad de la obra.

En las páginas siguientes se pretende dar cuenta de la valoración de la que ha sido objeto la literatura dramática de Cervantes y se tratará de evitar, en la medida de lo posible, emitir

⁶⁴ Javier Lampillas, *Ensayo histórico-apologético de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos italianos. Parte segunda de la literatura moderna*, Oficina de Blas Miedes (Impresor de la Real Sociedad), Zaragoza, 1784, disertación VIII, cap. IX, p. 154.

⁶⁵ Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961, p. 29.

⁶⁶ Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses universitaires de France, París, 1977, p. 14.

⁶⁷ El autor ofrece una larga enumeración sobre los defectos que observa en las obras, al cabo de la cual dice: “[...] sus invenciones están desnudas de aparato, y propuestas con aspera floxedad, y sin aquellos requisitos de novedad artificiosa, que las hacen agradables, á el entendimiento, y al gusto”, *Discurso crítico sobre el origen...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁶⁸ Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, t. VI, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922, p. 74.

opiniones al respecto. Con ello, no se ofrece una muestra exhaustiva sino selectiva, pues se intenta obtener un sustento textual sobre la manera en que las obras cervantinas han sido acogidas por los estudiosos. La guía de esta rápida mirada es el aspecto estructural por encima del temático en virtud de que ciertos elementos estilísticos y el manejo de la técnica teatral han despertado serias controversias; por esta misma razón, la organización de este recuento no obedece a un criterio cronológico.

El teatro de Cervantes ha sido fuertemente atacado desde todos los aspectos: métricos, temáticos, ideológicos... Desafortunadamente, muchos comentarios carecen de una rigurosa observación del texto cervantino y se dejan llevar por suposiciones que, en la mayoría de los casos, no se corresponden con la seriedad de un estudio filológico, tal es el caso de Euraso y Zavaleta, quien juzga las obras a partir no de una lectura atenta, sino en función de lo que el dramaturgo dice en el prólogo.⁶⁹ También se debe reconocer que hay análisis rigurosos que han señalado debilidades que merecen ser atendidas, pero no lo son cuando la intención es desacreditar la pluma de Cervantes, tal es el caso de Rubio González. No obstante, vale la pena observar la saña patente de este autor.

Desde su perspectiva, Cervantes utiliza en la *Numancia* una rima con cualidades peculiares, tales como: “desmayo y falta de gracia”; “rima fácil y en muchos casos ripiosa”; “La utilización de formas verbales para acomodar la rima es tan ordinario, que un tanto por ciento muy elevado de las rimas se debe a este procedimiento, lo cual constituye una prueba más de la reducida capacidad de Cervantes para dotar a su obra de galanura métrica”; “aun son más llamativas las rimas de los participios en -ADO, -ADA, -ADOS, -ADAS, y más feas todavía las rimas de los posesivos NUESTRA-VUESTRA, ESPAÑA-HAZAÑA, CIELO, SUELO, CAMINO-NUMANTINO, DURO-PURO, DURA-PURA, etc., las cuales se repiten en forma de tópico comodín, incluso forzando el verso para ir urdiendo las estrofas sin más exigencia que la coincidencia de sonidos”; “resulta menos soportable la utilización de una misma palabra, incluso con significados diferentes, dentro de la misma estrofa o con demasiada proximidad”. Los ‘vicios’ mencionados “son pruebas fehacientes de su escaso dominio del oficio poético en su aspecto más elemental y artesano”.

⁶⁹ Una vez que cita el pasaje donde Cervantes informa lo sucedido con el librero a quien vende las comedias, uno de los personajes de Euraso y Zavaleta dice: “Pues, señor mío [...], confesion de parte reevela de prueba, y estémos en que las tales Comedias no serían buenas, ni aun medio buenas, pues assi las despreciaban los Actores; ya fuesse porque mantenían, ó intentaban mantener el estilo rancio apolilládo de Terencio, y Plauto, á que Madrid havia tomado hastío; ó yá porque á vista de los nuevos Fabricantes, se le havia entumecido la musa”, *Discurso crítico...*, *op. cit.*, p. 71, tales opiniones no pasan de ser meras suposiciones infundadas.

A partir de tales observaciones, el lector podría recordar las palabras que don Quijote dice a Sancho: “‘quando caput dolet’, etcétera [...] Quiero decir [...] que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen” (II, 2, 642); es decir, se podría pensar que los detalles señalados por Rubio tienen correspondencia con la tragedia entera, pues forma y contenido son una sola cosa. Sorprendentemente, el autor se atreve a hablar en términos generales sobre la obra a manera de conclusión:

[...] no levanta el vuelo a mucha mayor altura que gran parte de las obras teatrales del siglo XVI [...] no se muestra como dramaturgo, genial, ni innovador en aspectos esenciales, ni mucho menos como maestro de la tragedia española, ni como el autor de una obra que puede presentarse como modelo impecable del género trágico español, ni siquiera en su fase de origen. Puestos a hacer un análisis riguroso de sus aciertos y sus mediocridades o declaradas torpezas, el conjunto daría como resultado una obra modestamente aceptable.⁷⁰

Sólo que hay un pequeño detalle atendible: las observaciones de Rubio carecen de un análisis temático; no obstante, enjuicia la obra a partir sólo del carácter métrico. El agudo análisis formal que presenta es improductivo en tanto que no se muestre de manera convincente la relación que este aspecto guarda con el contenido de la obra. Tal como están expresadas las opiniones, parece que su deseo fuera demostrar que Cervantes se acercó a la literatura dramática como un aficionado más que como un hombre con firmes convicciones literarias. Sobre su análisis cabría objetar, además, que resulta necesario realizar un minucioso estudio de un corpus que incluya obras contemporáneas para observar en qué medida estos “vicios” son propios de Cervantes o comunes a la escritura poética de su tiempo.⁷¹

Una situación diferente se ofrece con cervantistas de la talla de Avalle-Arce; como muestra de su trabajo, conviene traer a cuento que el estudioso observa la repetición de la palabra “paso” en los siguientes versos de la tragedia, que puede resultar un vicio ante la mirada moderna:

MARANDRO. [...] Avisemos de este *paso*
al pueblo, que está mortal.

⁷⁰ Lorenzo Rubio González, “Observaciones métrico-estilísticas sobre *La Numancia* de Cervantes”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 13 (1988), pp. 159-168.

⁷¹ Ya Schevill y Bonilla notaron que en *La Numancia* se utilizan formas métricas que eran moneda corriente y que se encuentran en la versificación de Juan de la Cueva: “la imitación cervantina es evidente: el sistema poético es el mismo; las rimas son frecuentemente idénticas; el léxico parece, en ocasiones, prestado por un escritor al otro, y se repiten en Cervantes frases estereotipadas y alusiones clásicas, que igualmente constan en Cueva. [...] las glosas, que Lope de Vega y sus contemporáneos del siglo de oro introducen con frecuencia en su teatro, hállanse ya en Cueva, de quien pudo tomarla Cervantes para algunas de sus *Ocho comedias* de 1615”. Ed. de *Comedias y entremeses*, *op. cit.*, p. 22. En el caso de la narrativa, una tarea similar fue la que llevó a cabo Ángel Rosenblat al vindicar la escritura de la gran obra cervantina (tan maltratada por algunos estudiosos) en *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid, 1978.

Mas, para dar nueva tal,
¿quién podrá mover el *paso*?
(*La Numancia*, II, 1109-1112)

NUMANTINO 2º. Apenas puedo ya mover el *paso*
la sin ventura madre desdichada,
que, en tan extraño y lamentable caso,
se ve de dos hijuelos rodeada.

NUMANTINO 1º, Todos, al fin, al doloroso *paso*
vendremos de la muerte arrebatada.
Mas moved vos, hermano, agora el vuestro,
a ver qué ordena el gran Senado nuestro
(*La Numancia*, III, 1732-1739).⁷²

Sólo que este recurso no carece de sentido, pues el término marca el movimiento de los personajes hacia su destino, que en el primer caso está en relación con la incertidumbre y, en el segundo, con la certeza.⁷³ Tampoco es gratuito que ambas escenas sirvan de cierre a la segunda jornada y a la tercera, respectivamente.⁷⁴ Lo que desde la mirada del siglo XXI se considera vicio, acaso haya tenido una intención determinada para el autor.

I.2.1 La contradicción entre el preceptista y el dramaturgo

A lo largo de su producción, Cervantes incluyó comentarios sobre la literatura desde diversas perspectivas; muchos de ellos han sido puntos de partida para confrontarlos con su propia creación. Así, los estudiosos han encontrado abundantes contradicciones entre la teoría y la dramaturgia cervantina. Si no se puede negar que tales contradicciones existen, tampoco se puede

⁷² De manera excepcional, hemos citado por la edición de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 2001 en virtud de que la edición de *Teatro completo* no reproduce los versos citados.

⁷³ Véase Juan Bautista Avallé Arce, “Poesía, historia, imperialismo: *La Numancia*”, en *Anuario de Letras*, 2 (1962), pp. 65-69.

⁷⁴ Varios autores han señalado defectos en la métrica sin pretender desacreditar la tarea cervantina. Valbuena Prat al señalar lo que sucede con la versificación sin que este aspecto manche la totalidad de la obra: “[...] es en *La Numancia* donde [Cervantes] se acredita como dramaturgo capaz de lograr una obra maestra, por el brío nacional y patriótico, que, aunque en desigual versificación, logra efectos sabiamente retóricos, por la emoción humana de las escenas de amor, de hambre, de heroísmo e independencia, por haber sabido animar toda una ciudad como protagonista de una tragedia, como Esquilo o el Lope de *Fuenteovejuna*”, Ángel Valbuena Prat, “Estudio preliminar” a Cervantes, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1980, t. 1, p. 18. Ynduráin también señala “La premiosidad del verso, relleno de ripio y de frases hechas”, pero la tiene como la mejor obra de su tiempo. “Estudio preliminar”, en Cervantes, ed. cit., p. XVII. Eduardo Juliá Martínez señala que en la poesía cervantina se encuentran “ejemplos de grandes desmayos”, pero éstos disminuyen e, incluso, llegan a desaparecer si se someten los textos a una revisión crítica, “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, en *Revista de Filología Española*, 32 (1948), p. 355. Véase, también, las observaciones de los editores Schevill y Bonilla, en *Comedias y entremeses*, op. cit., pp. 61-62.

soslayar que a veces no se cuestiona si esta suerte de preceptiva pertenece realmente al autor o si debería atribuírsele a los seres ficticios que la emiten.

Uno de los aspectos estructurales que más ha ocupado la atención de los críticos es la falta de respeto a la unidad de lugar experimentada en *El rufián dichoso*; hecho que, para muchos, contradice las siguientes palabras expresadas por el cura en el *Quijote*:

¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? [...] ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabaría en América, y, así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? Y es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclito, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? (I, 48, 553-554).⁷⁵

Si se toma en cuenta que el autor también disfrutaba de las representaciones de su tiempo, es una pena que se quiera identificar plenamente estas palabras con las ideas de Cervantes.⁷⁶ Es evidente que, en el pasaje citado, el cura, gran oportunista y embustero, se amolda a la visión de su interlocutor, el canónigo; pero no se debe olvidar que el personaje tiene la capacidad de ponerse a la altura de los juicios literarios de aquel religioso y al nivel de locura del pobre hidalgo manchego o de Sancho Panza con gran facilidad. Recuérdese que el compadre de don Quijote fue el gran creador del plan para llevar de regreso a casa al pobre hidalgo; quien transformó, cual sabio encantador, a la hermosa Dorotea en la princesa Micomicona ante los ojos admirados del ingenuo escudero:

—Esta hermosa señora —respondió el cura—, Sancho hermano, es, como quien no dice nada, es la heredera por línea recta de varón del gran reino Micomicón, la cual viene en busca de vuestro amo a pedirle un don, el cual es que le desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene

⁷⁵ Otro comentario en el que las comedias no quedan bien paradas es el de maese Pedro: “¿No se representan por ahí [dice a don Quijote] casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?” (II, 26, 850).

⁷⁶ Para Wardropper, la identificación del canónigo de Toledo con Cervantes tampoco parece convincente: “El Canónigo no es necesariamente el portavoz del gran novelista. La manera retóricamente ilógica y retorcida en que expresa sus ideas parece indicar que se burla de él su creador: el Canónigo es prisionero de su propia retórica, la cual le hace incurrir en un sinfín de falacias. ¿Cómo se le ha podido atribuir esa sarta de necedades a Cervantes, que siempre se mostró crítico muy fino tanto de los demás escritores como de sí mismo?”, Bruce W. Wardropper, “Comedias”, en Avallé-Arce y Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 155-156.

fecho; y a la fama que de buen caballero vuestro amo tiene por todo lo descubierto, de Guinea ha venido a buscarle esta princesa.

[...] Llámase [...] la princesa Micomicona, porque, llamándose su reino Micomicón, claro está que ella se ha de llamar así” (I, 29, 336).

Si al cura realmente le indignaran los disparates, cabría preguntar ¿por qué sigue la locura de Sancho? Habría que preguntar, también, ¿por qué despierta la locura de don Quijote justo cuando éste descansaba sosegado en casa y cuando el religioso pretendidamente no quería “tocarle en ningún punto de la andante caballería, por no ponerse a peligro de descocer los de la herida, que tan tiernos estaban”? (II, 1 626), ¿acaso referirse a su amigo por su apodo caballeresco –don Quijote– no es tratarlo ya como caballero andante?⁷⁷ Más convincente resulta que Cervantes, mediante la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo, se burle de quienes pretendían hacer de la dramaturgia un legado clásico inmutable a la manera en que lo hizo Turia, aunque él sí lo hizo de manera explícita al preguntarse a sí mismo y a los censores de su tiempo sobre la pertinencia de lo inmutable en el arte dramático.⁷⁸ En fin, este es el pasaje de *El rufián dichoso* que tanto ha dado de qué hablar:

COMEDIA. Los tiempos mudan las cosas
 y perficionan las artes,
 y añadir a lo inventado
 no es dificultad notable.
 Buena fui pasados tiempos,
 y en éstos, si los mirares,
 no soy mala, aunque desdigo
 de aquellos preceptos graves
 que me dieron y dejaron
 en sus obras admirables
 Séneca, Terencio y Plauto,
 y otros griegos que tú sabes.
 He dejado parte dellos,
 y he también guardado parte,
 porque lo quiere así el uso,
 que no se sujeta al arte.
 Ya represento mil cosas,
 no en relación, como de antes,
 sino en hecho, y así, es fuerza

⁷⁷ Cuando el cura cuenta a don Quijote el peligro que se corre por la invasión de los turcos, está ansioso por saber qué solución daría el hidalgo al conflicto: “–Ya tarda en decirla vuestra merced, señor don Quijote –dijo el cura.” (II, 1, 628); don Quijote, que se vio autorizado por el cura a opinar como caballero andante, pues hace referencia a él mediante el nombre que designa su oficio caballeresco, ofrece la solución: “[...] que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vaguen por España” (II, 1, 628-629).

⁷⁸ “[...] que hazaña fuera mas dificultosa? la de aprender las reglas, y leyes que amor Plauto y Terencio, y vna vez sabidas regirse siempre por ellas en sus Comedias? O la de seguir cada quinze dias nuevos términos y, preceptos? Pues es infalible, que la naturaleza Española pide en la Comedia lo que en los trages, que forman nuevos vsos cada día”, “Proemio”, en *Norte de poesía, op. cit.*, s/p. [p. electrónica 12].

que haya de mudar lugares;
que como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voime allí donde acontecen,
disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa,
donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante.
*Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;*
el pensamiento es ligero:
bien puede acompañarme
con él dondequiera que fuere,
sin perderme ni cansarse.

(*El rufián dichoso*, II, 1229-1264)

Son estas palabras las que, para algunos, contradicen el pensamiento de Cervantes expresado mediante la voz del cura y del canónigo.⁷⁹ Al respecto Ynduráin habla abiertamente de una palinodia:

Por fin, nuestro escritor más inventivo ha sabido ver los fueros de la imaginación y reconocerlos en su validez artística [...] ejemplo asombroso e insigne de lo que pueden los prejuicios cuando van prestigiados por una autoridad como en el caso de los preceptistas aristotélicos, y de cómo un autor puede reunir la contradicción más radical entre lo que crea y su explicación de sus criaturas de arte.⁸⁰

En la misma línea, Arco señala: “Hay antinomia entre las razones y teorías estéticas del Canónigo y la palinodia que entona Cervantes al principio de la jornada segunda de su comedia *El rufián dichoso*”.⁸¹ Por su parte, Meregalli atribuye la manera de resolver el problema espacio-temporal a los achaques de la vejez:

[...] la teoría del teatro expuesta por el personaje de “la Comedia” en *El rufián dichoso*, que es una rendición ante Lope, es más profundamente cervantina que la fidelidad a la unidad teatral, que es algo aprendido en los libros y reforzado, quizá, por el rechazo de la novedad típico de los ancianos (no olvidemos que, en 1604, Cervantes tenía cincuenta y siete años).⁸²

En términos generales, se ha visto una incongruencia entre la práctica y la teoría dramática del autor alcalaíno. Desde la perspectiva de Juliá Martínez, Cervantes no pudo

⁷⁹ Cf. *Don Quijote*, I, 47-48.

⁸⁰ Ynduráin “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. XI.

⁸¹ Ricardo del Arco “Cervantes y la farándula”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 31 (1951), p. 315.

⁸² Franco Meregalli, *Introducción a Cervantes*, ed. Vicente Forcadell Durán, trad. Salvador del Carril, Ariel, Barcelona, 1992, p. 134.

desarrollar adecuadamente su dramaturgia en virtud del respeto que sentía por el canon clásico. Él revolucionó la novela, pero en teatro “anduvo vacilante, esclavizado por el prejuicio de las reglas, que quiso mantener a todo trance”.⁸³

Para cerrar este apartado, conviene atender una opinión en contra de las vistas hasta el momento. Sevilla Arroyo no encuentra mucho sentido en darle nombre de contradicción a lo que Cervantes dice en la teoría y lo que hace en la práctica, pues “si antaño se denunciaban los atentados contra el ‘arte’ estéticamente injustificables, hogaño se legitiman las manipulaciones practicadas con respaldo artístico”. Para el estudioso, en lugar de contradicción, hay un alto grado de uniformidad y coherencia: “Todas las definiciones sobre el particular lo definen como un tratadista de corte clásico, de remota raigambre aristotélica, pero abiertamente proclive a la innovación experimental”.⁸⁴ Parece, pues, que quien fuera un gran experimentador en la prosa no tendría por qué ser un esclavo de la preceptiva en la literatura dramática.

I.2.2 Las figuras morales

Otro tema en virtud del cual se ha derramado mucha tinta es la cuestión de la primacía de nuestro autor en haber introducido al teatro las “figuras morales”. El primer editor de *La Numancia* no lo considera pionero, pues “muchos años antes”, dice, las figuras morales se ven “introducidas en la comedia de la Duquesa de la Rosa impresa por Juan de Timoneda el año de 1560, por Alonso de Vega, poeta y representante, como lo fue por aquellos tiempos Lope de Rueda”.⁸⁵ Curioso que casi todos los estudiosos posteriores trocaron el término “morales” por el de “alegóricas”. Schack no duda en hacerlo cuando afirma que Cervantes fue “[...] el primero que sacó á la escena los pensamientos y afectos más ocultos del alma, llevando al teatro personajes alegóricos con aplauso y general alegría de los espectadores”.⁸⁶ Por su parte, Cotarelo habla indistintamente de “las figuras morales y alegóricas”; antes de que Cervantes las sacara a escena, señala, ya habían aparecido el Consuelo, la Verdad y el Remedio en *La Duquesa de la Rosa* de Alonso de Lope (1566); también habla de las figuras de *El infamador*, de Juan de la Cueva, tales como: “Némesis,

⁸³ Martínez, “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, art. cit., p. 359.

⁸⁴ Florencio Sevilla Arroyo, “Introducción biográfica y crítica”, en Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*, Madrid, Castalia, 1997, p. 31.

⁸⁵ Sancha, “Advertencia de editor”, en *Viage al Parnaso*, ed. cit., pp. X-XI.

⁸⁶ *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, t.2, op. cit., cap. XII, p. 41.

diosa de la venganza; Venus, diosa del amor; Diana, diosa de la castidad; Morfeo, ministro del sueño”,⁸⁷ etcétera.

Siguiendo una línea similar, los editores Schevill y Bonilla consideran que no se trató de un innovador; sobre la costumbre de reducir las jornadas, agregan que “Cervante pudo *contribuir* (y nada más) a extenderla”.⁸⁸ No obstante, reconocen que es muy probable que Cervantes no se refiera a lo que comúnmente se entiende por figuras morales, sino que “Tal vez (...) creyó haber dado a estas figuras más cuerpo, más verdad, mayor peso moral e intelectual en la trama de sus comedias”.⁸⁹

Astrana Marín dice: “No sin extrañeza le vemos jactarse de haber sido el inventor de tales personajes abstractos”. El autor observa que en el teatro escolar jesuita, particularmente las comedias del Padre Acevedo –de quien, asegura, Cervantes adoptó este tipo de personajes–, había tantas figuras alegóricas, que “Nada queda en el orden alegórico que no encuentre su personificación representativa”.⁹⁰

Por su parte, Ynduráin ha señalado que:

La pretensión que Cervantes tiene de haber sido el que introdujo las “figuras” alegóricas en el teatro, no tiene muchos argumentos que la mantengan [...] antes de sus primeras obras hay figuras morales [...] Por ejemplo, yo encuentro estas figuras en *La Duquesa de la rosa*, donde aparece Verdad, Consuelo y Remedio, y es obra de algo antes de 1565.

También considera que las palabras entre la Comedia y la Curiosidad obedecen a una enmienda cervantina para justificar los errores de la obra: “Tal vez sean un añadido posterior para justificarse de la construcción de su comedia, que pasa en Sevilla y México, con su teoría del absurdo de tales cambios, expuesta en el *Quijote*. Parece algo innecesario y, por supuesto, extraño a la obra”.⁹¹

Valbuena Prat ofrece una opinión distinta de las anteriores al considerar que las figuras morales pueden ser entendidas como “abstracciones de virtudes o vicios, o personajes semejantes”; en este sentido, no cabría ver innovación alguna en Cervantes. Sin embargo, él cree que el Manco de Lepanto emplea el término para referirse a “‘las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma’ –es decir, lo que hoy llamaríamos el ‘subconsciente’, y en

⁸⁷ *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 54.

⁸⁸ “Introducción”, en *Comedias y entremeses*, ed. cit., p. 20.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 58.

⁹⁰ Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948, t. 1, cap. XIII, p. 362.

⁹¹ “Estudio preliminar”, en *Obras completas* ed. cit., p. XXXVI.

esto sí que fue original y extraordinariamente precursor. Cervantes realiza análisis psicológicos, o evoca las fuerzas de la naturaleza, con especial y propia profundidad”.⁹²

Por su parte, Wardropper observa que las figuras morales (él no las llama alegóricas) constituyen una señal indudable de la independencia y la originalidad del teatro cervantino frente a las comedias profanas de Lope, en donde el recurso es casi inexistente; señala, además, que: “[...] son [...] exteriorizaciones –dramatizaciones– de la vida interior”, y que “hay que reconocer la validez que tiene en su teatro experimental: las figuras morales resultan del embeleso que producían en él el ilusionismo teatral y la escenografía práctica”⁹³

Sobre la polémica, Sevilla Arroyo y Rey Hazas han dicho que:

los estudiosos no han entendido bien la afirmación de Cervantes, porque el dramaturgo no dice en ningún momento que él fuera el primero en sacar figuras alegóricas al teatro, sino que fue el primero en sacar a la escena las imaginaciones y los pensamientos escondidos de los personajes mediante figuras morales. Y eso sí es cierto. Es decir, lo que asegura haber aportado al teatro, y de hecho aportó como novedad, fue sacar a las tablas ‘exteriorizaciones dramáticas de la vida interior’, al encarnar en personajes abstractos los pensamientos íntimos, para hacer más funcional el soliloquio interno, convirtiéndolo en diálogo representable de ‘figuras morales’.⁹⁴

Hermenegildo también ha opinado al respecto; al igual que hace Cotarelo, cree que Cervantes hablaba de figuras alegóricas, y señala que el complutense las llama ‘morales’.⁹⁵ Para el crítico,

La aparente contradicción queda rota si interpretamos el texto de esta forma. Cervantes fue el primero que sacó a escena “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma”. Y, para presentarlos al público, utilizó las figuras morales, con lo que consiguió el aplauso de los oyentes. En otras palabras, la Fama de *Los amantes*, de Rey de Artieda, o la Fama que aparece en el teatro de Juan de la Cueva, son figuras morales, simbólicas, alegóricas, pero no presentan al público “las imaginaciones o los pensamientos escondidos del alma” de los personajes.⁹⁶

Ante el brillante señalamiento de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, y ante el no menos inteligente juicio de Hermenegildo, cabría preguntar si Cervantes sólo se refiere a los personajes abstractos o es posible que las figuras morales puedan ser representadas por otros personajes. Si por “figuras morales” se entiende entidades que representan cualidades espirituales o de la conciencia, más que físicas o materiales, ¿no son los personajes también figuras morales? Esta idea fue intuida por Cotarelo al decir que un gran mérito de Cervantes fue: “inspirarse en la

⁹² Ángel Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Planeta, Barcelona, 1969, p. 14.

⁹³ “Comedias”, art. cit., pp. 157-158.

⁹⁴ “Introducción”, en *Teatro completo*, ed. cit., p. XXVI. Por su parte, Canavaggio tampoco le da tanta importancia al asunto, pues considera que las figuras morales de las que habla Cervantes “conçues comme la matérialisation des ‘pensamientos escondidos del alma’”, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, op. cit., p. 12.

⁹⁵ “Introducción” a Cervantes, *La destrucción de Numancia*, Castalia, Madrid, 2001, p. 254.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 255.

verdad de la vida y llevar á la escena personajes humanos que sintiesen y hablasen como los de carne y hueso, cosa que no quisieron ó no supieron hacer los autores de finales del siglo XVI”.⁹⁷ Podría ser que con “figuras morales”, Cervantes se esté refiriendo a los “caracteres” que ya había dibujado muy bien en sus obras anteriores, como Cotarelo ha señalado:

[...] vemos que en *La Numancia*, Morando representa el valor y la abnegación de la juventud; Leoncio, la amistad fiel hasta la muerte, y la cándida y graciosa figura de Lira, el amor puro, que crece entre los horrores de la guerra, como el de Ofelia entre la sangre y las traiciones. En *Los tratos de Argel*, Isuf y Zara significan el apetito concupiscente; Saavedra la cristiana y noble resignación; Francisquito, la exaltación religiosa de los mártires.⁹⁸

Esta idea también ha sido sugerida por Zimic cuando señala que no sólo las figuras morales están representadas en las alegóricas, además, en *La casa de los celos*, “Roldan y Reinaldos personifican la enloquecedora Vanidad y Sensualidad; Angélica, el Estímulo o Fin Amoroso Pervertido, la Calamidad; Carlomagno, el Bien Personal”.⁹⁹ A la luz que brinda las observaciones de Cotarelo y Zimic no parecería tan descabellado considerar que Cervantes plasma sus “figuras morales” en los mismos personajes. Tómese en cuenta que en *El licenciado Vidriera*, mediante el narrador, se llama ‘figuras’ a los personajes: “Decía que había sido opinión de un amigo suyo que el que servía a una comedianta, en sola una servía a muchas damas juntas, como era a una fregona, a una pastora, y muchas veces caía la suerte en que sirviese en ella a un paje y a un lacayo, que todas estas figuras suele hacer una farsanta”.¹⁰⁰

En suma, probablemente Cervantes hablaba de ‘figuras morales’ no sólo cuando se estaba refiriendo a los personajes abstractos o alegóricos; acaso también se haya referido a “las imaginaciones o los pensamientos escondidos del alma”, o sea, a las exteriorizaciones de la vida interior (Wardropper), a lo íntimo de los pensamientos (Sevilla Arroyo-Rey Hazas) de los propios personajes; en fin, acaso se refería a un artificio para que el espectador se enfrente a personajes humanos que sintiesen y hablasen como los de carne y hueso (Cotarelo).

⁹⁷ Cotarelo, *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 51. El autor también cree ver figuras alegóricas en donde Cervantes dice figuras morales, *ibidem*, p. 52-53.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁹⁹ Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 137.

¹⁰⁰ Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001, p. 447.

I.2.3 La historia: el invitado incómodo

Desde la perspectiva temática, no ha sido muy bien vista la relación entre la ficción y la historia presente en varias obras (*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo Español*, *La gran sultana* y *La destrucción de Numancia*), pues se han reconocido como obras rescatables más por su función social o su valor histórico que por el estético. Sobre la primera obra, Sancha consideraba que “no tanto merece el nombre de comedia, como el de una simple relacion lastimosa y trágica por lo comun, de los trabajos que padecian los cautivos christianos en poder de los infieles”;¹⁰¹ no obstante, reconoce a su autor como “historiador verdadero”.¹⁰²

Chasles considera que las obras relacionadas con Argel fueron escritas con una intención patriótica y en contra del Islam; señala que en ellas se aleja de la dramaturgia de su tiempo y escribe en concordancia con la gravedad que ameritaba España, como en su tiempo hicieron los griegos, como Esquilo.¹⁰³ Sus obras, añade, responden más a una suerte de catarsis personal, a un deseo de defender una causa más que al gusto del artista; en este sentido, “L’intérêt dramatique est sacrifié à l’intérêt national”.¹⁰⁴ El autor concluye que la obra falla artísticamente, pero no ideológicamente por estar escritas con un propósito propagandístico. Acerca de *Los tratos de Argel* se ha dicho que es un “documento político-literario, cuyo propósito era en primer lugar enseñar”; Veinte años después, este documento en manos de Lope se convertiría en una “comedia de amor”.¹⁰⁵ Para Schevill y Bonilla, las obras de la primera época también merecen ser reconocidas por su valor patriótico y religioso;¹⁰⁶ resulta curiosa la indignación de los estudiosos cuando Cervantes sustituye hechos históricos por ficticios.¹⁰⁷

Cotarelo señala de manera global sobre algunas obras que: “su importancia como documentos vivos de la historia achica y asombra todos los defectos que ofrezcan como frutos

¹⁰¹ “Advertencia del editor”, *Viage al Parnaso*, ed. cit., p. VII.

¹⁰² *Loc. cit.*

¹⁰³ “Cervantes [...] ne tient pas compte du goût des Espagnols pour la sarabande. Il s’empare des planches, renvoie les danseuses, laisse les bergers dans la coulisse, exile même le *gracioso*, idole du public, et fait paraître à leur place les captifs d’Alger, à la figure grave et à la voix sévère, qui reclament de leur pays, au nome de sa glorie et de son intérêt, une assistance énergique: ces hommes partlent de l’Espagne aux Espagnols, comme jadis les choeurs de la tragédie grecque parlaient aux fils de Miltiade de la liberté des Hellènes”, Émile Chasles, *Michel de Cervantes: sa vie, son temps, son oeuvre*, Didier, París, 1866, p. 122.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 126.

¹⁰⁵ Louise Fothergill-Payne, “*Los tratos de Argel*, *Los cautivos de Argel*, y *Los baños de Argel*: tres ‘trasuntos’ de un asunto”, en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Dovehouse, Ottawa, 1989, p. 178-179.

¹⁰⁶ “Introducción”, en *Comedias y entremeses*, ed. cit., p. 27.

¹⁰⁷ Cuando explican que doña Catalina de Oviedo no se convierte, señalan: “Es un total e inocente absurdo, por el estilo de otros en que Cervantes suele incurrir (...), cuando se refiere a materias que desconoce y en que gusta de dar rienda suelta a su facultad de ‘invención’”, *ibidem*, p. 91.

literarios”;¹⁰⁸ y particularmente: “Más que escribir una comedia en el verdadero sentido de la palabra, Cervantes se propuso en *El trato de Argel* trazar una relación ó pintura viva de los sufrimientos del cautiverio, como quien bien los conocía”.¹⁰⁹ Sobre la misma obra, opina Zimic que se trata de una “recreación auténtica de la historia por la poesía”.¹¹⁰ Casaldueiro se ha empeñado en equiparar los acontecimientos de *La Numancia* con la España del XVI: “A finales del primer Barroco, en la época en que Cervantes escribe la *Numancia*, los españoles eran los que sitiaban, no los sitiados y por dos veces, como él mismo se complace en recordarlo, había tenido a Roma bajo su poder”.¹¹¹ Para Meregalli, la obra *Los tratos de Argel* fue escrita para saldar una deuda con los españoles; además, es “un modo de afirmar la fe religiosa y el orgullo patriótico”.¹¹² Por su parte, Avalu-Arce considera que *La Numancia* “es expresión de un imperialismo retrospectivo, en el que la visión ideal se esfuerza por dar homogeneidad y limpieza de trayectoria al proceso histórico”.¹¹³ Por otro lado, algunos estudiosos han hecho un gran esfuerzo al buscar las fuentes de las obras; otros, las han relacionado con la vida del autor.¹¹⁴

Se han generado discusiones que tienen como centro el grado de fidelidad del autor en la transmisión de la historia extraída de los documentos históricos. De *El Rufián dichoso* se ha dicho que se basa en la *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México*, escrita por Agustín Dávila Padilla en 1596 y en *La Historia eclesiástica de Juan de Marieta*.¹¹⁵ También que *El gallardo español* tiene un trasfondo real –la resistencia española en las plazas de Orán y Mazalquivir– y que se apega a la historia de la obra de Baltasar Morales *Diálogo de las guerras de Orán* escrita en 1593,¹¹⁶ y a la obra de Luis del Mármol Carvajal,

¹⁰⁸ *El teatro de Cervantes*, op. cit. p. 190.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 188. Opinión similar aparece en la página 194.

¹¹⁰ *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 75. El crítico considera que este sentido histórico-literario está por encima de la “fría declamación retórica o engolada patriotía”, loc. cit., que algunos críticos atribuyen a la obra.

¹¹¹ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, p. 281.

¹¹² Meregalli, *Introducción a Cervantes*, op. cit., p. 40.

¹¹³ “Poesía, historia, imperialismo: *La Numancia*”, art. cit., p. 72

¹¹⁴ Astrana Marín considera que para escribir *El gallardo español*, Cervantes “No tuvo que hacer sino recordar su estancia en Orán y Mostagán, con las conversaciones de don Martín; y mezclar, a la tradición de la heroica defensa de la plaza de Orán y Mazalquivir, la fantasía poética que pide el arte”, *Vida ejemplar*, op. cit., t. 3, p. 151. Muy diferente es el juicio de Valbuena Prat, que también relaciona vida y obra, pero considera que Cervantes introduce elementos de su vida en la ficción, como los intentos de fuga cuando estaba cautivo, pero lo hace “más o menos modificados en la novela del Cautivo y en *El trato* y *Los baños de Argel*, en su teatro”, en Ángel Valbuena Prat, “Estudio preliminar”, Miguel de Cervantes, *Obras completas*, t. 1, Aguilar, Madrid, p. 12.

¹¹⁵ Miguel Zugasti, “La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, OP, fuente de *El rufián dichoso*”, comedia de santos de Cervantes”, en José Barrade OP y Óscar Mayorga OP (eds.), *La orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, San Sebastián, Salamanca, 2010, pp. 163-195.

¹¹⁶ Cotarelo considera que la obra sirvió a nuestro autor para “tejer la parte histórica de esta pieza dramática”, *El teatro de Cervantes*, op. cit., pp. 260-261.

Descripción general de África, de 1573. Sobre el primer caso, Cotarelo opina que Cervantes tuvo que “falsear algo la historia, acumulando con los de Sevilla sucesos acaecidos en Toledo y agolpando en el convento de Mejico cosas que necesitaron largo espacio para desarrollarse”;¹¹⁷ de esta manera, el estudioso deja claro que su deseo se inclina por que la ficción no presente divergencia con respecto a las fuentes.

Vale la pena mencionar que hay estudiosos con opiniones diferentes. Canavaggio, por ejemplo, reflexiona sobre *El rufián dichoso* y *La Numancia*:

à savoir que le respect de la “verdad de la historia” ne signifie nullement une dévotion servile envers une tradition intangible. En faisant avec discernement des emprunts aux deux versions de la biographie de son héros, Cervantès a pris d'emblée ses distances vis-à-vis de ses sources. Il a ainsi préparé une réélabotération du matériau historique dont il convient maintenant de préciser le dessin.¹¹⁸

El lúcido estudioso francés no pierde de vista que Cervantes escribía literatura y no historia. Con respecto al género narrativo, Márquez Villanueva ofrece una visión muy parecida a la de Canavaggio al explicar que parte fundamental de la riqueza de una obra como el *Quijote*, condenada “a que siempre se nos deslice de entre las manos”, radica en las múltiples referencias literarias, religiosas, morales, políticas, filosóficas e históricas de su tiempo, “Pero todo esto sólo es cierto si no se pierde de vista que ha sido realizado como literatura y no como tales saberes ni filosofías”.¹¹⁹

Ynduráin tampoco da mucha importancia al valor documental de las obras de tema argelino; su preocupación se inclina más por la técnica dramática: la creación de una fábula muy apegada a la realidad que convive con el juego de la intriga amorosa.¹²⁰ Por su parte, Zimic considera que Cervantes, en *El gallardo español*, es respetuoso de la historia documentada, pero “no pretende ni quiere tratarla como historiador, sino como poeta”.¹²¹ Tal situación se hace evidente cuando se subordina el material histórico a las exigencias del drama personal. Así sucede, con los reyes moros Alabez y Cuco, cuya participación en el sitio de Orán está documentada; los personajes, en cambio, aparecen en la obra no como seres históricos, sino como inverosímiles defensores del honor de Arlaxa.

¹¹⁷ *Ibidem*, op. cit., p. 354.

¹¹⁸ *Cervantès dramaturge*, op. cit., p. 49.

¹¹⁹ Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 73-74.

¹²⁰ Cf. Ynduráin, “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, op. cit., p. XXIII.

¹²¹ *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 87. Con respecto a la mezcla de verdades y ficción, el crítico señala con gran acierto: “En un interesante proceso de simultánea reciprocidad, lo histórico y lo ficticio se fecundan de continuo, oponiéndose a todo intento arbitrario de enjuiciarlos separadamente”, *ibidem*, p. 91.

No es que Cervantes esté en contra de mezclar historia y ficción; recuérdese que el gran admirador de las obras literarias y de la historia en el *Quijote*, el canónigo de Toledo, dice que enseñar y admirar “no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe” (I, 47, 549). Acaso haciéndose eco de su personaje, el dramaturgo toma de la historia el material que enriquece su poesía; no es gratuito que el “principal intento” en *El gallardo español* haya sido “mezclar verdades / con fabulosos intentos”.¹²²

I.2.4 Una dramaturgia en ciernes

Otro punto que se le atribuye a Cervantes es la poca habilidad que, para algunos estudiosos, denotan sus obras en lo relativo al arte escénico; como si se tratara más de un aficionado, que de un verdadero autor dramático. A continuación se ofrece una muestra de estas opiniones; como se mencionó antes, se reservarán las objeciones para los apartados en que se analizarán las comedias. A principios del siglo XX, Schevill y Bonilla se referían a la dramaturgia de Cervantes en estos términos:

Defectos hay en la comedia cervantina; pero son los propios de un espíritu infantil, que jamás puede llegar a concebir un episodio profundamente trágico, ya porque le repugnasen el horror y el crimen, ya porque, en su ánimo noble y sereno, el arte dramático no engendrarse nunca una inspiración bastante poderosa para que sus creaciones estuviesen a la altura de las de un Sófocles, un Shakespeare, o un Lope de Vega.

[...] preciso es reconocer que Cervantes no supo fundir en un molde nuevo la fórmula que no hizo sino aceptar al principio. Ni existe criterio psicológico en el desarrollo de los caracteres, ni hay extraordinario arte en el diálogo, ni están bien calculadas las entradas y salidas de los personajes. Rara vez presenta el conjunto el aspecto de una construcción artística, cuyos principios, medios y fines se correspondan en natural proporción, perfecta aun en sus más pequeños detalles.¹²³

El primer comentario es un juicio sobre las obras en general; el segundo hace referencia a *Los tratos de Argel*. Tómese en cuenta, sin embargo, que, a pesar del severo juicio, la intención de Schevill y Bonilla es reconocer que las *Ocho comedias* representan “un progreso respecto del teatro anterior a él”.¹²⁴ Además, consideran que, las de su primera época, son obras de “alta inspiración poética” y que hay “momentos de verdadera belleza literaria”.¹²⁵

¹²² Con estas palabras da fin la comedia, cf. *El gallardo español*, III, 3129-3134.

¹²³ “Introducción”, en *Comedias y entremeses*, ed. cit., pp. 18 y 24, respectivamente.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 60.

Es claro, según las palabras del propio autor en el prólogo a las *Ocho comedias*, que hubo una resistencia por parte de los ‘autores’ para llevar a escena sus obras; al respecto se ha especulado que cuando el Príncipe de los ingenios regresó a las tablas, su verso ya era anticuado. Independientemente del rechazo, las obras se han considerado indignas de la pluma de Cervantes; un caso concreto de tal criterio es la opinión del abate Lampillas: “[...] la malicia de los impresores publicó con su nombre y el prologo de Cervantes aquellas extravagantes Comedias, correspondientes al pervertido gusto del vulgo, suprimiendo las que verdaderamente eran de él, ó transformándolas en un todo”.¹²⁶ Hipótesis que fue descartada de inmediato; por lo menos así lo hizo Sancha.¹²⁷

Cotarelo tiene una opinión menos fantasiosa que la de Lampillas; ante su mirada, parecería que Cervantes escribía sin tomar en cuenta la especificidad genérica, la potencial puesta en escena que toda obra dramática incluye:

Camina generosamente la acción con lentitud y con frecuencia conducida con poco arte: escenas de alto interés y de importancia para el desarrollo de la fábula se truncan extemporáneamente con episodios ajenos; los actos ó jornadas suelen terminarse á capricho, porque sí, porque es necesario, dar descanso al público y á los actores, no porque el desenvolvimiento de la trama así lo pida.

[...]

Ni el autor ni los espectadores se preocupaban de la verosimilitud del argumento, del modo como los personajes entran y salen, donde la acción se anuda, se reconcentra ó se desenreda.¹²⁸

Otro problema que dificultaría la representación de las obras, según el mismo estudioso, es la aglomeración de episodios y el alto número de personajes:

[...] nuestro autor jamás tomó un asunto ó acción sola para escribirlas, sino dos ó tres ó más, que se mezclan y entremezclan, á veces con trabazón orgánica, pero generalmente con notable independencia, y hay bastantes comedias en las cuales se duda cuál sea el enredo ó la trama principal [...] quiso llevar al teatro un fragmento de la vida, tal y como ella es, con su mezcla diaria de negocios grandes y pequeños. De aquí la muchedumbre de personajes; ninguna tiene menos de veinte y alguna de ellas excede los cincuenta, pertenecientes a todas las categorías y esferas sociales.¹²⁹

Para Ynduráin, nuestro dramaturgo critica los preceptos que rigen la Comedia Nueva, pero Cervantes hace su crítica desde una suerte de mirada impotente a causa de su fracaso como

¹²⁶ *Ensayo histórico-apologético de la literatura Española...*, op. cit., disertación VIII, cap. IX, p. 156.

¹²⁷ Para ello, ofrece dos argumentos: el primero es que Cervantes mismo se declara autor de las comedias en la dedicatoria al Conde de Lemos y en el prólogo; el estilo de tales composiciones no admiten duda en lo referente a la autoría. El segundo, “no es creíble que ninguno tuviese el atrevimiento de prohijar al verdadero autor á vista suya, unas obras ajenas en lugar de las suyas propias”, “Advertencia del editor”, en *Viage al Parnaso*, ed. cit., p. XV.

¹²⁸ *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 50 y 49.

¹²⁹ *Ibidem.*, pp. 49-50.

dramaturgo; tan malas son sus comedias para la escena, añade, que no le quedó más remedio que darlas a la estampa,¹³⁰ y agrega el siguiente comentario donde queda claro el escaso valor teatral que les atribuye: “Cervantes estaba muy seguro de sus comedias en cuanto a literatura y no duda en ofrecerlas al lector: si los gustos van por otra parte en las tablas, es cosa pasajera”.¹³¹

Los estudiosos han encontrado –de manera implícita o explícita– esta falta de habilidad del dramaturgo en cuanto al uso de los recursos dramáticos en casi todas las obras. A pesar de que *La Numancia* es la obra cervantina más apreciada dentro de su creación dramática,¹³² para algunos, el defecto más grande para la escena está relacionado con la forma de expresión y con la acción dramática. Para Casaldüero, en las acciones de la primera jornada, “de índole expositiva”, hay “un aire estático que caracteriza a toda la obra”; y encuentra –a lo largo de toda ella– algo parecido en la rima: una “armonía severa y monótonamente mágica”.¹³³ Sobre la escena inicial, Avallé-Arce observa que se trata de “una suerte de introito”; en cuanto a la estructura, dice que se han simplificado “las cuatro partes del drama clásico a dos, introito y argumento”.¹³⁴ Para Marrast, la obra en su conjunto “Pas d’intrigue savante, pas de surprise, simplement une histoire dépouillée, une épiodie glorieux de l’histoire d’Espagne”.¹³⁵ Por su parte, Ynduráin encuentra defectos en toda la obra tales como: “la inhábil y elemental trama de la fábula dramática, que apenas tiene tensión y se reduce a cuadros sucesivos, la utilización de las figuras alegóricas, tan frías y acartonadas”.¹³⁶

Schevill y Bonilla elogian la primera jornada de *El rufián dichoso*, pero no piensan igual sobre las últimas jornadas: “Lo que disminuye el mérito de los dos actos siguientes, no es tanto el asunto (poco adecuado, en verdad, para la escena) como el hecho de haber dormitado en ellos,

¹³⁰ “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., pp. VII-VIII y XII, respectivamente.

¹³¹ *Ibidem*, p. X.

¹³² Véase, por ejemplo, Cotarelo, quien opina que la tragedia está por encima de las obras de su tiempo, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 30; Joaquín Casaldüero, dice que “quizá [es] la mejor tragedia española”, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, op. cit., p. 27; Ángel Valbuena Prat, la considera “la tragedia nacional de la colectividad”, *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, t. 3, p. 43; Ynduráin no cree que sea una tragedia perfecta, pero la reconoce como la mejor de su tiempo, “Estudio Preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. XVI. Máinez en *Las comedias de Cervantes*, considera que “Cervantes fué el imperfecto, pero verdadero creador de la comedia española de capa y espada, de enredo y de carácter, introduciendo sucesos interesantes, de los que luego se valieron los autores de más prestigio. *Los tratos de Argel* y *La Numancia* eran creaciones literarias superiores á todas las comedias y tragedias anteriores á su concepción”, pp. 89-90, *apud*, Catarelo, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 49.

¹³³ *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, op. cit., pp. 264, 261 y 260, respectivamente.

¹³⁴ “Poesía, historia, imperialismo: la *Numancia*”, art. cit., pp. 55-56.

¹³⁵ Robert Marrast, *Miguel de Cervantès. Dramaturge*, L’Arche, Paris, 1957, p. 24.

¹³⁶ “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. XVII.

hasta lo increíble, la inspiración aludida, puesto que carecen de originalidad y de arte, y el autor se cree obligado a recurrir a cada instante al alegado de las fuentes que utiliza”.¹³⁷

Zimic ofrece una opinión diferente de las anteriores al señalar una correspondencia de la primera jornada de *La Numancia* con la preceptiva dramática, pues en ella “se pone el caso’, como diría Lope ¡Y con extraordinaria intensidad dramática!”;¹³⁸ asimismo, considera que la lentitud de la obra –producida por la preponderancia del verso endecasílabo– es en realidad una acertada técnica dramática que tiene la finalidad de expresar la lenta agonía del pueblo numantino.¹³⁹ Los largos parlamento de las figuras alegóricas, que para algunos son un defecto, representan una virtud para el estudioso esloveno.¹⁴⁰ No obstante, a pesar del agudo juicio que lo caracteriza, sorprende que al emitir un juicio global sobre las obras hable de una “escasa potencialidad de las piezas cervantinas, como obras representables” y de “la ineficacia teatral de su lenguaje”.¹⁴¹ Lo anterior obedece, desafortunadamente, a un desinterés por el estudio de la teatralidad que se compensa, sin embargo, por un lúcido análisis temático y, algunas veces, formal de las piezas cervantinas.

En *Los tratos de Argel* también se ha observado un descuido en virtud de la vacilación en el número de actos.¹⁴² El mismo error en la sucesión de las escenas ha sido señalado por Fothergill-Payne: “En vez de juntar y disolver los grupos a medida que cambia una escena en otra, en *Los tratos* el escenario muchas veces queda vacío porque ‘vanse todos’”. Este autor asegura que “Lope quería ante todo conmovier para entretener, a diferencia de Cervantes, quien se proponía conmovier para ilustrar”, sólo que nunca explica en qué consiste la supuesta enseñanza del genio de la prosa. Y remata: “A pesar del mensaje urgente que Cervantes quiso comunicar, Lope le gana en saber teatral e instinto dramático”.¹⁴³

Ynduráin no está convencido de la calidad espectacular de *Los baños de Argel*: “Las mutaciones y el alcance de la acción no suele ser muy razonado, y el conjunto carece de una

¹³⁷ “Introducción”, en *Comedias y entremeses*, ed. cit., p.124.

¹³⁸ *El teatro de cervantes*, op. cit., 70.

¹³⁹ *ibidem*, pp. 77-78.

¹⁴⁰ “[...] especialmente considerando los difíciles problemas que presenta la materia épica para el teatro, ese recurso, en que las situaciones individuales escenificadas y el relato de las figuras alegóricas sirven de recíproca y complementaria revelación e intensificación dramática, nos parece como uno de los más geniales logros de la dramaturgia cervantina”, *ibidem*, p. 77.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 401.

¹⁴² Cf. Jean Canavaggio, “A propos de deux comedias de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé”, *Bulletin Hispanique*, 63 (1966), pp. 5-29.

¹⁴³ Fothergill-Payne, “*Los tratos de Argel*, *Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel*: tres ‘trasuntos’ de un ‘asunto’”, art. cit., p. 178.

arquitectura interna, pues se compone de escenas episódicamente yuxtapuestas. Las tres jornadas de que consta no se justifican dramáticamente”.¹⁴⁴

Con respecto a *La casa de los celos*, Cotarelo considera que se trata de una obra muy “floja” en la que “No hay que buscar [...] orden ni concierto, ni arte por ningún lado [...] falta por entero un pensamiento que informe la obra, y así resulta tan desconcertada y carente de unidad artística”.¹⁴⁵ Merregalli opina sobre la misma obra: “No se puede imaginar la realización escénica [...], y menos aún que el público de los teatros, en el caso de que se representara, no quedara tan desconcertado como nosotros”.¹⁴⁶ Ynduráin repudia esta obra y parece estar convencido de que Cervantes conocía poco de teatro, pues habla de una torpeza en la técnica teatral: “ni las escenas ni las jornadas tienen justificación” en virtud de un defecto en los tiempos escénicos. Ofrece al respecto otros aspectos formales y temáticos: “todo se reduce a andanzas y apariciones sin ton ni son de los héroes orlandinos, más nuestro Bernardo del Carpio y un aparato complicadísimo, y pueril, de tramoyas y efectos maravillosos a cargo de las muchas figuras morales que aparecen”. La ironía y el humor son aspectos que no pudo comprender el crítico, quien ve en la obra un intento vano de restitución del honor nacional frente al embate de héroes carolingio, y remata: “El autor nos parece dominado por un asunto que no sabe cómo tratar”.¹⁴⁷

Este mismo estudioso considera que los elementos escénicos de *El laberinto de amor*, como vestidos, embozos, atambores y trompas son elementos muy banales y de poca calidad. Entre otras fallas dramáticas, menciona los cambios de la acción y el desarrollo de la trama, pues “Cervantes ha forzado la complicación hasta límites que rebasan lo tolerable”.¹⁴⁸ A pesar de alabar la obra por tener influencia dramática de Lope de Vega, Valbuena Prat considera que la obra “es casi en total un drama insulso”; también habla de un “embrollado nudo y falta de densidad e interés dramático”.¹⁴⁹

Por fortuna, Juliá Martínez difiere en buena medida de las opiniones anteriores, pues considera “que si hay un teatro pensado para que se representase es el del autor del *Quijote*”. Aunque reconoce que, en ciertas obras, el desarrollo de las escenas es lento, “Las series de los personajes [Reinaldos-Roldán y Lauso-Corinto en *La casa de los celos*; Izuf-Cauralí y Viejo-

¹⁴⁴ “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. XXIX.

¹⁴⁵ *El teatro de Cervantes*, op. cit., pp. 493-494.

¹⁴⁶ *Introducción a Cervantes*, op. cit., p. 138.

¹⁴⁷ Ynduráin, “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. XXVI-XXVII.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. XL-XLI.

¹⁴⁹ Sin embargo, rescata la obra en virtud de “lo personal, lo vivido, lo peculiar en tratar tres o cuatro asuntos”. Valbuena Prat, “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. 18.

Sacristán en *Los baños de Argel*; Escipión-Yugurta-Mario y Teógenes-Caravino en *La Numancia*] produce la yuxtaposición de las escenas, que comunican a la acción una rigidez característica de la técnica prelopista”.¹⁵⁰

A manera de cierre de este apartado, conviene recordar la conclusión del estudio de Canavaggio en la que se considera la experimentación una causa de peso que provoca la separación de las obras cervantinas con respecto a lo que se hacía en su tiempo: “Enracinée dans une époque de laquelle il se différencie tout en l’exprimant, le théâtre de Cervantès, que l’on dit impossible, que l’on a cru mort-né, nous apparaît comme un théâtre à naître: un théâtre que notre temps est prêt à investir des ses doutes, de ses angoisses, peut-être aussi de ses raisons de croire et d’espérer”.¹⁵¹

I.2.5 La dramaturgia cervantina frente a la Comedia Nueva

A pesar de la supuesta incapacidad de Cervantes en el ámbito teatral, se reconoce que quiso competir con Lope de Vega, pues la actividad teatral del Fénix se convirtió en punto de referencia obligada. La presencia de Lope ha influido en la concepción de la dramaturgia cervantina a tal grado, que se distinguen dos etapas de producción; la primera de ellas incluye la tragedia y *Los tratos de Argel*, que fueron escritas hacia los años ochenta del siglo XVI, mientras las obras que dio a la estampa (1615) pertenecen a la segunda época.¹⁵²

De esta manera, para Schack, las de Cervantes “Generalmente son imitaciones serias del estilo de Lope de Vega, no obstante los esfuerzos del autor en superar á su modelo con escenas más variadas y situaciones de más efecto”, y agrega que es una lástima encontrar defectos en ella, tales como “aridez en la composición, y ligereza suma en su desarrollo”. Considera, también, que la intención del dramaturgo era rivalizar con Lope y su escuela; para ello, “creyó, acaso, que el mejor modo de lograr el triunfo era imitar la parte externa de sus obras, acumulando maravillas, aventuras y golpes teatrales”.¹⁵³ De esta manera, ve a Cervantes como un resentido cuya crítica al

¹⁵⁰ “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, art. cit., pp. 339 y 360, respectivamente.

¹⁵¹ *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître, op. cit.*, p. 450.

¹⁵² No es ociosa la discusión sobre el tema; “Asunto capital para perfilar la originalidad de la comedia Cervantes es el de su relación con la de Lope, porque de la cabal interpretación de tal influencia depende en buena medida la definición histórica del teatro de Cervantes. De hecho, las archimanidas dos épocas de su dramaturgia se diferencian básicamente por el hecho de ser prelopesca una, la primera, anterior al devenir del Fénix, pues; y lopesca, en mayor o menor medida, la otra”, Sevilla Arroyo y Rey Hazas, “Introducción”, en *Teatro completo, op. cit.*, p. XIX.

¹⁵³ *Historia de la literatura, op. cit.*, pp. 60-61.

teatro de su tiempo “[...] proviene, sin duda, del desagrado con que miraba el brillante éxito de las obras de sus jóvenes coetáneos, y de la escasa importancia que daban a sus producciones dramáticas. Por si fuera poco, el gran prosista no propuso nada en teatro; si escribió sus obras no fue sino porque estaba “ansioso de obtener en la literatura patria un lugar honorífico”.¹⁵⁴

Desde la perspectiva de Cotarelo, las obras de la primera época merecen, en términos generales, su reconocimiento; a pesar de “la escasa habilidad escénica”, dice, estas obras superan las más recientes; pero aunque éstas “les superan en orden, parte cómica, estilo, lenguaje y cualidades poéticas”, son una “imitación de Lope y su escuela”:

Lucha aquí el poeta con un género que no es el suyo, trata de acomodarse á las nuevas exigencias del gusto y de aclimatar en su teatro las recientes novedades que destruían por momentos los antiguos moldes; pero sin olvidar por entero sus aficiones personales y sus gustos [...] el autor del *Quijote* jamás tuvo en cuenta para nada ni la unidad de lugar, ni la de acción, ni la de tiempo; así es que su acomodación a la estética dramática de Lope se refiere exclusivamente a la forma; ni en la elección de asuntos ni en la manera independiente y libre de conducirlos, nada podía aprender de la nueva escuela el autor de *Los tratos de Argel*.¹⁵⁵

Por su parte, Valbuena Prat considera que en la primera época, Cervantes lucha “con la versificación, y con cierta torpeza de acción”; mientras que en la segunda, es evidente “un aprovechamiento de la técnica y versificación de Lope”.¹⁵⁶

Muchos estudiosos han señalado la relación entre ambos genios de las letras. Algunos creen ver una resistencia con respecto a los caminos marcados por la Comedia Nueva, como ocurre con Canavaggio, quien considera que la literatura dramática de Cervantes es experimental y que estuvo “poco dispuesta a mantener artificialmente las recetas usadas en otros tiempos por Lope de Rueda, pero también reacia a adaptarse servilmente a la fórmula inventada por el Fénix de los Ingenios”.¹⁵⁷ Otros, en cambio, han optado por el camino contrario, como Ynduráin, quien reconoce que las *Ocho comedias* “están más cerca de la fórmula dramática de Lope que de la que propuso Cervantes en el *Quijote*”.¹⁵⁸ Con una perspectiva más neutra, Sevilla Arroyo y Rey Hazas consideran que “el creador del *Quijote* entendió bien y supo valorar las innovaciones de

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 49 y 40, respectivamente.

¹⁵⁵ *El teatro de Cervante, op. cit.*, pp. 51-52. A pesar de la idea expresada en la cita, en la misma obra señala que el dramaturgo no tuvo más remedio que “afiliarse resueltamente entre los admiradores de Lope”, *ibidem*, p. 43.

¹⁵⁶ *El teatro español en su siglo de oro, op. cit.*, pp. 18 y 11, respectivamente.

¹⁵⁷ Jean Canavaggio, “Sobre lo cómico en el teatro cervantino: Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 2 (1985-1986), p. 539. En otra parte, Canavaggio reconoce que la estructura y la intención paródica de *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas* “révèlent, parallèlement, une dénonciation des excès de la ‘comedia nueva’ qui suppose un commerce de longue haleine avec la production dramatique du Phénix”, *Cervantès dramaturge, op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁸ Ynduráin, “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. X.

Lope, que imitó con frecuencia en algunas de sus *Ocho comedias*, aunque criticó siempre la excesiva codificación de la fórmula de la ‘comedia nueva’, y rechazó siempre su estereotipación, su desmedido convencionalismo”.¹⁵⁹ Hay quienes piensan que Cervantes quedó relegado al papel de precursor, que “se desenvolvió entre aspiraciones acalladas por no parecer imitador de Lope, e imitaciones de lo pretérito por el prejuicio de la conservación del arte”.¹⁶⁰

La entretenida ha sido señalada como blanco de esta polémica por guardar una relación estrecha con la Comedia Nueva. Hay quienes consideran que la obra no pasó de ser una vana imitación: “Cervantes quiso emular a Lope en la comedia de enredo, y fue entonces cuando se perdió por lo confuso de la trama y lo ficticio de las situaciones, como le ocurrió en *La entretenida*, en *La casa de los celos* y en *El laberinto de amor*”.¹⁶¹ Señalar que se trata de una parodia es casi un consenso; Cotarelo dice: “parece más verosímil entender que el fin del Manco sano no fue otro sino de burlarse de la recibidísima y eterna costumbre de finalizar las obras dramáticas de enredo con la inevitable boda”.¹⁶² Casaldueiro lo hace de manera implícita:

Cervantes durante toda la comedia se sirve de procedimientos cómicos tradicionales [...] Si siempre en el enredo amoroso la acción consiste en ir saliendo del embrollo para formar las parejas, ahora también se desenreda esa madeja de nombres, personalidades, malicias; todo queda en claro, pero cada figura se queda sola.¹⁶³

Marrast lo hace al hablar conjuntamente de *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y de la obra que en este momento nos ocupa: “les pièces de Cervantès auraient été écrites pour souligner, en les accumulant volontairement tous les défauts de celles de Lope de Vega, alors très mal considérées”.¹⁶⁴ A Sevilla Arroyo y Rey Hazas no les extraña el final de la comedia; era lógico que “dadas sus convicciones, concluyera su carrera dramática burlándose de tan artificioso y falaz estereotipo. Por ello construyó *La entretenida*, mezcla irónica de imitación y ridiculización de la comedia lopeveguesca”.¹⁶⁵ Para Zimic, la obra “es una sostenida y coherente

¹⁵⁹ “Introducción”, en *Teatro completo*, ed. cit., p. XXII.

¹⁶⁰ Juliá Martínez, “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, art. cit., p. 364.

¹⁶¹ Rojas, *Cervantes*, op. cit., p. 175.

¹⁶² *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 432. A Ángel Valbuena Prat le parece irónico el final sin boda en virtud de que “Lope puso de moda los fines de escena en que un personaje, al quedar solo, recopila la situación en que se halla, en un soneto. Lope usó y abusó de este tópico que a veces había, en su mano, dado espléndidos resultados”, “Las *Ocho comedias* de Cervantes”, en ed. Francisco Sánchez Castañer (ed.), *Homenaje a Cervantes*, Mediterráneo, [Valencia] 1950, p. 407.

¹⁶³ *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, op. cit., p. 165.

¹⁶⁴ *Miguel de Cervantès. Dramaturge*, op. cit., p. 23.

¹⁶⁵ “Introducción”, en *Teatro completo*, ed. cit., p. XXIII.

parodia de todas las características fundamentales de la Comedia Nueva”.¹⁶⁶ Al igual que Nasarre, el estudioso esloveno opina que la obra adquiere cualidades que son propias de la Comedia Nueva; *La entretenida* es, añade, como el *Quijote* a los libros de caballerías: “La visión crítica que informa la parodia de *La entretenida* es la misma, esencialmente, que la que se aprecia en el *Quijote*. Con los emuladores de la Comedia Nueva en *La entretenida*, Cervantes quiere así sugerir que tal astilla sólo puede resultar de tal palo”.¹⁶⁷

Ruiz Ramón afirma que “Si Cervantes dejó de escribir teatro no fue porque otras cosas se lo impidieran, sino porque su teatro ya no atraía al público”. Y agrega que “en contra de sus convicciones, [Cervantes] tuviera que acomodarse a las nuevas modas. Aun a riesgo de que en él se contradijera el teórico, que no renuncia a su teoría, y el autor, que pacta con la nueva praxis, Cervantes no resiste a su vocación teatral”.¹⁶⁸

Wardropper, por su parte, advierte que aunque “Generalmente se admite que esta comedia constituye un comentario sobre las aportaciones de Lope al género”, “Para estudiar con más precisión la relación que hay entre la dramaturgia cervantina y la lopesca hace falta entablar una comparación rigurosamente fundada en la estilística y el examen de la estructura”.¹⁶⁹

La tarea encomendada exclusivamente para *La entretenida*, parece haberse expandido para el conjunto de las obras cervantinas. Considerando, en parte, ese camino, González ha iniciado un estudio en el que trata de responder la pregunta sobre la finalidad que perseguía Cervantes con la publicación de sus *Ocho comedias*. Para el estudioso, la publicación de las obras no obedece a una solución fácil ante el fracaso; “Si estas obras están viendo al pasado no parece tener sentido el publicarlas, lo tiene si representan una posición estética frente al momento dramático actual, en cuyo caso tendrían que obedecer a un proyecto teatral que lógicamente no puede ignorar la revolución lopesca”.¹⁷⁰ En este sentido, considera que hay más que una contrapropuesta de la poética lopesca dominante; entre otros elementos novedosos que Cervantes debió tener presente para publicar comedias nunca representadas están:

¹⁶⁶ *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 222.

¹⁶⁷ *Ibidem.*, p. 258. Con Nasarre también coincide Ynduráin –y lo hace saber de manera explícita– al decir que *El laberinto de amor* se escribió “para mostrar lo disparatado de las de Lope”, en “Estudio preliminar”, en *Obras completas, op. cit.*, p. XLI.

¹⁶⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, t.1, Alianza, Madrid, pp. 133-134.

¹⁶⁹ “Comedias”, art. cit., p. 157.

¹⁷⁰ Aurelio González, “Las comedias: el proyecto dramático de Cervantes”, en *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, Aurelio González (ed.), El Colegio de México, México, p. 79.

las temáticas en boga entre el público y que encontramos en otros géneros como el Romancero nuevo, que hay que entender como una propuesta revitalizadora de una tradición y en este sentido Cervantes, fiel a sus ideas, estaría por una parte asimilando la propuesta de Lope y por otro desarrollándola en forma acorde con sus ideas e intereses personales [...]

Como novedad experimental presentaría, por ejemplo, un desplazamiento hacia el drama individual y se estaría apoyando en espacios teatrales más complejos, en recursos espectaculares dependientes de la tramoya, en complicaciones argumentales, en el uso de personajes cómicos derivados del entremés o de la tradición folclórica y en la posibilidad de visiones irónicas y burlescas de temas y tratamientos muy usados por el teatro de corral.¹⁷¹

Más que literario, el proyecto dramático que Cervantes propone es “eminente escénico”, de ahí que el estudioso sugiere que para valorar el teatro cervantino es conveniente hacerlo desde una perspectiva semiótica de la escena.¹⁷² El estudio que pretendemos realizar está en deuda con las aportaciones que el investigador mexicano ha hecho en torno de la obra cervantina, pues tiene la finalidad de comprender el proyecto dramático de Cervantes tomando en cuenta un aspecto fundamental para la interpretación de las obras: las convenciones escénicas de su tiempo.

I.2.6 La dramaturgia digna de la pluma cervantina

Si las comedias daban de qué hablar sobre la destreza en lo relativo a la técnica dramática, en palabras de Valbuena Prat: “Los entremeses, por sí solos, revelan la gran capacidad teatral de Cervantes. En ellos [...] hay una vida auténtica que no envejece y que manifiesta la potencia de su autor para las formas escénicas”.¹⁷³ El autor los considera obras memorables en virtud de que superan a sus predecesores:

Cervantes es [...] un formidable entremesista. Para mí, es la figura más alta de nuestra dramática. Superando por mucho la forma tosca de los *pasos* de Rueda, y llevando en su concisa prosa, con que están escritos los más, y en su compleja densidad una verdadera supremacía sobre el verso y tono, más superficiales, de Quiñones, en el XVII, o sobre el soso prosaísmo que para mí predomina en los sainetes dieciochescos de Ramón de la Cruz. Cervantes ha creado verdaderas obras maestras...¹⁷⁴

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 83-84.

¹⁷² Conviene tener presente que cuando Cervantes anuncia que tiene preparadas seis obras en su *Viaje al parnaso* muy probablemente estaba pensando en responder a cada tipo de obras existentes. El testimonio del comediante Manuel Guerrero a mediados del siglo XVIII permite distinguir seis clases: “Las doctrinales, ú de santos, [las históricas], las heroicas, trágicas, fabulosas y amatorias, que regularmente se llaman de capa, y espada”, en *Respuesta a la resolcion, que el reverendissimo padre Gaspar Diaz, de la compañía de Jesus, dió en la consvltta theologica, acerca de lo ilicito de dichas Comedias, y se desagavia la Cómica Profesion de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho Reverendissimo Padre*, impresor Francisco de Moreno, Zaragoza, 1743, p. 8.

¹⁷³ “Estudio preliminar”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁴ *Ibidem.*, p. 23.

La voz del autor viene a sumarse al coro que ve en las obras menores cualidades que se corresponden con las grandes obras en prosa. En una edición hecha en pleno siglo XIX, después de alabar los méritos y la actualidad de estas obras, se asegura que “[...] todos ellos son dignos de su pluma”.¹⁷⁵ Por su parte, Cotarelo considera que:

constituyen [...] su tercera obra clásica después del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*. Con ser tan vasta y excelente nuestra literatura entremesil, nadie hasta ahora á logrado llegar a Cervantes, en gracia, habilidad, chiste, donaire, figura de sátira, destreza de diálogo, pintura de caracteres cómicos y pureza de forma.¹⁷⁶

Ynduráin, que tantos reparos había puesto en las comedias, admira aquí la cualidad dramática y literaria: “los entremeses nos parecen tan buenos como al que más, y los tenemos por piezas de subidísima calidad teatral y literaria, absoluta y relativamente, muy superiores a la gran masa de comedias contemporáneas y con calidades como para asegurarles el pasaporte a la fama para cualquier tiempo y lugar”. También declarar que los entremeses son superiores a las comedias, confiesa sobre *El retablo de las maravillas*: “Diré, a todo evento, que no conozco pieza tan esencialmente dramática como ésta”.¹⁷⁷

Sólo que para algunos la virtud radica no en el valor literario sino en el realismo de las piezas.¹⁷⁸ La misma opinión es compartida por el autor francés Charles Romey: “Los *Entremeses* de Cervantes, después de *Don Quijote* y de las *Novelas*, aunque ciertamente de menos valor literario, son empero, también claros testimonios de su espíritu observador, de su talento para pintar al vivo las costumbres y los caracteres de su tiempo y de su país, no menos que de su genio naturalmente cómico, jocosos y propensos a la sátira”.¹⁷⁹ Por encima del aspecto cómico, Sevilla Arroyo destaca la “‘gravedad’ socio-moral de los temas y las situaciones que se ridiculizan” como lo más encomiable.¹⁸⁰

Para Asensio, el género entremesil se enriquece con el autor del *Quijote*, pero no sólo por su valor como testimonios sociales, sino por su forma de expresión y valor literario: “sin hacerle perder su vivacidad y su apego al idioma de la calle y el mercado, eleva su tono, enriquece sus

¹⁷⁵ “Prólogo”, *Los entremeses de Cervantes*, Gaspar y Roig Editores, Madrid, 1868, p. VII (Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055503&page=1> consulta 14 diciembre 2014).

¹⁷⁶ *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 68. Agustín García de Arrieta coincide con esta opinión al ubicarlas después de las grandes obras en prosa, cf. Eugenio Asensio, “Entremeses”, en Juan Bautista Avalle Arce y C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, p. 171.

¹⁷⁷ “Estudio Preliminar”, en *Obras completas*, op. cit., pp. L y LVIII, respectivamente.

¹⁷⁸ Cotarelo, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 69.

¹⁷⁹ *Apud* Rojas, *Cervantes*, op. cit., p. 173.

¹⁸⁰ “Introducción” a *El rufián dichoso*, op. cit., p. 40.

temas, dignifica su lenguaje. Puede experimentar con un género literario del que ni Aristóteles ni los preceptistas italianos atinaron a legislar”.¹⁸¹ Cervantes, en opinión de Cotarelo y Mori, llegó para sacar del desprestigio al género al hallar en el autor del *Quijote*: “modelo y maestro, ejemplo y teoría, cuando más necesario le era una regla segura”.¹⁸²

Uno de los aspectos que interesa señalar en este trabajo es la complejidad de los personajes a quienes se les ha puesto, en opinión de Agostini del Río, un sello personal: “al bravucón [...] lo hace Cervantes enamorado, gracioso, intrigante; al viejo celoso le dota de generosidad y le hace digno de lástima; la monótona galería plautina de criados socarrones y parásitos enredadores se transforma en unos seres humanos, individualizados con poco detalle”.¹⁸³ Si para algunos, como se verá, el defecto que marca las comedias son los largos parlamentos, la forma de la expresión en los entremeses se convierte en una virtud: “[...] el resorte fundamental de la maestría técnica de Cervantes no depende tanto de los recursos estrictamente teatrales, como el uso de la lengua misma, de la virtualidad de la palabra”.¹⁸⁴

Para cerrar este apartado, sólo deseo señalar una curiosa contradicción, que se puede inferir al comparar los dos apartados precedentes: mientras Cervantes es un mal dramaturgo en las comedias, es excelente en los entremeses, ¿nuestro autor, entonces, sabe o no cómo hacer literatura dramática?

I.2.7 La crítica sobre Cervantes dramaturgo en relación con el narrador

Sin duda, el defecto más grande que se ha imputado a la literatura dramática cervantina es la introducción de elementos narrativos, como bien lo ha señalado González.¹⁸⁵ El estudioso ofrece

¹⁸¹ “Entremeses”, art. cit., p. 174.

¹⁸² “Introducción general”, *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, t. 17, p. LXV, apud Cotarelo, *El teatro de Cervantes*, op. cit., pp. 70-71.

¹⁸³ Amelia Agostini de Del Río, “El teatro cómico de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, 45 (1965), p. 80.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 84. En general, la recepción de los entremeses ha sido positiva; pero en este pequeño recorrido no puede terminar sin mencionar labor encomiable que Zimic ha llevado a cabo desde la perspectiva temática al rastrear las fuentes de los entremeses. El estudioso encuentra relación entre *La guarda cuidadosa* con un pasaje amoroso del Fénix (*El teatro de Cervantes*, op. cit., pp. 337-353). También considera que hay evidentes alusiones con intenciones paródicas entre *La cueva de Salamanca* y la *Odisea*, especialmente en lo referente al asunto de la despedida marital y las condiciones que pone la mujer para reconocer al recién llegado marido ausente (*Ibidem*, pp. 377-387); En *El viejo celoso* descubre influencia de Bandello, “tanto en la trama como en las ideas renacentistas sobre el amor y el matrimonio”; a pesar de tal influencia, reconoce que, en la última obra, Cervantes logra crear “una obra fundamentalmente original y ejemplar” (*Ibidem*, pp. 394-395). Y es que Cervantes se separa del modelo principalmente porque crea personajes con múltiples y hasta contradictorias facetas, personajes con personalidades complejas cuya identidad nada tiene que ver con la monotonía que presentaban los personajes de la “novella” *Quanto scaltritamente Bindoccia beffa il suo marito que era fatto geloso* (*Ibidem*, p. 397).

¹⁸⁵ Aurelio González, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, art. cit., pp. 157-188.

un recuento de este fenómeno y una amplia bibliografía. En este apartado, sintetizo las ideas expuesta por este investigador y añado otras referencias bibliográficas que me han parecido relevantes.

Conviene señalar, en primer lugar, que casi todo mundo está de acuerdo en criticar la forma desmedida en la que los personajes se expresan. Cotarelo indica: “[...] es característica la excesiva longitud de las escenas, que causa la difusión de la idea, cierta especie de tautología que hace el diálogo desmayado y aburrido; más que conversaciones ó coloquios son, por lo común, parlamentos alternados, á veces larguísimos, de los personajes que platican”.¹⁸⁶

Canavaggio también está de acuerdo con esta idea:

Les scènes à effets de *El laberinto de amor* et de *El gallardo español* paraissent souvent destinées à tempérer le statisme excessif des monologues et des récits, sans pour autant correspondre aux nécessités de l'intrigue. Le jeu expresif et varié des personnages du premier acte de *El rufián dichoso* cède bientôt la place à une alternance monotone de dialogues hiératiques inspirés du ricit hagiographique.¹⁸⁷

Causa extrañeza tales opiniones cuando se considera que algunos personajes de Lope de Vega tienen monólogos incluso más largos que los expresados por los personajes cervantinos.

Para Ynduráin, el empleo de los diálogos en *Los tratos de Argel* carece de sentido, pues “no siempre fomentan la acción o la caracterización de los personajes”; el estudioso, además, atribuye a la obra un movimiento premioso y una carencia de línea interna de acción.¹⁸⁸

La extensión de los diálogos conlleva un problema aún más grave, el uso excesivo de la narración. Y no es que ésta sea un inconveniente; lo imperdonable es que esto se desarrolla justo en el ámbito en el que debería predominar la acción sobre la palabra. Para algunos estudiosos, la situación alcanza límites extremos; incluso se ha llegado a pensar en una influencia del quehacer del gran narrador sobre su tarea dramática. Ya desde el tiempo de Cervantes se había advertido una suerte de la mezcla de géneros en la obra del Manco. Ejemplo de ello es el comentario enardecido que Fernández de Avellaneda lanzó en el prólogo a su *Quijote*: “casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha”.¹⁸⁹

¹⁸⁶ *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁷ *Cervantès dramaturge, op. cit.*, p. 325.

¹⁸⁸ “Estudio preliminar”, en *Obras completas*, ed. cit., p. XXIII.

¹⁸⁹ Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras* [1614], ed. Fernando García Salinero, Castalia, Madrid, 1971, p. 51.

Para Cotarelo, Cervantes sabe poco del arte dramático: “Las comedias de Cervantes más se parecen á una novela dialogada que á lo que ahora se llama obra dramática”.¹⁹⁰ No conforme con hablar en estos términos, Cotarelo da el nombre de ‘novelas en verso’¹⁹¹ a las comedias cervantinas. Para Bergamín la combinación de géneros no es privativo del teatro; en los diferentes ámbitos en los que se movía el autor áureo el asunto se hace evidente: “Cervantes hizo teatral la novela al no poder novelizar el teatro tanto y tan bien como lo hacía Lope de Vega. Porque éste, en efecto, lo novelizaba. Lope novelizaba el teatro como Cervantes teatralizaba la novela”.¹⁹² Finalmente, nadie está obligado a tener éxito en todo, y menos quien pretende abarcar todos los géneros; es comprensible, pues, que Cervantes es “un novelista demasiado bueno, un cuentista demasiado maravilloso para poder ser un perfecto autor dramático”.¹⁹³

Entwistle señala el fracaso del autor en el género en virtud de que “His mind was that of a novelist, and [...] he saw no essential difference between a play and a short story”.¹⁹⁴ Incluso en estudios tan profundos de recientes estudiosos la idea persiste; véase como muestra la observación que al respecto ofrece Zimic:

[...] con frecuencia en las comedias cervantinas encontramos narraciones o descripciones tan extensas que necesariamente perjudican las posibilidades de aquéllas como espectáculo. En primer lugar [...] para ser apreciadas requieren una facultad mnemotécnica que muy pocos espectadores poseen. Detienen además la acción, creando escenas demasiado lentas, estáticas, que no encuentran generalmente el contrapeso de un verso musical o un arte colorista, como suele ocurrir, por ejemplo, en Lope. El espectador se impacienta. Y a la mencionada dificultad de comprensión que experimenta el espectador se une otro formidable obstáculo en el hecho de que Cervantes narra o describe con una técnica empleada con éxito en algunas de sus obras narrativas, pero que resulta inadecuada en el teatro.¹⁹⁵

En otro lugar, Zimic señala que la impronta de la prosa se deja ver en obras como *El gallardo español*. La relación que guarda la comedia con una obra narrativa ha hecho pensar al estudioso esloveno que la obra dramática pudo haber sido escrita originalmente en prosa y luego hizo la adaptación al teatro.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Cotarelo, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 49.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 273, el autor emplea la denominación particularmente para referirse a *El gallardo español*.

¹⁹² Lázaro, *don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid, 1959, p. 83.

¹⁹³ Marrast, edición de Cervantes, *El cerco de Numancia*, Anaya, Salamanca, 1961, p. 136.

¹⁹⁴ *Cervantes*, Clarendon, Oxford, 1940, p. 63.

¹⁹⁵ Stanislav Zimic, “Técnica dramática en *El gallardo español*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 507-508.

¹⁹⁶ “Al considerar el amplio panorama de la acción dramática, la variedad episódica, los personajes en continuo movimiento de un ambiente a otro, la técnica de la representación, etc., que a veces parecen más propios de la narrativa, se justifica la sospecha que *El gallardo español* fue escrito originalmente en prosa y vertido después en forma teatral, como ocurrió con algunas otras obras cervantinas”, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 94.

Pero por si se piensa que sólo los personajes abusan de la palabra, se ha observado que el propio dramaturgo cae en la tentación. Así lo hace notar Wardropper: “En una época en que las acotaciones suelen reducirse a brevísimas indicaciones de la acción que quiere el dramaturgo, Cervantes –prosista al fin– se explaya en sus instrucciones a los actores”. Cervantes se dirige a sus lectores en las acotaciones como en la que se describe a Buitrago en *El gallardo español*, “adoptando incongruentemente la postura de un narrador, de un novelista”.¹⁹⁷

Para algunos estudiosos, el punto más fuerte al que se llega debido al uso excesivo de la narración es cuando se afirma que ésta va en detrimento de la acción. Acerca de *Los tratos de Argel*, Fothergill-Payne ofrece su opinión: “[...] la acción se estanca repetidas veces en largos monólogos o descripciones detalladas que realzan el ‘trato cruel’ a expensas del ‘caso amoroso’”.¹⁹⁸ Y a pesar de la chispa jocosa, de la rebosante riqueza de las expresiones y de las cualidades literario-dramáticas, los entremeses llegan a ser oscurecidos momentáneamente por el influjo de la narración. Al referirse a *El juez de los divorcios*, por ejemplo, Zimic considera que las “evocaciones”¹⁹⁹ sustituyen la “acción física”.²⁰⁰ Sobre la misma obra, Cotarelo señala la falta de movimiento y la carencia “de enredo y de trama”.²⁰¹ Asensio considera que se trata de una “sarta de episodios sin acción, protagonista o desenlace propiamente dicho”.²⁰² Por su parte, Canavaggio considera que la forma de este entremés es muy elemental, que se basa en una: “enfilade d’épisodes qui s’accommode d’une absence totale de noeud”.²⁰³ Otro entremés que ha sido juzgado como carente de acción dramática, de “fábula”, es *La elección de los alcaldes de Daganzo*.²⁰⁴ Zimic considera, en cambio, que la acción dramática se estructura a partir de una

¹⁹⁷ “Comedias”, art. cit., p. 154. Esta es la acotación a la que se refiere el estudioso: “Entra a esta sazón Buitrago, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogas; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante”, *El gallardo español*, I, 627.

¹⁹⁸ “*Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel, y Los baños de Argel*: tres ‘trasuntos’ de un asunto”, art. cit., p. 178.

¹⁹⁹ Resulta necesario señalar que se ha bautizado la narración con diferentes nombres.

²⁰⁰ *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 306. No obstante, el crítico considera que Cervantes crea así una acción emotiva con un gran dinamismo y dramatismo, y agrega: “Las largas deposiciones que hacen los malcasados son una representación dramática ingeniosa de la avalancha de insultos que cae ‘incontenible’ sobre la víctima, queriendo ahogarla”, *ibidem*, pp. 306-307.

²⁰¹ Cotarelo, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 652.

²⁰² Eugenio Asensio, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 2001, p. 40.

²⁰³ *Cervantès dramaturge*, op. cit., p. 262.

²⁰⁴ Asensio, “Entremeses”, art. cit., p. 182. El autor agrega: “Verdadera humorada de Cervantes es esta piececilla; apenas hay en ella asunto, y aun éste queda sin resolver”

ironía: a pesar de que Cervantes cedió a la tentación de los finales con palos y bullangas, “la comicidad está sostenida, ante todo, por la palabra”.²⁰⁵

Como se podrá observar, se ha convertido en un lugar común la atribución de técnicas narrativas a las comedias de Cervantes; tal característica, en general ha sido vista como un defecto que deja muy mal parado el oficio dramático del gran narrador áureo. Sin embargo, el parámetro para observar la producción de Cervantes debe quebrar los moldes de la estética dramática. En la *Numancia*, por ejemplo, Cotarelo señala que “en rigor no es comedia ni tragedia, pero acaso es algo más que esto: un intermedio entre los géneros épico y trágico”.²⁰⁶ De esta manera, el autor reconoce que Cervantes no se conforma con las limitaciones estéticas de su época y que, al mezclar los géneros, su actitud se corresponde con una estética muy personal, pero también muy barroca.²⁰⁷

Al romper los modelos, Cervantes actúa en concordancia, en primer lugar, con su aguda observación de la vida; mirada que le hizo comprender, por ejemplo, que la identidad no es fija: en una obra como el *Quijote*, por ejemplo, Sancho Panza puede ser un mentecato y no tener sal en la mollera, pero puede llegar a urdir un excelente plan para engañar a su amo sobre el encuentro con Dulcinea sin haberse entrevistado con la dama, puede “encantarla” delante de don Quijote o puede ser el más lúcido consejero; los gitanos, por su parte, pueden ser los seres más despreciables en la vida real y en la ficción, pero en *La gitanilla* el lector difícilmente dejará de sentir empatía por este grupo y le será igualmente laborioso observar en la sociedad paya cualidades opuestas a las que se atribuyen al aduar gitano –sea en la vida real o en la novela–. También se puede observar a don Quijote riendo por el manteo de Sancho y decir que aquello le causó pesadumbre.²⁰⁸

En segundo lugar, Cervantes rompe los moldes en concordancia con sus principios literarios, pues, como lo ha observado Zimic, siempre se rebela en contra de lo establecido. Baste

²⁰⁵ *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 334-235.

²⁰⁶ *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 126.

²⁰⁷ Cotarelo defiende la tragedia Cervantina no por ser una imitación de la vida, sino porque es una obra en la que está presente “la manifestación directa de las grandes ideas mediante el expresivo concurso de todas las artes”, lo extraordinario es que tal manifestación de ideas “mata y destruye la guerra”, *ibidem*, p. 127

²⁰⁸ Cuando se dio el manteamiento, el narrador dice que el protagonista “Viole [a Sancho] bajar y subir por el aire con tanta gracia y presteza, que, si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera” (I, 17, 184); un capítulo después, don Quijote dice a Sancho que si no lo socorrió cuando lo manteaban, fue por no poder subir a las bardas y porque, estando a caballo, no pudo apearse, pero “te juro por la fe de quien soy que si pudiera subir o apearme, que yo te hiciera vengado, de manera que aquellos follones y malandrines se acordaran de la burla para siempre, aunque en ello supiera contravenir a las leyes de caballería” (I, 18, 186).

como ejemplo los elementos teatrales que se han señalado en el *Quijote*.²⁰⁹ Por su parte, Sevilla Arroyo y Rey Hazas consideran que “para Cervantes no hay géneros dramáticos puros, porque las creaciones teatrales deben adaptarse a la realidad, y no a la inversa, como hacían sus contemporáneos”.²¹⁰ Parecería, pues, que desde la propia manera que tiene Cervantes de entender la vida y la literatura, la presencia de elementos narrativos en sus creaciones dramáticas no tendría por qué sorprender, pues no se trata de una novedad en la escritura de Cervantes, y, muy probablemente, el autor no lo consideraría un disparate si se toma en cuenta que las narraciones no eran del todo despreciables en la época.

Tómese en cuenta, además, que un autor barroco toma las convenciones literarias de su tiempo no para destruirlas, sino para alimentarse de ellas y ofrecer una creación original a partir de la subversión, no del acatamiento al canon. La visión barroca en las obras cervantinas ha sido señalada con acierto por parte Sevilla Arroyo y Rey Hazas al hablar de *Pedro de Urdemalas*:

Quizá es que no se haya entendido bien que el carácter episódico que preside la dramaturgia cervantina no está reñido casi nunca con la unidad característica del Barroco, esto es, con la unidad en la variedad –que también Lope defendiera en su *Arte Nuevo*–. Más aún, el episodismo va íntimamente unido al carácter experimentador de la dramaturgia cervantina.²¹¹

Sobre el detrimento de las cualidades dramáticas en virtud de la influencia de los recursos narrativos en la obra cervantina, González ha advertido la siguiente paradoja:

Por una parte se nos señala la debilidad de Cervantes en el manejo de las técnicas y recursos dramáticos, que le impiden desprenderse de su condición de narrador al escribir comedias; y por otra se nos hace notar su profundo conocimiento y maestría en el uso de los recursos y conceptos escénicos, lo cual le permite utilizarlos, brillantemente o no, como técnicas incluso estructurales, de la novela.²¹²

Ante la contradicción, el cervantista pone en tela de juicio la validez de la ‘debilidad’ atribuida a la dramaturgia cervantina al considerar que lo que hoy se consideraría un vicio no extrañaría si se considera que tal cualidad está en concordancia con la perspectiva estética del Barroco en donde “el contraste y los extremos son elementos canónicos”.²¹³ A la luz de esta idea, se puede comprender que la interrelación y confluencia entre el género narrativo y el dramático en la obra cervantina no es un accidente desafortunado o la intromisión inconsciente de su tarea

²⁰⁹ Cf. González, “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México, México, 2006, 101-117.

²¹⁰ “Introducción”, *Teatro completo*, ed. cit., p. XXXVI.

²¹¹ *Ibidem*, p. XXVI.

²¹² “Confluencias narrativas teatrales en Cervantes”, art. cit., p. 164.

²¹³ *Ibidem*, 172-173.

como narrador; es el producto consciente de una mente brillante que aprovecha su conocimiento en ambos campos literarios para enriquecer sus obras al trasladar las técnicas de un género a otro para llevar al extremo el canon. Se parte de la idea de que el grado elevado de narración en la obras tiene una intención determinada –tómese en cuenta, además, que cada género emplea, a su manera, este recurso–; el propósito de este trabajo es llevar a cabo un acercamiento a dicha intención que permita valorar las obras dramáticas –por menores que hayan sido consideradas– tomando en cuenta que la narración ahí presente no es un vicio, sino que forman parte de una estrategia del autor para ofrecer a su público (lector y espectador virtual) piezas novedosas, pero no carentes de sentido ni disparatadas. Por un lado, el análisis que se pretende llevar a cabo está en deuda con trabajos en los que no se ha visto la inserción de los aspectos narrativos como una práctica viciada, porque se parte de ellos para observar el fenómeno como una actividad propia de un autor revolucionario que, inscrito en la visión barroca, ofrece obras de gran experimentación dramática. Por otro, también declaramos nuestra deuda con aquellos estudiosos que han llevado a cabo análisis desde una perspectiva semiótica de la teatralidad en los que se ha desmentido los juicios apresurados e infundados; a la luz de tales estudios, es imposible aceptar como verdadera la tesis de que el genio de la prosa contaba con una pobre habilidad dramática.

I.3 La narración en la literatura dramática

Para observar la narración en la literatura dramática, es conveniente recurrir a su forma más básica; en este espacio, nos apegaremos a la definición en el sentido artesanal propuesta por Benjamin: “la facultad de intercambiar experiencias”, que se da de manera sencilla, no a través de libros o grandes discurso, sino aquella experiencia cotidiana “que se transmiten de boca en boca”;²¹⁴ Esa narración, que “brota lentamente del círculo del artesano –el campesino, el marítimo, y posteriormente también el urbano–, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación”.²¹⁵ El intercambio de la experiencia cotidiana es donde se gesta la narración y también donde ocurre un fenómeno a la inversa:²¹⁶ la experiencia humana cobra sentido a partir

²¹⁴ Walter Benjamín, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991, p. 112.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 119.

²¹⁶ Al interpretar a Benjamín, Ricoeur señala que el estudioso ruso: “recuerda que, en su forma más primitiva, todavía visible en la epopeya y ya en vías de extinción en la novela, el arte de narrar es el arte de intercambiar *experiencias*; por experiencia, entiende no la observación científica, sino el ejercicio popular de la sabiduría práctica”, Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 2006, p. 166.

de su recreación a través de la palabra, de la narración, pues el ser humano se comprende en la medida en que narra su propia historia, sea a otro o a sí mismo.

En una obra dramática, se pretende que las acciones sean percibidas por un espectador en un espacio real y donde el tiempo allí transcurrido está en sincronía (o casi) con el del espectador; sin dejar de ser una construcción artística o artificial, se logra un intercambio de experiencias entre los personajes, que recuerda ese fenómeno que acontece en la vida misma, el ejercicio cotidiano de relacionarse con el otro, de intercambiar experiencias. Tal similitud con la vida se debe a que el dramaturgo tiene menos posibilidad –lo cual no significa que carece de ella– de convertir su obra en un laboratorio imaginativo en el que se incluyan situaciones inverosímiles, debido al anclaje de las acciones en un espacio y un tiempo concreto. Durante la acción dramática, no hay posibilidad de alterar la secuencia temporal, como sí se puede hacer en el género narrativo por la intermediación de la voz narrativa, pues personajes y espectador son partícipes y testigo, respectivamente, de tiempo transcurrido en el escenario; se puede alterar la secuencia de las acciones, por ejemplo, al pasar de un acto a otro.²¹⁷ En consecuencia, los personajes tienen que reaccionar de manera inmediata y concreta ante lo que les acontece. En este sentido, lo que sucede en la literatura dramática guarda una cercanía con la forma más elemental de narración.²¹⁸

Esta práctica llevada a cabo en el escenario por los personajes entraña apreciaciones y valoraciones mediante las cuales las acciones son aprobadas, rechazadas, puestas en tela de juicio... Evidentemente, estos seres pueden ser juzgados por las acciones que llevan a cabo, pero no sólo esta actividad denota su personalidad; estar en contacto con el otro mediante el intercambio de experiencias es una actividad que implica también una estimación, pues el recuento de los hechos no es una actividad neutra, sino susceptible de adquirir la huella del transmisor, como lo ha observado Benjamín al decir que la narración en el sentido artesanal:

No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el ‘puro’ asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de la vasija de barro.²¹⁹

²¹⁷ El paso del primero al segundo acto en *El rufián dichoso* implica, por ejemplo, no sólo un cambio de espacio, sino también uno gran salto temporal.

²¹⁸ Por su parte, el espectador, aunque sea consciente de presenciar un acto de ficción, tiene la impresión de observar aquello como si se tratara la vida misma.

²¹⁹ “El narrador”, art. cit., p. 119.

Por su parte, Ricoeur señala que ninguna narración puede alcanzar el grado cero de objetividad, ni siquiera el relato historiográfico, que se considera el más neutro.²²⁰ Si la misma narración historiográfica implica cierto grado de subjetividad, la narración literaria no puede escapar a tal estigma. Pero aunque el género narrativo y la literatura dramática sean ficción, no es lo mismo la manipulación de los hechos que lleva a cabo un narrador, que la de los personajes. El género narrativo cuenta con un nivel comunicativo que no está presente en el dramático: la intermediación del narrador con sus múltiples funciones, como la posibilidad de entrar y salir del mundo diegético a voluntad, por ejemplo. Algunas de las funciones que lleva a cabo el narrador son sustituidas, en una obra dramática, por los personajes, como el hecho de narrar un acontecimiento o describir un lugar, etc. En el género narrativo, un ser es el que presencia los hechos y otro es el que lo cuenta en virtud no del cambio de persona, sino de la manipulación espacio-temporal; en una obra dramática, en cambio, hay menos tiempo para asimilar las acciones y manipularlas, porque la narración forma parte de la acción dramática, pues el personaje que toma la palabra para narrar nunca abandona el espacio concreto para llevar a cabo su tarea.²²¹

Conviene señalar, por un lado, que si bien el género narrativo y el dramático utilizan modos discursivos distintos –indirecto en el primer caso y directo en el segundo–, éstos no son exclusivos de cada género. De esta manera, no es extraño un monólogo o un diálogo en el género narrativo, como tampoco lo es que un personaje utilice el discurso indirecto para recrear un hecho anterior en una obra dramática. Por otro, es necesario decir que ambos géneros presentan una historia de diferentes maneras, como lo observó Aristóteles: en el género narrativo se imita mediante la narración y en el dramático, mediante “operantes y actuantes”,²²² es decir, la narración hace referencia a sucesos pasados mientras que en una obra dramático se recrean mediante la presentación de acciones que los personajes llevan a cabo en un tiempo presente. En

²²⁰ “Sin manifestar una preferencia personal por los valores de tal o cual época, el historiador que se ve movido más por la curiosidad que por el gusto de conmemorar o de execrar se encuentra preocupado igualmente, debido a esta curiosidad misma, por el modo como los hombres han buscado, alcanzado o dejado de conseguir lo que consideraban que constituía la verdadera vida. Al menos mediante la imaginación y la fantasía, hace revivir modos de evaluar que continúan perteneciendo a nuestra humanidad profunda. Por eso, la historiografía es recordada por su relación de deuda respecto a los hombres del pasado. En determinadas circunstancias, en particular cuando el historiador es confrontado con lo horrible, figura límite de la historia de las víctimas, la relación de deuda se transforma en deber de no olvidar”, *Sí mismo como otro*, *op. cit.*, p. 167.

²²¹ Cabe señalar que también en la literatura dramática un personaje puede ser testigo de un acontecimiento y que en un tiempo posterior lo reconstruya mediante la narración.

²²² Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974, L. 1, f. 1448^a11-26, 3.

adelante, al hablar de narración, se hará referencia a la posibilidad que tiene un personaje de una obra dramática de reconstruir un hecho de manera verbal ya sea que éste haya ocurrido en un tiempo anterior o, por la naturaleza de la obra dramática, esté ocurriendo en el momento mismo en que es recreado.

Véase, por ejemplo, lo que sucede en el *Paso tercero* de Lope de Rueda, autor tan apreciado por Cervantes en su juventud. El Estudiante ha logrado engañar a Martín al hacerse pasar por primo de su mujer, Bárbara, y lo ha convencido de que la dama sanará –en realidad no padece sino de lascivia, que el supuesto primo sabe satisfacer– si él toma la purga en lugar de su esposa en virtud de que el matrimonio los ha unido “en una misma carne”.²²³ Al pretender escapar juntos, los embusteros topan con Martín; entonces se lleva a cabo una narración de lo que acontece en escena y de lo cual es testigo el espectador:

ESTUDIANTE. Por el cuerpo de todo el mundo, señora Bárbara, veis aquí á vuestro marido que viene de hacia casa el doctor Lucio, y creo que nos ha visto.

[...]

MARTÍN. ¡Oh, señor primo de mi mujer! Norabuena vea yo aquesa cara de pascua de hornazos. ¿Dónde bueno, ó quién es la revestida, como la borrica de llevar novias?

ESTUDIANTE. Déjala, no la toques; una moza es que nos lava la ropa allá en el pupilaje.

[...]

MARTÍN. Bien lo creo, no te enojés: ¿y adónde la llevas?

ESTUDIANTE. Á casa de unas beatas que le han de dar una oración para el mal de la jaqueca.

[...]

BÁRBARA. ¡Oh, grande alimaña, que aun no me conoció! Aguija, transpongamos.

[...]

MARTÍN. Aguarda, cuerpo del diablo, que, ó yo me engaño, ó es aquella saya de mi mujer; si ella es, ¿dónde me la llevas?

BÁRBARA. ¡Ah, don traidor!; ¡mirad qué memoria tiene de mí, que topa su mujer en la calle y no la conoce!

MARTÍN. Calla, no llores, que me quiebras el corazón; que yo te conoceré, mujer, aunque no quieras, de aquí adelante. Pero dime: ¿dónde vas?, ¿volverás tan presto?

BÁRBARA. Sí volveré, que no voy sino á tener unas novenas á una santa con quien yo tengo grandísima devoción.

MARTÍN. ¿Novenas?; y ¿qué son novenas, mujer?

BÁRBARA. ¿No lo entendéis? Novenas sintiende que tengo destar yo allá encerrada nueve días.

MARTÍN. ¿Sin venir á casa, álima mía?

BÁRBARA. Pues sin venir á casa.²²⁴

¿Hay en la escena narración? si por el término se entiende un intercambio de experiencias, evidentemente que la hay, y, básicamente, se encuentra en la manera de dar respuesta a las preguntas formuladas. Los amantes cuentan para sí –y en realidad también para el espectador– lo

²²³ Lope de Rueda, *Obras*, Real Academia Española, Madrid, 1908, t. 2, p. 176.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 178-171.

que perciben visualmente, el encuentro con Martín; el Estudiante cuenta al ingenuo marido que la tapada es una mujer que le lava la ropa y que la lleva a hacer oración; Bárbara cuenta al Estudiante que no fue conocida por su marido y reclama a éste su descuido y, finalmente, dice al esposo que no regresará a casa sino después de nueve días, porque, cuenta, se encuentra en camino de hacer una novena en honor de una santa. No interesa, por el momento, señalar el grado de veracidad o falsedad de los breves relatos; en cambio, conviene observar que a falta de una entidad que funja como moderador del discurso, son los personajes quienes toman la palabra para ir relatando simultáneamente lo que el espectador (o virtual espectador) tiene delante. En este sentido, no sólo la acción, sino también la narración de los personajes forman parte de su identidad.

De ninguna manera se pretende negar el fenómeno arriba descrito en el género narrativo, sólo que, en este ámbito, en virtud de la presencia de una entidad narrativa, el recuento de los hechos adquiere un carácter retrospectivo: los acontecimientos han sucedido en un pasado, determinado o indeterminado, y son recuperados por el narrador en el presente de la escritura – que se convierte en el presente de la lectura–; esto permite al narrador no sólo manipular el tiempo y el espacio a conveniencia, además él mismo puede dejar de ser el que presencié los hechos mediante un alejamiento, el que proporciona la ironía, por ejemplo.

Aunque sólo sea un apoyo para comprender la acción, la narración en la literatura dramática existe. A través de esa estrategia discursiva es posible un acercamiento a la obra que permite descubrir el lado humano de la acción dramática, no porque se descubra cómo son esas acciones, sino porque nos dice cómo son percibidas por cada personaje, pues ellos comprenden su entorno en la medida que llevan a cabo el recuento de los acontecimientos en los que se ven envueltos, y esta recreación casi nunca se apega a los hechos; frecuentemente está impregnada de modificaciones, de soslayos, de omisiones, al igual que ocurre con los seres humanos cuando interpretan su realidad.

I.3.1 La narración desde la perspectiva de los personajes en la prosa cervantina

Si en los apartados anteriores se ofreció un panorama acerca de la recepción de la producción dramática, resultaría innecesario ofrecer algo similar para el género narrativo, porque es evidente que Cervantes ha dado de qué hablar al respecto. Es por eso que en este espacio se tiene el propósito echar un vistazo no a la concepción sobre la narración que tiene el autor alcalaíno, sino

a la manera en que algunos seres textuales de sus obras narrativas reciben las narraciones. De esta manera y mediante la voz de los personajes de cervantinos, se pretende ofrecer una respuesta – que no puede ser sino indirecta– al menos a una de las acusaciones que se le imputan al autor de las *Ocho comedias*: la intromisión de aspectos narrativos en su literatura dramática.

A lo largo de su práctica literaria, el genio de la prosa hizo que diferentes sujetos textuales hicieran comentarios acerca de la narración. Ya muchos estudiosos han señalado este aspecto. Como muestra, baste recordar algunos pasajes donde se la discusión gira en torno del estilo de la narración. Cuando Sancho trata de entretener a su amo con el cuento de la pastora Torralba, don Quijote se queja de la poca habilidad del escudero: “–Si des esta manera cuentas tu cuento, Sancho [...], repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabaras en dos días: dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada” (I, 20, 212). Pedro –el cabrero–, en cambio, defiende el derecho a contar las cosas en un tono humilde, como respuesta a las enfadosas correcciones del hidalgo: “–Harto vive la sarna –respondió Pedro–; y si es, señor, que me habéis de andar zaheriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año” (I, 12, 131).

Cuando el hidalgo manchego siente que hay una desviación a causa de una intromisión personal, dice al muchachito que relata la historia de Melisendra y don Gaiferos y que don Quijote percibe en el retablo de maese Pedro:

–Niño, niño –dijo con voz alta a esta sazón don Quijote–, seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en la curva o transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas. (II, 26, 848)

Y maese Pedro también reprende al chico:

–Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado: sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

[...]

–Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala (II, 26, 848-849).

Pero no sólo el estilo preocupa a los personajes cervantinos, también es patente la necesidad de contar sólo aquello que es pertinente para la historia. Esta necesidad es claramente manifestada por ingenioso narrador del *Quijote* momentos antes del encuentro con el caballero de los espejos; así habla sobre la amistad entre el rucio y Rocinante, que: “hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, mas que, por

guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella” (II, 12, p. 721).²²⁵

El lector puede encontrar otros ejemplos del fenómeno aquí apuntado en *El licenciado Vidriera* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, principalmente en el Libro Segundo de la obra póstuma cuando Periandro transmite su historia, cuya recepción provoca reacciones encontradas en sus oyentes. No interesa aquí reunir las diferentes expresiones que acerca de la narración tienen los personajes cervantinos, pues de una manera u otra esos comentarios redundan en una teoría que, en términos generales, reflejan la idea del propio autor con diferentes matices; no obstante, nunca debe perderse de vista que no se puede atribuir las palabras de los personajes a su autor o, al menos, no de manera íntegra.

Este apartado se inclina, en cambio, por rescatar la manera en que los personajes –en su función de emisores y receptores– reaccionan ante las narraciones, porque tal situación puede arrojar una luz sobre la manera en que el espectador contemporáneo hubiera reaccionado ante esas narraciones de las comedias, que hoy se consideran inadecuadas y que Cervantes juzgó pertinente incluir en sus obras. Debido a lo vasto de la producción narrativa de Cervantes, es preciso centrar la atención en una sola obra, el *Quijote* de 1605; la selección obedece no sólo a la necesidad de reducir el corpus, sino también a que una cualidad del libro es la inclusión de historias intercaladas.²²⁶

En el *Quijote*, es común que las narraciones ofrecidas por los personajes causen un gran placer en los oyentes, quienes siempre se muestran dispuestos para recibirlas y, casi siempre, incitan a sus interlocutores para que éstos ofrezcan historias. Recuérdese si no, la necesidad que tiene don Quijote de saber lo ocurrido entre Marcela y Crisostomo: “[...] don Quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquel y qué pastora aquella” (I, 12: 129). Y cuando el relato aun no termina, pide al cabrero: “[...] proseguid adelante, que el cuento es muy bueno, y vos, Pedro,

²²⁵ Sólo que en este caso el comentario resulta irónico porque así es como se inicia una divertida digresión de la que son centro de atención Rocinante y el asno.

²²⁶ Al inicio del capítulo 28, el narrador se refiere a tal característica: “[...] gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia” (I, 28, 317). Recuérdese también que las intromisión de las historias intercalas fue uno de los aspectos que se le criticó a Cervantes, según informa al protagonista el bachiller Sansón Carrasco, y don Quijote se duele de la falta cometida en su contra: “[...] no sé qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atender al refrán: ‘De paja y de heno’, etcétera. Pues en verdad que en solo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado” (II, 3, 653).

le contáis con muy buena gracia” (I, 12, 132). Y al terminar la narración, se muestra agradecido: “[...] agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento” (I, 12, 134).²²⁷

Las narraciones tienen tanto poder sobre don Quijote, que incluso provocan que el héroe se aventure –caballero al fin– por el mero deseo de comprender una historia; así le ocurrió con la de “el Roto de la Mala Figura”: “[...] quedó admirado de lo que al cabrero había oído y quedó con más deseo de saber quién era el desdichado loco, y propuso en sí lo mismo que ya tenía pensado: de buscallo por toda la montaña, sin dejar rincón ni cueva en ella que no mirase, hasta hallarle” (I, 23, 269). Y cuando el Roto y el de la Triste Figura se encuentran, “Dice la historia que era grandísima la atención con que don Quijote escuchaba al astroso Caballero de la Sierra” (I, 24, 261). El curioso hidalgo llega a suplicar para que la historia le sea contada:

–[...] tenía determinado de no salir desta sierra hasta hallaros y saber de vos [...] yo os suplico, señor, por la mucha [cortesía] que veo en vos se encierra, y juntamente os conjuro por la cosa que en esta vida más habéis amado o amáis, que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y a morir entre estas soledades como bruto animal, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona (I, 24, 261).

A diferencia de Sancho que prefiere comer que oír historias, don Quijote se dispone a escuchar la historia de Leandra, porque el cabrero había dicho: “si no os enfadáis dello y queréis, señores, un breve espacio prestarme oído atento, os contaré una verdad que acredite lo que ese señor –señalando al cura– ha dicho, y la mía” (I, 50, 575).²²⁸ Ante la promesa, el hidalgo dice:

–[...] yo por mi parte os oiré, hermano, de muy buena gana, y así lo harán todos estos señores, por lo mucho que tienen de discretos y de ser amigos de curiosas novedades que suspendan, alegren y entretengan los sentidos, como sin duda pienso que lo ha de hacer vuestro cuento [...] Solo me falta dar al alma su refacción, como se la daré escuchando el cuento deste buen hombre (I, 50, 575).

Pero se incurriría en una trampa si sólo se muestra el gusto de don Quijote por las historias, ¿no es él quien perdió la cordura por la lectura de historias disparatadas? Por fortuna, la obra muestra que la curiosidad invade a otros personajes; ellos también luchan para conseguir que se les cuente aquello que desean saber. Cuando llega a la venta el cautivo y Zoraida, por

²²⁷ No se debe ignorar, sin embargo, que no todos gustan de las narraciones, como le sucede al escudero: “Sancho Panza, que ya daba al diablo el tanto hablar del cabrero, solicitó por su parte que su amo se entrase a dormir en la choza de Pedro”, (I, 12, 134). En el encuentro entre el capitán (el cautivo) con su hermano el oidor, el escudero reacciona de manera similar: “Sólo Sancho Panza se desesperaba con la tardanza del recogimiento, y sólo él se acomodó mejor que todos, echándose sobre los aparejos de su jumento” (I, 42, 499).

²²⁸ Estas son las palabras a las que se refiere: “[...] yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos” (I, 50, 575).

ejemplo, el hombre declara que su acompañante es de origen moro y que desea convertirse en cristiana; “Estas razones puso gana en todos los que escuchándole estaban de saber quién fuese la mora y el captivo” (I, 37, 441). Cuando el mozo de mulas termina su canto fuera de la venta, Dorotea –que estuvo oyéndolo atentamente– arde en deseos de conocer qué relación había entre el de la voz y la hija del oidor: “Aquí dio fin la voz, y principio a nuevos sollozos Clara; todo lo cual encendía el deseo de Dorotea, que deseaba saber la causa de tan suave canto y de tan triste lloro y, así, le volvió a preguntar qué era lo que le quería decir denantes” (I, 43, 503).

Al barbero y al cura también encuentran placer al oír de boca de Sancho la narración sobre lo que decía don Quijote a Dulcinea en la carta, no por el contenido, sino por la manera en que el escudero hilaba disparate tras disparate: “No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza, y alabáronsele mucho y le pidieron que dijese la carta otras dos veces, para que ellos ansimesmo la tomasen de memoria para trasladarla a su tiempo” (I, 26, 296). Finalmente, lo ven tan enloquecido como a su amo mismo, pero no lo quieren sacar de su estado, pues así “les sería de más gusto oír sus necesidades” (I, 26, 297).

Los mismos personajes ante Cardenio muestran el interés que mostró don Quijote por saber la historia del personaje: “Los dos, que no deseaban otra cosa que saber de su misma boca la causa de su daño, le rogaron se la contase, ofreciéndole de no hacer otra cosa de la que él quisiese en su remedio o consuelo; y con esto el triste caballero comenzó su lastimera historia” (I, 27, 305). Por muy larga que sea la historia y por muchas digresiones que tenga, los oyentes nunca se cansan; esas cualidades parecen avivar su atención:

No os canséis, señores [dice Cardenio], de oír estas digresiones que hago, que es mi pena de aquellas que puedan ni deban contarse sucintamente y de paso, pues cada circunstancia suya me parece a mí que es digna de un largo discurso.

A esto le respondió el cura que no solo no se cansaba en oírle, sino que les daba mucho gusto las menudencias que contaba, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y la misma atención que lo principal del cuento (I, 27, 311).

Especial atención para el fin de este trabajo merece este diálogo, porque en él se puede apreciar que la narración debe ajustar su medida al asunto que trata sin que esto signifique ir en detrimento de la atención en el oyente.

El mismo gusto por oír historias muestran el cura, el barbero y Cardenio al encontrar en el río a la hermosa moza en traje de hombre; ella les promete contar su historia y, dice el narrador, los tres volvieron

a hacer nuevos ofrecimientos y nuevos ruegos para que lo prometido cumpliera, ella, sin hacerse más de rogar, calzándose con toda honestidad y recogiendo sus cabellos, se acomodó en el asiento de una piedra, y, puestos los tres alrededor della, haciéndose fuerza por detener algunas lágrimas que a los ojos se le venían, con voz reposada y clara comenzó la historia de su vida” (I, 28, 320).

Si se ha ofrecido la cita por extenso, es porque conviene señalar que las incomodidades del medio que rodea a los oyentes no provocan disminución en el interés de los personajes; ellos se sienten complacidos y se colocan en torno de la narradora como dispuestos a escuchar una narración ficticia y no las desventuras de la doncella.

De llamar la atención es el hecho de que la historia cause admiración cuando intervienen sucesos desgraciados. Cuando Dorotea termina su historia, sintieron en su alma “los que escuchando la habían tanta lástima como admiración de su desgracia” (I, 29, 332). Lo mismo pasa cuando relata su historia ante el ‘noble’ don Fernando: “Ella con breves y discretas razones, contó todo lo que antes había contado a Cardenio, de lo cual gustó tanto don Fernando y los que con él venían, que quisieron que durara el cuento más tiempo: tanta era la gracia con que Dorotea contaba sus desventuras” (I, 36, 433). Como se señaló anteriormente, la extensión de la narración no impide que se reciba con gran placer.

Pero no solamente las narraciones que se dan de personaje a personaje causan admiración y gusto; con la lectura sucede algo similar. Especial atención merece la disposición que muestran los hombres cuando se reúnen para oír narraciones literarias en la venta; un genial pasaje que recrea la práctica de la lectura en voz alta. Abre la plática el ventero, a quien los libros de caballería, dice:

[...] verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. A lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y querría estar oyéndolos noche y día.

–Y yo no más ni menos –dijo la ventera–, porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer, que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.

–Así es la verdad –dijo Maritornes–, y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciendo la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles (I, 32, 369-370).

Y la hija del ventero, ante la pregunta del cura, dice:

–No sé, señor, en mi ánimo [...] También yo lo escucho, y en verdad que aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo (I, 32, 370).

Verdadera clase de estética de la recepción *avant la lettre* ofrece Cervantes a sus lectores. Cada personaje da a conocer las razones por las cuales considera placentero el oír historias: el ventero gusta de los combates; su mujer, de la quietud que su esposo adquiere cuando las oye; Maritornes, de los pasajes amorosos (y más específicamente del amor carnal) y, finalmente, la tímida doncella gusta de la separación de los amantes. Cada personaje encuentra en las historias lo que le es placentero y en el recuento que hacen de las narraciones dejan ver parte de su personalidad.

Los reunidos en la venta –tanto los huéspedes como los acompañantes de don Quijote– prefieren robarle horas al sueño para oír una narración del *El curioso impertinente*:

–Harto reposo sería para mí –dijo Dorotea– entretener el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado, que me conceda dormir cuando fuera razón.

–Pues, desamano –dijo el cura–, quiero leerla, por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna de gusto.

–Acudió maese Nicolás a rogarle lo mismo, y Sancho también; lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiría, dijo (I, 32, 375).

La lectura se interrumpe a causa del combate entre don Quijote con los cueros de vino, pero una vez terminada la pendencia, todos desean con gran ánimo que se termine de leer lo que tanto gusto les provoca: “Sosegados todos, el cura quiso acabar de leer la novela, porque vio que faltaba poco. Cardenio, Dorotea y todos los demás le rogaron la acabase. Él, que a todos quiso dar gusto, y por el que él tenía de leerla, prosiguió el cuento” (I, 35, 419).

Claro que no todas las necesidades fisiológicas se suspenden por el gusto de escuchar historias. En la venta, por ejemplo, don Quijote ameniza la cena a sus oyentes con su discurso sobre las armas y las letras; por su parte, ellos, que “eran caballeros, a quienes son anejas las armas, le escuchaban de muy buena gana” (I, 37, 444). El manchego caballero, en cambio, prefirió seguir de largo con su plática sin probar bocado.²²⁹

Y después de una buena cena, lo mejor es oír una agradable historia:

[...] don Fernando rogó al cautivo les contase el discurso de su vida, porque no podía ser sino que fuese peregrino y gustoso [...] A lo cual respondió el cautivo que de muy buena gana haría

²²⁹ “Todo este largo preámbulo dijo don Quijote en tanto que los demás cenaban, olvidándose de llevar bocado a la boca” (I, 38, 448).

lo que se le mandaba, y que solo temía que el cuento no había de ser tal que les diese el gusto que él deseaba, pero que, con todo eso, por no faltar en obedecelle, le contaría. El cura y los demás se lo agradecieron, y de nuevo se lo rogaron (I, 38, 449).

Una vez relata su historia, el temor inicial del cautivo de que su cuento no agradaría se vino abajo; a pesar de la extensión, a ninguno desagradó el cuento, como lo hace saber don Fernando:

–Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este estraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y extrañeza del mismo caso: todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara (I, 42, 493).

A la venta llega un oidor, el licenciado Juan Pérez de Viedma, que resulta ser hermano del cautivo, Ruy Pérez; la historia que éste contó a los allí reunidos fue transmitida al oidor por boca del cura, quien quiso tomar el caso para suavizar el encuentro entre los hermanos. La narración fue atendida completamente por el Licenciado de Viedma a grado tal, que sus oídos se agudizaron como nunca en su vida: “De aquí prosiguiendo el cura, y con brevedad sucinta contó lo que con Zoraida a su hermano había sucedido, a todo lo cual estaba tan atento el oidor, que ninguna vez había sido tan oidor como entonces” (I, 42, 497). El personaje también se muestra complacido al oír la historia del hidalgo manchego, “de que no poco gusto recibí” (I, 42, 499).

Cuando el cura decide contar la historia de don Quijote al canónigo de Toledo, procura que su compadre y buen amigo no se entere de lo que está por contar al curioso religioso, así que “por este mismo temor había el cura dicho al canónigo que caminasen un poco delante, que él le daría el misterio del enjaulado, con otras cosas que le diesen gusto” (I, 47, 547). El emisor sabe que su narración será placentera; y, en efecto, la historia es recibida con gran goce y no poca admiración, pues se dice que el canónigo “estuvo atento a todo aquello que decirle quiso”, y al final: “Admiráronse de nuevo los criados y el canónigo de oír la peregrina historia de don Quijote” (I, 47, 547).

Como se habrá podido ver en el rápido recorrido por el *Quijote*, los personajes nunca desprecian las narraciones ni los discursos por más largos que éstos sean. Acaso ese mismo gusto se corresponde con lo que el autor de la gran novela veía en las calles, en las plazas, en los lugares que conoció cuando desempeñaba su labor como recaudador de impuestos. A esta idea, sin embargo, se podrá objetar que lo mostrado no refleja la realidad contemporánea al autor, sino sólo la idea que al respecto tiene Cervantes: el gusto que él mismo tenía por las narraciones,

porque, finalmente, cuando se narra, como sucede en la vida cotidiana, se ofrece parte de la personalidad. En todo caso, al incluir narraciones y largos diálogos en su literatura dramática, el dramaturgo está en concordancia con su propia idea sobre la vida, pues para Cervantes, como para sus personajes, no hay nada más agradable que trabajar con historias y con amenos discursos. Haciéndose eco de lo que sucede en la vida cotidiana, las acciones dramáticas implican el medio a través del cual un personaje puede decir quién es; no obstante, su personalidad también se vuelca en la reconstrucción que de sí mismo lleva a cabo en el intercambio cotidiano de sus experiencias, es decir, en las narraciones.

I.3.2 La creación de la literatura de ficción según Cervantes

Pero ésta investigación versa en torno de la literatura dramática, ¿por qué, entonces, se comenta la gran obra en prosa? Se hace por una sola razón: entre el *Quijote* y las comedias hay una frontera que se diluye por completo cuando se observa la manera en la que se asume la literatura de ficción dentro de la propia obra cervantina. Esta idea es patente en la novela, pues don Quijote (cuya visión arrastra consigo buena parte de los personajes) vive a caballo en un mundo que se corresponde con el de los receptores de la época de Cervantes y en uno que surge de la literatura. Recuérdese que mientras el narrador declara que el protagonista sale de su casa por la puerta falsa del corral, el hidalgo piensa en lo que ningún caballero fue capaz de imaginar, porque la ocupación de éstos era llevar a cabo grandes hazañas: don Quijote tiene la capacidad de verse a sí mismo como un personaje literario, de ahí que le preocupe la manera en que sus actos pasarían a formar parte de la literatura e imagina que el sabio que decida relatar su historia narrará su primera salida en estos términos:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con su dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel (I, 2, 46-47).

De esta manera, el caballero “salta de la ficción a la literatura con conciencia de la trascendencia de sus hechos, mismos que estamos leyendo, tal como él suponía que saldrían a la

luz”.²³⁰ Y no sólo el hidalgo da este paso, en el *Entremés de los romances*, Bartolo pierde la razón, pero él se lanza a las aventuras que le depara la literatura épico-lírica.²³¹ Pero, por un lado, si en los libros de caballerías hay gigantes que combaten con los caballeros, a don Quijote le toca pelear con molinos de viento, con cueros de vino, con majaderos yangüeses, con títeres. Por otro, sus heridas no las adquiere en singular batalla, sino en cómicas aventuras (la caída del caballo, el señalamiento en su rostro de las marcas de los gatos, los palos que le da un mozo, etc.).

Pero no sólo la literatura caballescica está presente en el *Quijote*, muchas de las prácticas narrativas de la época se dan cita; lo mismo sucede con la lírica y, por supuesto, con la literatura dramática.²³² En tiempo de Cervantes, por ejemplo, la novela bizantina estaba en boga; en la gran novela, el cautivo es el narrador y protagonista de su propia novela de aventuras. En la Mancha que don Quijote recorre hay pastores reales, cabreros, pero cuando topa con ellos, el discurso elevado que esperaba oír no se corresponde con el tono rústico que sale de boca de Pedro. Es por eso que a cada paso el buen hidalgo le anda “zaheriendo los vocablos” al hombre, que sólo cuenta con la humildad de su lenguaje y que no tiene la obligación de hablar como se acostumbraba en los libros que el caballero había leído. En la novela, la literatura puede ocupar un espacio tan amplio como con la novela de *El curioso impertinente* o puede mostrarse mediante un poema, como sucede con don Luis al expresar sus sentimientos por doña Clara, hija del oidor, mediante una oda. Por ello y mucho más, la obra no sólo muestra una pintura de la época mediante la cual

²³⁰ González, “El poder del encanto: de los molinos de viento a el *Retablo de las maravillas*”, en *Cervantes y su mundo III*, Robert Lauer y Kurt Reichenberger (eds.), Reichenberger, Kassel, 2005, p. 193.

²³¹ A diferencia de don Quijote, que decide salir por la puerta falsa del corral para que nadie se entere de su salida, Bartolo da a conocer a todo mundo su determinación de salir a luchar, pues, cuando anuncia su partida, (Ensíllenme el potro rucio / de mi padre Antón Llorente [...]), sus allegados le imploran que no lo haga:

MARI. ¿Qué es aquesto, hijo Bartolo?
 ¿Qué es aquesto en que nos metes?
 ¿Casado de cuatro días,
 dejar a mi hija quieres?

PERICO. Señor cuñado, no vaya
 a reñir con los ingleses,
 que tendrá mi hermana miedo
 de noche cuando se acueste.

PERO. ¡Ea, Bartolo, no os váis!
 Mirad que Teresa siente
 que la dejéis sola y moza.

TERESA. Mas, ¡que nunca acá se quede!

Entremés de los romances, ed. Antonio Rey Hazas, Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2006, vv. 51-62.

²³² Márquez Villanueva, por ejemplo, considera que los amores de Cardenio y Luscinda tienen “una amplia trastienda literaria”; que se hace evidente por la referencia a Príamo y Tisbe por del propio Cardenio así como por sus versos, cuyos modelos literarios son: “Garcilaso, fray Luis de León, Cetina, (...) León Hebreo y grandes dosis de *Cárcel de amor*”, *Personajes y temas del Quijote*, op. cit., pp. 57-58.

se puede observar tipos de vestido, maneras de hablar, de comer, diversas clases sociales, testimonios lingüísticos, etc., además, el *Quijote* inaugura la novela moderna en la medida que hace de la literatura material idóneo para crear literatura de entretenimiento.

En el segundo apartado de este capítulo, se han visto algunos argumentos que invalidan la dramaturgia cervantina y muchos otros que la aprueban; es momento de hacer un breve corolario acerca de la recepción negativa. Desde esa mirada, Cervantes es un preceptista trasnochado metido a autor dramático, por eso cuando escribe *El rufián dichoso* traiciona sus más caros principios. En última instancia, su fracaso como dramaturgo se debe a que se aferró a los moldes clásicos y cerró los ojos, acaso con rabia, a las nuevas tendencias. El autor dijo haber sido el primero que introdujo las figuras morales; un detalle que resulta una falsedad absoluta para la mayoría de los estudiosos. En sus comedias, hay referencias al contexto real,²³³ aunque comete el error de desviarse un poco de la historia. Por su parte, *Los tratos* y *Los baños de Argel* son obras en las que Cervantes respiraba por la herida al dar a conocer vivencias propias de su experiencia en el cautiverio. En resumen, es una lástima que Cervantes haya tenido la osadía de escribir en un género que le era ajeno (su esfuerzo merece ser atendido en virtud de que son obras del más grande narrador, pero de dudosa calidad). Tan grande audacia no hizo sino provocar un sentimiento de impotencia por el reconocimiento de su fracaso ante el éxito de la Comedia Nueva, por eso hizo obras tan absurdas como *La entretenida*, *El laberinto de amor* o *Pedro de Urdemalas*, como una respuesta disparatada a los excesos del teatro de su tiempo.

Ante tan desfavorable recepción, convendría recordar que la particular manera de hacer literatura por parte de Cervantes es razón de peso para considerarlo el más antiguo de los autores modernos (el *Quijote* en muestra de tal modernidad), no por pretender dar muerte a la idea que sobre la literatura se tenía en su tiempo, sino por renovarla mediante la capacidad de hacerla volcar sobre sí misma y por devorar los géneros literarios existentes para ofrecer al lector algo que quizá confunda con la vida misma, pero que no es sino ficción construida a base de ficción, un artificio del artificio; literatura barroca, al fin. Como en el *Quijote*, en la literatura dramática lleva a cabo una actividad similar.

En este sentido, no es tan descabellada la idea de Nasarre y Ferris al decir

El Don Quixote es tan ridículo, e imaginario, que solo un fanático, ú otro Don Quixote, podrá creerlo historia; ni basta para esto el ser Sancho; pero las Comedias las creerán Comedias mas de

²³³ El comentario de Riley es una muestra que resume tal visión: “His respect for ascertainable truth of history is quite evident”, *Cervantes’ Theory of the Novel*, p. 172, apud Zimic, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 10.

dos, que están muy asegurados de su propio juicio, y que se creen con bastante capacidad, y derecho de juzgar de las cosas tan parecidas son las Comedias á las que son tenidas por buenas, y agradables; y están tan bien puestos los desaciertos, y tan perfectamente imitados los desbarros, que pasan por primores: que se creará que es Comedia, lo que no es otra cosa, que burla de la Comedia mala, con otra Comedia, que la imita: que es lo mismo, que haver hecho las ocho Comedias artificiosamente malas, para motejar, y castigar las Comedias malas, que se introducian como buenas.²³⁴

Independientemente del juicio emitido, el estudioso se dio cuenta que las comedias cervantinas entablan un diálogo con la literatura de su tiempo. No se podría concebir *Pedro de Urdemalas* si no existiera la literatura tradicional –que respalda la existencia del burlador por antonomasia–. En esta comedia también se da cita el género entremesil, *La gitanilla*, la literatura picaresca y, por supuesto, la Comedia nueva.²³⁵ *La entretenida*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor* no tendrían razón de ser sin las obras de capa y espada. ¿Qué sería de *Los tratos* y *Los baños de Argel*, de *El gallardo español* sin los romances de cautivos y moriscos?²³⁶ ¿Qué de *La casa de los celos*, sin la literatura caballeresca? ¿Qué de *El rufián dichoso*, sin la literatura hagiográfica?

Como en el *Quijote*, en las comedias también se diluye la frontera entre realidad y literatura. Madrigal, al querer convertirse en comediante, deja clara esta idea:

MADRIGAL. [...] Y aun pienso,
pues tengo ya el camino medio andado,
siendo poeta, hacerme comediante
y componer la historia desta niña [doña Catalina]
sin discrepar de la verdad un punto,
representando el mismo personaje
allá que hago aquí. ¿Ya es barro, Andrea,
ver al mosqueterón tan boquiabierto,
que trague moscas, y aun avispas trague,
sin echarlo de ver, sólo por verme?
(*La gran sultana*, III, 2913-2922).²³⁷

²³⁴ Nasarre y Ferris, editor, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, op. cit., p. Av A2r.

²³⁵ Con gran razón la obra cierra el volumen, pues, en palabras de Sevilla Arroyo, en la obra Cervantes “no sólo se cuestiona la fórmula de Lope de Vega, sino que además se superan cumplidamente sus convenciones”, Florencio Sevilla Arroyo, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Comedias*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2001, p. 40.

²³⁶ El tema de cautivos aparece en el romancero nuevo; ejemplo de ellos son los romances *Gelinda* y *don Antonio Moreno* (núms. 1289 y 1290), *Arlaxa mora* (núms. 1293 y 1294), Agustín Durán, *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Atlas, Madrid, 1945.

²³⁷ Sin darse cuenta de la importancia de la propia literatura para Cervantes, un par de estudiosos se escandalizó por las palabras de Madrigal; ¿el motivo?: ir en contra de lo histórico y de lo verosímil. Ellos se preguntan: “¿No parece indicar esto, con harta claridad, que el argumento es pura invención del autor?”, Schevill y Bonilla, edición de *Comedias y entremeses*, op. cit., p. 96.

Esta suerte de gracioso de *La gran sultana*, que asume su función de personaje dentro del ámbito de la ficción, quiere saltar de su propio contexto (la literatura de ficción) al mundo exterior, pero ya no para vivir, sino para formar nuevamente parte de otra realidad literaria. Don Quijote y Madrigal llegan a un mismo punto desde sendas diferentes. En *La entretenida*, Torrente y Ocaña confunden a sus espectadores internos, porque este público no sabe si la riña a la que han llegado se encuentra en el libreto escrito por Muñoz o si la pelea nada tiene que ver con la comedia que representan, sino que se debe a la enemistad real causada por el amor que ambos sienten por Cristina; entre realidad y literatura, se ha perdido la línea divisoria. Por su parte, Pedro de Urdemalas también coincide con don Quijote al saltar de su realidad a la literatura. Él también imagina que alcanzará fama en virtud de su metamorfosis en un ser de literatura de ficción; así lo hace saber al representante:

PEDRO. Sin duda, he de ser farsante,
y haré que estupendamente
la fama mis hechos cante,
y que los lleve y los cuente
en Poniente y en Levante.
Volarán los hechos míos
hasta los reinos vacíos
de Policea, y aún más,
en nombre de Nicolás,
y el sobrenombre de Ríos
[...]
En las chozas y en las salas,
entre las jergas y galas
será mi nombre extendido,
aunque se ponga en olvido
el de Pedro de Urdemalas.
(*Pedro de Urdemalas*, III, 2812-2821, 2827-2831)

Sus palabras recuerdan las del amanecer mitológico evocado por don Quijote en su primera salida. Ya en su papel de Nicolás de los Ríos, puede crearse para sí una realidad imaginaria que no se contrapone al ámbito de la ficción al que pertenece, sino que comparte espacio (la locura de don Quijote también comparte espacio con el mundo cuerdo de resto de los personajes, como cuando ve un castillo mientras todos hablan de venta); así le dice a Belica-Isabel (princesa-gitana):

PEDRO. Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión:
la mía sólo en ficción;
la tuya, como debía.

[...]
Yo, farsante, seré rey
cuando le haya en la comedia,
y tú, oyente, ya eres media
reina por valor y ley
(*Pedro de Urdemalas*, III, 3032-3043).

Al igual que el hidalgo manchego crea gigantes a partir de los molinos de viento, Pedro alcanza sus anhelos al establecerse en el mundo creado voluntariamente y al permitir una comunicación entre su mundo literario y el “real” donde habita el resto de los personajes. Puede decirse que Don Quijote y Pedro de Urdemalas fungen como puentes para que ambos mundos entren en contacto; ambos logran la creación de un ambiente literario donde poder vivir, y, en el fondo, saben que tal universo se alimenta no sólo de la realidad concreta de la España del siglo XVII, sino que, además, toman la propia literatura de ficción como proteica fuente de creación, no por su valor moral, sino por el estético. Quizá como el *Quijote* reivindica los libros de caballerías, las comedias de Cervantes lleven a cabo una lucha, voluntaria o involuntariamente, por valorar la literatura de ficción “como legítimo instrumento de ocio y de entretenimiento”.²³⁸ Pero el puente no sólo va de “la vida” a la literatura; *El retablo de las maravillas* nos enseña que es válido el recorrido a la inversa, pues la voluntad de los admirados espectadores del retablo hace que el Furrier sea parte de la ficción y no de esa realidad que los envuelve.

Para poder juzgar las comedias Cervantinas es conveniente considerar aspectos que tienen relación con factores de tipo social, como aquellos que competen al ámbito histórico-político, sociológicos, económicos o asuntos autobiográficos, pues siempre brindan un panorama pertinente sobre el papel que una obra cumple en la sociedad de su tiempo. Toda obra literaria tiene una relación muy estrecha con el contexto social que la rodea y, en menor o mayor medida, privilegia la función referencial. Sin embargo, la fuente de inspiración no sólo parte de aspectos sociales. La literatura no puede surgir por generación espontánea; siempre existen textos de los cuales alimentarse. En el caso de Cervantes, este aspecto no puede pasar inadvertido, pues en sus obras se establece un diálogo que está a nivel de la intertextualidad y, además, se observa que la literatura es un punto de referencia al que se recurre de manera constante, como si fuera un aspecto más de la vida. En este sentido, la literatura de ficción como fuente de creación y las referencias metaliterarias son aspectos de suma importancia, pues reflejan la convicción

²³⁸ Mercedes Alcalá Galán, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009, p. 57. La autora se refieren a la reivindicación que se hace en el *Quijote* sobre los libros de caballerías.

cervantina sobre lo cercano que de la vida se encuentra la literatura; y, acaso, el autor comparta con don Quijote la disparatada idea de que ambas son parte de un solo ámbito, la realidad humana.²³⁹

²³⁹ Tal vez el mejor reflejo de la personalidad de Cervantes es el arrebato en el que don Quijote confunde su realidad con la ficción que observa en el retablo de maese Pedro y salta de una a otra:

–No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; sino, conmigo sois en la batalla!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán (II, 26, 850-851).

CAPÍTULO II. LA DOBLE TEXTUALIDAD DE LA OBRA DRAMÁTICA

II.1 El texto dramático y el texto espectacular. Especificidad genérica de la literatura dramática

Si se intentara delimitar lo que se entiende por género dramático, las definiciones estarían en función de la perspectiva desde la cual se observa esta manifestación artística; indagar todos sus sentidos implicaría ocupar más de un volumen; nuestra ambición, en cambio, va por otro camino. En la definición que el diccionario de la Real Academia ofrece para *teatro de autor* se lee: “El que da mayor relieve al texto escrito que a los demás elementos espectaculares”.¹ Con tales palabras, se privilegia la separación entre lo espectacular y el texto escrito, sin embargo ambos discursos forman parte de una misma realidad. La palabra *teatro* no carece de significado en la vida cotidiana. Si una persona dice “deja de hacer teatro” o “no dramatices”, seguramente ha querido decir que su interlocutor se abstenga de hacer comentarios falsos o de comportarse de manera exagerada. En tal caso, la palabra (teatro o drama) funciona como sinónimo de exageración y, en menor medida, de falsedad o de actuación. Y cómo no creerlo así, si incluso desde la perspectiva semiótica se dice que el teatro es ficción. Pero lo es, como explica Eco, no porque sea un signo fingido o porque comunique cosas inexistentes, “sino porque finge no ser un signo”.² Desde la perspectiva del estudioso italiano, el teatro es la reunión de varios signos; pero éstos no son esencialmente arbitrarios, porque quien representa a un personaje es un ser humano de carne y hueso. De ahí que pertenezca a los signos “naturales y no artificiales, motivados y no arbitrarios, analógicos y no convencionales”.³

Aquí hablaremos de obra dramática para referirnos al tipo de textos que fueron escritos para ser representados, pero que, en virtud de una doble textualidad, es posible apreciarla como un espectáculo y mediante la lectura. La literatura dramática, va más allá del hecho teatral, si por éste se entiende aquello que “surge de la relación dialéctica (en cuanto ambos [texto dramático y texto espectacular] se anulan en un nuevo discurso) y semiótica (en cuanto existe una relación de

¹ *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima primera edición, Espasa Calpe, Madrid, 1999, s. v. *teatro*.

² Umberto Eco, “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, en José Ma. Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 96.

³ *Loc. cit.*

tipo signica) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización, concreta pero efímera, del segundo de ellos en el espacio escénico”.⁴ Veltrusky utiliza el término *teatro* para designar el “espectáculo”, mientras que emplea *drama* para referirse a la “obra literaria”.⁵ El autor está más interesado en observar los aspectos de lo que él llama drama, es decir, en los aspectos lingüísticos de la obra literaria, pero no presta atención a los signos no verbales. Por su parte, Sito Alba opina que el teatro está constituido por unidades a las que denomina *mimemas*,⁶ éstas son: 1, el autor y los posibles directores de escena; 2, el texto; 3, el actor; 4, el espacio; 5, el tiempo y 6, el público.⁷

Si se habla de actor, de espacio, de público, se está pensando ya en el hecho teatral,⁸ pero detrás de él se encuentran otros elementos imprescindibles para su realización: la tecnología escenográfica, la convención social que fomenta la creación y el consumo del teatro, y, por supuesto, el texto. Por lo pronto, puede decirse que el teatro no es exclusivamente un hecho teatral, porque en él también está presente un hecho literario. Para definir la literatura dramática, se puede partir del hecho teatral, pero así visto, surgiría un problema: su carácter efímero sólo atañe a las sensaciones que el espectador experimenta durante la función; una vez acabada esa experiencia, no queda más registro que la memoria, y ésta no sólo es perecedera, además es subjetiva; lo cual genera que una obra se reconstruya de manera fragmentaria. El hecho teatral pone en marcha una comunicación sensorial con el espectador, pero no cuenta con un registro material que permita estudiarla como un objeto que pertenece a la realidad.

⁴ Aurelio González, en “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense*, Iberoamericana / Frankfurt / Asociación Internacional del Siglo de Oro, Madrid, 2006, p. 63.

⁵ Jiří Veltrusky, “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 33.

⁶ El autor entiende por *mimema*: “la unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles. Se emplea el término teatralidad, ya que el mimema puede aparecer en el teatro –generalmente, unido a otro, constituye la obra teatral– pero también se encuentra en la vida cotidiana, en los ritos, en los mitos, en distintos géneros literarios, etc. Es unidad esencial porque sin él no hay teatralidad. Primaria porque puede desarrollarse y asociarse a otras. Y mínima porque si se puede dividir, se trata no de un mimema, sino de varios, y porque no acepta, cuando se ha reducido a su verdadero ser, que se le quite ningún elemento, ya que quedaría o desprovisto de sentido teatral o incompleto sin cumplir la función prevista”. Sito Alba, *Análisis de la semiótica teatral*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1987, p. 33.

⁷ *Ibidem*, pp. 31-32.

⁸ Preferimos este término al de *representación* de Ubersfeld; sin embargo, considero pertinente su idea de que no se trata de una traducción o ilustración del texto, sino de una pues “presentación”, pues “El paso de las acotaciones textuales a la escena no es [...] una traducción, sino una realización, una ejecución en el mismo sentido en que se habla de la ejecución de una obra musical”, Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, trad. Silvia Ramos, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997, p. 20.

En cambio si el estudio de la literatura dramática se hace a partir del texto escrito, se cuenta con un soporte material, que es indispensable para su estudio.⁹ Sólo que desde esta perspectiva se puede llegar a un extremo: verla solamente como un escrito que narra una historia. Para no hacerlo, es necesario tomar en cuenta que el texto hace referencia a una realidad que no se limita a la hoja de papel; se debe pensar que su finalidad es la puesta en escena.

En este sentido, lo que hace que una obra dramática sea distinta con respecto a cualquier obra del género narrativo es su doble textualidad, porque ha sido escrita no para ser leída (aunque cuenta con elementos lingüísticos, como los parlamentos de los personajes), como sucede con otras manifestaciones literarias, sino para ser representada en un espacio físico determinado (el espacio escénico). Aun sin contar con el hecho teatral, se puede hacer la distinción dos textos presentes en la obra dramática: el texto dramático y el texto espectacular. Al primero pertenece el ámbito de la ficción que se crea a partir de la intervención verbal de los personajes (diálogos, monólogos, soliloquios); ya en el hecho teatral, los parlamentos de los personajes son percibidos de manera auditiva por el espectador, porque en este ámbito los elementos lingüísticos se transforman en palabra. El segundo está constituido por todos aquellos signos no verbales cuya función es “dirigir y programar la construcción de los signos de la representación” (las didascalias),¹⁰ que hacen viable la puesta en escena, sea de manera virtual (en la lectura del texto escrito) o concreta (en el espacio escénico):

[...] un ‘texto espectacular’ [está], formado por todos los signos, formantes de signos e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal ‘en presencia’, es decir, convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc.”.¹¹

En este último es lo que convierte la obra teatral en un tipo de literatura con cualidades propias.¹² Se debe entender, entonces, que el texto espectacular no es algo añadido al texto escrito, sino que está presente desde la génesis misma de la obra. Compárese, por ejemplo, la puesta en escena que surge a partir de un texto dramático con lo que sucede cuando se produce

⁹ Cf. Ubersfel, *La escuela del espectador*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹¹ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 32.

¹² “el teatro implica una relación mucho más directa que otras formas literarias con la cultura de la sociedad a la que va destinada por el hecho de que el teatro tiene una forma de realización espectacular que es compartida públicamente por un gran número de individuos en una reunión específica que es la representación en un teatro o espacio teatral”, González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, *art. cit.*, p. 62.

una escenificación a partir de un texto que pertenece al género narrativo. En el primer tipo, el director no tendrá que hacer más que poner en marcha las indicaciones que ha puesto el dramaturgo dentro de la obra para llevar a cabo la puesta en escena;¹³ en cambio, para poder llevar a escena un cuento o una novela, se tendrá que modificar el texto para eliminar la participación del narrador, para hacer que los personajes se comuniquen mediante el diálogo, para agregar indicaciones de movimiento, de vestuario, de gestos, mediante didascalias, se deberá tomar en cuenta el tiempo con el que se cuenta para representar, pues no se trata de cansar al espectador... es decir, se deberá añadir lo que el texto narrativo por sí solo no tiene.

De esta manera, habrá que admitir que dentro del texto dramático está implícito otro texto, el espectacular, a partir del cual puede generarse la teatralidad, ya sea en virtud de la imaginación del lector que se enfrenta al texto o a partir del hecho teatral que se lleva a cabo en un espacio concreto.¹⁴ La teatralidad se encuentra en el texto desde su escritura misma, por eso lo que se crea en escena parte del texto y no se opone a él.¹⁵ Es importante no confundir este término –teatralidad– con el hecho teatral, pues mientras éste designa la reunión de los dos textos en la actualización efímera y concreta del escenario, aquella “radica en la relación sígnica y dialéctica de ambos textos o discursos”; ella “está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia estructura y construcción”.¹⁶ El hecho teatral tiene vida sólo durante la representación; la teatralidad, en cambio, acompaña al texto escrito desde su génesis, pues forma parte estructural de la obra y se manifiesta en el texto espectacular.

¹³ “A partir del momento en que el realizador (director) se coloca ante un texto escrito (el texto del autor T, completado o no por el del realizador T’), se encuentra frente a sistemas lingüísticos: (a) por un lado, el de las ‘didascalias’ cuya función es la de dirigir y programar la construcción de los signos de la representación, (b) por otro, el que estará presente ‘escénicamente’ en forma fónica (y ya no más bajo la forma de signos escritos) y que representa al discurso emitido en escena por los actores”, Ubersfeld, *La escuela del espectador*, op. cit., p. 26.

¹⁴ En el tiempo en el que estaba en boga “teatro del absurdo”, el término “teatralidad” fue definido por Roland Barthes como: “[...] el teatro sin texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización”, Roland Barthes, “El teatro de Baudelaire”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 50.

¹⁵ “[...] la teatralidad no es algo añadido, exterior, una especie de vestido o piel del texto, sino, antes bien, una energía, un ‘élan’ que, como la sangre, circula vivificando el organismo, es decir, la estructura dinámica, en movimiento de ósmosis, del texto como proceso y no como producto, un proceso que religa indisolublemente concepción y escritura, texto y espectáculo. Energía que circula, naturalmente, por la palabra, vivificando el tejido verbal y el no-verbal, palabra teatralizada por su orgánica vocación genérica estructurante. Sin ella deja de existir como texto teatral”, Francisco Ruiz Ramón, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, en Ysla Campbell (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XV y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, p. 5.

¹⁶ González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, art. cit., p. 63.

En este sentido, la relación dinámica entre ambos textos que hace posible la teatralidad no sólo está presente en el hecho teatral, también lo está en la lectura, ya la realice un director teatral que, a su tiempo, transforme su lectura en una puesta en escena, o ya la haga de manera directa un lector común.

Para comprender mejor la doble textualidad de la literatura dramática es preciso recurrir a la explicación semiológica que sobre este aspecto ofrece Díez Borque, quien dice que el teatro “podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un TEXTO A que necesita las mediaciones del TEXTO B (actor, escenografía, etc.). El elemento textual (‘texto A’) está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral)”.¹⁷ El autor se refiere al texto como un “conjunto orgánico” conformado por dos textos: “‘Texto a’: el texto de la obra. Coincide con los otros géneros literarios, aunque con particularidades propias. ‘Texto b’: el texto escénico. Da especificidad teatral”.¹⁸ En este trabajo, el texto dramático se corresponde con lo que Díez Borque designa como *texto A*, porque es el que hace posible la creación de ámbito de la ficción. Texto espectacular, en cambio, se utilizará para hacer referencia a lo que el estudioso considera el *texto B*, pues es lo que hace posible el objetivo del primero: la puesta en escena. Son inseparables, porque en el dramático se encuentra implícito el espectacular.¹⁹ No solamente el dramático es literario; también el espectacular lo es, porque, al igual que en una novela o en un poema, la experiencia estética del género dramático está en su recepción,²⁰ y la finalidad del texto espectacular radica en la percepción visual y auditiva por parte del espectador.

¹⁷ José María Díez Borque, “Aproximaciones a la «escena» del teatro del Siglo de Oro”, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 53.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ Bobes Naves utiliza, respectivamente, los términos *Texto literario* y *Texto espectacular*; en este trabajo se está de acuerdo con la distinción que la estudiosa hace, pero emplear el término *literario* para el primero equivale a excluir del ámbito literario al segundo; es por eso que aquí se opta por sustituir el término literario por el de dramático, que implica un tipo de literatura específica. La relación entre los textos es vista como un proceso dialéctico; no se puede, en consecuencia, hablar de un texto pretendiendo excluir el otro. Véase al respecto Aurelio González, “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón. Coloquio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 93-94.

²⁰ Al referirse al género narrativo, Iser señala que: “La obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector”, “El proceso de la lectura: enfoque fenomenológico”, en Wolfgang Iser, *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Arco Libros, Madrid, p. 215.

II.2 La doble textualidad en los estudios sobre literatura dramática

Como el objeto de este estudio son textos que fueron pensados para la puesta en escena en el siglo XVII, es necesario ofrecer un panorama sobre la forma en que el teatro clásico español ha sido apreciado tanto desde la perspectiva de la historia de la literatura como desde la concepción de la teatralidad en virtud de que, como toda obra clásica, no se cuenta con un registro sobre el hecho teatral de su tiempo para su estudio, sólo se tienen los textos.

Con Aristóteles comienza una manera de apreciar la obra de teatro en la que se concede poca importancia a los elementos que tienen que ver con la concretización del texto. El filósofo griego considera que el espectáculo es una “cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación de actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas”.²¹ Cabe señalar que Aristóteles hace la distinción entre la obra como texto poético y como espectáculo, entendido éste como actuación; sería anacrónico adjudicarle la distinción entre texto espectacular y el dramático, porque estas categorías eran inimaginables en su tiempo.

Si se ha de confiar en la fidelidad de la traducción, se puede observar que el filósofo llama “cosa seductora” al “espectáculo”; no se debe confundir este término con el de *texto espectacular*. Como se ha visto, el hecho teatral es la realización del texto dramático en escena; el texto espectacular son las indicaciones que se dan en el texto escrito para una potencial puesta en escena. Es decir, en el estudio del teatro áureo que aquí se desea emprender, no es posible tomar en cuenta el espectáculo; sólo se cuenta con las marcas textuales que dan indicaciones para una potencial representación. Pero lo que sí debe considerarse es esa teatralidad, es decir, se debe ver el texto desde la perspectiva no del lector, sino del espectador virtual.

Tanto Aristóteles, como sus traductores y comentaristas medievales y renacentistas hablaban del espectáculo, pero muy probablemente consideraban que el texto dramático también incluía, por ejemplo, el nombre de los personajes. Hoy, en cambio, se sabe que se trata de textos diferentes. Acaso por eso la tradición aristotélica centraba su atención solamente en lo que se consideraba tragedia (literatura); no es que eliminara el texto espectacular, sino que incluían las indicaciones para la escena dentro del texto, como si de un relato se tratara. Alfonso López Pinciano es ejemplo de esta actitud, pues sigue considerando que el espectáculo es un ámbito

²¹ Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974, L. 6, f. 1450b, 16-21.

ajeno al arte: “Según su calidad, se diuide la tragedia en seys partes: en fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato. Destas dos vltimas partes, que son aparato y música, poco tenemos que decir, porque tacan más a la representación y representantes que no a la poesía y poeta”.²²

No obstante, de manera implícita, en la *Philosophia antigua poética* se cuestiona a Aristóteles por haber menospreciado la representación; esto sucede cuando Fadrique dice “yo no sé ado[n]de dize Aristóteles que la representación no tiene essencia en la tragedia; y si ésta no se representa, tampoco tiene música y tripudio, como la épica”.²³ Es decir, que si no se considera la representación, la tragedia está en el mismo nivel que la épica, sin música, sin baile, sin danza. Por eso Hugo contesta: “Claro está (...), que el poema que en papel está, no tañe ni dança, mas verdaderamente que las acciones trágicas y cómicas se dizen actiuas porq[ue] tienen su perfección en la actió[n] y representación, y las q[ue], leydas y en papel no mueuen, representadas mueuen grandemente”.²⁴ De manera excepcional, los personajes del Pinciano se atreven a advertir que el espectáculo debe formar parte de la teoría teatral.²⁵ Aunque es también cierto que Fadrique ofrece un argumento en el que no menosprecia el valor que tiene el texto frente a la representación:

Yo confieso, como dezís, que, por causa de la acción viua, en la representación tiene más eficacia y mueue más mucho la tragedia que no la épica, mas aduertid que, según doctrina de Aristóteles y según la verdad, la tragedia tiene su essencia fuera de la representación; y es manifesto, porque essas tragedias de Sóphocles, Eurípides y Séneca, y las demás que andan por ahí escritas en papel, en él son tragedias como en el theatro.²⁶

Como puede observarse, la obra de López Pinciano ofrece una verdadera polifonía con respecto a la problemática en torno de la doble textualidad. Lugar aparte merece la opinión que al respecto tiene Luján de Sayavedra, pues defiende abiertamente la puesta en escena:

No consideraba que aunque la poesía es arte noble, principal y liberal, pero que la acción della en teatro está muy abatida, de tal manera, que hay mucho que no solamente tienen a los que ejercitan esto por infames, pero imaginan que no se les debe dar el santísimo Sacramento; y aun lo oí decir a una persona grave; pero esta persona tenía mejor voluntad que entendimiento, y erró con celo de acertar. Es la verdad, que cierta manera de representantes son viles y bajos y muy infames (...) Mas los representantes, que los latinos dijeron entonces, como los trágicos y cómicos, no sé yo por qué han de ser tenidos por infames. Pregunto: si la medicina es arte aprobada, y si la justicia es tan noble y necesaria, ¿por qué el boticario y alguacil que son ejecutores de la medicina y justicia serán infames? Ni aun el verdugo es infame, por lo que es

²² Alfonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, op. cit., t. 2, epístola 8, p. 347.

²³ *Ibidem*, t. 1, epístola 4, p. 243. Se entiende por tripudio una forma de imitación “que así se dize la que se haze baylando y dançando”, *Ibidem*, epístola 4, p. 242.

²⁴ *Ibidem*, t. 1, epístola 4, p. 244.

²⁵ Cf. Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962, p. 114.

²⁶ López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, op. cit., t. 2, epístola 8, 312-313.

ejecutar el mandato real. Pues si la poesía, como he dicho, es arte de grande ingenio y obra honesta y útil, ¿por qué el que la pone en ejecución será vil e infame?²⁷

No de otra manera se pudo haber defendido la labor de los representantes en el Siglo de Oro; el argumento de Luján contiene implícitamente la visión moderna sobre la semiótica de la literatura dramática: el texto espectacular es consustancial al dramático. Por su parte, Luzán no ignoró el asunto y supo resolverlo con agudeza:

Los comentadores de Aristóteles no están de acuerdo en la explicación de algunos términos. Muchos, por *hedysmeno lego*, quieren que no se entienda más que el verso; otros, al contrario, incluyen también la música y el baile. A mi parecer poco importa que Aristóteles haya querido dar una idea de la tragedia según lo que se usaba en su tiempo, en que el coro cantaba y bailaba; basta que por esto no se diga que la música o el baile pertenecen en modo alguno a la poesía o al poeta.²⁸

A pesar de que aquí Luzán excluye del texto dramático (la poesía) la música y la danza (hoy considerados elementos espectaculares), al explicar ciertos términos utilizados en su definición de tragedia, se olvida de esta separación: “Digo ‘representación dramática’ porque una de las condiciones esenciales de la tragedia y comedia es que el poeta se esconda totalmente, y el hecho sea representado por medio de interlocutores que hablen y obren”.²⁹ Reconoce, pues, que la palabra y la acción forman parte del drama; ambos elementos tienen para el preceptista el mismo peso.³⁰

Durante el siglo XVIII, el panorama en los estudios literarios sigue menospreciando el hecho teatral al estudiar las obras desde una perspectiva aristotélica centrada exclusivamente en el texto escrito. En el siguiente siglo, la situación se repite; con la visión historicista, el estudio del teatro también es parcial, porque se le trata como un género literario más sin que su especificidad genérica haya representado un campo de estudio;³¹ y es que simplemente la diferencia entre espectáculo y texto espectacular era inimaginable. En este sentido, Bobes Naves afirma que:

[...] consideramos que los estudios tradicionales del teatro, tanto los que se remontan a las poéticas, como los que se realizan desde las coordenadas teóricas del historicismo decimonónico, son parciales, en cuanto que lo ven como un género literario en línea con la épica

²⁷ *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, op. cit., III, cap. 7, p. 418.

²⁸ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía*, Luigi de Filippo estudio preliminar, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1956, t. 2, III, 1, p. 6.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Aunque no se refiere directamente a la palabra, observa “que la acción sola, sin alegoría ni instrucción, es como un cuerpo sin alma; y la instrucción moral sin acción imitada, que la contenga en sí y la encubra, es como un alma sin cuerpo” Luzán, op. cit., t. 2, III, 2, p. 10.

³¹ Cf. Bobes Naves, *Teoría del teatro*, op. cit., pp. 9-20.

y la lírica, pero no tienen en cuenta ese otro aspecto del texto dramático, su finalidad intrínseca en la representación, que lo condiciona en su génesis, en su forma y hasta en sus temas.³²

Habría que señalar, sin embargo, el riesgo que se corre al decir que no se tenía en cuenta el texto espectacular; a tal grado se tomaba en cuenta, que se interpretaban las obras; cosa imposible de hacer si se aíslan completamente los textos. Convendría, pues, matizar: parte de lo que hoy se conoce como texto espectacular se leía exclusivamente como texto dramático, tal es el caso de las didascalias que indican el nombre de los personajes.

A partir del siglo XX, con la semiótica, se reconoce la existencia de los textos señalados. Si desde Aristóteles y desde la historia de la literatura el problema era que se leía el teatro como cualquier obra literaria y que se despreciaba el espectáculo, ahora el problema ha sido objeto de estudio desde la visión ya no de los historiadores literarios, sino desde la perspectiva de la teoría centrada en el texto. Desafortunadamente, algunos teóricos aún sostienen que el texto tiene sentido aun cuando se le estudia de manera parcial; la opinión de mayor peso es la de considerar secundario el papel que cumple el texto espectacular en el teatro. Ingarden, por ejemplo, mientras reconoce el papel primario al diálogo de los personajes, considera que las didascalias “disparaissent lorsque l’oeuvre est jouée sur scène; c’est donc seulement à la lecture de la pièce qu’elles sont perçues et exercent leur fonction de représentation”.³³ Sin embargo, contradice tal punto de vista al tomar en cuenta el texto espectacular de manera involuntaria cuando analiza la función del diálogo de los personajes: “Il ne faut pas oublier en effet que ce spectacle est joué et conçu pour un public, et que les paroles prononcées par les personnages ont encore à remplir une autre fonction (d’un type différent) après de ce public.”³⁴ Si un texto teatral ha sido escrito para ser representado, como Ingarden mismo lo reconoce, sería ilógico considerar que el texto espectacular tiene un valor secundario, pues como todo signo, la literatura dramática denota un significado que, en este caso, ha de producir un sentido en el proceso de recepción por parte del espectador.

Si se considera que la doble textualidad es un concepto relativamente reciente, no es de extrañar que a partir de siglo XX la historia de la literatura, en concordancia con la visión aristotélica, haya observado el teatro desde los parámetros propios de la narrativa. La visión de Fernández de Moratín sobre el teatro que precede al de Cervantes es muestra de tal visión:

³² *Ibidem*, p. 20.

³³ Roman Ingarden, “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, 8 (1971), p. 531.

³⁴ *Idem*, p. 536.

Entonces se vieron ya confundidos los géneros cómicos y trágicos en los argumentos de la fábula, en los personajes, en las pasiones y en el estilo. Se adoptaron todas las combinaciones líricas, épicas, y elegíacas, olvidándose de la unidad y convivencia imitativa que pide la expresión de los efectos y caracteres en el teatro. Empezó a desatenderse como cosa de poca estima la prosa dramática, que en ambos géneros había llegado tan cerca de la perfección, merced al estudio de algunos beneméritos autores. Las comedias eran ya novelas en verso, compuestas de patrañas inverosímiles e inconexas; las tragedias un enredo confuso, que se desataba a fuerza de atrocidades repugnantes y feroces, o una serie de situaciones faltas de unidad y artificio, copiadas de la historia, sin que el autor pusiera otra cosa de su parte que el diálogo y los versos.³⁵

En su apreciación estilística, Moratín habla sobre las cualidades literarias, pero el texto espectacular no tiene cabida en su crítica. Lo mismo sucede al comentar la obra de Cervantes y la de Lope de Vega, de quienes dice que la ‘escritura’ de sus obras obedecía al canon impuesto en su tiempo, es decir, a la corrupción del canon clásico.³⁶

La misma desigualdad con respecto al estudio de los textos dramático y espectacular existente en los estudios sobre el teatro se puede apreciar si se presta atención a los comentarios de los historiadores de la literatura en torno de la obra de Cervantes; sirva como ejemplo la opinión de Valbuena Prat. El autor encuentra en “el primer novelista” al “autor más notable de entremeses o piezas cortas cómicas, de toda la literatura española”.³⁷ Ofrece una valoración estilística sobre las obras cortas; sin embargo, no se da importancia a los elementos espectaculares, ni siquiera lo hace al comentar *El retablo de las maravillas*, del que destaca el aspecto satírico con acierto,³⁸ aunque parece no importarles la relevancia que adquiere el retablo. Tan grande es el protagonismo del retablo como objeto escénico, que el crítico ve en él “acciones y muñecos”, tal como lo querían los embusteros Chirinos y Chanfallas, y es que no es sólo un elemento más dentro del escenario: es el centro de las acciones, pues sin él, la obra no funcionaría.³⁹

³⁵ Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español. Con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX*, Schapire, Buenos Aires, 1946, p. 50

³⁶ *Ibidem*, pp. 50-54. Su “Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega”, que aparece en la obra citada, es muestra del desinterés de Fernández de Moratín por el aspecto espectacular.

³⁷ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1950, t. 2, p. 26.

³⁸ “Entre estas breves obras maestras destaca *El retablo de las maravillas*, que procede del cuento de la tela invisible, ejemplo XXII del *Conde Lucanor*. [en él] está la intención satírica del tema del retablo, cuyas acciones y muñecos no podrá ver ‘el que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio’. La burla de todos los intereses creados, de todos los convencionalismos, de todas las hipocresías sociales, da una intención, una vida, una perennidad excepcional a esta joya del género del entremés”, *Ibidem*, p. 29.

³⁹ No muy alejada del camino en el que se ignora el texto espectacular se encuentra la visión de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Gredos, Madrid, 1969.

En algunas ocasiones, las interpretaciones de los críticos se apoyan en ciertos elementos espectaculares, pero no hay un equilibrio al comentar los textos (espectacular y dramático). Por ejemplo, al hablar sobre *El juez de los divorcios*, Meyron Wilson y Moir comentan que:

el juez se sienta en un sillón flanqueado por su clérigo y su procurador, para escuchar peticiones de divorcio. De dos en dos van apareciendo los cómicos demandantes. Después de veintidós años de vida matrimonial con su viejo y decrepito marido, Mariana, (“¡Señor, divorcio, divorcio y más divorcio, y otras mil veces divorcio!”) muestra una sorprendente actitud moderna hacia el matrimonio.⁴⁰

Es posible saber que el juez está sentado gracias a la acotación. Pero este texto no sólo proporciona información sobre el movimiento en escena; también indica la jerarquía de los personajes, pues ante el hombre sentado desfilará el resto de los personajes: “Sale el Juez, y otros dos con él, que son Escribano y Procurador, y siéntase en una silla; salen en Vejete y Mariana, su mujer” (*El juez de los divorcios*, p. 721); incluso los acompañantes, el escribano y el procurador, han de permanecer de pie. El elemento que parecería superficial en realidad refuerza la autoridad del personaje que imparte la justicia.

La de Ruiz Ramón es una de las primeras voces que plantea la necesidad de estudiar el teatro a partir de su especificidad genérica,⁴¹ el estudioso considera que la lectura de una obra de teatro se invalida si no se tiene “en cuenta la teatralidad del texto reduciendo éste a su sustancia literaria”, lo mismo sucede si no se considera “la sustancia literaria del texto reduciendo su teatralidad a simple espectacularidad”.⁴²

Si bien existe una tradición que privilegia el texto escrito, en el siglo XX surgió una corriente que acertadamente ha levantado la voz para denunciar el menosprecio con el que ha sido tratado el hecho teatral, sólo que en lugar de exigir igualdad en el estudio del texto dramático y del espectacular, se cae en el extremo contrario: se inclina por hacer del texto, de la palabra, un elemento prescindible. Desde esta perspectiva, *teatro* es sinónimo no de la dialéctica entre los textos que la conforman, sino de la sustitución del texto escrito por su representación en escena. Como director escénico influido por el surrealismo, Artaud, el iniciador de esta forma de apreciar el hecho teatral, consideraba que el texto se había convertido en un tirano al cual se debía combatir. Esta actitud se corresponde con la perspectiva de ruptura de las convenciones

⁴⁰ Eduard Meyron Wilson y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, Ariel, Barcelona, 1985, p. 81.

⁴¹ “[...] hace falta una historia del teatro que tenga un insoslayable carácter de balance en la que se consideren de manera primordial aquellos valores que son específicamente dramáticos”, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, op. cit., t. 1, p. 9.

⁴² Ruiz Ramón, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, art. cit., p. 5.

tradicionales que caracteriza la vanguardia, particularmente con el deseo de protesta en contra del “teatro para burgueses”.⁴³

Artaud, como digno defensor de la primacía del hecho teatral, consideraba que: “un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral– es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental”,⁴⁴ porque considera que el teatro se crea en la escena.⁴⁵ Para el teórico, la esencia del género radica en su función apelativa, es decir, sirve para poner en marcha procesos psicológicos.⁴⁶ De esta manera, el teatro clásico pierde sentido, porque se privilegia una suerte de catarsis del público contemporáneo, pero se olvida de rescatar el diálogo que la obra entablaba en su tiempo con aquellos espectadores.

Artaud funda las bases del ‘teatro de la crueldad’, a partir del cual surgirán otras manifestaciones de vanguardia como el ‘Teatro pánico’, ‘Teatro total’, ‘Anti-teatro’. Treinta años después de la publicación del *Teatro y su doble*, el director teatral polaco Grotowski publicó su obra *Hacia un teatro pobre*, en donde se hace eco de las ideas del autor francés en tanto que su interés se centra en los procesos psíquicos y emocionales que intervienen en la actuación. En cierta medida, Grotowski ve en la apelativa la función más importante del teatro, y en los procesos psicológicos que una obra despierta, su finalidad última: “el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor”.⁴⁷ El teórico y director escénico polaco ha dicho que el texto escrito se convierte en teatro en la medida en que es utilizado por el actor; con tal finalidad llevó a escena obras clásicas, como *Hamlet* de Shakespeare y *El príncipe constante* de Calderón. En este teatro de vanguardia, ‘Teatro de Laboratorio’, más que estar interesado en el valor estético de los textos clásicos, éstos eran utilizados con la finalidad de encontrar los mitos subyacentes en la colectividad.

⁴³ Virgilio Piñera, “Introducción”, en Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, p. XI.

⁴⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, p. 65.

⁴⁵ “El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados”, *ibidem*, p. 50.

⁴⁶ “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual”. Esta forma de ver el teatro se corresponde con la visión surrealista en la que se desconfía de la razón y se abre la posibilidad de encontrar en el inconsciente algo más verdadero, aquello que las palabras no pueden brindar, pues “la palabra sólo sirve para detener el pensamiento; lo cerca, pero lo acaba; no es en suma más que una conclusión”, *Ibidem*, p. 154.

⁴⁷ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1970, p. 9.

Desde la perspectiva del teatro contemporáneo, Brook, crítico y director inglés, se ha inclinado por llevar el teatro del centro a la periferia; con un grupo de actores de diversas nacionalidades, ha representado obras en lugares como Argelia, Nigeria, la India, Pakistán... Él concede importancia a la capacidad de improvisación del actor aunque ello implique ir en contra del texto. Brook confiesa tener puntos de contacto con las aportaciones de Grotowski, sólo que no está interesado en el aspecto mítico. Entre sus representaciones, destacan las obras de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, *El rey Lear*, *Sueño de una noche de verano*... En virtud de su experiencia, considera que la única posibilidad que tiene un texto clásico de hacerse significativo para el presente es la puesta en escena, porque ésta brinda a un texto clásico –que desde su perspectiva es sagrado e inerte en cuanto que no tiene relación con la vida actual– la posibilidad de expresar esa zona invisible que tiene que ver con “un mundo freudiano subyacente al gesto o a las palabras donde se encuentra la zona invisible del ego, del superego y del inconsciente”.⁴⁸

En su función de director teatral de obras clásicas, Grotowski cree que su función es la de crear el teatro, no de representarlo: “el teatro *per se* no es teatro, [...] se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje”.⁴⁹ Una opinión similar ha sido expresada por Brook: está en contra de interpretar un texto tal y como se escribió en el pasado, pues como en el caso del teatro de Shakespeare, “Todo lo que sabemos es que escribió una sucesión de palabras que tienen en sí mismas la posibilidad de dar vida a formas que se renuevan constantemente”.⁵⁰

Conviene señalar que se entiende por obra dramática el sistema de signos lingüísticos y no lingüísticos integrado por un texto dramático y uno espectacular, que tiene un registro material (texto escrito). Aunque más adelante se explicará la cuestión del espacio, resulta pertinente adelantar que se entiende por espacio escénico el lugar concreto de realización del hecho teatral (el tablado) donde los actores se mueven; en cambio, por espacio dramático, se entiende el lugar que da paso a la ficción, y donde los actores se transforman en personajes. Ante la perspectiva de quienes demeritan el valor del texto escrito, cabría preguntar si una obra dramática fue escrita como punto de partida para despertar procedimientos psicológicos en quienes intervienen en el hecho teatral. Una obra del pasado se empobrece si sólo se toma como un mero pretexto para dialogar con el presente y se ignora el contexto donde ha surgido. Muy probablemente Lope,

⁴⁸ Peter Brook, *La puerta abierta*, El Milagro, México, 2012, p. 82.

⁴⁹ Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ Brook, *La puerta abierta*, *op. cit.*, p. 76.

Calderón o Tirso no estaban pensando en las futuras representaciones de sus obras en Polonia o en Inglaterra, ni en los nuevos problemas a los que se enfrentarían el director y el actor para sacudir el polvo a un texto inerte con el fin de actualizarlo; por un lado, tenían en mente al espectador y, por otro, sólo conocían los recursos escénicos a los que debían sujetarse y que harían posible la puesta en escena de sus obras para entablar un diálogo con sus contemporáneos. Más que estar interesados en las posibilidades creativas de los actores, pensaban en que éstos se desviarán lo menos posible del texto; no de otra manera se explican las didascalias explícitas e implícitas que pueblan los textos áureos.

Quienes privilegian la primacía del hecho teatral llegan al límite cuando confieren una función secundaria al lenguaje verbal.⁵¹ Aunque la investigación que aquí se presenta no tiene como objetivo una discusión sobre el tema, conviene advertir que las ideas de Artaud, de Grotowski y de Brook representan una muestra significativa de la mirada de la dirección escénica con respecto no sólo al texto escrito, sino también con respecto a los signos lingüísticos: tales elementos son considerados una rareza cuyo análisis no tiene la menor importancia si no se considera el hecho teatral. Si el registro material y la información verbal de la obra dramática tienen tan poca importancia y lo que interesa es la creatividad de los actores para poder dar vida a un texto que por sí sólo no tiene ningún valor, entonces una puesta en escena adquiriría sentido para el espectador aun cuando éste se prive del diálogo de los personajes.

¿Qué pasaría, por ejemplo, si a un público no especializado se le pidiera su opinión sobre la función de los elementos que intervienen en una representación? Imagínese que se ofrece una obra infantil. Si se le pregunta a uno de estos espectadores sobre las sensaciones que experimentó al ver la obra o su opinión sobre los gestos y movimientos de los personajes, el maquillaje, el peinado, el traje, el decorado, la iluminación..., tal vez no tenga palabras para expresar la emoción que sintió al estar observando ese mundo maravilloso en el que se finge que no hay ficción, sino que se presenta como realidad;⁵² en cambio, no tendrá ningún problema para ofrecer

⁵¹ Artaud llega a firmar que la palabra es un elemento innecesario: “El diálogo –cosa escrita y hablada– no pertenece específicamente a la escena, sino al libro”, *El teatro y su doble*, *op. cit.*, p. 61. Para Grotowski, el texto es un elemento prescindible, pues: “la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron”, *Hacia un teatro pobre*, *op. cit.*, p. 26. A pesar de reconocer lo imprescindible del texto por ser la génesis del teatro, Brook lo ve como una simple forma que pertenece a la tradición, es decir, una forma congelada u obsoleta, es por eso que “lo que está escrito o impreso aún no tiene forma dramática”, *La puerta abierta*, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁵² Tal vez momentáneamente un niño ni siquiera haga la distinción entre realidad y ficción, piénsese, si no, en los momentos en los que interactúa de manera verbal con los personajes aun cuando éstos no solicitan explícitamente su participación.

una respuesta si la pregunta tiene relación con el argumento de la obra. Por más que un profesional del teatro quisiera oír lo que ocurrió con esa parte invisible que tiene que ver con los sentidos o con el inconsciente,⁵³ el relato del niño denotará una gran emoción por haber comprendido el argumento de la obra; pero tendrá poca relación con la comprensión de la función de los elementos escénicos, porque la naturaleza icónica de éstos sólo representó, para el niño, no la esencia de la obra, sino un mecanismo de apoyo que le permitió comprender el diálogo de los personajes. Este público no especializado aprovechará la menor oportunidad para contar el argumento de la obra o la parte que más le interesó. Tal parece que la comprensión de la obra por parte de este niño cuestiona involuntariamente la visión de los defensores de la primacía del hecho teatral, pues él no podría comunicar lo sucedido en la obra sin haber comprendido el diálogo de los personajes.

La visión del niño no es la de un especialista en representación escénica, sino la del público ávido de historias; acaso la misma situación se presentaba con el público que asistía a los corrales en el Siglo de Oro, aunque, claro, ese público no sólo asistía a estos espacios a contemplar la obra, pues alrededor del teatro se desarrolló un fenómeno social complejo. Quienes niegan importancia al texto escrito y al dramático parecen también ignorar al público no especializado. Lo mismo sucede con el teatro actual: ha llegado a tal límite, que es difícil entenderlo si no se es especialista. En cambio, en el teatro del Siglo de Oro, la recepción era lo más importante para dramaturgo y para quienes lo representaban; no en balde Lope de Vega dice de las obras que, “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”.⁵⁴

Pero todo exceso implica graves anomalías; tan intolerante es privilegiar la puesta en escena y menospreciar el registro material de la obra dramática y el texto dramático, como lo es un punto de vista a la inversa. Los textos que integran la obra dramática no pueden funcionar de manera autónoma. Esto se puede comprobar si se selecciona, por ejemplo, una obra al azar y se pretende leer por separado ambos textos. Póngase por caso que la lectura es un fragmento de *La*

⁵³ Artaud afirma que el lenguaje concreto de la escena: “destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer a todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado”, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 61.

⁵⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, op. cit., 47-48.

dama boba de Lope de Vega. La razón de la elección de esta obra no interesa en este momento, supóngase que es tan sólo porque “Es de Lope”.⁵⁵ Ahora, simplemente léase con gozo:

¡Ni en todo el año
saldré con esa lición!
Tu hermana, con su maestro.
¿Conoces las letras ya?
En los principios está.
¡Paciencia y no letras nuestro!
¿Qué es ésta?
Letra será.
¿Letra?
Pues, ¿es otra cosa?
No, sino el alba. (¡Qué hermosa bestia!)
Bien, bien. sí, ya, ya;
el alba debe ser,
cuando andaba entre las coles.
Esta es *ca*. Los españoles
no la solemos poner
en nuestra lengua jamás.
Usanla muchos alemanes
y flamencos.

(*La dama boba*, I, 307-324)⁵⁶

¿Puede leerse el texto de esta manera? ¿Por qué no?: está en español, en versos octosílabos... Ahora bien, una vez que se han eliminado los elementos no verbales que pertenecen al texto espectacular, se podrá tratar el texto dramático con los mismos criterios que se utilizan para estudiar el género narrativo. Inténtese ahora, entonces, realizar un análisis muy sencillo para demostrar que lo que se estudia no tiene relación con la teatralidad sino con la literatura.

Se podrá comprobar que sin el elemento que hace referencia a la puesta en escena, el lector estaría lleno de dudas. Surge, por ejemplo, la pregunta sobre los interlocutores, ¿quién habla?; no se sabe, pero el cambio de sujeto entre las dos primeras oraciones (“no saldré”; “tu hermana”) hace suponer que se trata de un diálogo; pero tendría toda la razón quien viera aquí un monólogo. Si se parte de la idea de que se trata de un diálogo, surge un nuevo problema: ¿cuántos personajes participan en él?, ¿habrá quienes sólo funjan como observadores? La frase entre paréntesis hace suponer que alguien produjo tal expresión en secreto. El cuestionamiento sobre los personajes trae consigo el problema de la espacialidad: si alguien habla en secreto, ¿qué lugar en el escenario ocuparía?, ¿cuál, su interlocutor para que no se dé cuenta de lo que se habla a sus

⁵⁵ “Para decir que una cosa es buena. Lo dijo el vulgo por las comedias de Lope de Vega, cuyo verso es más fácil y llano que de otros”, Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1906, s. v. *es de Lope*, p. 129.

⁵⁶ Lope de Vega, *La dama boba*, ed. Diego Marín, Cátedra, Madrid, 2009.

espaldas? Ahora bien, ¿se puede hablar sobre un argumento? Al parecer, se trata de una niña que está aprendiendo a escribir, que tiene una hermana y un maestro. Nueva incógnita: ¿cómo saber las características de estos personajes?... en fin, las especulaciones pueden seguir creciendo.

Se habrá comprobado que el texto desnudo de las didascalias es incomprendible;⁵⁷ imposible leerlo como se haría con un cuento. Habría entonces que darle la razón a quienes defienden la primacía del hecho teatral y reconocer con ellos lo superficialidad de los signos verbales de una dramática. Pero, para ser justos, antes de emitir tal juicio, sería conveniente atender los argumentos de quienes privilegian el hecho teatral; así como en el texto anterior se prescindió de los elementos del texto espectacular, ahora se ha de omitir el texto dramático:

FINEA, *dama, con unas cartillas, y RUFINO, maestro.*
(*dichas –NISE y CELIA, criada–*)

FINEA.

CELIA. (*Aparte a NISE*)

NISE.

CELIA.

RUFINO.

FINEA.

RUFINO.

FINEA.

RUFINO.

FINEA.

RUFINO.

(*La dama boba, I, 307-324*)

Si, como ha observado Ubersfeld, los personajes se comunican mediante el diálogo, “en las didascalias es el propio autor quien: a) nombra a los personajes (indicando en cada momento ‘quién habla’), y atribuye a cada uno de ellos ‘un lugar para hablar’ y ‘una porción del discurso’;

⁵⁷ “Las didascalias (...) no sirven para informar al lector de cómo son y de lo que hacen los personajes. Es una orden inscrita en el texto para que los personajes sean, hagan, se muevan, actúen. No son informaciones dirigidas al lector o al público espectador, sino órdenes transmitidas al director o al representante que asume el personaje portavoz del correspondiente segmento del diálogo”, Alfredo Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, 11 (1991), p. 137.

b) indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso”,⁵⁸ en la cita, se presenta a los personajes (Finea, Celia Nise, Rufino); el lugar en el que se mueven (el interior de la casa); y ciertas acciones (la entrada en escena de Finea y Rufino; la distribución de estas didascalias indicaría, también, la porción de diálogo que cada personaje emitiría; palabras de las cuales aquí se ha prescindido.

Sin caer en la tentación de relacionar este fragmento con el primero que se mostró, trátase de encontrarle un sentido. Seguramente se han encontrado grandes problemas; se ofrece información sobre los personajes, pero no se sabe lo que cada uno de ellos dice. Al igual que el anterior, la lectura no representa mayores dificultades; no obstante, no tienen sentido si se les lee de manera aislada. Como en el ejemplo, el sentido de una obra dramática se adquiere al reunir ambos textos:

FINEA, *dama, con unas cartillas*, y RUFINO, *maestro*.
(*dichas [NISE, Y CELIA, criada]*)

FINEA.	¡Ni en todo el año saldré con esa lición!
CELIA.	(<i>Aparte a NISE</i>) Tu hermana, con su maestro.
NISE.	¿Conoces las letras ya?
CELIA.	En los principios está
RUFINO.	¡Paciencia y no letras nuestro! ¿Qué es ésta?
FINEA.	Letra será.
RUFINO.	¿Letra?
FINEA.	Pues, ¿es otra cosa?
RUFINO.	No, sino el alba. (¡Qué hermosa bestia!)
FINEA.	Bien, bien. sí, ya, ya; el alba debe ser, cuando andaba entre las coles.
RUFINO.	Esta es <i>ca</i> . Los españoles no la solemos poner en nuestra lengua jamás.

⁵⁸ Anne Ubersfeld *Semiótica teatral*, Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1998, p. 17. Hermenegildo, quien sigue de cerca a Anne Ubersfeld, añade que la didascalia: “[...] es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las llamadas acotaciones escénicas y engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), con sus nombres, naturaleza y función, la indicación de la segmentación escénica de la pieza (escenas, cuadros, actos), etc. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de los distintos personajes”, en Alfredo Hermenegildo, “Introducción”, en Alfredo Hermenegildo (ed.), *Teatro de palabras didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001, p. 21. Al primer tipo los llama “didascalias explícitas”; a las que se encuentran integradas en el diálogo de los personajes las llama “didascalias implícitas” (Alfredo Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, art. cit., p. 134), nos apegamos a la propuesta del autor en este trabajo.

Usanla muchos alemanes
y flamencos.
(*La dama boba*, I, 307-324)

Con la reunión de los textos, todo parece aclararse. Ahora, todas las preguntas anteriores tienen respuesta y muchas especulaciones formuladas se vienen abajo. Se sabe, por ejemplo, a quién pertenece cada intervención (los nombres de los personajes forman parte de las indicaciones para la puesta en escena);⁵⁹ que Celia es Criada y, por consiguiente, que Nise es su ama; que ellas se encontraban en escena antes de la entrada de Finea y Rufino y que, por tanto, se ubican en un lugar en el que no son vistas por los recién llegados (de ahí que Rufino exprese libremente sus sentimientos hacia Finea –“¡Qué hermosa bestia!”–, pues piensa que nadie se enterará); que Nise es hermana de Finea; se sabe, también, que Finea no es una niña, sino una dama; que Rufino es su maestro; que si Finea es una dama, ya debería saber escribir, pero está aprendiendo, porque –además de la incredulidad que muestra la hermana– trae en la mano unas cuartillas; que la frase pronunciada en secreto no implica que el emisor se oculte en alguna parte del escenario para no ser oído.

Con este ejercicio que pareciera ocioso, se ha mostrado que el texto dramático y el texto espectacular forman parte de una sola realidad y que es imposible la comprensión de una obra de dramática si se parte de un estudio en el que se traten de manera aislada; si lo que se pretende es comprender la literatura dramática, no es posible analizarla de manera parcial, como aquí se ha hecho.⁶⁰ Se podría decir, entonces la condición *sine qua non* del género dramático es no prescindir de ninguno de sus elementos, ni del texto espectacular, ni del dramático.

Sin ir más lejos, en la literatura dramática clásica española se reconocía importancia a los dos textos de los cuales aquí se ha venido hablando. Cervantes, hombre de teatro, sabía, por ejemplo, que el teatro es una compleja red de signos que están imbricados, por eso hermana ambos textos en su famoso prólogo a las *Ocho comedias*. Sobre el teatro de Lope de Rueda dice que “las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora”.⁶¹ El breve comentario sobre el aspecto textual se ve superado por el que hace con respecto al hecho teatral:

⁵⁹ “[...] las didascalias son también los nombres de los personajes, tanto los que figuran en el reparto inicial como los que aparecen en el interior del diálogo”, Ubersfeld, *Semiótica teatral*, op. cit., p. 17.

⁶⁰ Claro que, a su vez, el texto en su conjunto no se puede aislar de los sistemas culturales vigentes en el momento de su concepción; pero este problema ha de quedar pendiente por el momento.

⁶¹ Cervantes, “Prólogo al lector”, en *Teatro completo*, ed. cit., p. 8.

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.⁶²

Cervantes sabe que la comunicación no se reduce al texto o a la representación, sino que independientemente de los sujetos que intervienen en la creación (dramaturgo, el autor –empresario–, director, los actores) y en la recepción, también son esenciales los aspectos técnicos (el lugar de la representación, el vestuario, la tecnología empleada...) al igual que lo son los elementos espectaculares, como los que aquí menciona: la salida de los personajes por la trampa, las nubes o el vuelo de ángeles. Su conocimiento del mundo de la farándula le permitió utilizar a la perfección los recursos escenográficos a tal grado, que llegó incluso a entablar un diálogo con los principios de la Comedia Nueva.⁶³

Los juicios que pretenden divorciar el hecho teatral del texto dramático e incluso del texto escrito, pueden llegar a extremos absolutistas que sólo empobrecen la literatura dramática. Si, como se ha dicho, la teatralidad radica en la relación dinámica entre los textos que integran la obra dramática, el estudio del género no puede prescindir de ningún texto. Últimamente, en cambio, el panorama de los estudios literarios ha cambiado; se ha dado un paso importante en la incorporación de elementos que antiguamente no se consideraban literarios. Ha surgido, por ejemplo, una propuesta que sugiere líneas de investigación en donde se consideren todo el conglomerado de elementos y agentes que intervienen en el teatro. Hermenegildo considera que es necesario que la historia de la literatura salve la deuda que tiene con el hecho teatral, lo cual implicaría:

Una historia del texto dramático y de sus didascalias, acompañada de otra en que se estudie el problema de la recepción y se identifiquen, clasifiquen y analicen todos los medios no textuales que permitieron esta y aquella representación (la máquina teatral, el teatro como institución, etc.), serán las columnas interdependientes sobre las que repose ese monumento inalcanzable que llamaremos “historia de la teatralización del drama clásico español.”⁶⁴

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ En 1616, Turia hacía referencia de manera implícita a estos textos al señalar que había gran diferencia entre la obra representada y la impresa: “[...] no es un mismo Contraste el que quilata en el Theatro, y el que califica en la impresión; no todo lo representable tiene esplendor impreso, ni todo lo impreso ilustra al que lo recita”, “proemio” a *Norte de poesía española*, *op. cit.* s/p. [p. 14 edición digital].

⁶⁴ *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 14.

Esta nueva forma de acercarse a la literatura dramática se centra en el estudio de las didascalias, pero no se las ve como un fin en sí mismo, sino como un recurso que posibilita la comprensión de la obra; también se le da la importancia debida al hecho teatral.

Desde la perspectiva de Ubersfeld, a la cual me apego en gran medida en este trabajo, el problema radica en el deseo de separar la teatralidad del texto dramático; la estudiosa considera que la división no tiene razón de ser porque en la “representación” está presente el texto dramático de manera doble: “precede a la representación y la acompaña”,⁶⁵ nunca desaparece, como lo considera Ingarden.⁶⁶ Además, señala la estudiosa francesa, que “existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de ‘representatividad’”, en consecuencia, se puede analizar el texto dramático mediante el estudio de la teatralidad que se encuentra de manera potencial en él,⁶⁷ pues cuando el dramaturgo escribe el texto dramático, necesariamente imagina los movimientos de los personajes en escena, debido a que fue concebido para ser representado. Y no sólo imagina cómo se mueven, sino cuál es el ambiente que los rodea, por qué lugar deben salir o entrar, las características de vestuario, etc. Puede decirse que la primera representación no es la que lleva a cabo una compañía, sino aquella que tiene lugar en la mente del dramaturgo al crearla y que ha dejado implícita en el texto dramático; de otro modo, la obra carecería de la potencial puesta en escena que está presente en ella.⁶⁸

II.3 la literatura dramática desde la perspectiva semiótica

La intención de este trabajo no es contradecir la postura que privilegia la puesta en escena, pero sí tomar distancia cuando se afirma que “las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento”,⁶⁹ porque este ámbito no es un condicionante para la lectura de la obra dramática. Ésta se puede comprender porque, como se ha mencionado, en su interior existen indicios que permiten al lector imaginar una puesta en escena aun cuando no se tengan las condiciones de presenciarla en escena.

⁶⁵ Ubersfeld, *Semiótica teatral*, *op. cit.*, p. 16. Aunque la autora utiliza el término texto “teatral”, se está refiriendo a la información verbal, es decir al parlamento de los personajes (texto dramático).

⁶⁶ Ingarden, “Les fonctions du langage au théâtre”, *art. cit.*, p. 531.

⁶⁷ Ubersfeld, *Semiótica teatral*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ La lectura del teatro también implica un mecanismo de recepción, “ya sea con la lectura que puede hacer el director de una compañía previa a su puesta en escena o con la que hace un lector, contemporáneo o no, una vez que la obra se dio a la imprenta”, Aurelio González, “Los espacios en *Pedro de Urdemalas*”, en Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Calderón: innovación y legado*, Peter Lang, New York, 2001, p. 180.

⁶⁹ Artaud, *El teatro y su doble*, *op. cit.*, p. 70.

Tampoco se puede aceptar la idea de que la obra dramática se crea en la escena, debido a que una representación funciona de la misma manera en la que se ejecuta un acto de habla o de escritura: “Podemos escribir la palabra ‘estrella’, pero ello no nos convierte en los creadores de la palabra; y si la borramos, no por ello la destruimos”.⁷⁰ El texto dramático implica ya una potencial puesta en escena: el autor la imagina al escribir y la controla mediante las didascalias; la concretización de ésta no hace sino poner en práctica lo que ya existe en el texto, pero no la crea. Desde una perspectiva semiótica, la ejecución no es sinónimo de creación, sino de réplica. Una creación implica una realidad nueva para el espectador; por ende, aún no está en su memoria.⁷¹ Una réplica de una realidad conocida por éste, en cambio, lo induce a la comprensión en virtud de que los signos que se le presentan existen previamente en su memoria. Tómese en cuenta, además, que director y actores, para poder representar, han sido previamente lectores del texto, pues “la representación se hace con el texto o contra el texto, pero siempre a partir del texto”.⁷²

No resulta ocioso discutir sobre si la representación es o no es un acto creativo. Si se acepta que cada representación implica una creación, se podría hablar de sendas variantes, como ocurre en la poesía tradicional en donde la versión de un romance que se cantaban en el siglo XVI, por ejemplo, cambia considerablemente con respecto a las que se han recopilado en el siglo XX. En cambio, las representaciones de las obras de Shakespeare que han tenido lugar en el siglo XX no interfieren en la lectura del texto original. En este sentido, se puede decir que hay creación en la ejecución de un romance al mismo tiempo que se conserva la tradición poética;⁷³ en cambio, en una puesta en escena no se añade ni se quita nada al texto dramático a pesar de la libertad del

⁷⁰ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974, p. 58.

⁷¹ La condición para reconocer un objeto es que éste forme parte del contexto conocido por receptor y emisor, Peirce explica el fenómeno de la siguiente manera: “Una réplica de la palabra ‘camello’ es [...] un Síntagma Remático Indicial [‘aquello que llama la atención del intérprete hacia el propio Objeto denotado’], siendo realmente afectada, debido al conocimiento de los camellos común al hablante y a quien lo escucha, por el camello real denotado [...] y es por medio de esa conexión real que la palabra ‘camello’ evoca la idea de camello”, *ibidem*, p. 35. El mismo autor ofrece un ejemplo genial al hablar de las características del *índice*: un hombre señala al cielo y dice a un niño “un globo”; el niño pregunta “¿qué es un globo?”. Si en su vida ha visto ese objeto, no sería capaz de reconocerlo aun cuando lo viera.

⁷² Bobes Naves, *Semiótica de la obra dramática*, *op. cit.*, p. 25. Conviene señalar que la autora no considera que la del director de escena sea una función creadora, sino “traductora”, *ibidem*, p. 24.

⁷³ En la medida en que cada ejecución de un romance se ajusta a los códigos que posee el lenguaje de la tradición oral, éstas se consideran versiones; es decir, habrá en ellas una “literariedad folklórica”, Aurelio González, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1990, pp. 9-10. A pesar de que cada versión se corresponde con la tradición, la participación del transmisor no se reduce a la mera repetición, “sino que amolda la creación primera al común sentir, y la rehace y la refunde vivificándola con nuevas iniciativas individuales, que son creadoras a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean”, Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 201.

director para hacer de la obra lo que le venga en gana. La puesta en escena es una lectura posible, como cualquier otra, pero no es la única.

El estudio de la literatura dramática del Siglo de Oro implica problemas que no se tendrían si se estudian obras actuales; uno de ellos es la fijación de los textos. En aquella época no había un control tan celoso sobre el texto escrito como sucede hoy. Un dramaturgo, por ejemplo, entregaba un texto escrito a un autor (director teatral); a partir de ese momento, el texto podía sufrir una serie de modificaciones (borraduras, enmiendas, modificaciones en las indicaciones escénicas, recorte de personajes...) que atañen a las necesidades de escenificación y no eran contempladas por el dramaturgo. La reconstrucción de un texto puede partir de esos escritos. Por fortuna, no en todos los casos se presenta la misma situación; en el caso de Cervantes, se cuenta con textos que el mismo autor dio a la imprenta, aunque no por ello están exentos de problemas de edición; sin embargo, este asunto está lejos de los intereses de este trabajo.

Las cualidades artísticas de la obra dramática se pueden apreciar en virtud de una lectura de los parlamentos que considere la potencial puesta en escena y su relación con el tiempo y el espacio dramáticos; sólo así se comprenderán aspectos que se ocultarían en una simple lectura lineal de los signos verbales. Por ello, el objeto del estudio que aquí se presenta se centra en una estrategia discursiva, la narración mimética, que tiene relación con el texto dramático y también con el espectacular por vincular el discurso verbal, la narración, con las acciones ancladas en una espacialidad concreta de carácter mimético, aquellas que pueden ser percibidas por el espectador. La base para el análisis no parte de la puesta en escena; en su lugar, se adoptará una perspectiva semiótica, que permita observar en los signos verbales (el diálogo de los personajes) y no verbales (gestos, movimientos, vestuario...) la posibilidad de una virtual puesta en escena.⁷⁴

Como en este trabajo se analizarán, principalmente, las acciones dramáticas que el espectador puede percibir de manera visual por suceder en el espacio mimético (aquel espacio dramático –de ficción– que es visible para el espectador) y no los sucesos invisibles para el espectador que suceden en un espacio diegético (aquel que se ubica más allá del escenario) o en

⁷⁴ Nos enfrentamos aquí a una situación similar a la que tuvo Hermenegildo al estudiar las marcas de teatralidad en *La Celestina*: “Como tenemos que referimos –ejercicio típicamente universitario– a un texto plano no representado *hic et nunc*, hemos de considerar ese texto en su virtualidad o potencialidad teatral. Es decir, surge así la necesidad de recurrir a la identificación en el texto de la presencia o ausencia de marcas de teatralidad, de signos condicionantes de la hipotética representación”, Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, art. cit., p. 132.

uno extensivo (en el interior de una recámara no visible para el espectador, por ejemplo),⁷⁵ resulta necesario distinguir entre dos tipos de contextos dramáticos: el ámbito de la ficción, que se crea en virtud de que las acciones dramáticas se desarrollan en el espacio mimético; la ubicación de tales acciones permite que éstas puedan ser percibidas de manera visual por el espectador. En cambio, en el ámbito ficticio las acciones dramáticas no pueden ser percibidas de manera visual en virtud de que tienen lugar en un espacio creado por la voz de los personajes, es decir, en el espacio imaginario ubicado más allá del escenario o en el espacio extensivo (cuyas acciones, generalmente, ocurren de manera paralela a las acciones dramáticas en curso que el espectador percibe en el espacio mimético).

Como toda obra literaria, una dramática es una entidad que tiene existencia autónoma (los personajes se relacionan entre ellos para formar el ámbito de la ficción), pero se encuentra ligada a una realidad concreta, pues el contexto social e histórico condiciona la ideología, la forma de vestir, el comportamiento de los personajes. Si se toma en cuenta la concretización de la especificidad genérica de la obra dramática, los elementos verbales y no verbales se consideran signos porque han sido creados para que alguien más los perciba visual y auditivamente. En esta relación, los signos pueden ser comprendidos por el espectador en virtud de que el ámbito de la ficción creado se corresponde con los acontecimientos reales que lo envuelven.

Pero no se debe olvidar que existe una divergencia entre el ámbito creado de manera artificial para la puesta en escena y la realidad de quien observa este mundo, la del espectador: aunque aquella se asemeje a la vida, ha sido creada con la finalidad de provocar una reacción estética. La observación de esa otra realidad hace que el espectador se pregunte por el sentido que denota aquello que se le presenta, pues los elementos que intervienen en la puesta en escena, sean o no verbales, poseen una ambivalencia: por un lado, tienen un significado en la realidad de la que fueron extraídos, y, por otro, representan algo distinto con respecto a su naturaleza, porque todo se convierte en un signo en la puesta en escena: “Una columna de cartón expresa que la escena transcurre delante de un palacio [...] La corona sobre la cabeza del actor es el signo de la

⁷⁵ A último espacio, Corvin lo nombra “invisible”: “Un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico. Es el espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en que el espacio escénico se percibe siempre como convencional: o dicho de otro modo, y paradójicamente: la representación en dos niveles (por el lenguaje, esencialmente creado a partir de un espacio artificial) es creadora de lo real: el efecto de lo real es producto de una doble fabulación.”, Michel Corvin, “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, traducción de Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 203.

realiza”.⁷⁶ En la puesta en escena, los elementos verbales y no verbales adquieren un carácter sígnico en tanto que representa algo distinto de lo que son; la naturaleza sígnica obliga al espectador a no tomarlos como signos naturales, sino a la búsqueda de un significado diferente en la medida en la que el ámbito de la ficción requiere de una interpretación, es decir, la búsqueda de un significado para el espectador.

A la naturaleza sígnica de los elementos que intervienen en una puesta en escena, hay que agregar la obligada reconstrucción que debe hacerse del significado contextual de los signos cuyo significado ha cambiado o ha desaparecido. En la actualidad, una espada o un puñal han perdido su significado porque son poco útiles; pero estos objetos tenían en el Siglo de Oro un uso específico en la vida cotidiana y, por consiguiente, en el teatro. Si un hombre portaba un puñal, el espectador lo reconocía como un rufián o como un personaje que aparentaba serlo; la espada, en cambio, se relacionaba con el caballero. Si esto no se advierte, puede creerse que los autores se guían por un mero capricho. Casaldueiro, por ejemplo, no termina de comprender a Cervantes al decir que en *El rufián dichoso* “[...] insiste en que el protagonista ha de llevar daga y no espada”.⁷⁷ Tanta insistencia no era gratuita; si en el siglo XVI Lugo hubiera portado espada, hubiera sido un raro rufián o un caballero de ilógico comportamiento. Para un director de escena actual no interesado en recuperar el sentido original del texto, lo mismo daría hacer que un actor saliera a escena con uno o con otro objeto; pero para la comprensión del significado escénico que tenía originalmente ese objeto, es necesario tener presente el significado que el signo adquiriría por estar sujeto a la visión de mundo de aquella época y no a la nuestra. Obviar un detalle tan simple como el tipo de arma implica interpretar de manera errónea un texto.

Saussure entiende por *signo* “la combinación del concepto y de la imagen acústica”,⁷⁸ y propone “conservar la palabra signo para designar la totalidad [de los tres términos: signo, concepto e imagen acústica], y reemplazar ‘concepto’ e ‘imagen acústica’, respectivamente, por ‘significado’ y ‘significante’”.⁷⁹ Todo signo tiene, entonces, un significado –el concepto–, y un significante –aquello que denota el concepto en la mente del observador–.

Por su parte, Peirce ofrece la siguiente definición de *signo*:

⁷⁶ Tadeusz Kowzan, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, traducción de María del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 126.

⁷⁷ *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, op. cit., p. 105.

⁷⁸ Ferdinand de Saussure, “Naturaleza del signo lingüístico”, *Curso de lingüística general*, ed. Charles Bailly y Albert Sechehaye, Fontamara, México, 1992, p. 103.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 103-104.

Es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto.⁸⁰

Un signo adquiere valor en virtud de la referencialidad y no por sí mismo, ya que se está “en lugar de otra cosa”. Desde ambas perspectivas, la de Saussure y la de Peirce, se puede decir que cuando se lee un texto, sea de literatura dramática, narrativa o de lírica, el lector no se queda simplemente con el conjunto de letras que ve en el papel (significante), sino que gracias a que se hace referencia a un mundo conocido por el lector, el texto cobra vida en su imaginación (significado) a pesar de no tener delante los objetos referidos. Es posible, entonces, que una obra dramática tenga un significado no sólo para un espectador, sino también para un lector; aunque no para el que se acerca al texto como lo hace ante una novela. No es necesario que quien se acerque al texto escrito sea especialista, basta con que tenga presente la especificidad genérica, la doble textualidad, para que no pase por alto el papel que cumple el texto espectacular para potenciar el significado del texto dramático; en tal caso, lo que el espectador ve en escena, también puede ser creado en virtud de la imaginación del lector que considere los signos como la potencialidad de una puesta en escena y no se queda sólo con los signos impresos en el papel.

La diferencia entre lector y espectador radica en que aquél es un lector en primer grado del texto, porque prescinde del hecho teatral, pero no del texto dramático ni de su potencial teatralidad implícita; mientras que éste lo es en segundo grado, pues la interpretación que haga de los signos que se presentan en escena depende de la lectura que el director, previamente, ha hecho, es decir, ha habido una primera lectura que, como tal, es subjetiva; ésta, a su vez, ha generado un hecho teatral (síntesis del texto dramático y del espectacular), que se convierte en signos auditivos y visuales para el espectador. La lectura que él haga será de segundo grado porque prescinde del texto –aunque esto no necesariamente sucede en todos los casos–; esta lectura será distinta con respecto a quien se enfrenta directamente al texto dramático, porque la puesta en escena, como lectura que es, ha pasado por el filtro del director y, en consecuencia, ha introducido modificaciones, que pueden ser sutiles, como el cambio de un signo por otro, una camisa de manga corta por una de manga larga, por ejemplo, o pueden ser significativas, como la supresión de parte del texto. Estos fenómenos pueden ser intencionales o deberse a una diversidad de necesidades propias de la representación: económicas, técnicas, ideológicas...

⁸⁰ Peirce, *La ciencia de la semiótica*, op. cit., p. 22.

La condición para entender una obra teatral está en su naturaleza como signo, ya sea que la recepción se dé en virtud de la lectura del texto dramático o de la que se da a partir de la puesta en escena; en ambos casos la recepción adquiere sentido, porque desde la génesis misma de la obra está presente la teatralidad; en cierta medida, una suerte de espectador implícito condicionó la escritura de la obra, como lo ha sugerido Bobes Naves: “El autor, aunque mantiene unas relaciones con el público ‘a distancia’, cuenta con él y escribe su texto para la lectura, con su construcción espacio-temporal imaginaria, pero también para la representación”.⁸¹ El espectador siempre está presente en el proceso creador de la obra; las palabras de Lope de Vega son clara muestra de ello:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas a cara;
que no hay más que saber que en lo que para.
(*Arte nuevo de hacer comedias*, 231-239)

El maestro en el arte de la creación dramática sabe que debe mantener la tensión, por eso sugiere que no conviene dar a conocer la resolución del conflicto sino hasta el final, porque en la época –a diferencia de lo que sucede en los teatros actuales– se tenía que prever las reacciones del público real en virtud de que éste podía manifestar su desacuerdo con la obra, tal como lo hace saber Cervantes al decir que sus primeras obras “se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas”.⁸² Si el espectador implícito no hubiera formado parte del proceso creador, las obras del gran Lope hubieran tomado sendas diferentes a las que se conocen.

Existen signos de naturaleza no verbal, aun cuando el lector los lee en el texto escrito, porque su significado está destinado a desarrollarse en la puesta en escena. En ella, un personaje que porte pantalones desgarrados representará un papel distinto con respecto a lo que represente otro que vista un traje limpio; no hay necesidad de que el mendigo lleve consigo un gafete que diga “mendigo” ni de que el burócrata se coloque uno que lo caracterice para que el público sepa de quién se trata.

⁸¹ En *Semiología de la obra dramática*, op. cit., p. 25.

⁸² “prólogo al lector”, en *Ocho comedias*, ed. cit., p. 55.

El fragmento de *La dama boba* que se ofreció en el segundo apartado de este capítulo sirve para ilustrar ambos tipos de signos. Los personajes se dirigen la palabra entre ellos, pero nunca mencionan sus nombres de manera explícita; el lector, que no tiene delante a los personajes caracterizados mediante el vestido, se entera de sus nombres porque se señalan en las didascalias explícitas, signo no verbal, que no pertenece al diálogo. De la misma naturaleza es la cartilla que Finea trae consigo, este signo caracteriza a la dama como el personaje que recibe las lecciones y no como el que las brinda. Lo mismo sucede con el señalamiento “(*Aparte a NISE*)”, sin el cual, se podría pensar que las palabras de Nise pudieron haber sido escuchadas por Rufino y Finea... Gracias a la dialéctica entre el texto dramático y el espectacular, es que la lectura de una obra dramática, puede realizarse adecuadamente; la omisión de cualquiera de ellos, hace imposible la lectura.

Desde la semiótica, herramienta que este trabajo utiliza, se entiende por lectura de un texto dramático la que considera un sistema de comunicación que atañe a un espectador virtual del texto. Es decir, el hecho de que el teatro del Siglo de Oro implica trabajar sólo con el registro material de la obra dramática (texto escrito) no exime la responsabilidad del lector de considerar en su lectura la existencia virtual de una puesta en escena, pues tiene en el texto los elementos que la hacen posible. En este sentido, al enfrentarse a los signos, el lector pone en marcha en su imaginación el proceso de teatralidad. La comunicación que se genera a partir de los signos convierte al lector en un virtual espectador. Por ello, cada vez que aquí se haga referencia al espectador no se estará pensando en el que observa la escena cómodamente desde su butaca, sino en este espectador en el que logra convertirse el lector en virtud de su imaginación. En consecuencia, cuando se hable de representación o de puesta en escena, se estará aludiendo a su sentido virtual, no al concreto.

Es necesario aceptar que la obra dramática no es simplemente un relato que se puede leer sólo mediante el diálogo de los personajes. En una obra narrativa, el narrador cumple con muchas funciones al ser intermediario entre personajes y lector: ubica las acciones en un tiempo y espacio determinados, crea ambientes, ayuda a caracterizar a los personajes, etc. En el género dramático, en cambio, se cuenta, por una parte, con el lenguaje de los personajes y, por otra, con los signos que dicen todo aquello que no puede ser expresado por los personajes en el diálogo: movimientos, gestos, espacios, ambiente, objetos... Al igual que un texto narrativo, uno dramático existe para decir algo a alguien mediante signos; hay un proceso de comunicación que

se da entre el signo y el espectador, porque éste interpreta los signos que se le presentan, es decir, da un sentido (significado) a lo que, por sí solo, no lo tiene.

Peirce considera que un signo puede ser un ícono, es decir, “un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto [...] Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella”; un índice, es decir, “un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto”, o un símbolo, o sea, “un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de tal modo que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho Objeto”.⁸³ En teatro, una capa (signo) es un ícono, porque el personaje la utiliza como parte de su vestimenta, como era costumbre en la época. Pero puede ser que esa misma capa funcione para que el caballero oculte su rostro; en tal caso, la capa es un índice que lo delata como un asesino, como el amante que se esconde del marido, como el galán que no quiere ser reconocido... Pero también la capa, junto con la espada, funge como símbolo del caballero cortesano.⁸⁴ La semiótica ayuda a entender que los signos dramáticos tienen existencia por sí mismos, pero también permite comprender que están ahí porque representan algo distinto de lo que a simple vista podría pensarse. Una obra dramática no se puede leer como se lee un texto narrativo, sino como el productor de un hecho teatral, y es la perspectiva semiótica la que permite alcanzar este tipo de lectura aun sin conocer la puesta en escena

La comprensión de un texto del pasado depende de la competencia del espectador para poder descifrar los signos que, en virtud del paso del tiempo, han perdido su sentido. La tarea que se tiene por delante es la exploración de los signos verbales y no verbales presentes en el texto para poder entender las relaciones intratextuales, pero también es necesario la exploración de aquellos elementos contextuales que permitan acercarse lo más posible a los significados que los espectadores contemporáneos a Cervantes otorgaban a los signos que se les presentaban.

⁸³ Peirce, *La ciencia de la semiótica*, op. cit., pp. 30-31.

⁸⁴ Cf. Ignacio Arellano, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), p. 29.

II.4 El espacio: ámbito de realización de las acciones dramático

El *Quijote* comienza con estas palabras: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” (I, 1, 35). Como dice Rico, ese comienzo indeterminado se parece mucho al de las narraciones de los cuentos tradicionales,⁸⁵ sólo que aquí el narrador se ahorra de manera voluntaria el nombre del lugar; también existe un contraste con la manera tan detallada con la que se acostumbraba referirse a los lugares alejados de la geografía hispánica en los libros de caballerías, porque se presume que ese lugar está aquí junto, a un lado del lector hispánico de aquellos días, en la Mancha. Lo anterior no puede ser gratuito; el pequeño detalle inicial parece incidir sobre el mismo protagonista, porque la vaguedad del lugar se corresponde con la denominación del ‘caballero’, cuyo nombre verdadero nunca se sabrá, aunque haya quien opte por simplificar el problema nombrándolo ‘Alonso Quijano’; no obstante, la manera en que el narrador –y, en menor medida, el supuesto autor, Cide Hamete Benengeli– nombra al personaje contradice tal hipótesis.⁸⁶

En el género narrativo, el espacio ocupa un lugar preponderante, ya que una condición es que se cuente lo que sucede a alguien; implícitamente, pues, ese alguien deberá estar ubicado en un espacio dentro de la diégesis aun cuando la referencia espacial sea vaga,⁸⁷ como en la novela de Cervantes. Pero no hay necesidad de un espacio concreto; la ubicación de los personajes es recreada en la imaginación del lector debido a que el espacio no es real. La naturaleza diegética de un texto narrativo obliga a narrar los espacios.

A diferencia del género narrativo, el espacio no puede ser sólo una entidad imaginaria en una obra dramática, porque éste se manifiesta físicamente en tanto que los responsables de la acción dramática necesariamente tienen que ubicarse en un lugar concreto. Ellos no son como el narrador del *Quijote* cuyo discurso puede enunciarse sin que el lector se entere dónde se ubica esa voz; tampoco habitan en un lugar con carácter diegético. El lugar en el que se mueven los personajes en una obra dramática está ligada al espacio escénico, ya sea de manera concreta, en la puesta en escena, o de manera virtual si sólo se cuenta con el registro material de la obra. En el género dramático las acciones de los personajes no se narran; ellos las llevan a cabo. Para que las

⁸⁵ *Don Quijote*, I, 1, p. 35, nota 3.

⁸⁶ Cf. Margit Frenk, “Alonso Quijano no era su nombre”, *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 37-47.

⁸⁷ En el caso de la narrativa no se entiende *diégesis* en el sentido platónico-aristotélico, sino como “el universo espaciotemporal que designa el relato”, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, México, 2002, p. 11.

acciones se desarrollen, se necesita de un espacio. Claro que ese lugar, desde la teatralidad, es, por un lado, un espacio concreto en la realidad y, por otro, el espacio de la ficción.

El espacio cuenta con una doble referencialidad: la del escenario y la de un lugar diferente: aquel que se representa. En opinión de Ubersfeld, son varias las características del “lugar escénico”, entre ellas, destaca las siguientes. a) Es un espacio limitado; b) es doble: escenario-sala; a partir de tal bifurcación, se reconoce el “espacio teatral”, es decir, aquel que pone frente a frente a actores y espectadores; c) está codificado en relación con los hábitos escénicos de cada época; mientras en una tradición, por ejemplo, se admita la participación de unos cuantos actores, en otra pueden darse desplazamientos multitudinarios; d) no se trata de un espacio real, como si solamente se hubiera transportado del mundo exterior al escenario; es una “simbolización de los espacios socio-culturales”, es decir, se representa la imagen que los hombres hacen de ellos. Independientemente de la mimesis, es también el “área de juego” en la que se da la interacción de los actores y que no necesariamente tiene que hacer referencia a ninguna otra parte, “sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes”.⁸⁸ Además de su concreción, “es el lugar mismo de la ‘mimesis’ en que, construido con los elementos del texto, deberá afirmarse al mismo tiempo como figura(ción) de algo en el mundo”.⁸⁹

Ahora bien, además de esta doble referencialidad, desde la teatralidad, el espacio se apropia de una tercera, pues:

Además tenemos un espacio que es el de la representación propiamente dicha que es el escenario, esto es el tablado, el cual se convertirá en el momento de la función en un espacio dramático particular, esto es en el espacio de la ficción, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista, o simplemente sugerida o por los parlamentos; el teatro del Siglo de Oro generalmente emplea esta última técnica que podríamos llamar de escenografía de palabras.⁹⁰

Como González señala, el escenario se convierte en un espacio dramático en el momento en que se da la interacción entre los personajes, pues se crea la ilusión, compartida por el espectador, de que ellos están no en tablado, sino en un lugar diferente: en la orilla del mar, en el interior de una casa, en una calle...

⁸⁸ Ubersfeld, *Semiótica teatral*, op. cit., p. 110-112.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 110.

⁹⁰ González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, art. cit., p. 65.

La concepción platónica de la representación de un objeto es de utilidad para comprender el espacio en la literatura dramática. Platón distingue tres tipos de creaciones poéticas; éstas pueden clasificarse en virtud del modo en que se dice o se transmiten los acontecimientos:

la poesía y la mitología son o del todo imitativas, en la tragedia y la comedia (...); o bien por la narración del poeta mismo, lo que encontrarás sobre todo en los ditirambos. Y puede darse, en fin, una combinación de ambas cosas, como en la poesía épica y en otros muchos géneros.⁹¹

El filósofo explica que el poeta puede transmitir los acontecimientos “como si él fuera otro” (es decir, como si los personajes mismos emitieran el discurso),⁹² de manera imitativa, pero también puede hacerlo mediante su propia voz, sin que los personajes dialoguen de manera directa; en tal caso, la poesía se vale de la narración (*διήγησις*), cuyo término ha sido traducido como *diégesis*.⁹³

Pero la imitación no es una mera reproducción de un objeto único de la naturaleza. El filósofo parte de la idea de que el hombre conoce las cosas a través de su representación. En la vida cotidiana, las representaciones son consideradas como el objeto mismo, pero aquello está alejado de la realidad. Platón argumenta su tesis mediante el ejemplo de la mesa: Dios es el creador; el carpintero que hace el mueble es el artífice; el pintor que reproduce el artefacto es un imitador.⁹⁴ Al igual que este último, el poeta trágico también es un imitador de simulacros, de imágenes, pues reproduce la apariencia de las cosas, no la verdad de ellas.⁹⁵

Con el espacio, la idea platónica sigue vigente en virtud de su carácter sígnico. Un objeto teatral, explica Ubersfeld, es un objeto en el mundo, idéntico al objeto ‘real’ del cual es símbolo; dicho objeto necesita estar situado en un “espacio concreto”, el del escenario. Así como el objeto teatral es doblemente motivado por ser mimesis de algo y, simultáneamente, una realidad autónoma concreta, “el espacio escénico es ‘a un tiempo ícono’ de tal o cual espacio social o

⁹¹ Platón, *La República*, traducción de Antonio Gómez Robledo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, III, 394, p. 87

⁹² *Ibidem*, III, 393, p. 86.

⁹³ *Ibidem*, III, 394, p. 87. Rodríguez Gordillo señala que con tal palabra: “se definía el término jurídico que hacía referencia a la exposición de los hechos. Toda exposición de los hechos difiere de los hechos mismos en dos aspectos: uno, el medio por el cual se hace referencia al hecho mismo, puesto que no se trata de éste sino de una referencia a él; otra, la relación –que en la exposición se hace– de unos hechos con otros (oposición, casualidad, etc.). La diégesis, pues, es el tratamiento icónico de un proceso temporal”, Primitivo Rodríguez Gordillo, “Aportaciones para una teoría general iconológica”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984, t. 1, p. 734.

⁹⁴ Platón, *La República*, *op. cit.*, X, 597-598, pp. 350-351.

⁹⁵ *Ibidem*, X, 598-602, pp. 352-357.

sociocultural y conjunto de signos estéticamente contruidos como una pintura abstracta”.⁹⁶ No es que se transporte algo real al escenario; lo que se ofrece es una representación de la apariencia de un lugar, como lo concebía Platón. En consecuencia, el espectador que reconoce el espacio reproducido en el tablado es víctima de una ilusión: la creación de un espacio dramático, es decir, el espacio de la ficción.

Para los fines de este trabajo, importa hacer la distinción entre dos tipos de espacios dramáticos o de la ficción: el espacio mimético y el diegético.⁹⁷ Conviene recordar que el término mimesis se relacionaba con la representación en la antigua Grecia; en palabras de Rodríguez Adrados, la palabra “deriva de ‘*mimos*’ y ‘*mimeísthai*’, términos que se referían originalmente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal– o héroes de otros tiempos”. De aquí que más que tener que ver con la actividad del actor o con el carácter físico del espacio escénico, el espacio mimético es aquel que se relaciona con lo que se representa, porque “‘*Mimeísthai*’ no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno”.⁹⁸ El mimético es el espacio “creado en el escenario”⁹⁹ y es potencialmente visible para el espectador. La actuación del actor está delimitada por el espacio escénico; el personaje, en cambio, se mueve en este espacio mimético mientras es percibido (junto con sus acciones) visualmente por el espectador (aunque también, en algunos momentos, puede ubicarse imaginariamente en un espacio diegético, más allá del escenario, o en uno extensivo; ambos igualmente invisibles para el espectador).

El espacio mimético cuenta, también, con la capacidad de encarnar algo diferente de lo que es –el tablado–; en él se lleva a cabo la metamorfosis del actor en un ser diferente: el actor se mueve en el tablado, pero, de manera simultánea y en virtud de su carácter signico de todos los elementos que intervienen en el hecho teatral, el personaje deja de pertenecer a la realidad concreta de las tablas, deja de actuar, para transformarse en un personaje que lleva a cabo acciones en una casa, una calle, un palacio, etc. ante la mirada condescendiente del espectador, independientemente del realismo o ausencia de realismo de los elementos escénicos. El espectador, por su parte, sabe, por un lado, que percibe movimientos de actores en el tablado y,

⁹⁶ Ubersfel, *Semiótica teatral*, op. cit., p. 116.

⁹⁷ En este estudio no se analiza la función del espacio extensivo.

⁹⁸ *Fiestas, comedia y tragedia*, Alianza, Madrid, 1983, p. 52.

⁹⁹ González, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, art. cit., p. 180.

por otra, acepta que se trata de acciones dramáticas de personajes y que el espacio escénico donde éstos se mueven se transforma en el espacio de la ficción.

El espacio dramático abarca lo que el espectador percibe visualmente y lo que no es posible ver. Mientras en el espacio mimético se llevan a cabo las acciones a la vista del espectador, en uno diegético las acciones no son vistas, sólo son imaginadas en virtud de que “cuando se necesita la creación de lugares abiertos o distantes con la llegada de personajes (individuales o masivos) hay que recurrir a la creación de un espacio diegético que se construye por voz de los personajes”.¹⁰⁰ En tanto que el mimético se crea en el tablado, el diegético se ubica más allá del escenario; en consecuencia, puede decirse que aquél está anclado al espacio escénico, pero no ocurre lo mismo con el que es creado mediante la voz de los personajes. Debido a la especificidad genérica, es necesario tomar en cuenta que los personajes de la literatura dramática no solamente emiten su discurso como lo hace un narrador; ellos tienen necesidad de ocupar un lugar determinado; en él se emiten simultáneamente signos verbales y visuales. Lo anterior implica que la ubicación espacial no es una cuestión meramente textual, como lo considera Gutiérrez Flórez.¹⁰¹

De los sucesos dramáticos que se realizan en el espacio dramático, en nuestro análisis interesan la narración que surgen a partir de los sucesos que son percibidos de manera visual por el espectador (aquellos que se desarrollan en el espacio mimético). Así, conviene señalar que el espacio es el ámbito de realización de la acción dramática en tanto que los personajes ocupan un lugar en el espacio concreto, el escénico; este espacio, sin embargo representa otro lugar: se convierte en el lugar de la ficción; en él converge el devenir temporal de las acciones. En el género narrativo, el tiempo no está anclado a un espacio en virtud de que el intermediario entre los personajes y el lector, un narrador con carácter heterodiegético, ocupa un espacio textual en el interior de la obra, pero no necesariamente se mueve en el espacio de la diégesis,¹⁰² como sí lo hacen los personajes. No sucede lo mismo en el género que es objeto de estudio en este

¹⁰⁰ *Loc. cit.*

¹⁰¹ “[...] dentro del espacio textual hemos de distinguir un espacio ‘diegético’ (el que corresponde a la ‘historia’), de un espacio ‘mimético’ (que corresponde al ‘discurso’)”, Fabián Gutiérrez Flórez, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, p. 113. Para el estudioso, el espacio diegético y el mimético son creaciones meramente verbales: el primero es narrado, mientras que el segundo surge a partir del discurso, que no puede ser sino de los personajes. Es clara la influencia de la narratología en este tipo de opiniones.

¹⁰² Algo diferente sucede con un narrador homodiegético, el cual cumple con una doble función, la diegética y la vocal, es decir, el relato se puede focalizar desde la perspectiva del “yo” narrado o del “yo” que narra (cf. Luz Pimentel, *El relato en perspectiva*, op. cit., p. 109); en tal caso habrá una doble ubicación espacial, la del pasado de las acciones y la del presente de la enunciación narrativa.

trabajo, porque para hacer posible cualquier acción dramática es necesario ubicar a los personajes: constantemente las didascalias explícitas hacen referencia a la entrada o salida de los personajes –de hecho, en ocasiones el escenario ha de quedar vacío por momentos para crear la ilusión del desplazamiento espaciotemporal–; a partir de esa señal topográfica tan sencilla, se lleva a cabo la creación del espacio dramático y la ubicación en el mismo de los personajes.

A pesar de que en el género narrativo los personajes se mueven, la señal topográfica (*entra-sale*) no es una indicación para que los seres ficticios hagan un movimiento, sino para que el lector imagine que esto sucede. Recuérdese, por ejemplo, lo que sucede con Cardenio cuando le llega la locura y se va al bosque después de haber golpeado a don Quijote, a su escudero y al cabrero:

Y después que los tuvo a todos rendidos y molidos, los dejó y se fue con gentil sosiego a emboscarse en la montaña.

Levantóse Sancho y, con la rabia que tenía de verse aporreado tan sin merecerlo, acudió a tomar la venganza del cabrero, diciéndole que él tenía la culpa de no haberles avisado que a aquel hombre le tomaba a tiempo la locura, que si esto supieran hubieran estado sobre aviso para poderse guardar (I, 24, 270).

Para que se dé el movimiento de Cardenio, no es necesario que el curso de la narración se detenga ni que el texto se quede momentáneamente a solas, porque quien dirige el relato se ubica fuera de la diégesis; situación que le permite observar lo que sucede en ese mundo y, a un tiempo, acompañar al lector mediante el discurso mientras el personaje en cuestión se desplaza. En la literatura dramática, una entrada o salida de personaje –señal que en gran medida determina la ubicación espacial– sucede de manera concreta en la puesta en escena; en el género narrativo, basta sólo con narrarlo.

Una vez ubicados los personajes en el espacio, el devenir temporal comienza su curso. Como sucede en la vida cotidiana, el tiempo en la puesta en escena no se detiene ni se puede hacer elíptico, pues, en palabras de Amezcua, el dramaturgo no puede presentar el desarrollo de la trama de manera ininterrumpida. Si éste fuera el caso, espectador –o el lector– estaría obligado a renunciar a su propia vida para enterarse de la de los personajes, porque en este género hay coincidencia entre los órdenes temporales de los personajes y del espectador o del lector.¹⁰³ En su

¹⁰³ Algo similar ocurre en el género narrativo, en donde “escena” es la categoría de duración temporal en la que se da una “isocronía”, es decir, “un *tempo* narrativo en el que se da la narración convencional de concordancia entre la historia y el discurso: la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo. La escena tiende a ser un relato más o menos detallado; con frecuencia privilegia el diálogo como la forma más dramática –y por tanto escénica– de la narración”, Pimentel, *El relato en perspectiva*, op. cit., p. 48. Ya Luzán observaba que en la tragedia y la comedia “está presente el auditorio a

lugar, el dramaturgo crea la ilusión de proceso temporal al presentar fragmentos de la vida de los personajes; de esta manera:

el movimiento queda detenido en el drama por las paredes del escenario. Así, se nos revela la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita; impone en él un reto y un obstáculo a las pretensiones de desarrollo temporal.¹⁰⁴

En la literatura dramática los personajes y su devenir temporal están atados al espacio. En este género, a falta de narrador, la presencia del autor en el interior de la obra que se manifiesta mediante las didascalias explícitas e implícitas. Su presencia acaso pueda compararse con la del narrador, sólo que, a diferencia del género narrativo en donde no se puede hablar de una coincidencia entre autor y narrador, las didascalias sí se pueden considerar como una manifestación del dramaturgo encaminada a controlar la puesta en escena.¹⁰⁵ En las didascalias se encuentran las indicaciones sobre el espacio (un narrador, en cambio, es, en gran medida, el responsable de la creación de espacios diegéticos). Conviene señalar que en el Siglo de Oro las referencias al espacio en las didascalias implícitas ocupan un lugar considerable en los parlamentos de los personajes debido a que los elementos escenográficos utilizados eran muy escasos.¹⁰⁶

El espacio no es un elemento añadido al texto escrito, sino es un recurso dramático que proporciona especificidad genérica a la obra dramática. En él se lleva a cabo la acción dramática, que se desarrolla no sólo en un plano corpóreo (espacio escénico), sino además en uno de ficción (espacio dramático, que puede ser mimético o diegético) y en un plano cultural en el que hay una interacción entre el público y los personajes (espacio teatral).¹⁰⁷

lo que se ejecuta, y ve con sus propios ojos los sucesos y las personas de la fábula como si desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza; con que, el mismo tiempo que ponen los actores en obrar, pone el auditorio en ver lo que obran, y un mismo período de tiempo es medida común, igual y cabal del obrar de los unos y del ver de los otros, empezando y acabando estas dos acciones, del auditorio y de los representantes, a un mismo tiempo.”, *La poética o reglas de la poesía, op. cit.*, III, 5, p. 40.

¹⁰⁴ José Amezcua, *La lectura ideológica de Calderón*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, p. 28.

¹⁰⁵ Cf. Ubersfeld, *Semiótica teatral, op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ En el siglo XVIII era incomprensible la abundancia de lugares del teatro áureo, como lo señala Luzán: “es absurdo, inverosímil y contra la buena imitación, que, mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oído por el auditorio”, *La poética o reglas de la poesía, op. cit.*, III, 5, pp. 42-43, quien consideraba que la unidad de espacio consistía en respetar un solo lugar dramático durante toda la obra.

¹⁰⁷ No debe olvidarse que el espectador carece de voz incluso en el espacio teatral; mismo que se crea en el momento en que un personaje apela al público, cf. Ubersfeld, *Semiótica teatral, op. cit.*, pp. 110-111.

La construcción del espacio dramático, por una parte, puede generarse a partir de los mecanismos teatrales,¹⁰⁸ es decir, el dramaturgo tiene en mente las convenciones escenográficas de su tiempo, así como los recursos tecnológicos utilizados en el escenario y el espacio con el que se cuenta para que su obra, sujeta a estas necesidades técnicas, pueda ser representada.¹⁰⁹ Y es en el texto dramático desde donde el dramaturgo toma el control de la teatralidad mediante las didascalias explícitas e implícitas.¹¹⁰ Para crear el espacio que represente el interior de una casa, por ejemplo, se cuenta con una compleja escenografía el teatro actual, que puede ir desde lienzos pintados que simulen las paredes, hasta muebles reales. En el teatro del Siglo de Oro, en cambio, un elemento escenográfico tan sencillo como una silla tenía el poder de convertir el espacio escénico en el interior de una casa; por el contrario, la ausencia misma de objetos podía hacer que el espacio dramático representara un ambiente exterior.

Por otra parte, gracias a la iconicidad de los signos en el teatro, se podía representar un ambiente, un espacio o un objeto sin necesidad de contar con una escenografía realista y aún si se prescindía de ella. A pesar de los condicionamientos técnicos y espaciales de la época, el espacio dramático en el Siglo de Oro podía ser construido gracias a la palabra, es decir, a través de un mecanismo dramático, como lo ha mostrado Aurelio González, en su estudio “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”. El autor señala que un espacio puede crearse mediante las referencias hechas por los personajes, como en la obra cervantina *Laberinto de amor*, en donde la referencia verbal funciona como marco espacial cuando se ubica geográficamente a un personaje con respecto a Novara. Puede crearse a partir del espacio escénico, como ocurre en *Los baños de Argel*, en donde se convierte en el espacio dramático, ya sea en la playa donde los moros piratas hacen de las suyas con los despojos –entre ellos Costanza–, o sea en el espacio defensivo, la muralla, desde la que se observa la huida de los corsarios. Una división escénica también es un mecanismo dramático en virtud del cual puede

¹⁰⁸ La construcción teatral “es aquella que toma en cuenta la relación que existe entre los elementos del texto dramático y aquellos que tienen que ver más directamente con la puesta en escena como son el espacio, tanto dramático como escénico, y los movimientos de los personajes/actores marcados por las didascalias implícitas y explícitas”, González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, art. cit., p. 66.

¹⁰⁹ La concepción de una obra tiene relación, además, con un contexto histórico determinado que condiciona no sólo la escritura del texto, sino también su producción en escena, que o bien hace posible la recepción, o bien desvía la posibilidad de lectura. Véase al respecto Ruiz Ramón, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, art. cit., pp. 2-3.

¹¹⁰ “El dramaturgo, desde el lugar que el teatro le permite, las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática. La intervención del escritor intenta controlar las acciones que realizan los mediadores (director, actores, equipo técnico, etc.) cuando se pasa a la etapa de la enunciación”, Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, art. cit., p. 134.

generarse un espacio, como sucede en la obra de Calderón, *La dama duende*, en donde el paso a través de la alacena indica un cambio de lugar dentro de la misma casa. Otro mecanismo dramático es la utilización de un vestuario determinado, como sucede en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega en donde los acontecimientos se sitúan en un ambiente rústico en virtud del vestido que portan los personajes. Lo mismo ocurre con los aspectos sonoros; en la obra *Por la puente Juana* de Lope se logra la creación espacial del río y del paseo en barca en virtud del canto de los músicos en escena.¹¹¹ Es decir, gracias a los mecanismos dramáticos, el teatro puede crear espacios, y para que pueda lograrse la comunicación, el espectador ha de tener la competencia suficiente para otorgar un significado a los signos que se le presentan.

El escenario, a su vez, repercute en la creación del espacio dramático en tanto que, como espacio concreto, lo limita. Sin embargo, hay que recordar que gracias a la palabra de los personajes, el espacio dramático rompe con la limitación impuesta por el espacio concreto del escenario al hacerlo más extenso y llevar las acciones a un lugar diegético, es decir, a aquel que es recreado imaginariamente por los personajes y que se ubica más allá del escenario; tal espacio y acciones en él desarrolladas no pueden ser vistas por el espectador, sólo pueden ser percibidas por su imaginación. Para su creación, se puede contar con el apoyo de las didascalias, como sucede en *El Caballero de Olmedo* cuando don Alonso socorre a don Rodrigo; ahí la didascalia explícita reza: “*Ruido de plaza y grito, y digan dentro*”.¹¹² Gracias a que el espacio escénico queda vacío, las voces pueden crear las acciones cuyo lugar no está a la vista del espectador, pero éste no tiene dificultades para imaginar las acciones. Regularmente, en cambio, se puede prescindir de las didascalias explícitas, como sucede en *Las bazarrias de Belisa* con el diálogo entre el conde Enrique y su criado Fernando:

FERNANDO	¡Crecido va Manzanares!
CONDE	Imita al que ruin nació: que cuando crecer se vio, desprecio los patrios lares; que al humilde nacimiento sucede como a este río: que descubre, en estío, su arenoso fundamento. ¹¹³

¹¹¹ González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, art. cit., principalmente pp. 66-73.

¹¹² Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, op. cit., III, 2014-2019.

¹¹³ Félix Lope de Vega, *Las bazarrias de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente, Espasa Calpe, Madrid, 1963, I, 519-526).

Aquí, surge el Manzanares a partir de la palabra, que sería imposible representar de manera realista.

Pero el espacio dramático no sólo puede ser de carácter diegético; el espacio mimético abarca la mayor parte de las acciones en la obra dramática ya que se trata, como se ha dicho, del espacio de la ficción que está a la vista del espectador. El interés de este trabajo se centra en la narración de los acontecimientos que tienen lugar en tal espacio; por tanto, habrá que tomar en cuenta los mecanismos dramáticos y espectaculares que intervienen en su creación, pues en este tipo de narración, tan real es un espacio creado en virtud de los elementos escénicos como lo es aquel cuyo soporte es la palabra.

II.5 Influencia del dramaturgo sobre el punto de vista del espectador

Como se ha mencionado, en una obra de teatro existe una doble textualidad; una de esas partes, el texto espectacular, tiene que sujetarse al desarrollo tecnológico de los recursos escénicos de su tiempo y también al espacio destinado a la representación. Si en el Siglo de Oro se pretende, por ejemplo, cambiar de espacio, el recurso para lograr el desplazamiento será la entrada o salida de un personaje por una puerta; en una obra actual, en cambio, carecerá de sentido lo que se practicaba cuatro siglos atrás, ahora hay necesidad de marcar un espacio distinto mediante una escenografía diferente, tal vez con un escenario giratorio o a través de un oscuro. Por su parte, el texto dramático no puede desligarse de los elementos escenográficos. Si un personaje decía, por ejemplo, “se está haciendo de noche”, el espectador asumía aquello como una realidad porque las convenciones aceptadas por el dramaturgo y por el espectador no exigían el oscuro para generar esa situación dramática.

A su vez, el elemento espacial tiene repercusiones sobre la manera en la que se presentan las acciones, porque el autor debe seleccionar fragmentos de la vida de los personajes para presentarlos y, gracias a estas acciones en curso, logra crear la idea de un proceso temporal. Pero el espacio no sólo repercute de manera cuantitativa en la presentación de acciones dramáticas, también influye de manera considerable sobre el punto de vista de los personajes, porque debido al hecho teatral se ponen en marcha signos visuales y auditivos que son percibidos por los propios personajes y también por el espectador; signos que igualmente pueden ser reconstruidos

mediante la lectura del texto. Cabe señalar que el punto de vista que tiene el personaje no necesariamente se corresponde con el del espectador aun cuando éste sea contemporáneo a la obra.

Por perspectiva se entiende una actitud frente al mundo mediante la cual se puede expresar distintos puntos de vista; éstos pueden estar orientados por restricciones ajenas a la voluntad de los personajes, y pertenecen a los planos: “espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico”.¹¹⁴ Es decir, la unidad de significado que tenga el discurso de un personaje y el estilo mismo de sus palabras se genera en virtud de la influencia que en él tiene alguno o cada uno de los siete planos mencionados. En el teatro, el plano espacial, por un lado, condiciona en gran medida el punto de vista del personaje y, por otro, permite que el espectador difiera con respecto a lo que aquél percibe, porque puede observar lo que ocurre en el espacio dramático, pero, a diferencia del personaje, puede salir de este espacio y observar lo que ocurre en el escénico, es decir, puede entrar y salir del mundo de la ficción. Por consiguiente, el punto de vista del receptor no se limita al espacio dramático. Cuando un personaje femenino viste con prendas de hombre, engaña a los personajes con los que interactúa, pero el dramaturgo debe dar indicios que permitan al espectador reconocer el engaño (el lector, en cambio, tiene la ventaja de leer las didascalias que informan sobre el nombre de quien emite el parlamento)

El punto de vista del espectador está íntimamente relacionado con el del creador de la obra literaria. Es necesario insistir en el hecho de que el dramaturgo interviene en el texto para controlar la puesta en escena y que lo hace mediante las didascalias explícitas e implícitas. Su mirada como creador de un texto que ha de llevarse a escena lo obliga a construir su obra a partir del virtual punto de vista que tendría el espectador; al mismo tiempo, dota a este receptor de una serie de signos visuales y auditivos con el fin de influir sobre su punto de vista.¹¹⁵ Piénsese, por ejemplo, en *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, ¿sería posible que el espectador sintiera inclinación por don Rodrigo cuando a lo largo de la obra se presentó como un cobarde, y cuando al final tiende una emboscada a don Alonso y lo asesina en despoblado, de noche, con premeditación, alevosía y con la ventaja que le brinda un arma de fuego y la superioridad

¹¹⁴ Pimentel, *El relato en perspectiva, op. cit.*, p. 97.

¹¹⁵ Al hablar sobre las diferencias entre la comedia y el entremés, Asensio observa la influencia que ejerce el dramaturgo: “La comedia arrastra al espectador a una identificación con los anhelos y esperanzas del héroe, a una participación sentimental en plano elevado”, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971, p. 39.

numérica de sus acompañantes? Imposible que el espectador no se deje llevar por el punto de vista de don Alonso que el ingenio de Lope ha impuesto en la obra.

Independientemente del grado de influencia que un dramaturgo pueda tener sobre el punto de vista de la recepción, en el Siglo de Oro, debido a las limitaciones escenográficas, interesaba que el espectador pudiera lograr una perspectiva más clara sobre los acontecimientos en escena que le permitieran no sólo entender la visión del autor, sino que también pudiera inclinarse por tal perspectiva o por lo menos no rechazarla. Por tal razón se debe reconocer la presencia implícita de la visión del receptor desde la génesis misma de la obra. Tal presencia en el hecho teatral era más fuerte que hoy en día, porque se trataba de un público activo que podía manifestar su rechazo o aceptación. A pesar de la libertad con la que contaba el receptor, lo que aquí interesa destacar es que en el texto mismo está latente la presencia de un virtual espectador; tómese como ejemplo la primera jornada de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. La escena inicial tiene implícitamente los elementos necesarios para que el espectador ponga en contexto las acciones:

(Salen por una puerta DON GARCÍA y un LETRADO viejo de estudiantes de camino, y por otra DON BELTRÁN y TRISTÁN)

D. BELTRÁN. Con bien vengas, hijo mío.

D. GARCÍA. Dame la mano, señor.

D. BELTRÁN. ¿Cómo vienes?

D. GARCÍA. El calor

del ardiente y seco estío
me ha afligido de tal suerte,
que no pudiera llevarlo,
señor, a no mitigallo
con la esperanza de verte.

D. BELTRÁN. Entra pues a descansar;
Dios te guarde, ¡qué hombre vienes!
Tristán.

TRISTÁN. Señor

D. BELTRÁN. Dueño tienes
nuevo ya de quien cuidar,
sirve desde hoy a García;
que tú eres diestro en la Corte,
y él bisoño

TRISTÁN. En lo que importe,
yo le serviré de guía.

D. BELTRÁN. No es criado el que te doy;
mas consejero y amigo.

D. GARCÍA. Tendrá ese lugar conmigo. *(Vase.)*

TRISTÁN. Vuestro humilde esclavo soy. *(Vase.)*

D. BELTRÁN. Déme, señor Licenciado,
los brazos.

LETRADO. Los pies os pido.

D. BELTRÁN. Alce ya; ¿cómo ha venido?

(*La verdad sospechosa*, I, 1-23)¹¹⁶

Aunque parezca una verdad de Perogrullo, es necesario decir que la obra está encaminada a ser percibida visual y auditivamente por el espectador, es por eso que el autor se ve obligado a incluir didascalias explícitas e implícitas en las que se caracteriza a los personajes de acuerdo con la denominación que se ofrece de cada uno de ellos (don Beltrán, don García...) y con el nivel económico y sociocultural: dos estudiantes, uno joven y el otro mayor; el noble rico y un criado. La partícula honorífica también ayuda a llevar a cabo la caracterización; mientras que la presencia del término *don* distingue a un personaje como noble, la ausencia del mismo lo ubica en la clase de servicio. Pero también el espectador necesita saber el motivo de la reunión de los personajes; tal información se la proporciona el diálogo.

La didascalia inicial indica que el movimiento de don Beltrán, el entrar por una puerta, se produce en el interior de la casa, mientras que don García y el letrado entran por otra, lo cual significa que vienen de la calle. El último elemento se complementa porque los personajes vienen “de camino”, es decir con ropa de viaje. De esta manera, se brinda la característica de los personajes, ya que en la época el espacio de la calle y el de la casa estaban cargados de significado. Amezcua da cuenta de este fenómeno al estudiar *El médico de su honra*; el ámbito de la casa es propio de la mujer, lo íntimo, lo individual, “el edificio es también lugar del que emana el honor”; la calle, en cambio, representa el peligro, lo colectivo, lo abierto: “Si la casa es el lugar del orden y los valores morales, la calle se revela como el espacio en donde moran los vicios”.¹¹⁷ Mientras que don Beltrán representa el orden, los recién llegados, principalmente don García, están marcados por venir del espacio del desorden. Por si fuera poco, vienen en hábito de estudiantes, una figura que contrastaba con la del noble,¹¹⁸ además, los estudios de don García fueron en Salamanca, lugar en el que reinan los vicios como lo hace saber el letrado.¹¹⁹

LETRADO. En Salamanca, señor,
 son mozos, gastan humor,

¹¹⁶ Juan Ruíz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. Alva V. Ebersole, Cátedra, Madrid, 2010.

¹¹⁷ José Amezcua, *La esfera honrada: espacio y personajes en “El médico de su honra”*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1987, p. 25, 48-49 y 50, respectivamente.

¹¹⁸ Covarrubias dice que se da el nombre de bachiller “al que es agudo hablador y sin fundamento dezimos ser bachiller; y bachillería la agudeza con curiosidad. Bachillerear, hablar en esta manera”, Sebastián de Covarrobias, *El tesoro de la lengua*, Imprenta de Luis Sánchez, Madrid, 1611, s. v. *bachiller*.

¹¹⁹ Cervantes ofrece una imagen paradigmática del estudiante salamantino con un excelente toque de ironía en la respuesta que ofrece Leonarda: “ESTUDIANTE. [...] yo, señoras, por la gracia de Dios, soy graduado de bachiller por Salamanca, y digo... LEONARDA. Desmanera, ¿quién duda sino que sabrá pelar, no sólo capones, sino gansos y avutardas?” (Miguel de Cervantes, *La cueva de Salamanca*, en *Teatro completo*, ed. cit., p. 816), la ironía se produce por la connotación hampesca del término “pelar”.

sigue cada cual su gusto;
hacen donaire del vicio,
gala de la travesura,
grandeza de la locura
hace al fin la edad su oficio.
(*La verdad sospechosa*, I, 170-176)

La manera en que el espectador percibe la obra está condicionada por el dramaturgo; en la obra de Alarcón se impone el punto de vista del padre sobre el de don García. Para el primero la palabra es un asunto trascendental; el hijo ve en la mentira, en cambio, el mejor camino para satisfacer sus propios deseos y necesidades. Se puede suponer que el dramaturgo, en concordancia con el sistema de valores de su tiempo, pretendía resaltar así la virtud de don Beltrán; la palabra de este hombre noble no podía ser puesta en duda, y aun menos en el ambiente cortesano. Por más que el público sintiera afecto por don García, el dramaturgo ofrece las condiciones necesarias para que se rechace el vicio del hijo y se acepte la conducta honrada del padre. En cambio, hoy la percepción bien puede ser diferente, incluso puede llegar a inclinarse por el comportamiento rebelde de don García, y no sería extraño que un director escénico cerrara la obra con el rechazo de don García al matrimonio; castigo impuesto por el padre para eximir el mal comportamiento del galán.

Para fortalecer la influencia sobre el espectador, constantemente el dramaturgo ofrece guiños textuales que fomentan la complicidad entre ambos sujetos, tal es el caso de los *apartes*, estrategias discursivas muy recurrentes en el Siglo de Oro. En la escena de *La dama boba* citada en el segundo apartado de este capítulo se ofrece un ejemplo de tal comunicación. Finea entra en escena acompañada de Rufino, su maestro, y mientras ellos platican, Celia dice a Nise “Tu hermana, con su maestro”.¹²⁰ Gracias a la sencilla indicación del dramaturgo “CELIA (*Aparte a Nise*)”, el lector común y aun aquel que ha de llevar la obra a la puesta en escena están obligados a saber que los personajes no pueden ubicarse en un mismo plano con respecto al público. Para el espectador, en cambio, la divergencia en los planos que ocupan los personajes es evidente, porque ésta se hace visible en la puesta en escena; su punto de vista, entonces, no sólo está condicionado por el del dramaturgo sino por su propia percepción visual y auditiva: ve la distancia que hay entre las parejas (Celia-Nise, Finea-Rufino) y nota que el tono de voz de las mujeres no ha de ser percibido por los recién llegados.

¹²⁰ Lope de Vega, *La dama boba*, *op. cit.*, I, 309.

Lo que es evidente para el espectador no lo es, en cambio, para el lector. Si no supone que lo dicho por Celia sólo es percibido por Nise y pasa por alto la diferencia existente en el plano espacial, perderá el significado de lo que lee; por eso es imprescindible que desde la lectura se asuma la función de virtual espectador. Las didascalias explícitas también sirven al dramaturgo, entonces, para entablar una comunicación con el lector; tal técnica le permite tener una visión adecuada de lo que ocurre en la acción dramática, tal como lo planeó el dramaturgo. Las mismas intervenciones discursivas se diluyen en el hecho teatral –y, necesariamente, en la lectura del texto– sin desaparecer: se funden con los actos y las palabras de los personajes; de esta manera, la presencia del dramaturgo se transforma en signos visuales y auditivos que serán percibidos e interpretados por el público. Puede decirse, así, que el punto de vista del espectador está influido de manera considerable por el dramaturgo, cuya presencia se manifiesta mediante la adecuada percepción visual y auditiva que el espectador haga con respecto a los signos que se le presentan. Tal comunicación entablada entre el dramaturgo y el espectador permite que éste tenga una percepción más amplia sobre lo ocurrido en escena de la que tienen los propios personajes; su perspectiva se convierte en una suerte de cómplice de la del dramaturgo, a la que los personajes no tienen acceso en virtud de su limitación espacial.

II.6 La percepción visual y auditiva: elemento que condiciona el punto de vista del personaje en la literatura dramática

Los personajes acompañan sus acciones con parlamentos que pueden presentarse en forma de diálogo, de monólogo o soliloquio;¹²¹ mediante estas formas discursivas, más que de las acciones, se puede apreciar el punto de vista. Éste se genera mientras la acción dramática está en proceso. Es por eso que al hablar de punto de vista en una obra teatral resulta inadecuado adoptar el término *elección focal*, porque la información se ofrece de primera mano, es decir, de manera directa,¹²² no se utiliza la visión del otro para relatar –como sí sucede con un narrador heterodiegético–; cada personaje es responsable de sus actos y de sus palabras, por ello no es posible que tales acciones pertenezcan a niveles diferentes o estén controladas por una visión externa.

¹²¹ La diferencia entre soliloquio y monólogo es sutil: en el primero, el personaje hace audible las palabras que pertenecen a su pensamiento. Tales palabras están dirigidas a sí mismo, aunque el receptor se entera de ellas por la necesidad de hacer explícito los pensamientos en el género dramático. En el segundo, el personaje tiene conciencia plena de que sus palabras entablan una comunicación con un receptor, sea imaginario o concreto.

¹²² Cf. Pimentel, *El relato en perspectiva*, op. cit., p. 115.

Para poder tener un punto de comparación con respecto a lo que sucede en la literatura dramática con la voz de los personajes, conviene recordar las múltiples posibilidades que tiene un narrador de jugar con la perspectiva de los personajes, con el espacio y con el tiempo; un caso paradigmático en que esta técnica puede observarse es cuando don Quijote es armado caballero:

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mando hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñesen la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero la proeza que ya había visto del novel caballero les tenía la risa a rayas (I, 3, pp. 60-61).

Habría que preguntar por qué en vez de darle la voz a los personajes, el narrador decidió transmitir la escena mediante el discurso indirecto. De haberlo hecho de otra manera, probablemente la ‘ceremonia’ hubiera perdido parte de su riqueza. No interesa por el momento señalar lo paródico que es el texto en este punto; importa más un hecho textual: mientras los personajes permanecen en silencio, el narrador salta de una perspectiva a otra. El lector puede percibir el pensamiento de aquellos personajes que rodean a don Quijote y, al mismo tiempo, estar en contacto con las ideas del pobre hidalgo. Es el ventero quien toma a cargo la investidura de armas, pero es don Quijote quien lo ve como ‘el castellano’; aquél toma un libro donde administraba su negocio mientras éste imagina que se trata de un ‘manual’ de caballería; aquél manda hincar de rodillas a las dos mujeres mientras éste las ve como dos ‘doncellas’; aquél finge leer en su libro de cuentas mientras éste cree oír cierta ‘devota oración’; es el ventero quien hace ‘como que rezaba’, pero don Quijote piensa haber recibido ‘un gentil espaldarazo’; es la moza quien astutamente ciñe la espada, pero don Quijote, quien la considera ‘dama’ que obedece las indicaciones del castellano; son todos los allí reunidos quienes se esfuerzan por ‘no reventar de risa a cada punto’ a causa de la broma, pero es el hidalgo quien la toma por ‘ceremonia’. En fin, todos los de la venta son conscientes de la locura del hidalgo; en cambio, el héroe se ve a sí mismo como ‘novel caballero’.

Faltaría agregar que la propia perspectiva del narrador está presente en el relato y que se manifiesta de manera irónica al decidir transmitir los acontecimiento a través de su intermediación, al adoptar el léxico caballeresco como el idóneo para dar a conocer la cruel burla

y al despachar el asunto por cuenta propia sin darle oportunidad a los personajes de expresarse de manera directa.¹²³ Después de la ‘ceremonia’, el narrador dice:

Hechas, pues, de galope y aprisa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras, y, ensillando luego a Rocinante, subió en él y, abrazando a su huésped, le dijo cosas tan extrañas, agradeciéndole la merced de haberle armado caballero, que no es posible acertar a referirlas (I, 3, pp. 61-62).

De acuerdo con las palabras del narrador, la ceremonia es todo un éxito, tal y como lo imagina el nuevo caballero. Ante lo cual el lector no puede dejar de preguntarse si el narrador le está tomando el pelo. Es sospechoso que no haga explícito el disparate tan evidente del personaje al creerse caballero cuando era imposible que lo fuera.¹²⁴ El narrador ha contado casi todo; su control sobre la intervención de los personajes le permite manejar la información a conveniencia y –acaso lo más importante– ahorrarse información para que sea el lector quien la intuya y se entable así una comunicación irónica entre narrador y lector a causa del engaño del que es víctima don Quijote.

En la literatura dramática la voz de los personajes no puede soslayarse, aunque sí sus sentimientos y emociones (tales cualidades, en cambio, se pueden manifestar a través de otros medios, como los gestos). Es necesario que ellos, sin dejar de actuar, expresen sus pensamientos de manera verbal para que el espectador sea partícipe de tal discurso. Si se omite lo que pasa por la mente de un personaje, como ha hecho el narrador del *Quijote*, se rompería la comunicación con el espectador, ya que él sólo puede percibir tal información mediante la voz de los personajes.¹²⁵ En el género narrativo, en cambio, los personajes –como el ventero y el hidalgo– no se tienen que preocupar por exteriorizar sus pensamientos –aunque puedan hacerlo–, basta que se transmitan mediante el recurso de la narración.

Las acciones dramáticas obligan a un personaje a actuar de manera inmediata ante lo que se le presenta, pero es a través de la palabra que tal acción puede ser comprendida. La palabra puede acompañar de manera simultánea o no a la acción;¹²⁶ acaso tal situación se deba a la

¹²³ Cabe señalar, sin embargo, que sólo ‘la buena señora’ que ciñe la espada a don Quijote es la única que interviene de manera directa: “–Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides” (I, 3, 61)

¹²⁴ Cf. Riquer, “Don Quijote Caballero por ‘escarnio’”, *Clavileño*, 7.41, (1956), p. 47.

¹²⁵ En la vida cotidiana ocurre algo similar: no se sabe si alguien dice la verdad o no; sólo se dispone de las acciones, y éstas no siempre se corresponden con los verdaderos sentimientos de una persona.

¹²⁶ Una acción, por ejemplo, se acompaña con la palabra en el momento en que el Gobernador nota que está seco mientras todos dicen estar empapados por el agua que –supuestamente– ha emanado del retablo: “¿Qué diablos puede ser esto, que aun no me ha tocado una gota, donde todos se ahogan?”, Miguel de Cervantes, *El retablo de las maravillas*, en *Teatro completo*, ed. cit., p. 178. La palabra, en cambio, puede preceder a la acción, como sucede

relación de las acciones con el plano espaciotemporal: la ubicación espacial de los acontecimientos dramáticos obliga al personaje y al público a ser copartícipe de una misma temporalidad: no hay otro momento ni otro espacio –como sucede en el *Quijote*¹²⁷ para recrear lo sucedido; sólo se cuenta con un espacio y con un tiempo, el mimético y el presente, respectivamente, en donde ha de desarrollarse la acción dramática, que puede ser comprendida en la medida en que se relacionan dialécticamente con la palabra.

En *La Numancia*, por ejemplo, Cipión decide cercar la ciudad, porque ha costado mucha sangre romana. Se trata de una decisión firme, digna de un general romano. Sus propios referentes ideológicos, éticos, afectivos, su propia manera de percibir los hechos, su condición de servidor del imperio son los elementos que lo llevan a condenar al pueblo numantino, a no sentir misericordia aun cuando los enemigos ofrecen un camino menos cruel de terminar la disputa. Por su parte, los sometidos cuentan con sus propios medios que les permiten actuar para hacer frente al ataque del enemigo. Sus referentes perceptuales, ideológicos, afectivos, espaciales, su propia situación de desventaja frente a un poderoso ejército les permiten tomar una decisión frente a los hechos de los romanos. Desafortunadamente, Cipión no acepta la propuesta de paz de los numantinos y decide humillarlos.¹²⁸

Al final de la obra, a pesar de las riquezas que ofreció Cipión al último sobreviviente, Viriato decide no ser la presea de los romanos y anuncia su propio suicidio; tras sus palabras, viene la acción:

(*Aquí se arroja de la torre, y dice CIPIÓN:*)

CIPIÓN. ¡Oh, nunca vi tan memorable hazaña!
 ¡Niño de anciano y valeroso pecho,
 que no sólo a Numancia, mas a España
 has adquirido gloria en este hecho!
 ¡Con tu viva y virtud heroica, extraña,
 queda muerto y perdido mi derecho!
 ¡Tú con esta caída levantaste
 tu fama y mis victorias derribaste!
 Que fuera aún viva y en su ser Numancia,
 sólo porque vivieras, me holgara,

cuando Juan Castrado dice: “Señor Autor, haga, si puede, que no salgan figuras que nos alboroten; y no lo digo por mí, sino por estas mochachas, que no les ha quedado gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro”, *ibidem*, p. 177; la petición es tomada en cuenta, pues casi de inmediato Chanfalla dice que del retablo salen ahora ya no toros, sino inofensivos ratoncillos.

¹²⁷ En apariencia, lo que sucede en la escena de la ceremonia tiene lugar en el presente, pero el narrador, ubicado fuera del mundo diegético, reconstruye los sucesos que tienen lugar en un tiempo diferente del de la escritura.

¹²⁸ Cf. Zimic, *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 67.

que tú solo has llevado la ganancia
desta larga contienda ilustre y rara.
¡Lleva, pues, niño, lleva la ganancia
y la gloria que el cielo te prepara
por haber, derribándote, vencido
al que, subiendo, queda más caído!
(*La Numancia*, IV, 2392-2407)¹²⁹

Si la caída de los romanos se anuncia con las palabras de Viriato, se refuerza con el comentario final de la Fama y, además, ya la había predicho el Duero,¹³⁰ ¿tiene algún sentido la intervención de Cipión? Todo parece indicar que Cervantes peca de explícito, pues el asunto del triunfo numantino y la derrota romana bien se pudo resumir mediante la acción heroica del niño sin la intervención de las palabras; de esta manera, sucedería algo similar con respecto a lo ocurrido en la ceremonia de investidura de don Quijote en la que los personajes callan y el lector llena los espacios vacíos.¹³¹ En una novela o en un cuento no habría necesidad de dar a conocer verbalmente un sentimiento como el que expresa el general romano; pero debe considerarse que la literatura dramática funciona de manera diferente debido a la dialéctica entre las acciones y palabras: es necesaria la relación sígnica de los textos que la constituyen para que adquiera un sentido. Es por eso que Cervantes acompaña verbalmente la caída del niño.

¹²⁹ En el caso de las comedias que Cervantes dio a la imprenta debe tomarse en cuenta la especificidad genérica, es decir, aun cuando no hayan sido representadas en su tiempo, el texto espectacular está presente en ellas, como lo ha observado Díez Borque: “El teatro no representado es sólo teatro en cuanto que potencialmente es representable y las marcas formales en el texto lo ponen de manifiesto: signos verticales (nombre de los personajes que ‘dialogan’), signos escénicos directos o indirectos –a) acotaciones, b) referencias espacio-temporales en diálogo–”. En “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, art. cit., p. 53.

¹³⁰ El río consuela a España con estas palabras:
DUERO [...] Y puesto que el feroz romano tiende
 el paso agora por tan fértil suelo,
 que te oprime aquí y allí te ofende
 con arrogante y ambicioso celo,
 tiempo vendrá, según que así lo entiende
 [el] saber que a Proteo ha dado el cielo,
 que estos romanos sean oprimidos
 por los que agora tienen abatidos.
 (*La Numancia*, IV, 465-472)

¹³¹ Iser considera que la literatura de ficción brinda solamente un segmento de la obra, el resto depende del lector; por este motivo habla de la parte *no escrita* de la obra. En toda obra literaria existen huecos de información, espacios vacíos, pues: “Si al lector se le diera la historia completa y no se le dejara hacer nada, entonces su imaginación nunca entraría en competición, siendo resultado el aburrimiento, que inevitablemente aparece cuando un fruto se arranca y se marchita ante nosotros”, “El proceso de la lectura: enfoque fenomenológico”, art. cit., p. 216. Como señala el estudioso, el significado en una obra literaria es el resultado del intercambio entre el texto y el receptor, pues su imaginación se encarga de llenar y dar sentido a lo no escrito al considerar la parte escrita: “a medida que la imaginación del lector anima estos ‘bocetos’, éstos a su vez influirán en el resultado de la parte escrita del texto”, *ibidem*, p. 217. Lo anterior no significa que el texto dramático no sea un texto “horadado” y que requiera de la participación del espectador (o, en su caso, del lector), pues este receptor a cada paso se ve obligado a “rellenas los agujeros del texto”, Ubersfel, *La escuela del espectador*, op. cit., p. 19.

El general romano y sus hombres, al igual que el (virtual) espectador, han sido testigos de la valiente resolución del último numantino; la observación que Cipión ofrece es una narración mimética por partir de un acto sucedido en el espacio mimético. Es a través de dicho discurso, acompañante y no sustituto de las acciones, que el punto de vista del personaje se manifiesta. Sobre el mismo acto, pueden observarse diferentes perspectivas; si se comparan los cuatro parlamentos (el de Viriato, el de Cipión, el de la Fama y el del Duero), cada uno de ellos ofrece rasgos que tienen relación con sendas maneras de percibir la realidad dramática, como ocurre en la novela polifónica.¹³²

El plano que más influye sobre el punto de vista de los personajes es el espaciotemporal; la visión de estos seres depende en su totalidad de lo que ven y oyen en el espacio dramático; no pueden tener una visión ajena al ámbito de la ficción. Al ser partícipes de los acontecimientos llevados a cabo en escena, la respuesta que emitan no cuenta con la distancia temporal ni con la doble perspectiva de un narrador (la diegética y la vocal), que les permita omitir información, dejar el asunto para después o reflexionar agudamente al respecto. En última instancia, su visión está condicionada porque la acción está anclada al espacio.

Para que la acción sea comprendida debe acompañarse con la palabra. La experiencia dramática obliga a los personajes a actuar apegados a la verosimilitud de las acciones en curso, cuyo parámetro es la vida cotidiana. A pesar de tal similitud con el vivir, una obra de teatro es una expresión artística; no es un laboratorio donde se pueden medir psicológicamente las reacciones de los personajes. Un dramaturgo no puede, por ejemplo, darse el lujo de repetir por repetir lo que personajes y espectador ha visto en escena, hayan sido estos hechos diegéticos o miméticos, pero sí debe hacer explícito el punto de vista del personaje si pretende que el espectador se entere de él. Evidentemente, también el dramaturgo se vale del soslayo frecuentemente para transmitir el punto de vista de un personaje, como se podrá comprobar en el tercer capítulo. De esta manera, si en el género narrativo se cuenta con una elección focal, el mejor vehículo mediante el cual se puede intuir la identidad dramática de los personajes en una obra teatral es la recreación verbal de los hechos.

¹³² Para Bajtín, en las novelas de Dostoievski la conciencia del héroe no representa la posición ideológica del autor; en ellas se ofrece una pluralidad de voces y conciencias independientes, pues “en sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible”, Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 16-17.

Cipión, por ejemplo, ha llegado al punto en que la visión del otro, que luchó inútilmente por hacerlo cambiar,¹³³ finalmente hizo mella en su persona, pues reconoce la grandeza del enemigo que culmina con el acto de Viriato: “¡Oh, nunca vi tan memorable hazaña! / ¡Niño de anciano y valeroso pecho, / que no sólo a Numancia, mas a España / has adquirido gloria en este hecho!”. Sin embargo, el general no renuncia a sus ambiciosos planes; en lo más profundo de su ser persiste la esperanza de vencer, sólo que los papeles han cambiado; ahora quien ansía una suerte de tregua para ganar honra y fama es Cipión: “Que fuera aún viva y en su ser Numancia, / sólo porque vivieras, me holgara, / que tú solo has llevado la ganancia / desta larga contienda ilustre y rara”. El muchacho, en cambio, lejos de la arrogancia inicial del general, hace corresponder sus actos con los de su pueblo; ahora Cipión recibe de manera indirecta la misma respuesta que él otorgó a la tregua solicitada por los numantinos: sabe de la firmeza de la decisión y de las consecuencias que arrastra tras de sí el sacrificio del niño: “¡Lleva, pues, niño, lleva la ganancia / y la gloria que el cielo te prepara / por haber, derribándote, vencido / al que, subiéndote, queda más caído!”. Él, que siempre sintió menosprecio por aquel pueblo, tiene que reconocer la supremacía de la comunidad; ahora que se encuentra en el papel de quien implora, como en su tiempo los embajadores numantinos, tiene que emprender la retirada con las manos vacías, pero no con la tristeza y la rabia que los embajadores sintieron al ser humillados por Cipión, sino con impotencia y humillación, sin fama y con una gran derrota; Viriato y todo el pueblo numantino le han hecho comprender que sus decisiones no se correspondieron con las de un buen vencedor, pues para serlo, se hubiera necesitado no caer en la arrogancia y ser piadoso con el vencido. A diferencia de la quijotesca ‘ceremonia’, lo sucedido en el interior del personaje, su propio punto de vista, no pudo haber sido comprendido sin la intervención verbal de Cipión.

¹³³ Recuérdese que los numantinos le propusieron acabar la guerra pacíficamente si el general aceptaba ser señor del pueblo (*La Numancia*, I, 261-264). La petición fue despreciada por Cipión. Los ciudadanos no fueron movidos por el miedo, sino por la sensatez y por el sentido de la justicia, aspectos desconocidos por Cipión. Pero de arrogante no puede tachársele al general, porque él mismo explica a Quinto Fabio que en un hombre valiente “El vano blasonar no es admitido” (*La Numancia*, I, 309). El general los incita a retirarse con su propuesta, porque sabe que ganará a toda costa; al preguntarles si tenían algo más que decir, el humillado embajador responde:

NUMANTINO I. No; mas tenemos
que hacer, pues tú, señor, así lo quieres,
sin querer la amistad que te ofrecemos,
correspondiendo mal de ser quien eres.
Pero entonces verás lo que podemos,
cuando nos muestres tú lo que pudieres;
que es una cosa razonar de paces,
y otra romper por las armadas haces.
(*La Numancia*, I, 289-296)

Si la narración de lo sucedido a partir de la escena de la torre muestra la evolución del general romano, en la participación de Viriato también se puede observar la evolución de su punto de vista en virtud de la narración mimética de lo que sucede en su interior en sus últimos momentos de vida:

VIRIATO. Todo el furor de cuantos ya son muertos
 en este pueblo, en polvo reducido;
 todo el huir los pactos y conciertos,
 ni el dar a sujeción jamás oído,
 sus iras y sus rancores descubiertos,
 está en mi pecho, todo junto, unido.
 Yo heredé de Numancia todo el brío:
 ¡ved, si pensáis vencerme, es desvarío!
 (*La Numancia*, IV, 2352-2359)

El personaje es todo lo que queda del pueblo numantino; la lucha de Cipión ahora es convencerlo de que se entregue a cambio de las riquezas que le ofrece. La vista que le brinda la altura de la torre ha hecho que el niño comprenda de golpe lo que en un principio no pudo; ese paisaje lleno de sangre y muertos lo ha colocado súbitamente en la realidad; su propio ser ha sido invadido por el ímpetu colectivo. ¿Cómo saberlo?, la acción por sí sola no bastaría, como tampoco bastaría que el actor transmitiera este cambio experimentado por Viriato mediante el lenguaje corporal, como se supone desde la perspectiva de los directores escénicos. Se necesita que toda la desolación, que todo el sacrificio de los numantinos sea expresado simultáneamente mientras la acción está en curso –el personaje en lo alto de la torre que grita a los romanos– mediante una narración de lo que el espectador está presenciando en escena; mediante la palabra, el receptor sabe de la presencia de la realidad atroz en el pensamiento del muchacho: todo ello, dice, “está en mi pecho solamente unido”. En la medida en que las palabras del muchacho acompañan sus movimientos, el espectador comprende que el niño ha evolucionado; pero, aunque se reconstruya la escena en la forma más realista, sería imposible intuirlo si no se expresara de manera verbal en el momento mismo en que sucede. En consecuencia, el punto de vista y, por tanto, la identidad dramática del personaje se puede apreciar en la narración mimética de la acción en curso.

Así como el punto de vista del personaje se puede comprender en virtud de la narración de una acción en curso, sucede lo mismo con la que se ofrece cuando se narra un acto que está por venir:

VIRIATO. [...] Que si a esconderme aquí me trujo el miedo
 de la cercana y espantosa muerte,

ella me sacará con más denuedo,
con el deseo de seguir tu suerte:
de vil temor pasado, como puedo,
la enmienda haré ahora osada y fuerte,
y el error de mi edad tierna, inocente,
pagaré con morir osadamente.
Yo os aseguro, ¡oh, fuertes ciudadanos!,
que no falte por mí la intención vuestra
de que no triunfen pérfidos romanos,
si ya no fuere de ceniza nuestra.
Saldrán conmigo sus intentos vanos,
ora levanten contra mí su diestra,
o me aseguren, con promesas ciertas
a vida y a regalos ancha puerta.
(*La Numancia*, IV, 2368-2383)

Apenas puede reconocerse que este personaje sea aquel pusilánime que huía para poner a salvo su vida.¹³⁴ En la escena de la torre, el miedo inicial desaparece. Ahora está preparado para enmendar su falta mediante una muerte osada.¹³⁵

El reconocimiento del error por parte de Viriato es la diferencia más grande entre el niño y Cipión. El primer error del general fue no aceptar el triunfo que, sin derramar sangre, le ofrecieron los numantinos; el segundo, haber subestimado al enemigo y creerse victorioso antes de tiempo.¹³⁶ Mientras Cipión cae, Viriato crece, pero su objetivo no es alcanzar la fama tan

¹³⁴ VIRIATO. [...] Yo voyme, porque ya temo
lo que el vivir desbarata:
o que la espada me mata
o que en el fuego me quemó.

(*La Numancia*, IV, 2128-2131)

¹³⁵ Esta actitud no tiene nada que ver con el ‘arrepentimiento cristiano’ que cree ver Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, op. cit., p. 280.

¹³⁶ Así responde el general a Caravino cuando éste, en nombre de Numancia, propone definir al ganador de la guerra mediante una batalla cuerpo a cuerpo entre dos hombres, uno de cada bando:

CIPIÓN. [...] La fiera que en la jaula está encerrada
por su selvaticuez y fuerza dura,
si puede allí con mano ser domada
y con el tiempo y medios de cordura,
quien la dejase libre y desatada
daría grandes muestras de locura.
Bestias sois y, por tales, encerradas
os tengo donde habéis de ser domadas.
Mía será Numancia, a pesar vuestro,
sin que me cueste un mínimo soldado
y el que tenéis vosotros por más diestro
rompa por ese foso trincherado;
y si en esto os parece que yo muestro
un poco mi valor acobardado,
el viento lleve agora esta vergüenza

anhelada por el general; su fin es humilde: negar la victoria a los romanos por el amor a su patria. Paradójicamente, quien no buscaba la trascendencia, la encontró en virtud del acto con el que puso fin a su vida, que es el mismo que pone fin a los sueños del general:

VIRIATO. [...] Pero muéstrese ya el intento mío;
y si ha sido el amor perfeto y puro
que yo tuve a mi patria tan querida,
asegúrelo luego esta caída.
(*Aquí se arroja de la torre ...*)
(*La Numancia*, IV, 2388-2391)

En virtud de los signos verbales, de ese chispazo en el que se recuenta su intervención en el espacio mimético –su cobarde huida y el crecimiento moral que experimenta en la torre–, aunado a las respectivas narraciones de Cipión y la Fama,¹³⁷ se da a conocer el punto de vista del muchacho y, con ello, el sentido del sacrificio final.¹³⁸ Mediante el recurso señalado, Cervantes pudo representar “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma”,¹³⁹ y a pesar de que “Las figuras alegóricas son el vehículo privilegiado [...] para hacer llegar al espectador sus reflexiones más profundas”,¹⁴⁰ creo que en la misma intervención de los personajes también se alcanza el objetivo señalado por Cervantes en (el prólogo de las *Ocho comedias*), tarea que, como se vio en el capítulo primero, algunos estudiosos han restringido sólo a las figuras alegóricas.

Cada género literario cuenta con mecanismos particulares que condicionan su discurso; en la literatura dramática, el espacio condiciona el discurso y, por tanto, el punto de vista del personaje. La acción dramática es percibida visual y auditivamente por el espectador durante el tiempo que ésta sucede; en este proceso, el tiempo del ámbito de la ficción y el del espectador se corresponden. A diferencia de un narrador heterodiegético con sus múltiples posibilidades de jugar con el tiempo, con el espacio, con el discurso y con la perspectiva de los personajes (como

y vuélvala la fama cuando venza.
(*La Numancia*, III, 1185-1200)

Su confianza no le permitió ver su error; cuando se da cuenta de él, es demasiado tarde. El proceder del general romano ha sido calificado de soberbio por parte de Avalor-Arce, véase “Poesía, Historia, imperialismo: *La Numancia*”, art. cit., p. 70.

¹³⁷ FAMA [...] Indicio ha dado esta no vista hazaña
del valor que en los siglos venideros
tendrán los hijos de la fuerte España,
hijos de tales padres herederos.
(*La Numancia*, IV, 2433-2436)

¹³⁸ Hermenegildo ha señalado que este acto representa una victoria a favor de los numantinos, en “Introducción”, *La destrucción de Numancia*, ed. cit., p. 251.

¹³⁹ Cervantes, “Prólogo al lector”, *Ocho comedias*, ed. cit., p. 9.

¹⁴⁰ Hermenegildo, “Introducción”, *La destrucción de Numancia*, ed. cit., p. 255.

se observó en el fragmento del *Quijote*), el personaje dramático no tiene otra vía que ofrecer su discurso en el aquí y ahora, frente al espectador. Una parte de su discurso consiste en la recreación verbal de lo que sucede o sucedió en el espacio mimético; estrategia discursiva que es, en última instancia, una mimesis mimética.

A través de este tipo de narración, por un lado, se da a conocer lo que está pasando con la visión del personaje, con sus sentimientos y emociones. Dicha visión se convierte en una estrategia dramática cuando se hace explícito en el diálogo de los personajes, porque permite comprender su identidad al narrar y narrarse; acción mediante la cual se brinda al espectador la posibilidad de conocerlo más ampliamente. Por otro, este discurso representa la manera más efectiva para conseguir que las acciones cobren sentido: la palabra facilita y potencia el significado que por sí sola no tendría la acción; la relación de estos elementos es dialéctica: sin aquélla, la acción carecen de sentido; pero ni la acción es más importante que la palabra ni viceversa: es la reunión de los textos lo que hace posible una comprensión más amplia de los signos visuales y auditivos.

CAPÍTULO III. LA NARRACIÓN EN EL TEXTO DRAMÁTICO Y EN EL ESPECTACULAR

III.1 Tipos y problemas de la narración y la voz narrativa

En la literatura dramática hay ciertos tipos de narración, sólo que esta forma discursiva surge en el propio ámbito de la ficción y no en un nivel ajeno, como ocurre con el discurso de un narrador heterodiegético, que puede moverse fuera de la diégesis en una novela. Los responsables de la narración son los propios personajes, quienes, sin dejar de llevar a cabo acciones, sin convertirse en una entidad otra –ajena al ámbito de la ficción– emplean su voz para relatar.

Debido a que el recurso narrativo ha sido poco atendido por los estudiosos de la literatura dramática, vale la pena reflexionar acerca de la pertinencia de su estudio, pues en este género literario, más que evocar una historia, ésta ha sido escrita para ser representada. En consecuencia, los acontecimientos han sido escritos para que ocurran en presencia de los espectadores, para que transcurran, además, en un tiempo presente y en un lugar concreto. Habrá que considerar, además, que lo característico de la literatura que aquí se estudia no es la narración, sino la acción.

Como se observó en el segundo capítulo, la doble textualidad de la literatura dramática hace que la acción de los personajes, por un lado, no pueda mantener la atención del espectador por sí sola; puede ser percibida visualmente, pero se necesita de las palabras –que el espectador ha de percibir auditivamente– para que las acciones dramáticas adquieran sentido. Por otro, si los personajes sólo emitieran palabras sin llevar a cabo acciones, el público no necesitaría dirigir su mirada al escenario porque todo lo captaría por medio de la percepción auditiva; en tal caso, no se necesitaría ocupar un espacio concreto: los personajes podrían narrar aun cuando el escenario estuviera a oscuras. Las acciones, en cambio, necesitan ubicarse en un espacio concreto para ser percibidas. Para evitar confusiones, cuando se hable de acción dramática, se estará haciendo referencia a los movimientos de los personajes que tienen repercusión en el ámbito de la ficción por pequeños que éstos sean. La acción dramática no tiene que ver con los movimientos de los actores, como la acción de sacar un muerto del escenario que se llevaba a cabo en el teatro áureo en presencia del espectador; éstos no pertenece al ámbito de la ficción: competen a la puesta en escena.

Antes de hablar sobre el recurso narrativo, conviene tener presente que la acción es el eje estructural en la literatura dramática; de ahí que sea necesario hacer referencia al significado que

tiene el término en el género. De manera tradicional se habla de la unidad de acción; Lope de Vega señalaba con respecto a las comedias que se escribían en la España de su tiempo:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.¹

Proviene de Aristóteles la idea de que la acción es un todo conformado por unidades mínimas, que se unen para dar coherencia al todo y que cada una de dichas partes contiene significado propio capaz de eliminar la totalidad si cualquiera de ellas llega a faltar. El género dramático, según el pensador griego, se basa en la imitación, y ésta tiene que ser “de una sola [acción] y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se transpone o se suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo”.²

Para llegar a la definición, Aristóteles recurre a la epopeya y extrae de ese género sus ejemplificaciones.³ Al señalar los elementos del género dramático, no modifica sustancialmente el significado de la *acción*: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato”.⁴ La acción no equivale a cada movimiento del personaje, sino a un acontecer *de cierta magnitud*; esto se aclara cuando introduce el término *fábula*: “la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos”.⁵ Con tales palabras, se puede deducir que la acción es un elemento

¹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, *op. cit.*, 181-187.

² Aristóteles, *op. cit.*, Libro 8, f. 1451^a, 32-37.

³ “Pero Homero, así como es superior en los demás, también parece haber visto bien esto, ya sea gracias al arte o gracias a la naturaleza. Pues, al componer la odisea, no incluyó todo lo que aconteció, por ejemplo haber sido herido en el Parnaso y haber fingido locura cuando se reunía el ejército, cosas ambas que, aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción única en el sentido que decimos, y de modo semejante a la *Iliada*”, *ibidem*, Libro 8, f. 1451^a, 23-30. Como en la *Iliada* y en la *Odisea*, la unidad en la fábula se refiere no a toda la guerra de Troya ni a todos los sucesos en la vida de Ulises, sino sólo a “uno de sus episodios, la cólera de Aquiles y sus fatales consecuencias”, en el caso de la primera obra, y a “tan sólo el azaroso retorno a su patria y a la difícil recuperación de su casa y hacienda” (Valentín García Yebra en nota 143, *Ibidem*, p. 272) por parte del protagonista de la *Odisea*.

⁴ *Ibidem*, Libro. 6, f. 1449^b, 24-27.

⁵ *Ibidem*, Libro. 6, f. 1450^a, 4-5.

estructural en el género dramático.⁶ Esta idea es rescatada por la preceptiva dramática renacentista y del Siglo de Oro, con ciertos matices. Baste como ejemplo el comentario que se hace en *Philosophia antiqua*, obra en la que se señala la acción como propia de la comedia para diferenciarla de la épica: “Imitación [dice Fadrique] es actiua la comedia; por actiua, se difere[n]ciaca del poema épico y ditirámico; y, por medio de deleyte y risa, se distingue y diferencia de la épica y de la tragedia”.⁷

Si en la Antigüedad se consideraba que una acción no necesariamente es un conjunto de episodios que conforman un todo, actualmente esta concepción ha cambiado. En palabras de Brook, basta un movimiento insignificante para poder hablar de una acción: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.⁸ Desde la perspectiva semiótica, la acción puede ser fragmentada hasta llegar a niveles de gran sutileza. Sito Alba, por ejemplo, señala que hay “secuencias teatrales” para designar “las distintas etapas en las que se desarrolla el mimema en una obra”; a su vez, “Cada secuencia se puede descomponer en diegemas, que se estructuran con cada acción específica” y, finalmente, “Todo diegema tiene tres tiempos esenciales que se corresponden con tres o más sintagmas teatrales: 1. de iniciación, 2. de realización 3. de finalización”.⁹ Puede suponerse, entonces, que cada movimiento del personaje implica una acción; más específicamente: “Acción, en el teatro, es tanto actuar como querer actuar, proponerse, dudar, hablar, callar, soñar, dormir, no hacer nada, etc. [...] la pueden realizar: a) personajes, b) una acción previa que modifica a otra [...] y c) elementos animados o inanimados”.¹⁰

Es imposible que las distintas partes que componen la acción no se apoyen en ningún momento en la narración, que, como elemento constructivo, está presente en la literatura dramática, aunque es evidente que existe sólo como respaldo de la acción dramática, entendida ésta en el sentido aristotélico. Desde Aristóteles, sin embargo, se niega cualquier relación entre

⁶ La idea se presenta de manera reiterada en la *Poética*: “la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad”; “sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí”, *ibidem*, Lib. 6, f. 1450, 15-17 y 24-24, respectivamente.

⁷ López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, op. cit., t. 3, epístola 9, p. 18.

⁸ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*, Península, Barcelona, 1986, p. 5.

⁹ Manuel Sito Alba, *Análisis de la semiótica teatral*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1987, pp. 34-35.

¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

ambas formas discursivas, como se puede apreciar en la *Poética* en el momento en que se hace explícita la separación de los modos de presentación del discurso:

Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia [además de los *medios* y de los *objetos* imitados], que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios [el lenguaje, el verso] es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitadores como operantes y actuantes.¹¹

De esta manera, el mayor preceptista griego no concibe la posibilidad de combinación entre la actuación y la narración. Aristóteles considera que la acción es el elemento distintivo de la tragedia; sin excluir literalmente la narración, propicia una división al establecer que lo propio de la epopeya no puede ser sustancial en la tragedia.

Podría decirse que este recurso fue tratado de forma casi idéntica por la preceptiva del Siglo de Oro. Ejemplo de ello es la coincidencia entre Alonso López Pinciano y Iusepe Antonio González de Salas al considerar que una de las diferencias entre la tragedia y la epopeya es la narración,¹² que está presente sólo en el segundo género. Por su parte, Cascales observaba el papel que juega la acción en la elocución:

Nadie sintió como Demóstenes la potestad de la acción. Este gran orador, siendo preguntado que cuál era la más excelente y primera parte de la elocuencia, respondió que la acción; vuelto a preguntar que cuál era la segunda, replicó que la acción; y preguntado que cuál era la tercera, dijo que la acción. De donde coligieron que, no sólo juzgaba Demóstenes que la acción era la más principal, pero que ella era la que daba la victoria de la causa.¹³

El autor brinda a este aspecto un amplio campo de participación en la poesía (dramática), sin tomar en cuenta el carácter narrativo: “Pues si sabemos por lo dicho que la acción es la que predomina en el oficio del orador, del predicador, de cualquiera que habla, y la victoria de lo que dice consiste en la acción, ¿quién negará el provecho de esta arte? Parece que basta lo dicho en abono de la poesía y de la representación”.¹⁴ Cabe señalar que al decir “la acción era la más principal”, la considera la más importante, pero no la única. Aunque Cascales no excluye de manera literal la función de la narración, tampoco la destaca como un elemento relevante en ninguna de los géneros por él señalados, la elocución y el teatro.

¹¹ Aristóteles, *op. cit.*, Libro. 3, f. 1448^a, 20-25.

¹² Véase Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, *op. cit.*, pp. 41-42 y Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 92, respectivamente.

¹³ Francisco Cascales, *Cartas filológicas II*, ed. Justo García Soriano, Espasa Calpe, Madrid, 1940, epístola III, pp. 63-64. Cabe señalar que el autor entiende la acción como un acto espectacular al hablar de “representación”, cf. *ibidem*, epístola III, p. 63.

¹⁴ *Ibidem*, epístola III, pp. 65-66.

Incluso el uso de la palabra “narración” por parte de Bances Candamo, en una versión abreviada de un fragmento de Aristóteles, parece responder a la sustitución del término “diálogo” cuando habla de las características de la tragedia: “es una imitación seuera que imita, y representa, alguna acción cabal y de cantidad perfecta, cuja locución sea agradable y diuersa en diuersos lugares, introduciendo para la narración varios personajes”.¹⁵ Evidentemente, emplea el término como equivalente a la información verbal que brindan los personajes.

Mártir Rizo en su traducción de la *Poética* comenta que: “El poeta según su ethimologia igualmente es imbentor y executor de su idea, porque él pone su cuydado y despues de su diligencia dexa esta y aquella obra y poesia, y es artifiçe imitador, imitando ya por vía de narracion o ya por la de rrepresentacion qualquiera action humana, marauillosa cumplida y suffiçientemente grande”.¹⁶ La acción aquí, al igual que para el filósofo griego, se vincula con la literatura dramática; la narración, en cambio, con la epopeya.

Por su parte, Juan de la Cueva ignora por completo el tema de la narración al destacar la función activa en las comedias:

Porque debes tener conocimiento
que es la comedia un poema activo,
risueño y hecho para dar contento.¹⁷

Lugar aparte merece la opinión que recoge *La poética* de Luzán, porque, a diferencia de sus predecesores y contemporáneos, concede importancia a la narración. Al hablar de las características de las fábulas y con apoyo en Terencio, ofrece una recomendación hasta el momento insólita:

También es de advertir que el poeta, ya que haya formado entera su fábula con su principio, medio y fin, debe, siempre que fuere necesario para cabal inteligencia de la acción representada, traer por vía de narración, el otro principio de todo el hecho que dió materia a la fábula; esto es, debe hacer saber al auditorio, siempre que importe, el origen y las causas de la acción representada que precedieron al principio de la misma acción. Esto es lo que Donato, en la *Andria* de Terencio, llama virtud poética: “Perspecto argumento scire debemus hanc ese virtutem poeticam, ut a novissimis argumenti rebus incipiens initium fabulae et originem narrative reddat spectatoribus”.¹⁸

¹⁵ *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, op. cit., art. 2º, 2, p. 33.

¹⁶ Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles traducida de latín*, Westdeutscher, Köln und Opladen, 1956, p. 30.

¹⁷ *Ejemplar poético*, “Epístola III”, op. cit., vv. 661-663.

¹⁸ *La poética o reglas de la poesía*, op. cit., t. 2, III, 4, p. 24.

Para Luzán, por vía de la narración, se debe poner en contexto las acciones que al espectador se presentan, para ello, ofrece como ejemplo lo ocurrido en *Desdén con el desdén* de Agustín Moreto; en la obra, Carlos se vale de la narración para dar a conocer a Polilla, su criado, “todas [las] cosas que han precedido al principio de aquella acción que el poeta cortó de otra mayor y labró para su comedia”.¹⁹

La exclusión de la narración en la obra dramática también está presente en la concepción de estudiosos más recientes. En el siglo XVIII, por ejemplo, Voltaire consideraba que la sustancia de la tragedia se encontraba en la incertidumbre que debe permanecer a lo largo de la obra o en la mayor parte de ella; en tal aspecto la narración no tenía cabida, sólo la acción: “Una tragedia ha de ser sólo acción... cada escena debe servir para atar y desatar la intriga, cada parlamento ha de presentar un obstáculo o ser la preparación de lo que sigue”.²⁰ Por su parte Valle-Inclán al referirse a la tarea de los autores dramáticos, consideraba que ésta consiste en “llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios”.²¹ Olson también parece compartir esta idea: “Comedia es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una ‘catástasis’ de la preocupación a través del absurdo”.²²

Desde la perspectiva semiótica, también se considera que la acción es el núcleo de la literatura dramática. Al hablar sobre la función de la palabra en el teatro del Siglo de Oro, Díez Borque opina: “La esencia del teatro es la acción, y es la acción la que da sentido y significado a todos los signos en cuanto a que determina unidades sintagmáticas”.²³ Para Sito Alba, un elemento similar es lo determinante en el género dramático: “En la lírica predomina lo imaginativo, en la épica lo narrativo, en lo dramático lo representativo. La primera se sirve, esencialmente, de imágenes lingüísticas, la segunda de relatos, en cuanto al tercero podríamos decir que se sirve de situaciones dramáticas que constituyen esqués o escenas”.²⁴

Las opiniones anteriores muestran que en la literatura dramática lo esencial es la acción; tal visión no carece de lógica, pero no por ello debe negarse la presencia de la narración. A pesar

¹⁹ *Loc. cit.*, pp. 24-25.

²⁰ *Apud*, Eric Bentley, en *La vida del drama*, Paidós, México, 1987, p. 31.

²¹ Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas*, ed. Joaquín del Valle-Inclán, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 420, *apud*, Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2005, p. 26.

²² Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978, p. 67.

²³ “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, *art. cit.*, p. 63.

²⁴ *Análisis de la semiótica teatral, op. cit.*, p. 12.

de que la preceptiva no ha favorecido la estrategia discursiva señalada, en la práctica, la narración ocupa un lugar relevante en las obras dramáticas. Esto se puede comprobar desde la misma tragedia griega; recuérdese, por ejemplo, la relación que ofrece un mensajero a Eurídice sobre la muerte de Antígona y de Hemón.²⁵ Así narra la muerte de la doncella:

MENSAJERO [...] Miramos, según nos lo ordenaba nuestro abatido dueño, y vimos a la joven en el extremo de la tumba colgada por el cuello, suspendida con un lazo hecho del hilo de su velo, y a él, adherido a ella, rodeándola por la cintura en un abrazo, lamentándose por la pérdida de su prometida muerta por las decisiones de su padre, y sus amargas bodas.²⁶

Hemón, impotente ante la muerte de su amada, se suicida en presencia de su padre. La noticia provocó, a su vez, la muerte de la afligida Eurídice, madre del joven; nuevamente es el mensajero quien transmite la desgracia:

CREONTE. Y, ¿de qué manera se dio sangriento fin?
MENSAJERO. Hiriéndose bajo el hígado a sí misma por propia mano, cuando se enteró del padecimiento digno de agudos lamentos de su hijo.²⁷

Cierto que este tipo de relatos están subordinados a la acción principal, el castigo del tirano, pero no por ello dejan de cumplir una función en la obra.

Cervantes es consciente del cambio que hay entre el teatro posterior a Lope y el teatro anterior; en éste último, el escritor de *El rufián dichoso* reconoce que en los nuevos tiempos la narración está mal vista, pero no sucedía lo mismo en otros tiempos:

COMEDIA. [...] Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho.
(*El rufián dichoso*, II, 1245-1247)

El teatro “de antes” es aquel que Cervantes conoció y admiró en su juventud, pues en tiempos de Lope de Rueda las comedias estaban llenas de largos parlamentos y pocas acciones.

Si el recurso no goza de buena reputación, la recriminación sube de tono cuando se trata de las creaciones cervantinas. Como se vio en el capítulo I, muchos críticos han comentado el uso del recurso narrativo; la mayoría coincide en señalar que la presencia de narraciones en las obras teatrales obedece a una suerte de carencia artística producto de una proyección de su tarea como narrador. En efecto, Cervantes emplea el recurso narrativo; como muestra, baste recordar lo sucedido en la primera jornada de *La Numancia*: las acciones son prácticamente nulas; en su

²⁵ Sófocles, *Antígona*, en *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1981, 1192-1244.

²⁶ *Ibidem*, 1219-1227.

²⁷ *Ibidem*, 1314-1317.

lugar aparecen largas intervenciones de carácter discursivo no sólo de los personajes, sino de las figuras alegóricas España y Duero. Pero si de cantidad se trata, ninguna narración utilizada en la tragedia cervantina supera el número de versos que ocupa la extensa narración que ofrece a Celia, la protagonista de *Las bizzarrías de Belisa* de Lope de Vega, para comunicar de qué manera conoció a don Juan de Cardona;²⁸ en el relato, además de su propia versión de los hechos, la mujer se da el lujo de reproducir las palabras que el galán emitió acerca de su origen. La antes desdeñosa y ahora enamorada mujer ocupa más de 200 versos sin que personaje alguno la interrumpa. En este sentido, sería una injusticia negar que el recurso fue explotado por otros dramaturgos y sería igualmente descabellado considerar la mezcla de géneros como un defecto en el Barroco, donde lo propio es llevar el canon al extremo.²⁹ Conviene aclarar que se utilizarán ejemplos de la dramaturgia de Lope de Vega, principalmente de la tragedia *El caballero de Olmedo*, para ilustrar los tipos de narración; la finalidad de tal ejemplificación es de mostrar que los excesos del discurso narrativo no eran privativos de Cervantes, pues, como se podrá observar, los parlamentos de algunos personajes del Fénix en ocasiones se incluyen largas narraciones.

III.2 Tipos de narración en la literatura dramática. La dimensión temporal y espacial

A pesar de la poca atención que ha recibido la narración en la literatura dramática, recientemente se ha advertido su importancia por parte de los preceptistas y de los estudiosos del género. Al referirse a la tragedia clásica, Ubersfeld ha señalado que el discurso narrativo era utilizado para ampliar la temporalidad: “la evocación hecha por el discurso de lo ocurrido fuera-de-escena permite hacer más extensiva la temporalidad trágica”.³⁰ Por su parte, Hermenegildo ha reflexionado sobre la pertinencia de distinguir lo narrativo en el teatro áureo. Por un lado, se pregunta si las narraciones sirven sólo para ampliar el espacio representado o se trata de una multiplicidad de recursos.³¹ Por su importancia para los fines de este trabajo, se transmite extensamente parte de sus reflexiones:

(...) ¿puede definirse el discurso teatral –y concretamente el áureo– en términos de ‘articulación narrativa’? ¿De ser viable (de ser identificable sus marcas materiales), sería necesariamente reveladora (heurísticamente hablando) una segmentación basada en tal criterio?

²⁸ Cf. Lope de Vega, *Las bizzarrías de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente, Espasa Calpe, Madrid, 1963, I, 73-294.

²⁹ Cf. al respecto la opinión de González en “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, *op. cit.*, 172-173.

³⁰ *Semiótica teatral*, *op. cit.*, p. 125.

³¹ “La segmentación teatral en los de Siglos de Oro: unas palabras introductorias”, *Teatro de palabras*, 4 (2010), p. 11.

Ahora bien, lo narrativo sería delimitable en términos de marcas temporales, pero esas marcas son de una diversidad y de una complejidad que escapan en la práctica a toda búsqueda mecánica. En efecto, no sólo a la modulación temporal verbal hay que añadir los adverbios y las conjugaciones temporales, sino que la misma relación de consecución se presenta a menudo bajo el signo de la causalidad o de la finalidad, cuando no bajo una forma meramente copulativa en la que la simple conjunción “y” llega a ordenar los hechos en el tiempo narrado sobre la base del orden de la enunciación.

Reduzcamos pues el alcance de la cuestión de una hipotética articulación narrativa del teatro y limitémonos a preguntarnos si los segmentos teatrales preponderantemente narrativos –o la entrada y salida de estos– presentan marcas estables, sean éstas didascalias, cambios específicos de tiempo verbal, marcas de enunciación (anuncios de la narración, por ejemplo), etc.

Al hilo de estas reflexiones acabamos de aludir, en dos ocasiones, al proceso de enunciación (como base posible de establecimiento de un orden temporal y como anuncio de un segmento narrativo). Pero la enunciación que hace la ‘boca’ teatral no está nunca cortada de la ‘oreja’ a la que se dirige. Boca y oreja siempre dobles (...), múltiples mejor, pues actor y personaje se dirigen a otros actores/personajes, pero también a un público. De ello podemos retirar que la enunciación en el teatro es siempre conversación. Pero ¿qué quiebros sufre esa conversación a lo largo del discurso teatral?, ¿qué factores rigen sus reconfiguraciones?, ¿qué distorsiones se producen en la comunicación (y en la segmentación dramática que puede acompañarla) en casos como el teatro en el teatro, el inciso, el aparte, el monólogo?³²

Como se podrá observar, el estudioso parte de una base temporal para hablar de la narración, lo que es perfectamente coherente, pues la temporalidad es fundamental en toda narración. Mi propuesta, en cambio, se basa en la distinción de la narración a partir de asumir que el espacio es fundamental en el género dramático, es decir, para hablar de diferentes tipos de narraciones, se tomará en cuenta la relación que hay entre el discurso narrativo con el espacio, por ser éste el ámbito de realización de este tipo de literatura.

Bobes Naves ha llamado la atención sobre la importancia de la narración en el teatro al decir que: “Ni el tiempo se inicia cuando se sube el telón, ni el espacio se limita a lo que se ve, ni la historia es autónoma en su devenir. Esta es quizá la primera de las convenciones escénicas. El espectador sabe que se le ofrece un fragmento de una secuencia mucho más amplia en todas sus categorías y sentidos”.³³ No sólo la acción está presente en la literatura dramática, pues para que ésta pueda ponerse en contexto es necesario recurrir a la narración. Por tal motivo, la idea de estudiar el recurso narrativo en una obra dramática, lejos de ser descabellada, es pertinente en virtud de que puede ofrecer una perspectiva diferente para estudiar el género.

En una obra dramática, a causa de que está condicionada por el espacio, toda acción conlleva un devenir temporal, incluso el hecho mismo de ofrecer información verbal. A pesar de

³² *Ibidem*, pp. 11-12.

³³ Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, op. cit., p. 406.

la coincidencia temporal entre el ámbito de la ficción y el del espectacular, también pueden presentarse esporádicamente discordancias temporales entre el devenir temporal de los personajes y el del espectador. Esto sucede cuando los personajes toman la palabra para transmitir una narración. En tal caso, ¿el devenir temporal de los personajes se anula, como ocurre con el narrador? No se anula, porque aunque un personaje narre, la temporalidad del ámbito de la ficción sigue su curso, pues el personaje no puede manipular o detener el tiempo dramático mientras se encuentre en el espacio mimético.³⁴ Si un personaje narra, significa que incluso en ese hecho hay acción dramática. Claro que la narración no siempre se da en voz de los personajes, en ocasiones puede ofrecerse mediante figuras alegóricas, como ocurre en *El rufián dichoso* o en *La destrucción de Numancia*.

Antes de la revisión sobre el recurso narrativo, conviene contextualizar brevemente la literatura dramática del gran narrador del Siglo de Oro. Cuando Lope de Vega incursiona en el ámbito de la novela corta, confiesa que la tarea le causó cierta incertidumbre:

Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced [señora Marcia Leonarda] y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que la escriben, serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua, diciendo así:³⁵

De esta manera comienzan las acciones en su novela. El autor reconoce como iniciador del nuevo género a Cervantes: “y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes”.³⁶ A pesar de la parquedad de la referencia, era imposible ignorar la grandeza de la prosa cervantina que marcaba una nueva forma de creación literaria.

A diferencia de Lope de Vega, Cervantes siempre estuvo en contacto con el teatro, y no sólo como espectador, sino también desde el terreno de la creación y la crítica; el amplio conocimiento que manifiesta en varias de sus obras acerca del mundo del espectáculo y de la vida de los comediantes, del vestuario, de los recursos de la tramoya y decorado es muestra de ello.³⁷ Por estos y otros indicios, Cotarelo ofrece una hipótesis atendible: “Cervantes, mancebo de pocos

³⁴ Lo mismo ocurre en el género narrativo cuando un personaje toma la palabra para narrar.

³⁵ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. Juan Coronado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 4.

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ Arco ofrece un detallado recorrido sobre el tema en “Cervantes y la farándula”, art. cit., pp. 311-330.

años, se alistó en la farándula del batihoja sevillano, llevado de la afición que siempre sintió por las tablas; allí conoció á Pedro Montiel é hizo amistad con Getino de Guzmán y allí aprendió de memoria parte del repertorio de Rueda”.³⁸ No se pretende validar o descartar las ideas expuestas, lo que resulta importante es que el crítico sugiere que el conocimiento de Cervantes sobre el teatro lo asimila con una persona que vivió inmersa en este mundo.³⁹

Considerar que un autor se dibuja en su obra es un aspecto polémico; sin embargo, hay comentarios que dicen mucho acerca de la personalidad del escritor.⁴⁰ Don Quijote emite un comentario que parece corresponderse con los gustos de Cervantes cuando topa con la compañía de Angulo el Malo: “Andad con Dios, buena gente, y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho, que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (II, 11, 714-715). Tal suposición la confirma el propio Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias* al recordar “haber visto representar al gran Lope de Rueda”, pues dice que “por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos”.⁴¹ Aunque su obra no es muy extensa, es evidente que Cervantes fue un hombre que tenía una inclinación natural por el teatro desde una edad muy temprana, como él mismo lo da a conocer; su vocación llegó hasta casi el final de su vida, como lo muestra las fechas de sus creaciones (1582-1615) y los múltiples comentarios que sobre el mundo de la literatura dramática vertió en varias obras.⁴²

Por razones ajenas a su voluntad, estuvo alejado de la actividad literaria por un largo periodo; de tal manera que las obras dramáticas que conoció en su juventud sufrieron cambios con la llegada de la Comedia Nueva: “Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica”,⁴³ dice el autor para suavizar las penalidades que padeció desde que salió a

³⁸ *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 80.

³⁹ Meregalli ha observado que a pesar de que se considere a Cervantes un narrador, el autor áureo “se sintió siempre un hombre de teatro”, *Introducción a Cervantes, op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ Nadie dudaría, por ejemplo, que Cervantes se refleja a sí mismo mediante las palabras del narrador del *Quijote* cuando se refiere a su natural inclinación: “yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de la calle” (I, 9, 107).

⁴¹ “Prólogo al lector”, en *Ocho comedias*, ed. cit., p. 53.

⁴² Cf. Díez Borque, “Historia del teatro según Cervantes”, en Catherine Poupney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coords.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 17-53. El interesante artículo reúne comentarios que Cervantes o sus personajes han expresado acerca de temas relacionados con el teatro, tales como la teoría de la comedia, los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, los poetas, los actores, etc.

⁴³ “Prólogo al lector”, *Ocho comedias, op. cit.*, p. 55.

Italia (1569) y hasta principios de los años ochentas, cuando escribe sus primeras obras de literatura dramática.

Cuando el monstruo de naturaleza no había hecho acto de presencia, Cervantes estaba preocupado por seguir la normativa clásica, como se puede comprobar con *La Numancia*. Al terminar su largo periodo de inactividad, se encontró con el panorama teatral dominado por Lope de Vega; no pudo entonces ignorar el peso de la Comedia Nueva, como tampoco Lope ignoró al gran prosista al escribir sus novelas a Marcia Leonarda. Cervantes tuvo que reconocer la revolución que sufrió el teatro y, en cierta medida, tuvo que adaptarse a él, no sin ciertas reservas, como lo han señalado algunos estudiosos, entre ellos Alberto Sánchez y Aurelio González.⁴⁴

Las modificaciones que Cervantes adoptó fueron básicamente de carácter formal,⁴⁵ pero en lo concerniente al contenido, hay una continuidad con sus obras anteriores. En las comedias que dio a la imprenta sigue representando “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma”,⁴⁶ porque el autor sabe, con don Quijote, que la comedia es un espejo “donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes” (II, 12, 719).⁴⁷ En parte, esta labor se logra en virtud de las intervenciones de los personajes, quienes ocasionalmente toman la palabra no para actuar, sino para narrar, ¿y qué actividad más propia del ser humano sino el acto de narrar? Lejos de representar una entidad opuesta, las comedias de Cervantes entablan un diálogo con la Comedia Nueva.⁴⁸ Es por esta razón que al hablar de la literatura dramática de Cervantes se debe tomar en cuenta la relación que se establece entre sus obras y la dramaturgia del Fénix.

⁴⁴ “Si Cervantes aceptó el esquema estructural de los tres actos y prescindió de las artificiosas unidades dramáticas, sobre todo las de lugar y tiempo, y quiso acercarse a los esquemas polimétricos de la comedia nueva lopesca, no es menos cierto que se manifestó plenamente original en los argumentos, la planificación de las instituciones y la caracterización de los personajes. evitó los desenlaces tópicos; suprimió la venganza del honor y dio un sentido humano y nada convencional a los ‘casos de honra’; incluso matizó con rasgos individuales los tipos genéricos impuestos por la escena de su tiempo. Su actitud es como una aceptación con reservas y conciencia crítica”, Alberto Sánchez, “Aproximaciones al teatro de Cervantes”, en *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 7 (1992), p. 20. “Cervantes, fiel a sus ideas, estaría por una parte asimilando la propuesta de Lope y por otro desarrollándola en forma acorde con sus ideas e intereses personales”, González, “Las comedias: el proyecto dramático de Cervantes”, art. cit., p. 83.

⁴⁵ Cf. Cotarelo, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 52.

⁴⁶ “Prólogo al lector”, en *Ocho comedias*, ed. cit., p. 55.

⁴⁷ Una opinión similar la había expresado previamente, en los días de formación de Cervantes, el Padre Acevedo en el “Argumento” de su comedia *Corpus* al decir que la comedia debe “ser de la humana vida una imitación y un espejo, do se ve lo que acá pasa”, apud Astrana Marín, *Vida ejemplar de Miguel de Cervantes Saavedra*, op. cit., t. 1, cap. XIII, p. 362.

⁴⁸ Cf. Marrast, *Miguel de Cervantès dramaturge*, op. cit., p. 56; Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, op. cit., p. 21; González en “Las comedias: el proyecto dramático de Cervantes”, art. cit.

que es dichoso a quien la quita.
(*El Caballero de Olmedo*, I, 74-86)

En virtud de las dimensiones de la intervención, es necesario observarla por pausas; como se podrá notar, dentro de la narración se incluyen fragmentos descriptivos, que son necesarios para el desarrollo de los hechos relatados. Nótese que nunca se pierde la perspectiva desde la cual se evoca lo que el caballero presenci : en todo momento, Inés es el centro de atención, pero siempre está presente la mirada de don Alonso (y, ocasionalmente, la de la multitud) que admira la belleza, la gala y los movimientos de la mujer, es decir, el retrato vale en sí mismo, pero no debe soslayarse la acción implicada en el hecho de observar a la doncella, que contribuye a reforzar la acción más grande del protagonista: la manifestación del amor por doña Inés. En el primer fragmento, y a lo largo de la intervención, conforme se va ofreciendo las cualidades de la mujer, se evocan las acciones en las que intervinieron los personajes. La intención del análisis que aquí se ofrece no es profundizar en el aspecto poético de la obra, simplemente se tratará de mostrar que, a pesar de la carga descriptiva, las acciones relatadas no van a la zaga; asimismo, la intervención del caballero es de utilidad para observar la disociación entre el devenir temporal que se da entre el ámbito de la ficción y las acciones evocadas. El retrato de doña Inés, en el primer fragmento, se podrá resumir en los siguientes términos, no sin quitarle el encanto del verso: su hermosura es como el amanecer; su cabello rizado está atado; su mirada, por hermosa, mata a cuantos hombres ve. En cuanto a las acciones, se sabe que don Alonso ha ido a Medina, que ahí ha visto a doña Inés cuando la dama salía a la feria por la tarde; el galán proyecta en la multitud lo que la presencia de la dama ha provocado en su corazón: la gente “pensaba” que amanec a; en realidad la imagen pertenece a la perspectiva de quien evoca los hechos. La intervención del caballero continúa de esta manera:

ALONSO. [...] Las manos haciendo tretas,
que, como juego de esgrima,
tiene tanta gracia en ella,
que señala las heridas.
Las valonas esquinadas
en manos de nieve viva,
que muñeca de papel
se han de poner en esquinas.
Con la caja de la boca
allegaba infantería,
porque, sin ser capitán,
hizo gente por la villa.
Los corales y las perlas
dej  Inés, porque sabía

que las llevaban mejores
los dientes y las mejillas.
(*El Caballero de Olmedo*, I, 87-102)

Las manos de Inés, llenas de gracia y coquetería, son de “nieve” y son, para el caballero, la causa de las heridas de amor; son también las que por su blancura llaman la atención de la multitud –léase para el corazón del caballero–, como hacen, con los transeúntes, las cédulas que en la época se ponían en las esquinas. Es también don Alonso quien nota la coquetería de la mujer cuando ella toca la valona. Su boca tiene la fuerza de un instrumento de guerra a pesar de su tamaño y delicadeza; nuevamente se proyecta la acción admirativa sobre la multitud, pues se dice que ésta hace más caso de la sonoridad que sale de la boca de Inés que la milicia haría de la orden de un capitán mediante el estruendo del tambor. Al decir que la doncella no porta ni perlas ni corales, la acción admirativa se proyecta ahora sobre la misma dama: Inés “sabía” que son más hermosos sus dientes y sus mejillas; quien así lo considera es don Alonso, por haber quedado prendido del encanto femenino; no obstante, aquí soslaya este hecho. Después se describe la vestimenta:

ALONSO. [...] Sobre un manteo francés
 una verdemar basquiña,
 porque tenga en otra lengua
 de su secreto la cifra.
 No pensaron las chinelas
 llevar de cuantos la miran
 los ojos en los listones,
 las almas en las virillas.
 (*El Caballero de Olmedo*, I, 103-110)

El vestido de la dama la dota de tal elegancia que no parece capaz don Alonso de expresar tanta belleza, pues deja la tarea para otra lengua. Con la referencia a los zapatos, el caballero vuelve a proyectar su admiración sobre un sujeto indeterminado en plural, pues su calzado atrae la mirada y las almas de “cuantos la miran”. El aroma de la dama también forma parte del retrato:

ALONSO. [...] No se vio florido almendro
 como toda parecía,
 que del olor natural
 son las mejores pastillas.
 (*El Caballero de Olmedo*, I, 111-114)

Se compara a la mujer con el florido almendro por el aroma y la belleza que produce su presencia. Aquí don Alonso tampoco se compromete a decir abiertamente que fue él quien la

observaba; oculta su presencia tras ese “parecía”, que expresa de manera impersonal la acción del observador, no así la de la mujer. La intervención del caballero continúa de esta mañana:

ALONSO. [...] Invisible fue con ella
 el Amor, muerto de risa
 de ver, como pescador,
 los simples peces que pican.
 Unos le prometen sartas
 y otros arracadas ricas;
 pero en oídos de áspid
 no hay arracadas que sirvan.
 Cuál a su garganta hermosa
 el collar de perlas finas;
 pero, como toda es perla,
 poco las perlas estima.
 (*El Caballero de Olmedo*, I, 115-126)

Para don Alonso, la mujer se comportó de manera apropiada: no hizo caso de los ofrecimientos que le hicieron; para ello, la acción de quien admira vuelve a proyectarse sobre la mujer, pues se dice que “poco las perlas estima”, pero se sabe que al caballero le parecían insignificantes las perlas ante la belleza de la dama. El tono impersonal que había predominado hasta el momento ahora da un vuelco:

ALONSO. [...] Yo, haciendo lengua los ojos,
 solamente le ofrecía
 a cada cabello un alma,
 a cada paso una vida.
 Mirándome sin hablarme,
 parece que me decía:
 “No os vais, don Alonso, a Olmedo,
 quedaos agora en Medina”.
 Creí mi esperanza, Fabia .
 (*El Caballero de Olmedo*, I, 127-135)

La acción ahora se carga completamente del lado del observador: sin decir palabra alguna, el caballero ofrecía alma y vida a doña Inés; a su vez, imaginaba que la mujer respondía, de igual manera, sólo con la mirada. Se podría considerar que son pocas las acciones hasta aquí relatadas, porque la más grande se centra en la admiración que siente el caballero por la dama (aunque, a juzgar por el último fragmento, ésta fue mutua entre los amantes). El estado de ánimo que despierta en el caballero, “Creí mi esperanza, Fabia”, también forma parte de los acontecimientos, pues su esperanza provoca que siga en su empeño, si no de hablarle, por lo menos de admirar su belleza:

ALONSO. [...] Salió esta mañana a misa,
ya con galas de señora,
no labradora fingida.
Si has oído que el marfil
del unicornio santigua
las aguas, así el cristal
de un dedo puso en la pila.
Llegó mi amor basilisco,
y salió del agua misma
templado el veneno ardiente
que procedió de su vista.
Miró a su hermana, y entrambas
se encontraron en la risa,
acompañando mi amor
su hermosura y mi porfía.
(*El Caballero de Olmedo*, I, 136-150)

En este punto, sin dejar su carácter poético, las acciones son más nítidas. Con pérdida de la hermosura del verso, las acciones se pueden resumir de esta manera: por la mañana del siguiente día, doña Inés salió a misa; puso su dedo en la pila, luego se acercó el caballero al lugar donde las hermanas estaban; la mirada de la dama era veneno para don Alonso, quien imagina la bendición que recibe el agua gracias al movimiento del dedo; ella y su hermana, al observarlo, se rieron, pero fue una risa coqueta, no de burla; él siguió en su intento. Fue entonces cuando las mujeres entraron en una capilla; él imaginó que tenía bodas con Inés. La presencia de la mujer ocasionó que él se turbara: ora se le caía el guante, ora el rosario mientras la miraba; finalmente, el caballero informa que se cree correspondido. Hay que reconocer la fuerza poética que adquiere el discurso mediante las palabras de don Alonso; quizá la eficacia poética sea la causa por la que Lope decidió narrar lo sucedido y no ofrecerlo como una acción en el espacio mimético.

A pesar de que la belleza de Inés se transmite mediante una descripción inscrita dentro de una narración, la tarea de imaginar a la mujer no representaba mayor esfuerzo para el espectador, porque en la descripción entran en juego elementos que formaban parte de los tópicos literarios de belleza conocidos en la época; con ello, el dramaturgo logra captar la atención del espectador, quien decodifica el artificio al transformar en su mente a la mujer construida con palabras en la imagen de una mujer real, que muy pronto habría de aparecer en el tablado.

Desde la perspectiva del texto espectacular, todo lo relatado pertenece a un tiempo anterior: la belleza de la mujer se presenta en extremo real para el espectador, pero no la ha visto en las tablas; todo ha sido construido por la voz de don Alonso. La disociación temporal es evidente: el tiempo de los hechos evocados abarcan lo ocurrido en dos días; los personajes que

escuchan a don Alonso –Fabia y Tello–, el mismo caballero y el espectador, en cambio, han ocupado no más de cinco minutos para enterarse o recrear los hechos narrados. Por su carácter poético, se utilizan elementos descriptivos, sin embargo, es claro que hay una narración; gracias a ella, se ofrece la ubicación de las acciones y la situación emocional de don Alonso; así, Fabia y el espectador completan la información que el personaje había brindado de manera parcial con su discurso inicial. Ese ser que se presentó repentinamente, y que se había caracterizado como un enamorado, termina por ser familiar al espectador, porque sabe que esa vida no empezó justo en el momento en que comienza la puesta en escena, sino que hay una historia que respalda su existencia.

Si los hechos narrados se hubieran escrito para ser representados, probablemente la escena no hubiera causado el mismo efecto poético que don Alonso logra al evocar lo ocurrido. En este sentido, la función poética predomina en esta narración, pues su finalidad no es ofrecer una simple síntesis del suceso, como suele ocurrir en este tipo de narraciones. La acción principal en el fragmento visto es la expresión del amor de don Alonso; el recurso aquí observado es secundario, y sirve para reforzar este sentimiento, que caracteriza al protagonista. El enamorado caballero tiene libertad de contar aquello que percibió y su discurso no tendrá punto de comparación ni para los espectadores ni para Fabia, quienes dependen de la narración para ampliar su visión sobre el contexto que envuelve a los personajes (a doña Inés y a don Alonso). A juzgar por lo visto en *El Caballero de Olmedo*, la narración no es ajena a las obras en las que lo poético tiene un peso considerable.

III.2.2 Narración de sucesos omitidos en el espacio mimético

Una narración también puede ser utilizada cuando existe la necesidad de hacer referencia a un hecho que sucedió en el tiempo que abarca las acciones dramáticas, pero que no se percibió de manera visual en el espacio mimético. En el teatro Cervantino, particularmente en *La Numancia*, las figuras alegóricas tienen una función similar a la que tenía el coro en el teatro griego.⁵⁰ Gracias estas figuras, el espectador se entera del suicidio de “mil tristes numantinos”. La acción

⁵⁰ Con base en los trabajos de Selig K. L. y Bergman, Zimic observa que: “La Guerra, la Enfermedad, España y el Duero aparecen en varias ocasiones para informarnos de lo que pasa fuera de la escena, para explicar acciones, revelar el estado de ánimo, hacer comentarios morales o admirativos, estimular las emociones, derivar conclusiones, profetizar, et. Además de estas funciones, análogas a las del coro de la tragedia clásica, la Guerra, el Hambre, y la enfermedad simbolizan la Calamidad en las conciencias de los numantinos, de un modo semejante al Coloso de Goya”, *El teatro de Cervantes, op. cit.*, p. 76, nota 63.

ha sucedido en la trama, pero el montaje del episodio es inimaginable a causa de la imposibilidad escénica para realizarlo; se tiene noticia de él en virtud de la existencia en el discurso de las figuras alegóricas.

Pero este tipo de narración no es exclusiva de las figuras alegóricas, los personajes también hacen uso de ella. En la segunda jornada de *El Caballero de Olmedo*, por ejemplo, Inés cuenta a don Alonso lo que sucedió el día anterior:

INÉS. [...] Bajaba al jardín ayer,
y como por don Fernando
me voy de Leonor guardando,
a las fuentes, a las flores
estuve diciendo amores,
y estuve también llorando.
“Flores y aguas –les decía–,
dichosa vida gozáis,
pues, aunque noche pasáis,
veis vuestro sol cada día”.
Pensé que me respondía
la lengua de una azucena
(¡qué engaños amor ordena!):
“Si el sol que adorando estás
viene de noche, que es más,
Inés, ¿de qué tienes pena?”
(*El Caballero de Olmedo*, II, 1040-1055)

Se iría en contra de la esencia poética si sólo se pretende ver acciones en este pasaje, pues su contenido más tiene que ver con la expresión de sentimientos y emociones que con un acontecimiento; aunque no puede negarse que dicha expresión forma parte de la acción principal de la obra: el amor de los amantes. No obstante, también es cierto que el personaje rememora un suceso que para el presente de la acción dramática ya ha dejado de existir. Los hechos ofrecidos por doña Inés tuvieron lugar durante el tiempo que abarca las acciones dramático; sin embargo, el autor no quiso que el pasaje estuviera destinado a la representación. Tales omisiones pueden deberse a muchos factores; en el caso visto, la razón de ser acaso haya sido que, mediante la narración, la acción adquiere un carácter persuasivo: Inés transmite sus sentimientos a don Alonso para dejar en claro que lo ama.

La duración de las acciones evocadas por doña Inés coincide con el tiempo que el receptor de la narración requiere para enterarse de lo ocurrido, o por lo menos no puede ser muy diferente. Sin embargo, esto no sucede cuando lo narrado incluye acciones y no sólo palabras, tal es el caso

de lo que le ocurre a Tello con don Rodrigo –pretendiente de Inés despreciado por la dama– y con Fabia cuando el criado cuenta a don Alonso que:

TELLO. [...] a don Rodrigo veo
tan cierto de tu deseo
como puedo estarlo yo;
que, como yo no sabía
cúya aquella capa fue,
un día que la saqué...

ALONSO. ¡Gran necedad!

TELLO. Como mía.
Me preguntó: “Diga, hidalgo,
¿quién esta capa le dio?
Porque la conozco yo...”
Respondí: “Si os sirve en algo,
daréla a un criado vuestro”.
Con esto, descolorido,
dijo: “Habíala perdido
de noche un lacayo nuestro,
pero mejor empleada
está en vos; guardadla bien”.
Y fuese a medio desdén,
puesta la mano en la espada.
Sabe que te sirvo y sabe
que la perdió con los dos.
Advierte, señor, por Dios,
que toda esta gente es grave,
y que están en su lugar,
donde todo gallo canta.

(El Caballero de Olmedo, II, 929-953)

Con las palabras de Tello, se aclara el enredo en torno del listón verde de las chinelas que Inés había dejado una noche en su reja con la intención de que don Alonso lo tomara y se lo pusiera en el sombrero a fin de reconocerlo, pero don Rodrigo y don Fernando se adueñaron de él; con la llegada al lugar de don Alonso y Tello –quienes desenfundan la espada– los hurtadores huyeron y olvidaron una capa. En el encuentro se puede reafirmar la cobardía del caballero ante el reto del criado –que tiene tintes de insolencia por parte de Tello–: pierde el color del rostro y su respuesta no puede ser más pusilánime, “mejor empleada está en vos; guardadla bien”. Gracias a la narración, Tello, como digno gracioso, advierte juiciosamente del peligro que corre el Caballero de Olmedo al pretender en tierra ajena a la mujer que es cortejada por sus vecinos; el señalamiento, sin embargo, no hace mella en el galán, pues ciego ante el riesgo que implica su amor, sigue firme en su intento. El presentimiento del buen consejero lo lleva a recordar otro escollo:

TELLO. [...] Sin esto, también me espanta
ver este amor comenzar
por tantas hechicerías,
y que cercos y conjuros
no son remedios seguros,
si honestamente porfías.
Fui con ella (que no fuera)
a sacar de un ahorcado
una muela; puse a un lado,
como arlequín, la escalera.
Subió Fabia, quedé al pie,
y díjome el salteador:
“Sube, Tello, sin temor,
o, si no, yo bajaré”.
¡San Pablo, allí me caí!
Tan sin alma vine al suelo,
que fue milagro del cielo
el poder volver en mí.
Bajó, desperté turbado
y de mirarme afligido,
porque, sin haber llovido,
estaba todo mojado.
(*El Caballero de Olmedo*, II, 954-975)

La identificación de Tello con arlequín acróbata y con San Pablo en su caída iluminadora hace que su discurso oscile entre lo cómico y lo herético.⁵¹ El acontecimiento, que tuvo lugar en la noche, acaso requirió un par de horas; el relato, en cambio, es breve: Tello, temeroso, acompaña a Fabia a sacar la muela de un muerto. En una sola intervención, el criado hace referencia a dos acontecimientos que se supone sucedieron, pero que no fueron percibidos en el espacio mimético. No se sabe si éstos ocurrieron el mismo día o en días diferentes; la evocación que se hace de ellos, en cambio, pudo hacerse en pocos versos. Fuera de la acrobacia en la escalera, la realización de los hechos referidos no hubiera implicado dificultades para la puesta en escena. De tal situación se deduce que el recurso narrativo es de utilidad al dramaturgo porque brinda una herramienta para dar a conocer brevemente sucesos que hubieran ampliado el tiempo de las acciones, es decir, la función de la narración en cierta medida está encaminada a respetar la unidad de tiempo.

⁵¹ *Hechos*, 9.4.

III.2.3 Narraciones breves

Sansón Carrasco informa a don Quijote que la historia de sus aventuras circula impresa; una de las cosas que no gustó a los lectores –continúa–: “es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por ser mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” (II, 3, 652). Actualmente, muchos estudiosos de la obra cervantina no coinciden con la opinión del bachiller, porque se ha demostrado que la pequeña novela y las historias intercaladas guardan relación con la principal; baste como ejemplo las palabras de Hans-Jörg Neuschäfer: “Casi podríamos [...] decir que la historia del *Curioso impertinente* viene a ser una especie de *exemplum* que completa y explica, en cierto modo, el sentido de la acción principal y del libro entero”.⁵²

Si el género narrativo permite la intervención de historias intercaladas que cumplen con diversas funciones (ya tengan un carácter autónomo –como *El curioso impertinente*– o tengan uno intradieгético –como el relato del cautivo–), en el dramático es difícil encontrar un recurso similar en virtud de la unidad de acción. De ninguna manera se pretende negar que una comedia o una tragedia puedan contener historias paralelas. Debido a la extensión de una obra dramática, en cambio, es posible que se incluyan breves narraciones que sirven para diversos fines, entre ellos, ejemplificar, ampliar, argumentar... el discurso de los personajes.

En *Las bizzarrías de Belisa*, por ejemplo, Tello aconseja a don Juan que olvide a Lucinda y que busque a otra mujer; desde la perspectiva del gracioso, el galán sufre sin razón, “que sola una mujer en Madrid quieres [le dice] / habiendo treinta mundos de mujeres” (I, 391-392), y, para contrastar ese comportamiento, le cuenta:

TELLO. Alejandro lloraba, porque había
un mundo solo, que con uno solo
dijo que no podía
con tanta tierra y mar de polo a polo
satisfacer su pecho.
(*Las bizzarrías de Belisa*, I, 385-389)

Independientemente del grado de veracidad del discurso, aquí interesa señalar que esta breve referencia histórica ha sido introducida en el discurso del gracioso como una narración, que sirve para convencer al galán de su error –según lo considera el criado– y así lograr persuadirlo a cambiar su conducta.

⁵² Hans-Jörg Neuschäfer, “Lectura. Capítulo xxxv”, en el *Volumen complementario de Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. 80-81.

En un género tan breve y apegado a una unidad de acción, parecería que no hay lugar para las digresiones de carácter poético, sin embargo, a Lope no parece disgustarle que sus personajes no atiendan exclusivamente la acción, pues pone en boca de Belisa las siguientes expresiones líricas:

BELISA. [...] Sale vestida la nave
de jarcias y de banderas
con las velas tan ligeras,
que el viento piensa que es ave;
mas el de popa süave
vuelve con fácil mudanza
en huracán la bonanza,
porque no pierda ninguna
del rigor de la fortuna
asegura la esperanza.
Florece un árbol temprano,
cuando el ruiseñor suspira,
la primavera le mira
llena de flores la mano;
mas llega el hielo tirano,
y con intensos rigores
los pimpollos y colores
cubre de tristeza y luto,
porque hasta tener el fruto,
no están seguras las flores.
Por más que en el nido esconda
el ave sus pajarillos,
como los fuertes castillos
con su cava, muro y ronda,
dispara el pastor la honda,
y con violencia importuna,
sin dejar pluma ninguna,
le arroja piedra villana,
que no hay resistencia humana
al golpe de la fortuna.

(Las bizarrías de Belisa, II, 983-1012)

Con menoscabo del carácter poético, se puede observar breves narraciones en torno de la nave, el árbol y el nido; éstas coinciden al abrir con un panorama alentador –el viaje, el florecimiento, el inicio de la vida– y al cerrar con un evento negativo –el naufragio, el invierno, la muerte–. Los tres casos sirven a la mujer para crear un símil de su propio estado anímico,⁵³ con

⁵³ BELISA [...] Nave en el mar parecía
mi libertad en amor;
árbol vestido de flor
mi locura y bizarría;
nido que el ave tejía

ello, el personaje logra ofrecer indicios para que el espectador se convenza de los celos y el amor que atormentan a causa del último encuentro con don Juan en el Soto, es decir, su función dramática es ofrecer argumentos convincentes que amplifiquen las emociones de Belisa. A pesar del carácter descriptivo que predomina al ilustrar la prosperidad y la desdicha, el discurso contiene de manera tácita breves narraciones en la transformación: algo le sucede a la nave: naufraga; algo, al árbol: cae su bello follaje en invierno; algo al nido: la honda lo destruye. Imposible el cambio de estado sin acción.

Aunque Lope dijo que el romance es adecuado para transmitir acontecimientos ('relaciones'),⁵⁴ las narraciones se pueden ofrecer mediante diversas formas poéticas, como sucede con Tello cuando brinda a Belisa una hermosa narración breve mediante una silva:

TELLO. Quedó en un balcón, donde solía,
desde las doce de la noche al día
hablar cierto galán a una casada,
por cerrar la ventana su criada,
el animal que más imita al hombre,
aunque él sabe tomar también su nombre:
la mona con el frío, en la cabeza,
púsose un paño que tendido estaba,
con que la dicha moza se tocaba.
Vino el galán, y atento a su belleza,
tirábale al balcón de cuando en cuando
chinas, con que la mona, despertando,
salió ligera, y, en lo alto puesta,
le daba algunos cocos por respuesta.
Pensó que hablaba así por su marido,
y la reja trepó, del hierro asido;
mas queriendo besarla, de tal modo
le asió de las narices que, temiendo
que pudiera sacárselas del todo,
se estuvo lamentando y padeciendo,
hasta que el alba hermosa,
vestida de jazmín con pies de rosa,
de ver los dos amaneció ryendo;
ella, del monicidio temerosa,
al pobre amante, en vez de los amores,
de arriba abajo le sembró de flores.
(Las bizarrías de belisa, II, 1640-1665)

era mi seguro olvido;
mas vino amor atrevido,
y con el galán Cardona
puso al pie de su corona
la nave, el árbol y el nido.

(Las bizarrías de Belisa, II, 1013-1022)

⁵⁴ *Arte nuevo de hacer comedias, op. cit., v. 308.*

Mientras Belisa proyecta sus sentimientos y su situación amorosa en su soneto, Tello, que se había declarado conocedor de la poesía, ofrece una silva en la que, con gracia e ingenio, contrarresta la intención emocional de la dama y se burla del arte poético. En el caso de la silva, la breve historia refleja la personalidad de quien la emite, es decir, funciona en el texto dramático como apoyo para la caracterización del gracioso.

Con la muestra ofrecida no se pretende ser exhaustivo, sino señalar una línea de análisis posible. Como se habrá podido observar, aunque hay casos en que se introducen cuestiones históricas o creaciones de la literatura tradicional o culta, las narraciones breves no son creadas *ex profeso* ni fueron concebidas como entidades autónomas; siempre se relaciona en mayor o menor medida con la acción, es decir, cumplen una función dramática específica. Valdría la pena elaborar un análisis respaldado con un corpus más amplio para tener un acercamiento a las posibilidades interpretativas a las que puede conducir el estudio de estas formas discursivas; por lo pronto interesa resaltar que, pese al carácter poético de una obra dramática, la presencia de las narraciones breves no se puede soslayar.

III.2.4 Narración figurada: la evocación de sucesos por venir

Cuando se evocan sucesos que todavía no han aparecido en el espacio mimético, se da una suerte de narración. Los personajes no dejan de actuar, pero su imaginación está sujeta a la voz del personaje que hace referencia a unos hechos que se ubican en un tiempo indeterminado. Esto sucede en el momento en el que don Alonso declara a su amada que la fiesta de Medina está próxima y lo que en ella debe hacer:

ALONSO. [...] ¡Ay, Dios! ¿Qué dichosa fuerza!
Medina a la Cruz de Mayo
hace sus mayores fiestas:
yo tengo que prevenir,
que, como sabes, se acercan;
que, fuera de que en la plaza
quiero que galán me veas,
de Valladolid me escriben
que el rey don Juan viene a verlas;
que en los montes de Toledo
le pide que se entretenga
el Condestable estos días,
porque en ellos convalezca,
y de camino, señora,
que honre esta villa le ruega;
y, así, es razón que le sirva

la nobleza desta tierra.
(*El caballero de Olmedo*, II, 1304-1320)

Los acontecimientos se muestran con mayor nitidez en el pasaje en virtud de la disminución del elemento poético, que era tan marcado en los fragmentos mostrados anteriormente. La perspectiva de don Alonso viaja del aquí y ahora a un lugar otro en el que se apropia de las acciones como si de un narrador se tratara; pero transmite los acontecimientos no por ser una entidad narrativa ajena al ámbito de la ficción, sino porque recibió la información por escrito y, a su vez, la da a conocer. Estos hechos se expresan en subjuntivo: el condestable pide al rey “que se entretenga” y que “convalezca” en los montes de Toledo. La acción está enmarcada dentro de una evocación futura mayor: el personaje quiere ser visto por doña Inés y desea servir al rey en la fiesta que está próxima. Se trata de una figuración narrativa porque, mediante la voz de un personaje anclado en el aquí y ahora de la acción dramática, se dan a conocer acciones futuras; con ello se consigue crear un efecto ilusorio en el que la rigidez de la temporalidad se puede manipular, no sólo en la imaginación del emisor y del receptor interno, sino también, de manera potencial, en la del (virtual) espectador.

Acerca de la concretización de la convalecencia del rey, no se da noticia en la obra. En cambio, el espectador comprueba que doña Inés admira las hazañas de su enamorado en la fiesta; las proezas también sirven para agasajar al rey, como lo quería don Alonso. En comparación con una narración de sucesos anteriores, en la narración figurada, el tiempo de la realización de los acontecimientos está por suceder.

En los casos vistos, un personaje, que pertenece al ámbito de la ficción, toma la palabra para ofrecer una narración; en consecuencia, su devenir temporal, así como el de los receptores de su discurso (personajes y espectadores) continúa su curso, pero siempre hay una divergencia entre lo que sucede en escena con los personajes (y con los espectadores) y el tiempo ocurrido en la narración. En estos casos (cuando se narra un suceso anterior a la representación, un breve relato, un suceso que se ha omitido o uno que evoca lo que sucederá en el futuro), no hay una correspondencia exacta en cuanto a la duración: el tiempo del discurso narrativo del personaje suele ser más breve en comparación con el tiempo que requeriría la representación del acontecimiento. De esta manera, puede decirse que una de las funciones de la narración es ofrecer una síntesis de lo ocurrido. Sin embargo, la obra de Lope es ejemplo contrario de esta situación, recuérdese el momento en que doña Inés narra su diálogo con las flores: no es significativa la

discordancia en la duración entre el hecho que implica la transmisión del discurso narrativo y el tiempo que transcurre en los hechos relatados, más bien se puede hablar de una isocronía.

III.2.5 Narración diegética y narración mimética

Como se señaló ha señalado, en este trabajo se considera que la literatura dramática se puede estudiar en la medida en que se asume que los dos textos que la integran forman parte inseparable de una realidad. Al enfocar el estudio en una estrategia narrativa, no se pretende la separación de dichos textos. Ejemplo contrario de lo que aquí se persigue es el estudio de Gutiérrez Flórez, cuyo punto de partida para su análisis es “el relato contenido en la obra teatral”,⁵⁵ para tal fin, define ‘diégesis’ “como narración (de unos hechos relacionados entre sí), como narratividad en definitiva”, mientras que ‘mimesis’ es para él “representación, como imitación y representación de una/s acción/es contenida/as en el relato (lo que remite a teatralidad)”.⁵⁶ En nuestro trabajo, la narración no es vista como una entidad ajena a la acción, sino como un discurso que forma parte de ella, pues su función es servir como un apoyo de ésta.

Si un dramaturgo quiere representar dos acciones que ocurren de manera simultánea en lugares diferentes, tendrá que extender la espacialidad. Aunque la acción de los personajes se sujeta a un espacio concreto, el escénico, las convenciones de la dramaturgia en el Siglo de Oro permitían la versatilidad del espacio mediante la palabra incluso cuando había la necesidad de representar varios espacios simultáneos. La creación de espacio se puede conseguir en la medida en que el personaje tome la palabra y, sin abandonar la acción, narre hechos que están ocurriendo en un lugar distinto del espacio mimético en el que se encuentra. Dado que los hechos evocados suceden al mismo tiempo que la acción desarrollada por los personajes ubicados en espacio mimético, aquéllos no pueden ubicarse en el aire; necesitan de la creación de un espacio imaginario, espacio diegético, para poder crear la ilusión de que las acciones evocadas están sucediendo. No es posible que lo ocurrido en el espacio mimético y lo que sucede más allá de él pertenezcan a un mismo nivel dramático.⁵⁷

Si hay dos tipos de espacios en donde se lleva a cabo la acción dramática, uno será visible para el espectador (espacio mimético) y otro invisible en virtud de su carácter imaginario (espacio diegético); tales espacios generarán acciones que son igualmente válidas para el

⁵⁵ *Teoría y praxis de semiótica teatral*, op. cit., p. 52.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁷ Cf. González, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, *art. cit.*, p. 180.

espectador, pero que se desarrollan en ámbitos distintos, en el primer espacio se desarrolla el ámbito de la ficción y, en el segundo, el ficticio. Para referirse a las narraciones que surgen en cada uno de estos ámbitos, es necesario distinguir entre dos tipos de narración. Se trata de una narración diegética si un personaje ubicado en el espacio mimético evoca acontecimientos que están ocurriendo en el momento mismo en que se desarrolla la acción dramática, pero suceden más allá de donde él –que realiza una acción y narra– se encuentra, es decir, en el espacio diegético o imaginario creado mediante su voz; lo allí ocurrido pertenece al ámbito ficticio. En tal caso, el transmisor de los hechos cumple una doble función: es testigo de los sucesos, porque ve que están ocurriendo en el espacio otro, y los narra; pero no por ello se convierte en una entidad ajena al ámbito de la ficción (al aquí y ahora del resto de los personajes presentes en el espacio mimético). En consecuencia, la narración que él haga se verá afectada por el matiz de su propia perspectiva aún cuando intente transmitir los hechos sin pretender tergiversarlos.

Ahí donde en este trabajo se ve una narración diegética, Díez Borque, desde una perspectiva semiótica, observa una ‘acción verbal’: “Aunque la representación se compone de la coordinación del ‘texto a’ [dramático] y el ‘texto b’ [espectacular], puede suceder que el ‘texto a’ sustituya al ‘texto b’ o, más claramente, que el ‘texto a’ funcione sin el ‘texto b’”. Se trata de la ‘acción verbal’ no presentada en escena ni por signos cinéticos, ni de vestuario, ni de escenografía, sino exclusivamente por signos lingüísticos (‘texto a’).⁵⁸ No obstante, Díez Borque considera que “como las posibilidades escénicas son, por esencia, limitadas, cuando se trata de acciones que no pueden ser indicadas por signos del ‘texto b’ la palabra sustituye a todos estos signos”.⁵⁹ Reconoce, además, la presencia de la estrategia narrativa en el género:

En muchas obras teatrales de distintas épocas se plantea la necesidad de contar lo que ocurre fuera de escena, lo que exige obligadas referencias verbales, pero también en el teatro del Siglo de Oro se plantea la necesidad de prolongar la escena, rompiendo el espacio cerrado y las limitaciones de maquinaria, por el recurso tópico de que un personaje narre lo que ve y que los espectadores no pueden ver.⁶⁰

Pero nunca abandona la tesis de considerar ‘acción verbal’ a lo que de manera oscilante llama también narración.

A diferencia de una diegética, aquí llamaremos narración mimética a aquella que retoma lo que puede ser percibido de manera visual y auditiva por el espectador en el aquí y ahora de la

⁵⁸ “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, *art. cit.*, p. 63.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 88.

acción dramática. Se trata de un discurso mimético por partida doble. Por un lado, lo es en virtud de que se trata de una manera posible que tiene un personaje para ofrecer a otro una recapitulación de lo sucedido en el espacio mimético. Este discurso incluye la variedad de matices que se genera en la recreación de lo que sucede en tal espacio, ya sea que se trate de una narración simultánea o de una retrospectiva. Pero, ¿por qué hablar de matices? ¿Por qué no utilizar el término “recapitulación auténtica” acuñado por Lihani?⁶¹ Porque que, como en la vida cotidiana, una recreación de los hechos nunca puede ser auténtica; siempre presentará matices en virtud de que cualquier narración sirve al personaje que la emite para un fin determinado y, aun cuando su deseo sea la transmisión verídica, la modificación de los hechos siempre estará presente en mayor o en menor medida: la acción misma no puede ser vertida íntegramente en el discurso narrativo; se trata, más bien, de la imitación (mímesis) de dicha acción,⁶² que está impregnada por la personalidad de quien ofrece el discurso.⁶³

Por otro, es mimética porque no se trata de la recreación de lo que ocurre más allá del escenario, sino que en ella se recuperan las acciones dramáticas que han sido o son percibidas mientras transcurre la acción dramática en el espacio de la mímesis; por tanto, la acción y su recreación suceden delante del espectador. La naturaleza del texto dramático obliga a los personajes a estar anclados a un tiempo y un espacio concretos frente al espectador; cuando uno de ellos recrea un suceso de manera verbal –sea en forma retrospectiva o simultánea con respecto a la acción dramática–, lo hace en función del receptor interno, es decir, no dirige su discurso al espectador, pues en el teatro –al menos en el áureo– se finge que este ser no existe;⁶⁴ su relato,

⁶¹ Con estas palabras, el autor bautizó el fenómeno que, desde su perspectiva, se define como “una forma de repetición por la cual un evento o trozo de información, que ya se ha revelado en las tablas, es recordado por un personaje, no solamente para impeler al enredo, sino más importante, el propósito de la recapitulación auténtica es agitar la memoria del auditorio, y de tal modo unificar lo que, de otra manera, podría resultar en incongruencia de una historia complicada. La recapitulación auténtica sirve para dar coherencia a los componentes dramáticos, sean personajes, temas, o sucesos enteros de un enredo”, John Lihani, “La técnica de la recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI”, Manuel Criado de Val (ed.), en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-16, Madrid, 1981, p. 304.

⁶² Al respecto, es de utilidad el significado que tiene para los personajes de López Pinciano lo mimético; a la pregunta del Pinciano acerca de lo que debe entenderse por imitación de acción, contesta Hugo “Pregunto: ¿Aquella obra que se va haciendo en la representación o leyendo fuera de ella, pasó como se representa o escriue? No. Pues el imitar aquella obra que no fue y puede ser, llamo yo imitación de acción” (López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, op. cit., t. II, epístola 8, p. 308); de la misma manera, cuando un personaje recupera lo que se ve o ha visto en las tablas, sólo puede imitar mediante su discurso. Cf. Platón, *La República*, op. cit., X.

⁶³ Cf. Benjamín, “El narrador”, art. cit., p. 119.

⁶⁴ Claro que hay momentos en los que se apela al público, como en el cierre de *La dama boba* del Fénix:

DUARDO: Al senado la pedid [la mano],
si nuestras faltas perdona;
que aquí, para los discretos,

entonces, será más o menos íntegro debido a que su ubicación en el espacio mimético no le permite ahorrarse este tipo de discurso,⁶⁵ pues al dirigirlo a un personaje específico, todo debe suceder en un tiempo dramático que transcurre de manera simultánea con el tiempo real del espectador. Un narrador heterodiegético, en cambio, puede evitar una narración si ese es su deseo, porque, al no ser parte del ámbito de la diégesis, puede manipular la temporalidad de la historia en su discurso para hacerle llegar un relato no a los personajes –como sucede en el teatro–, sino a un receptor externo, al lector.⁶⁶

En una narración mimética, se genera una doble perspectiva. Por un lado, la de los personajes, que conlleva múltiples limitaciones (espaciotemporales, ideológicas, etc.). Por otro, la del espectador, quien puede percibir visualmente las acciones y, auditivamente, la recreación que de éstas se ofrece. Desde la perspectiva del espectador, la narración mimética se relaciona con la acción porque implica un comportamiento por parte del personaje, pues su discurso, más que informar sobre cómo ocurrieron las acciones, ofrece la imitación de los hechos: entre la acción y lo recreado por el personaje, sobresale la propia subjetividad del personaje.

da fin *La comedia boba*.

(*La dama boba*, III, 3181-3184)

⁶⁵ A menos que tal recuento se lleve a cabo de manera elíptica; esto sucede cuando un personaje, al entrar, informa que un suceso le fue relatado fuera del escenario, tal como ocurre en *La gran sultana* con la información que brinda doña Catalina a su padre acerca del modo en que se convirtió en sultana, pues en una escena anterior el viejo estuvo a punto de morir cuando Amurates cree que sus hechizos provocaron el desmayo de la mujer. Ya a salvo, platica con su hija:

(*Salen la SULTANA y su PADRE, vestidos de negro*).

PADRE. Hija, por más que me arguyas,
no puedo darme a entender
sino que has venido a ser
lo que eres por culpas tuyas,
quiero decir, por tu gusto.

(*La gran sultana*, III, 1969-1973)

Las palabras indican que doña Catalina ha tratado de convencer a su padre de que no es culpable de su futura boda con el sultán, es decir, necesariamente le ha relatado, aunque brevemente, sus penalidades y el padre se niega a creer en los argumentos que la cautiva ofrece.

⁶⁶ Recuérdese, por ejemplo, que cuando Amadís nace, su madre Elisena se ve obligada a lanzarlo al río por consejo de Darioleta, su doncella. Cuando el rey Perión, cegado por creer que ha sido deshonrado por su mujer, solicita explicación de cómo llegó a manos de Amadís el anillo que tiempo atrás él le había regalado como muestra de su amor, el lector, que sabe la historia, no tiene que oír nuevamente todo el relato en boca de Elisena; para que Perión se entere de lo ocurrido, el narrador informa: “Entonces començo [Elisena] de llorar muy rezio, firiendo con sus manos en el rostro, y dixo cómo echara a su hijo en el río y que llevara consigo el espada y aquel anillo” (*Amadís de Gaula*, I, 10, p. 326). Sólo que la mujer había negado la procreación a su marido; eso significa que primero tuvo que haber reconocido que efectivamente lo tuvo; y también debió haberle contado, aunque de manera muy breve, la situación del embarazo, de cómo ocultó su estado ante sus padres, de cómo dio a luz, etc. Si se hubiera tratado de una puesta en escena, la parca información proporcionada por el narrador se hubiera ampliado considerablemente en boca de Elisena.

Un ejemplo de este discurso se presenta en *La dama duende*. Don Manuel y Cosme han sido testigos de la presencia de una mujer en la habitación donde se hospedan; con el fin de saber la identidad de la hermosa mujer, se alejan unos instantes de ella para cerrar la puerta; al regresar, la mujer ha desaparecido. Ante tan confusa situación, don Manuel relata lo sucedido a su acompañante:

DON MANUEL. Como sombra se mostró,
fantástica su luz fue,
pero como cosa humana
se dejó tocar y ver,
como mortal se temió,
receló como mujer,
como ilusión se deshizo
como fantasma se fue.

(*La dama duende*, II, 2225-2232)⁶⁷

Aunque breve, don Manuel ofrece una narración de lo mismo que sucedió instantes atrás. Emisor –don Manuel– y receptor del mensaje –Cosme– fueron testigos de lo ocurrido. Lo sucedido durante la acción cuenta con elementos y acciones dramáticas para considerarla una aparición: ellos logran ver su rostro y parte de su cuerpo en virtud de la luz que disipa parcialmente la oscuridad; en consecuencia, el caballero cree haber visto –y esto se sabe sólo porque se narra– una sombra, una luz fantástica, es decir, lo ocurrido es difícil de aceptar por la súbita forma en que se presenta y se mueve por sí misma en la habitación a oscuras;⁶⁸ aquello fue también una ilusión que se deshizo y un fantasma por haber desaparecido. Pero también se cuenta con elementos y acciones espectaculares para considerarla una mujer: don Manuel no sólo la ve, sino que también la sujeta entre sus brazos; ella, además, se muestra temerosa y, finalmente, desaparece al salir a través de la alacena sin que nadie sepa por qué lugar huyó –excepto el espectador–. En la recapitulación de los hechos se puede observar que el ambiente oscuro, elemento dramático en el que se llevan a cabo las acciones, condiciona la percepción visual de los hechos por parte del protagonista. Las palabras de don Manuel influyen directamente en el receptor interno, pues si aquél cuestiona la existencia del duende, para Cosme no hay duda de que estos seres existen. La narración que lleva a cabo el caballero tiene la intención de explicar lo que no alcanza a comprender debido a la oscuridad que envolvió la acción.

⁶⁷ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Cátedra, Madrid, 2011.

⁶⁸ Sebastián de Covarrubias atribuye incredulidad al término con que se califica la luz en la obra calderoniana: “el que tiene de sí mucha presunción, y lo muestra en sus movimientos de cuerpo y palabras. Tienen una punta de locos los tales, y suelen ser fastidiosos, no tomando en chacota sus cosas los que los tratan”, *El tesoro de la lengua castellana, op. cit., s. v. fantástico*.

Pero no siempre el receptor interno de la narración mimética es testigo de la acción. Es frecuente que un personaje que conoce una acción determinada, bien por haber sido testigo o bien por haber participado de manera personal en ella, narre el acontecimiento a otro personaje que ignora parcial o íntegramente el suceso. En la obra de Calderón, don Manuel quiere saber el porqué de la tristeza de don Luis; gracias al requerimiento, éste cuenta:

DON LUIS. [...] que huye esta beldad [doña Beatriz] de mí
como de la noche el velo
de la hermosa luz del día,
a cuyos rayos me quemo.
¿Queréis ver con cuánto extremo
es la triste suerte mía?
Pues, *porque no la siguiera
amante y celoso yo,
a una persona pidió
que mis pasos detuviera*
(*La dama duende*, II, 1461-1470).

Don Manuel cree saber que la dama a la que don Luis hace referencia es aquella que él defendió, pues el pequeño relato que brinda el caballero coincide con la escena inicial de la obra; en ella, don Manuel y Cosme detienen el paso a don Luis para que no descubra quién es la dama que de éste huye (se trata de doña Ángela, hermana de don Luis, quien no la descubre porque la mujer lleva el rostro cubierto, I, 130-175). Pero ahora es doña Beatriz y no Ana quien huye del caballero y don Manuel lo ignora.⁶⁹ El elemento que condiciona la percepción visual del receptor es de tipo espectaculares, pues los espacios en los que se llevaron a cabo las acciones son

⁶⁹ Aunque don Manuel cree saber lo que sucedió, desconoce que doña Beatriz, al ser cortejada por don Luis, pide ayuda a doña Ángela para poder escapar de su acosador:

DON LUIS. Como tan mal me tratáis,
el idioma del desdén
aprendí.
[...]
(*Detiénela.*)
Oye, si en eso te vengas,
y padezcamos los dos.
DOÑA BEATRIZ. No he de escucharos. Por Dios,
amiga, que le detengas.
(*Vase.*)
DOÑA ÁNGELA. ¡Qué tan poco valor tengas
que esto quieras oír y ver!
DON LUIS. ¡Ay, hermana! ¿Qué he de hacer?
DOÑA ÁNGELA. Dar tus penas al olvido,
que querer aborrecido
es morir, y no querer.
(*La dama duende*, II, 1355-13357, 1361-1370)

En la acción, que después se convertirá en objeto de una narración mimética, quien detiene el paso a don Luis es su hermana Ángela.

diferentes, pero como se trata de dos actos parecidos, el personaje las asimila. El caballero está triste en virtud de no poder seguir a la mujer que ama. De esta manera, el relato crea confusión en la mente de don Manuel por no haber sido testigo de lo ocurrido, como sí lo fue don Luis.

Al igual que en la diegética, en una narración mimética el personaje que lleva a cabo la narración cumple con la doble función: fue testigo de la acción y la narra, pero no se convierte en una entidad narrativa ajena al ámbito de la ficción; sigue perteneciendo a la realidad dramática. En ambos casos, el punto de vista de quienes intervienen en la narración cobra importancia, porque la información puede ser modificada y el receptor puede o no darse cuenta de tales cambios. En una narración diegética, los personajes a quienes se dirige el relato no han sido testigos de los acontecimientos relatados; lo mismo sucede con el espectador, quien no los ha visto representados en escena. Es decir, no se cuenta con los signos visuales para comprobar la veracidad o la falsedad del relato; el único camino a seguir es confiar en el discurso que el personaje ha creado. En la narración mimética, en cambio, el espectador ha percibido visualmente los hechos, pues éstos ocurren en el espacio visible, el mimético, y, por otro, vuelve a percibirlos cuando son narrados, sólo que ahora lo hace de manera auditiva. El espectador tiene, entonces, pruebas visuales de que los hechos realmente sucedieron (a menos de que él también haya sido engañado por sus propias limitaciones visuales); esta percepción le permite juzgar el grado de veracidad o falsedad contenida en la narración que un personaje lleva a cabo sobre el acontecimiento.

La narración mimética vista hasta el momento recupera acciones pasadas, sin embargo, no siempre se limita a este tipo de transmisión, pues también puede emplearse como recurso dramático para ampliar el significado de las acciones en curso, es decir, se puede presentar de manera simultánea con respecto a los acontecimientos que están sucediendo en el espacio mimético. Sirva como ejemplo la narración de lo que sucede en el interior de Viriato y de Cipión al finalizar *La Numancia*,⁷⁰ en donde las acciones no pueden ser comprendidas por sí solas; es mediante la narración mimética de las acciones en curso que el espectador puede acercarse al significado de los signos visuales y auditivos de los que es testigo.

Se ofrece a continuación un ejemplo de narración diegética con el fin de observar las diferencias que ofrecen con respecto a las de carácter mimético, que son el objeto de estudio del

⁷⁰ Cervantes, *La Numancia*, IV, 2352-2407, cf. citas en el capítulo anterior.

presente trabajo. En *El Caballero de Olmedo* se lleva a cabo una recreación verbal para señalar lo que sucede en la escena de los toros:

Ruido de plaza y grito, y digan dentro:

HOMBRE 1. Cayó don Rodrigo.

ALONSO. ¡Afuera!

HOMBRE 2. ¡Qué gallardo, qué animoso
don Alonso le socorre!

HOMBRE 1. Ya se apea don Alonso.

HOMBRE 2. ¡Qué valientes cuchilladas!

HOMBRE 1. Hizo pedazos el toro.

(*El Caballero de Olmedo*, III, 2014-2019)

Sobre la acción, Díez Borque ha señalado con acierto: “No se trata [...] de una simple narración de la acción anterior o posterior al tiempo de la principal [...], sino de la presentación de la acción ‘en acto’, pero solamente a través de significantes verbales”.⁷¹ Con la narración diegética, las voces “se convierte[n] en el nexo entre lo que efectivamente ve el espectador y lo que sucede en el espacio otro”.⁷² Los hechos que se crean mediante la voz de los personajes suceden al mismo tiempo en que son enunciados, pero el lugar donde acontecen está vedado para el espectador. Así, mientras hay una correspondencia entre el tiempo de la acción dramática, el de lo narrado y el tiempo de la recepción, existe una divergencia entre los lugares: en el mimético sólo se escuchan las voces (significante), mientras que la acción evocada, la de los toros (significado), pertenece a un espacio diegético. En la obra, el uso de la narración se justifica por razones prácticas, pues meter un toro al escenario sería imposible. En la narración diegética, entonces, no hay divergencia en la duración de los hechos: el mismo tiempo que abarcan los hechos narrados se corresponde con el tiempo que ocupa el personaje para transmitirlos, porque la acción de los personajes y la voz transmisora, al presentarse de manera simultánea, se dan cita en el espacio dramático y en el presente de la acción dramática.

Como se ha podido observar, en la literatura dramática las acciones están sujetas a una espacialidad concreta; en consecuencia, el devenir temporal de los personajes también sufre repercusiones. En este género, la narración es a un tiempo recreación de un acontecimiento y encarnación de un acto teatral, pues pertenece al discurso de los personajes, y éste sólo puede darse en el devenir temporal, que parece desvanecerse en el momento de la narración, pero no sucede así, porque el tiempo no se detiene mientras se relata: un personaje no puede abandonar su

⁷¹ Díez Borque, “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, *art. cit.*, p. 64.

⁷² González, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, *art. cit.*, p. 180.

función para convertirse en una entidad narrativa ajena al ámbito de la ficción. En cambio, en el género narrativo, el devenir temporal de los personajes puede anularse si esa es la voluntad del narrador.

En la obra de Lope, la acción de los personajes, que en su mayor parte consiste en acciones verbales, se complementa con el uso de las narraciones; sin ellas, la obra, a pesar de su naturaleza poética, perdería todo sentido. ¿Va en contra de la esencia del género, entonces, que el dramaturgo se valga de la narración con el fin de hacer extensivo el tiempo y espacio dramáticos o para recrear lo sucedido en el espacio mimético? Definitivamente, no es así, ya que ésta forma parte de la estructura discursiva, porque es mediante la narración y, particularmente de la de carácter mimético, que los actos dramáticos pueden potenciarse: en algunos casos, las acciones adquieren un sentido más amplio en virtud de la narración; los acontecimientos por sí solos, en otros casos, carecen de sentido si no son recreados de manera verbal, como sucede con en la acto suicida de Viriato: son las narraciones llevadas a cabo por el Duero, por la Fama, por Cipión y por el mismo muchacho las que dan sentido a la heroica resolución.

Con lo visto hasta el momento se puede hacer la distinción de tres tipos de narraciones. Las primeras dan cuenta de sucesos anteriores al presente de la acción dramática, de sucesos que ocurrieron en la trama pero fueron omitidos, de breves narraciones y, finalmente, aquellas en que se narran sucesos que están por venir. El segundo tipo de narraciones, las diegéticas, recuperan acciones que suden en un espacio imaginado por los personajes. El tercer tipo es el que se ocupa de narrar lo que sucede o sucedió en el espacio mimético. Si los dos primeros tipos de narraciones sirven principalmente para hacer más amplio el tiempo y el espacio, parecería innecesario volver sobre las acciones pasadas para narrarlas o expresar verbalmente lo que el espectador real o virtual percibe o percibió visualmente; si existe una narración mimética en la literatura dramático, su presencia no debe ser gratuita.⁷³

⁷³ Bobes Naves considera que el autor se vale de distintas técnicas para la “intensificación que permitan subrayar los momentos más dramáticos o más relevantes de la historia, o el indicio más funcional sobre el carácter de un personaje, sobre la importancia de un momento o de un espacio dados”, en *Semiología de la obra dramática*, op. cit., p. 45.

III.3 El grado de veracidad en la narración mimética desde el punto de vista del espectador

Cuando en la literatura dramática se ofrece una narración, se cuenta con dos receptores; por un lado, están los personajes, y por otro, los espectadores.⁷⁴ Los puntos de vista sobre el acontecimiento narrado coinciden en ambos casos de recepción cuando se trata de una narración diegética, porque sólo se cuenta con la voz del personaje como nexo entre aquello que sucede y lo que se narra. En una narración mimética, en cambio, la comunicación adquiere un grado mayor de complejidad; es posible que ambos receptores, junto con el emisor, hayan presenciado el acontecimiento y que oigan posteriormente la recreación verbal del mismo.⁷⁵ También puede ser que el receptor interno perciba de manera visual el suceso y, al mismo tiempo, oiga la recreación verbal; por su parte, el transmisor oral del suceso pudo haberlo presenciado con anterioridad y traerlo al presente de la acción dramática o puede ser que haga referencia a un hecho que está sucediendo de manera simultánea mientras lo transmite.⁷⁶ Cuando el emisor ha sido testigo de aquel hecho y vuelve a ofrecerlo como parte de su discurso, la percepción que tiene –o que debería tener– el espectador sobre el acontecimiento narrado se disocia con respecto a la que tiene el personaje que recibe el mensaje; tiende más a coincidir, en cambio, con la del personaje que narra, porque, al igual que él, percibió visualmente el suceso y lo enfrenta nuevamente cuando oye la recreación verbal del mismo. Sin embargo, el punto de vista del espectador es más amplio que cualquiera de los personajes (emisor y receptor) por la facultad que tiene de observar el mundo dramático sin pertenecer a él.

En virtud de que el espectador percibe visualmente las acciones y, de manera auditiva, la narración mimética, puede observar el grado elevado de subjetividad presente en la emisión de narración; tal discurso ofrece, necesariamente, indicios sobre la identidad del personaje, pues cada narración conlleva una parte del ser que la transmite, como ha observado Benjamín al hablar de la narración como el sentido “artesanal” de la comunicación.⁷⁷

⁷⁴ “todo discurso en el teatro tiene dos sujetos de enunciación –el personaje y el yo-autor– y dos receptores –el otro y el público–, Ubersfeld, *Semiología teatral*, op. cit., p. 101. Hablo de receptores internos o externos si se trata del personaje o del público, respectivamente.

⁷⁵ El receptor interno pudo ser testigo de la acción o, incluso, pudo haber participado en ella, como ocurre en *La dama duende* con Cosme cuando don Manuel cuenta el suceso en el que se vieron envuelto ante la misteriosa desaparición de doña Ángela II, 2225-2232.

⁷⁶ Al último caso, pertenece la actuación y la narración de Viriato al lanzarse de la torre y expresar los cambios que produce en su interior tal acción.

⁷⁷ “El narrador”, art. cit., p. 119.

A su vez, la narración mimética es percibida por el receptor interno, y éste puede creer o no creer en él, pero a diferencia del receptor externo, cuenta con una visión parcial, pues el espectador es testigo de la relación dialéctica entre los signos verbales y los visuales de aquello que se ha desarrollado con anterioridad en el espacio mimético o de las acciones que ahí mismo se encuentran en curso. Gracias a que las acciones suceden en el espacio mimético y a que el espectador las percibe visualmente, puede confrontarlas con la recreación verbal que de ellas se hace; de esta manera, puede conocer el grado de veracidad o falsedad contenida en la narración mimética. Por ello, el espectador tiene en la narración mimética una herramienta adecuada para estudiar el punto de vista de los personajes, lo que permite ampliar del conocimiento sobre el comportamiento del emisor y la del receptor.

III.3.1 Veracidad en la transmisión de la narración mimética

Una narración mimética puede ser, hasta cierto punto, fiel a los acontecimientos; la veracidad en el relato de un personaje plantea una interrogante que tiene relación con la unidad de tiempo. En la literatura dramática no tendría caso repetir acciones en virtud de que se cuenta con un tiempo muy limitado para que esos hechos se desarrollen;⁷⁸ si el espectador ya ha visto la escena relatada o la está viendo en el momento en que se narra, y lo que se relata no difiere significativamente con respecto a los acontecimientos, ¿no sería prudente que la narración de tales hechos se omitieran? Esto es válido sólo si el discurso sirve como vehículo informativo para el espectador, pues en tal caso, predominaría el carácter referencial y el discurso resultaría una repetición innecesaria; pero eso no es viable si mediante la narración se puede estudiar el punto de vista y la conducta de quienes intervienen en el acto comunicativo; uno de los elementos que permite observar el punto de vista y el comportamiento del personaje es el grado de veracidad presente en la emisión del discurso. En *El laberinto de amor*, por ejemplo, un personaje ofrece al duque Manfredo un recuento de lo que vivió como embajador ante el duque Federico de Novara:

EMBAJADOR. Digo, señor, que el príncipe de Utrino,
Dagoberto, heredero del Estado,
en mi presencia y la del duque vino,
y allí propuso lo que te he contado.
No con la triste nueva perdió el tino
el padre; padre no, mas recatado
jüez, pues, como tal, mandó traella,
y el príncipe afirmó su culpa ante ella.

⁷⁸ Cf. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias, op. cit.*, 181-200.

(*El laberinto de amor*, I, 518-525)

Los hechos ocurrieron en la forma que se cuenta. La narración se transmite mediante octavas reales, tal como lo había sugerido Lope de Vega;⁷⁹ en cada una de ellas se dan a conocer hechos relevantes que sucedieron en las escenas iniciales de la obra. Conviene señalar, sin embargo, que en la primera octava no aparece la información principal que da a conocer el príncipe Dagoberto al duque Federico de Novara acerca del comportamiento de la hija del duque, Rosamira:

DAGOBERTO. [...] Digo que en deshonrado ayuntamiento
se estrecha con un bajo caballero,
sin tener a tus canas miramiento,
ni a la ofensa de Dios, que es lo primero.
(*El laberinto de amor*, I, 62-65)

En su lugar se informa que los hechos ya fueron referidos: “allí propuso [Dagoberto al duque de Novara] lo que te he contado”. La reacción del padre y la acusación que Dagoberto hace delante de Rosamira sucedieron en realidad. Pero el embajador no hace referencia a la discusión entre el duque y el príncipe sobre el grado de fiabilidad de la acusación (I, 103-108); tampoco se cuenta el primer intento del embajador de querer deshacer el matrimonio convenido entre Mamfredo y Rosamira (I, 90-98). El hombre continúa su relato:

EMBAJADOR. [...] Rosamira la oyó, y en su defensa
mover no pudo o nunca quiso el labio;
por esto el duque que es culpada piensa,
pues no responde a tan notable agravio.
El caso ponderó, y al fin dispensa,
en todo procediendo como sabio,
que, mientras se vee el caso, la duquesa
en una torre esté encerrada y presa.
(*El laberinto de amor*, I, 526-533)

Nuevamente el embajador se limita a ofrecer los acontecimientos que juzga relevantes; el desmayo de la mujer no le pareció digno de mención (I, 141). Finalmente, termina su relato:

EMBAJADOR [...] Dagoberto se ofrece con su espada
a probar en el campo lo que dice.
Yo, viendo a Rosamira así acusada,
tus bodas al instante las deshice.
Esto resulta, en fin, de mi embajada;
mira, señor, si bien o si mal hice:
que el duque, ya rendido a su fortuna,

⁷⁹ “las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo”, *ibidem*, 309-310.

no quiso responder cosa alguna.
(*El laberinto de amor*, I, 534-541)

El embajador no deshace explícitamente el matrimonio; en su lugar había manifestado una gran congoja:

EMBAJADOR. Confuso voy, atónito y perplejo,
entre el sí y entre el no mal satisfecho.
Adiós, señor, porque este extraño caso,
junto con el dolor, acucia el paso.
(*El laberinto de amor*, I, 154-157)

No obstante, se puede decir en términos generales que la narración del embajador se corresponde en gran medida con las acciones; pero ofrece los hechos de manera resumida, más que por una inclinación personal, esta reducción obedece a la propia naturaleza de la narración, que no puede abarcar en su totalidad un acontecimiento, pero sí logra acercarse a él lo más posible si ésta es la intención del emisor. Con respecto a la pregunta que se formuló al iniciar esta sección, puede decirse que la narración no sale sobrando: aunque aún no es el momento para estudiar la función que cumple esta forma discursiva, el espectador puede juzgar al personaje como fiel servidor de Manfredo, por no salir de la verdad en su narración sobre lo acontecido en su embajada.

III.3.2 Modificación deliberada de los acontecimientos

No es una condición absoluta que el personaje quiera transmitir los acontecimientos de manera objetiva. En ocasiones, lo que el espectador ve en las tablas se modifica en la recreación verbal del mismo acontecimiento en virtud de que lo ocurrido es percibido por un personaje que cuenta con una identidad propia, que vive y narra a la vez, que es capaz de reaccionar ante los hechos ocurridos. En este sentido, es frecuente que las acciones sufran modificaciones al ser recreadas oralmente; el personaje puede reducir, soslayar o puede cambiar los hechos de manera intencional o involuntaria. También una ilusión puede dar apariencia de un hecho verdadero.

En *La gran sultana* se observa que ciertas acciones son modificadas. Catalina de Oviedo ha sido resguardada por Rustán para evitar ser descubierta por el Gran Turco; ambos personajes han ejercido en la clandestinidad su fe cristiana. El acto ha sido interpretado como una traición por parte de Mamí (I, 230-235), mientras que Rustán lo considera un acto de lealtad (I, 251-255). Cuando se descubre la protección que ha brindado a la mujer, el personaje está seguro de que su

castigo será la pena máxima, por ello decide manipular los acontecimientos a su favor; de esta manera, da cuenta de los hechos al Gran Sultán:

RUSTÁN. Si bien estás en el hecho,
señor, no me culparás.
Cuando vino a mi poder,
no vino de parecer
que pudiese darte gusto,
y fue el reservarla justo
a más tono y mejor ser.
(*La gran sultana*, I, 547-553)

Gracias a Mamí, se sabe que la información ofrecida por Rustán es falsa, porque la gran falta que el delator observa en el cristiano es haber ocultado al sultán la belleza de la mujer durante tanto tiempo:

MAMÍ. [...] Has quitado al gran señor
de gozar la hermosura
que tiene el mundo mayor,
siendo mal darle madura
fruta, que verde es mejor.
(*La gran sultana*, I, 216-220)

Falso también es que Rustán haya guardado a la mujer con la finalidad de darle una mejor apariencia y entregarla a su debido tiempo. Esto se deduce porque Mamí y el propio cristiano han dicho algo distinto al respecto:

MAMÍ. [...] seis años ha que la celas
y encubres con cautelas.
(*La gran sultana*, I, 221-222)

RUSTÁN. [...] Mamí, señora, ha notado,
con astucia y con maldad,
el tiempo que te he guardado,
y ha juzgado mi lealtad
por traición y por pecado.
(*La gran sultana*, I, 251-255)

De aquí se puede deducir que la acción que el personaje llevó a cabo es diferente de lo expresado en su narración; con ello evita que la mujer llegue a manos del sultán. Además de tergiversar los hechos, trata de justificar su proceder mediante una gran mentira al decir que la doncella:

RUSTÁN [...] muchos años, gran señor,
profundas melancolías
la tuvieron sin color

[...]
No ha tres días que el sereno
cielo de su rostro hermoso
mostró de hermosura lleno;
no ha tres días que un ansioso
dolor salió de su seno.
En efecto: no ha tres días
que de sus melancolías
está libre esta española,
que es en la belleza sola.
(*La gran sultana*, I, 554-556, 564-572)

Se sabe que es falso tal argumento porque doña Catalina se ha presentado sana y hermosa en el texto y, por si fuera poco, la mujer habló de su belleza al confesar la causa de su cautiverio.⁸⁰ Su beldad precisamente fue la causa por la cual la resguardó Rustán; es tan hermosa, que el sultán se vuelve loco tan sólo de haber oído la descripción hecha por Mamí (*La gran sultana*, I, 352-375). No en vano la mujer teme que en cuanto el Señor admire los atributos naturales con los que cuenta, querrá adueñarse de ella (*La gran sultana*, I, 272-283). El embuste de Rustán logra, finalmente, mantenerlo con vida hasta que Amurates ve a doña Catalina, pero, con todo y sus mentiras, es condenado a muerte, de la cual se salva en virtud de la discreción de la cristiana. Mediante la narración, Rustán tiene la facultad de manipular los hechos para controlar la situación de la que depende su existencia, aunque su poder persuasivo se redujo a un breve periodo. El receptor interno –el sultán–, por su parte, cuenta con limitaciones de carácter cognitivo que le impiden comprender objetivamente lo sucedido; lo que no ocurre con el espectador, quien ha percibido visual y auditivamente lo sucedido y sabe que la recreación verbal no se corresponde con lo verdaderamente acontecido.

⁸⁰ SULTANA. [...] En mi tierna edad perdí,
Dios mío, la libertad,
que aun apenas conocí;
trújome aquí la beldad,
Señor, que pusiste en mí;
si ella ha de ser instrumento
de perderme, yo consiento,
petición cristiana y cuerda,
que mi belleza se pierda
por milagro en un momento;
esta rosada color
que tengo, según se muestra
en mi espejo adulator,
marchítala con tu diestra;
vuélveme fea, Señor.
(*La gran sultana*, I, 311-325)

III.3.3 Transformación de la ilusión en un suceso dramático

Los acontecimientos también pueden manipularse en virtud de que una narración mimética de ilusiones sustituye una realidad. En *El retablo de las maravillas*, por ejemplo, los hechos que ocurren en presencia de los personajes y espectadores son modificados deliberadamente con la intención de manipular el comportamiento de los receptores internos. En el entremés, la fuerza que adquiere la narración es de tal magnitud, que rigen las acciones de los personajes, porque ellos se dejan engañar para no ser rechazados por su círculo social. Chanfalla y Chirinos montan un espectáculo delante de unos espectadores ingenuos; los hábiles personajes aprovechan las limitaciones de su público para tomarles el pelo.

El discurso narrativo se apoya en elementos espectaculares sencillos, pero eficientes para el espectáculo que han de presenciar los espectadores internos. La única didascalía explícita en torno del retablo se ofrece después de la segunda entrada del Furrier: “la Chirinos descuelga la manta” (*El retablo de las maravillas*, p. 811); pero, previamente, Juana Castrada, Chanfalla y Benito ofrecen de manera implícita sendas didascalías:

CASTRADA. Aquí te puedes sentar, Teresa Repolla, amiga, que tendremos el Retablo enfrente.
(*El retablo de las maravillas*, p. 804).

CHANFALLA. Siéntense todos. El retablo ha de estar detrás deste repostero, y la Autora también, y aquí el músico.
(*El retablo de las maravillas*, p. 805)⁸¹

BENITO. [...] [al Rabelín] ¡Métete tras la manta; si no, por Dios que te arroje este banco!
(*El retablo de las maravillas*, p. 808).

El maravilloso invento de Tontonelo no es sino una simple retablo con una manta puesta encima de un repostero, que ha de quedar frente a los aldeanos; pero no sólo ellos han de percibir de manera visual la tela, sino también el espectador. Esta percepción visual ha de reforzarse con la intervención de un segundo elemento espectacular, la música; Chanfalla justifica la presencia de Rabelín ante la Chirinos en estos términos:

CHANFALLA. Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tarden en salir las figuras del Retablo de las Maravillas.
(*El retablo de las maravillas*, p. 799)

Y durante la ‘aparición’ de las figuras, el muchachito indica:

⁸¹ Para Covarrubias, “suele algunas veces sinificar *repostero* un paño cuadrado con las armas del señor que se pone sobre las acémilas de rey”, *El tesoro de la lengua castellana, s. v. repostero*.

RABELÍN. Señor alcalde, no tome conmigo la hinchá; que yo toco como Dios ha sido servido de enseñarme
(*El retablo de las maravillas*, p. 808)⁸²

Estos elementos espectaculares (el retablo y la música que acompaña la salida de las figuras que surge del retablo),⁸³ son la base para que la narración mimética ilusoria refuerce la contundencia del engaño.⁸⁴

En este proceso, el espectador es el único que puede reconocer la deliberada modificación que sufren las acciones, porque puede percibir visualmente lo que sucede en el espacio mimético y darse cuenta de que no hay correspondencia entre las ‘acciones’ del retablo, mera ilusión, y la recreación verbal que percibe; al percatarse del engaño, goza, por un lado, del embuste y, por otro, de la reacción enajenada de los engañados aldeanos. Chanfalla cuenta lo que ‘sucede’ en el retablo:

CHANFALLA. [...] Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos,
(*El retablo de las maravillas*, p. 806)

pero el espectador observa lo sucedido en escena y sabe que la narración es pura invención, pues en realidad el suceso ocurrido en el retablo es inexistente. En este sentido, su punto de vista coincide con la percepción del Gobernador:

GOBERNADOR. Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo;
(*El retablo de las maravillas*, p. 806)

pero no con el de Juan Castrado:

CAPACHO. ¿Veisle vos, Castrado?
JUAN CASTRADO. Pues ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?
(*El retablo de las maravillas*, p. 806).

Ni Chanfalla ni Juan Castrado ven lo que se presume, pero simulan hacerlo. ¿Se trata, entonces de una narración con carácter diegético o mimético? Es una narración mimética por dos razones. La primera es porque el retablo común y corriente que se presenta en el espacio escénico

⁸² El muchachito también ha de tocar la zarabanda, como indica la didascalia explícita (*Tocan la zarabanda*); además de tal indicación, Benito le ordena: “No toques más, músico de entre sueños, que te romperé la cabeza” (*El retablo de las maravillas*, p. 810).

⁸³ Al parecer, el Rabelín ha de tocar muy cerca del repostero, según los deseos del Alcalde: “BENITO. ¿Músico es éste? Méntale también detrás del repostero; que, a truco de no velle, daré por bien empleado el no oírle” (*El retablo de las maravillas*, p. 805).

⁸⁴ En el apartado IV.3 se ofrece la definición de este tipo de narración y se estudia su función de manera detallada.

se convierte en un objeto maravilloso en el espacio dramático en virtud de la palabra: se genera una narración acerca de lo que se supone sucede en el interior del sencillo paño y se percibe – ingenua o interesadamente– como un acontecimiento real. Es decir, hay una narración mimética, porque se crea una narración de ilusiones a partir de una acción que es nula y cuya nulidad es evidente para personajes y espectador; el receptor externo, por su parte, percibe auditivamente lo narrado y sabe que ni en el ámbito de la ficción ni en el ficticio (el del retablo) sucede lo que se cuenta, porque percibe de manea visual las acciones. Cabe señalar que, en este caso, la acción y la narración no se ofrecen de manera consecutiva; son elementos simultáneos.

La segunda razón para considerarla una narración mimética se debe a la relación de lo narrado con el espacio. La función de los embusteros al contar lo que se ‘ve’ en el retablo es la de crear una suerte de acción diegética, porque supuestamente ellos son el nexo entre lo que ‘sucede’ en el ámbito ficticio y el espectador; pero la situación es llevada al extremo por Cervantes: la acción que se supone diegética no es sino mimética en tanto que el espacio donde supuestamente ocurren las acciones transmitidas se encuentra en el mismo espacio mimético que, por si fuera poco, está a la vista de personajes y espectador y no se ubica fuera del escenario (como cuando se recrea un naufragio, por ejemplo). Hay que recurrir a la imaginación, como sucede en una narración diegética, para simular la percepción de los hechos que se relatan, pero no para ubicarlos en un espacio otro, sino allí mismo en el espacio mimético, porque esa realidad creada artificialmente llega incluso a invadir de manera imaginaria tal espacio:

CHIRINOS. ¡Guárdate, hombre, que sale el mismo toro que mató al ganapán en Salamanca!
¡Échate, hombre; échate, hombre; Dios te libre, Dios te libre!

CHANFALLA. ¡Échense todos, échense todos! ¡Húcho ho! ¡Húcho ho! ¡Húcho ho!

(Échanse todo, y alborótanse).

BENITO. El diablo lleva en el cuerpo el torillo; sus partes tiene de hosco y de bragado; si no m tiendo, me lleva de vuelo.

JUAN CASTRADO. Señor Autor, haga, si puede, que no salgan figuras que nos alboroten; y no lo digo por mí, sino por estas mochachas, que no les ha quedado gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro.

CASTRADA. Y ¡cómo, padre! No pienso volver en mí en tres días; ya me vi en sus cuernos, que los tiene agudos como una lesna.

JUAN CASTRADO. No fueras tú mi hija, y no lo vieras.

(El retablo de las maravillas, p. 806)

Desde la perspectiva del texto dramático, se podría considerar una narración diegética, porque la invención de los embusteros sucede en un espacio otro, que surge a partir del interior del retablo; pero desde la perspectiva del espectador, lo narrado tiene un carácter mimético, porque el discurso de los personajes entra en contradicción con las acciones que se perciben en el

espacio mimético: mientras que los aldeanos necesitan creer en la veracidad de las figuras, y mientras Chirinos y Chanfalla saben de la falsedad de su discurso, el espectador cuenta con una visión externa que le permite distanciarse del ámbito de la ficción.

Chanfalla tiene la capacidad de engañar a los personajes –pero su engaño no hace mella en el espectador–, porque, aunque su inteligencia supera a los espectadores que tiene delante, al igual que éstos, su punto de vista está limitado por el espacio dramático: ignora –o debe ignorar– que todo lo que acontece en el espacio mimético al que pertenece es observado por un espectador real que conoce sus verdaderas intenciones.⁸⁵ Él puede moverse dentro y fuera de la perspectiva de los personajes (conoce, por ejemplo, los sentimientos expresados en los apartes); conoce, también, lo que sucede en el ámbito de la ficción y en el ficticio.

Es común que en la literatura dramática el personaje que recibe una narración, sea diegética o mimética, sólo tenga acceso a la recreación verbal del suceso; pero en el entremés, también los personajes engañados cuentan con esta doble visión: el hecho en el retablo y la narración que se les ofrece. Además, la situación se lleva al extremo: la narración que originalmente surge de los charlatanes termina por echar raíces en la mente de los aldeanos, así sucede, por ejemplo, cuando se anuncia la aparición de Herodías: Chirinos pide que acompañen a la mujer en el baile y no se hacen del rogar:

BENITO. ¡Ésta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hideputa, y cómo que se mueve la mochac[h]a.

(*El retablo de las maravillas*, pp. 808-809).

A diferencia de lo que sucede en la creación de un espacio diegético, en una narración mimética el espectador percibe el acontecimiento y la recreación verbal del suceso; así, puede darse cuenta que los embusteros inventan una narración mimética ilusoria para estafar a la pobre gente allí reunida, mientras que los personajes engañados –en virtud de lo limitado de su percepción–⁸⁶ fingen ver lo que se dice sucede en el retablo en virtud de la desconfianza de estos

⁸⁵ Mismas que se han declarado indirectamente en la primera intervención del entremés:

CHANFALLA. No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a la luz como el pasado del llovista.

(*El retablo de las maravillas*, p. 799)

⁸⁶ Con respecto a esta limitación dramática, Bobes Naves ha dicho que: “Destinado [el texto dramático] a ser representado en un espacio limitado y en un tiempo también limitado, debe atenerse en su expresión al presente, y no admite más voz que la de los personajes. Está claro que el texto dramático así concebido no puede estructurarse en las relaciones de dos tiempos, dos espacios, dos enunciaciones, o dos historias: la del que representa y la de los representados, ya que no hay más que personajes representados, y si hay dos historias, sucesivas, intercaladas, o superpuestas, serán invariablemente de personajes representados”, *Semiología de la obra dramática*, op. cit., p. 401.

personajes con respecto a su ascendencia o el simple miedo al rechazo social.⁸⁷ Mientras que los personajes fingen ver lo que se presenta en el retablo, el espectador percibe una realidad distinta con respecto a las presuntas visiones; esto le permite saber que la recreación verbal llevada a cabo por los aldeanos y por los estafadores, que no se corresponde con lo que en ese espacio mimético sucede, está motivada por intereses particulares de los personajes, es decir, la narración mimética dice mucho acerca de la identidad de los personajes engañados: la incertidumbre acerca de su origen es más grande de lo que puede imaginarse; por este motivo, ellos terminan por asumir la función de estafadores cuando niegan existencia real al Furrier.

III.3.4 Soslayo de los acontecimientos

Una narración mimética también puede servir para ocultar información, ya sea que el soslayo esté encaminado a propiciar un engaño o ya a que haya surgido de manera involuntaria. Ejemplo del primer tipo ocurre en el entremés de *La cueva de Salamanca*. Leonarda y su criada Cristina esperaban divertirse un rato con sus amantes, el sacristán Reponce y el barbero Nicolás, respectivamente, una vez que Pancracio, el señor de la casa, se ausentara entre cuatro y cinco días merced a que asistiría a las bodas de su hermana. Sin embargo, se ven sorprendidas cuando el marido regresa a casa debido a un contratiempo que no le permite realizar su viaje. Ante el peligro que le depara su mal comportamiento si es descubierta, Leonarda se ve obligada a ocultar información para que Pancracio la siga viendo como una mujer ejemplar; ella sólo cuenta el porqué de la presencia del estudiante en casa:

LEONARDA. Señor, que es un pobre salamanquero, que pidió que le acogiésemos esta noche, por amor de Dios, aunque fuese en el pajar; y, ya sabes mi condición, que no pude negar nada de lo que se me pide, y encerrámosle; pero veisle aquí, y mirad cuál sale.
(*La cueva de Salamanca*, p. 820)

Sin embargo, esto no fue todo lo que ocurrió durante la ausencia del marido; la parte más grave nunca se da a conocer, y Pancracio ni siquiera llega a sospechar debido a la astucia de la mujer y del estudiante. Leonarda se encarga de crear la imagen de la esposa perfecta ante su marido. Para ello su relato se apega en gran medida a los hechos; en efecto, el estudiante había solicitado alojamiento:

ESTUDIANTE. [...] yo no quería ni buscaba otra limosna, sino alguna caballeriza o pajar donde defenderme esta noche de las inclemencias del cielo.

⁸⁷Recuérdese que Chanfalla advierte “que ninguno puede ver las cosas que en él [retablo] se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio”, *El retablo de las maravillas*, p. 801.

(La cueva de Salamanca, p. 815)

Cierto también que las palabras del estudiante conmovieron a Leonarda, pero se soslaya el hecho de que Cristina vea en él a un ayudante en los menesteres de la cocina encaminados a llevar a cabo el regocijo planeado para esa noche:

LEONARDA. ¡En verdad, Cristina, que me ha movido a lástima el estudiante!

CRISTINA. Ya me tiene a mí rasgadas las entrañas. Tengámosle en casa esta noche, pues de las sobras del castillo se podrá mantener el real; quiero decir, que en las reliquias de la canasta habrá en quien adore su hambre; y más, que me ayudará a pelar la volatería que viene en la cesta.

(La cueva de Salamanca, p. 815-816)

Pero es mentira la causa que Leonarda ofrece acerca de la presencia del estudiante en casa. En primer lugar, porque es la voluntad del hábil personaje la que lo conduce a ser hospedado y no una decisión de la mujer, pues, el muchacho entra a la casa sin esperar que le abran la puerta. Ante la inesperada llegada del intruso, ellas se cercioran de que, en caso de alojarlo, no las delatará:

LEONARDA. [...] Y, en esto de guardar secretos, ¿cómo le va? Y, a dicha, ¿[es] tentado de decir todo lo que ve, imagina o siente?

ESTUDIANTE. Así pueden matar delante de mí más hombres que carneros en el rastro, que yo desplegué mis labios para decir palabra alguna.

(La cueva de Salamanca, p. 816)

En segundo lugar, es Cristina y no su señora quien toma la decisión de hospedarlo:

CRISTINA. Pues atúrese esa boca, y cósase esa lengua con una agujeta de dos cabos, y amuélese esos dientes, y éntrese con nosotras, y verá misterios y cenará maravillas, y podrá medir en un pajar los pies que quisiere para su cama.

(La cueva de Salamanca, p. 816)

Además, la invitación ha dejado de ser un acto de caridad, como lo dice Leonarda a su marido, pues el estudiante no sólo se ha convertido en cómplice de la liviandad de las mujeres, sino que además parece tener otras intenciones. Esto se deduce por la forma de responder al sacristán cuando éste le ofrece dinero para que se vaya:

ESTUDIANTE. Señor sacristán Reponce, recibo y agradezco la merced y la limosna; pero yo soy mudo, y pelón además, como lo ha menester esta señora doncella, que me tiene convidado; y voto a (...) de no irme esta noche desta casa, si todo el mundo me lo manda.

(La cueva de Salamanca, p. 817)

La alusión erótica es evidente, por eso el barbero y el sacristán no ven con buenos ojos su presencia:

BARBERO. Este más parece rufián que pobre. Talle tiene de alzarse con toda la casa.

[...]

SACRISTÁN. Puesto me ha miedo el pobre estudiante; yo apostaré que sabe más latín que yo.
(*La cueva de Salamanca*, p.817)

El propio estudiante da a conocer sus intenciones cuando el plan se viene abajo a causa de la llegada de Pancracio:

ESTUDIANTE. ¡Fea noche, amargo rato, mala cena y peor amor!
(*La cueva de Salamanca*, p. 819)

Además de pasar la noche en techado, también el estudiante tenía planeado satisfacer sus deseos –‘peor amor’–, pero sus planes, al igual que los de las mujeres, se cayeron en virtud de la llegada del marido.

Según la narración ofrecida por Leonarda, ella y el estudiante quedarían libres del adulterio que ha planeado cada quien a su manera. Pero las acciones que el espectador ha percibido no se corresponden con el relato de la mujer. De acuerdo también con la narración, parecería que son las mujeres quienes encierran al estudiante en el pajar, pero, en realidad, se trata de una ocurrencia del joven para salvar su vida:

ESTUDIANTE. Es el toque, que yo no quiero correr la suerte destes señores. Escóndanse ellos donde quisieren, y llévenme a mí al pajar, que, si allí me hallan, antes pareceré pobre que adúltero.
(*La cueva de Salamanca*, p. 819)

Como se ha podido observar, Leonarda ha logrado con un breve relato librarse del peligro al ocultar lo que había de ocurrir con la ausencia del marido:

LEONARDA. ¿Sí vendrán esta noche los que esperamos?

CRISTINA. ¿Pues no? Ya los tengo avisados [...]

LEONARDA. Es muy cumplido, y lo fue siempre, mi Raponce, sacristán de las telas de mis entrañas.

CRISTINA. Pues ¿qué le falta a mi maese Nicolás, barbero de mis hígados y navaja de mis pesadumbres, que así me las rapa y quita cuando le veo, como si nunca las hubiera tenido.

(*La cueva de Salamanca*, p. 814)

El relato de Leonarda provoca, a su vez, que la mujer no tenga que decir una sola palabra más sobre su comportamiento, pues a partir de este momento el estudiante se hará cargo de reconstruir la historia para justificar la presencia del sacristán y del barbero. Este personaje echa mano de su ingenio para mantener en secreto ante Pancracio lo que pondría en peligro a todos los integrantes del festín. Logra salirse con la suya una vez que da a conocer la ciencia que aprendió en la Cueva de Salamanca mediante una narración figurada de lo que ha de suceder:

ESTUDIANTE. [...] si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos; y aun quizá no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la

necesidad me fuerza y me disculpa; pero no sé yo si estas señoras serán tan secretas como yo lo he sido.

(*La cueva de Salamanca*, p. 821)

Ante la garantía otorgada por Pancracio de que nadie lo delatará, el joven cuenta que, gracias a sus artes, hará aparecer “dos demonios en figuras humanas, que traigan acuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas” (*La cueva de Salamanca*, p. 821). Ante el espanto que manifiestan las mujeres, Pancracio solicita al estudiante que todo lo lleve a cabo con la condición de que no haya peligro alguno ni espantos; el hábil joven inventa:

ESTUDIANTE. Digo que saldrán [los demonios] en figuras del sacristán de la parroquia, y en la de un barbero su amigo.

(*La cueva de Salamanca*, p. 821)

De esta manera, el estudiante evita declarar la verdad sobre lo ocurrido al presentar a los frustrados adúlteros transformados en ‘demonios’ mediante ‘actos mágicos’ ante el engañado Pancracio. El ingenuo marido pudo ser engañado, pero el espectador sabe que las acciones que percibió no se corresponden con las narraciones ofrecidas por los embusteros: toda la información que los condena se soslayó por los propios intereses de quienes transmiten la narración mimética; nuevamente, pues, la narración es un parámetro mediante el cual puede ser estudiado el comportamiento de los personajes.

Pero pasar por alto un acontecimiento, como se había anunciado, no necesariamente es un acto voluntario. En el entremés *La guarda cuidadosa*, por ejemplo, el amo de Cristina da a conocer a su esposa la causa del alboroto que se ha armado frente a su casa:

ELLA. ¿Ay, marido mío! ¿Estáis, por desgracia, herido, bien de mi alma?

[...]

AMO. No estoy herido, señora, pero sabed que toda esta pendencia es por Cristinica.

ELLA. ¿Cómo por Cristinica?

AMO. A lo que yo entiendo, estos galanes andan celosos por ella.

(*La guarda cuidadosa*, p. 777)

La señora no necesitó mayor información para comprender lo sucedido. El espectador, en cambio, sabe que la pendencia sobre los celos no se reduce a la discusión entre el cura y el soldado. En su afán por evitar que se acerquen a la fregona, quien se denominó a sí mismo como la “guarda cuidadosa” no sólo pelea con el sacristán –acto que provoca la alteración de las

mujeres—,⁸⁸ sino que ha intentado impedir que el amo entre en casa cuando éste lo tira de a loco por haberle pedido la mano de Cristina:

SOLDADO. Pues ¿sabe cuánto le va, señor dulce? Que me la ha de entregar luego, luego, o no ha de atravesar los umbrales de su casa.

(*La guarda cuidadosa*, p. 775)

Además de este altercado, el soldado tuvo otro al abrirse la obra con el mismo sacristán y, para alejar a los hombres de Cristina, tuvo otros tres con diferentes personajes: con el mozo, con Manuel —el vendedor de telas— y el zapatero. La narración llevada a cabo por el amo prescindió involuntariamente de los actos previos; si no los tomó en cuenta, fue porque nunca se enteró de ellos y no los necesitó para comprender lo que sucedía. En este caso, la narración mimética resume lo acontecido a partir del acto percibido visual y auditivamente por el amo; el personaje ignora los actos de los dos rivales para considerarlo una pendencia de celos, pero lo intuye, “A lo que parece”. El espectador, en cambio, sabe que la riña efectivamente es por celos, pues fue testigo de suficientes actos por parte del soldado para estar seguro de que lo que el amo sólo puede intuir.

Sólo el espectador puede juzgar qué tan confiable es una narración. Sabe si ésta se apega o no a los hechos; si se han manipulado con alguna intención por parte del personaje; si se ha soslayado información voluntaria o involuntariamente o si ésta es sólo una narración de ilusiones. Esto se debe a la (virtual) percepción visual y auditiva de los hechos que se presentaron en el espacio mimético y a la percepción auditiva de la narración que se brinda sobre el suceso.

Como se ha visto, en la narración de lo ocurrido en un espacio diegético el personaje funge como nexo entre lo que sucede en el espacio otro y en el mimético; pero en la recreación de una acción acontecida en el espacio mimético, el personaje no es ya un nexo, sino el creador de una realidad que muchas veces resulta distinta del suceso original en tanto que tiene la posibilidad de modificarlo. El espectador puede juzgar su grado de veracidad o falsedad implícito en la narración. En cambio, desde la perspectiva del ámbito de la ficción, el personaje que brinda una narración cuenta con posibilidades de utilizar su discurso para satisfacer sus propios intereses o para ser fiel al acontecimiento referido. En consecuencia, la narración deviene en una acción dramática, es decir, brinda información no exclusivamente sobre el suceso en cuestión, sino que

⁸⁸ Al ver a los hombres discutir, Cristina advierte: “¡Ay desdichada de mí! Por el siglo de mi padre, que son los de la pendencia mi sacristán y mi soldado”, *La guarda cuidadosa*, p. 777.

además permite hacer una lectura sobre el punto de vista y sobre el comportamiento del personaje mediante el análisis del relato en virtud de la subjetividad presente en esos signos verbales.

III.4 El punto de vista del personaje en la narración mimética

Una narración es un discurso subjetivo por más apegada que esté al suceso al que hace referencia. Siempre hay indicios que dicen mucho acerca del emisor. En *Los baños de Argel*, por ejemplo, don Fernando cuenta a su amada Costanza los peligros por los que pasó para encontrarla; a primera vista, su narración no dista mucho de las acciones que se ofrecieron al inicio de la obra. El espectador fue testigo del desesperado arrojó a causa de que el personaje se percata del rapto de su amada:

(Éntrase el CAPITÁN; sale don FERNANDO, y va subiendo por un risco.)

DON FERNANDO. Subid, ¡oh pies cansados!;

llegad a la alta cumbre
desta encumbrada y rústica aspereza,
si ya de mis cuidados
la inmensa pesadumbre
no os detiene en mitad de su maleza.
Ya a descubrir se empieza
la máquina terrible
que con ligero vuelo
la carga de mi cielo
lleva en su vientre tragador horrible;
ya las alas extiende,
ya le ayudan los pies, ya al curso atiende.

(*Los baños de Argel*, I, 175-187)

Un aspecto de suma importancia en el teatro del Siglo de Oro es la creación de espacios mediante la voz de los personajes. A decir de Díez Borque, “La escena es la reconstrucción, mediante signos naturales que se convierten en artificiales, de una realidad que ‘indica’ el lugar dramático, pero se trata de una comunicación en la que la carencia significativa ha de ser suplida por la imaginación”.⁸⁹ Como lo señala el estudioso, en el pasaje cervantino no es necesario recrear fielmente la realidad, basta con que el personaje dijera estar situado en la alta cumbre para que el espectador así lo imaginara.

Es evidente que el personaje se encuentra poseído por un arrebató emocional. En este momento de gran dramatismo se alcanza uno de los puntos de mayor lirismo en virtud de las metáforas empleadas. El ligero vuelo, las alas extendidas, la ayuda de los pies, el atender al curso

⁸⁹ En “Aproximación a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, *art. cit.*, p. 75.

son imágenes aéreas y terrestres con reminiscencia gongorina cuya función consiste en transmitir la angustia del caballero, que siente que el barco no navega, sino vuela.⁹⁰ La bella imagen del barco contrasta con los adjetivos utilizados “la máquina terrible”, “vientre tragador horrible”, que aunados al hostil medio que rodea al personaje, la “cumbre” de “rústica aspereza” y de “maleza”, contribuyen a aumentar el dolor de quien contempla y recrea el ambiente y los hechos que suceden. La intervención del personaje continúa de esta manera:

DON FERNANDO. [...] No será de provecho
esta señal que nuestro
de rescate, de paz y de alianza,
ni la voz de mi pecho,
aunque a gritar me adiestro,
ha de alcanzar do mi deseo alcanza.
¡Ah, mi amada Costanza!
¡Ah, dulce, honrada esposa!
No apliques los oídos
a ruegos descreídos,
ni a la fuerza agarena poderosa
os entreguéis rendida,
que aún yo para la vía tengo vida.
(*Los baños de Argel*, I, 188-200)

Don Fernando va en busca de su amada no de manera amenazante ni con deseos de entrar en batalla –como lo presumirá el personaje en su narración–, sino en son de paz. Debido a la distancia que lo separa del barco, los tripulantes no escuchan la súplica; situación que será modificada en la narración. Ya cuando don Fernando está cautivo, puede ver todo impasiblemente, pues en su narración no hace referencia a la exhortación que aquí se hace a la dama, pues se dio cuenta de que la mujer pierde el dominio sobre su voluntad en el cautiverio. Don Fernando cambia el tono de sus llamados para ofrecer un rescate por Costanza:

DON FERNANDO. [...] Volved, volved, tiranos,
que de vuestra codicia
ofrezco de llenar con gusto y gloria
los senos, y las manos,
ajenas de avaricia,
sin duda aumentaría vuestra victoria.
Volved, que es vil escoria
cuanto lleváis robado

⁹⁰ Valbuena Prat se pregunta: “¿no parecerían de un Góngora de su primera época? Por lo escénico, en su unidad, ¿no harían pensar en el Lope influido por Góngora? ¿Podrían ser del Calderón barroco de los comienzos, si no se supiera la verdad cronológica?”, *El teatro español en su Siglo de Oro*, op. cit., p. 25. Sorprende, en cambio, el desprecio con el que Zimic se refiere a esta escena; las palabras, dice, son “más retóricas que convincentemente sentidas (con probables estímulos culteranos), hace pensar en típicas invocaciones de personajes épicos, literarios”, *El teatro de Cervantes*, op. cit., p. 150.

si no lleváis los dones
que os ofrezco a montones
en cambio de mi sol, que va eclipsado
entre las pardas nubes
que tú del mar, ¡oh blando cierzo!, subes.
De Arabia todo el oro,
del Sur todas las perlas,
la púrpura de Tiro más preciosa,
con liberal decoro
ofrezco, aunque el tenerlas
os venga a parecer dificultosa.
Si me volvéis mi esposa,
un mundo ofrezco,
con todo cuanto encierra
todo el cielo y la tierra.
Locuras digo; mas, pues no merezco
alcanzar esta palma,
llevad mi cuerpo, pues llevad mi alma.

(Arrojase del risco).

(Los baños de Argel, I, 201-226)

A pesar de la angustia del personaje, se permite contradecir de manera irónica, “Locuras digo”, la hiperbólica referencia a la belleza de Costanza que se manifiesta en la enumeración de cuantas piedras preciosas existen para trocarlas por la mujer; locura también es el ofrecimiento de superar un solo hombre la riqueza que llevan hurtadas los turcos (el mismo disparate está presente en la exhortación –véase el fragmento anterior– hecho a la mujer). Sin embargo, todo es posible para el desesperado que quiere llegar a lo último con tal de rescatar a su dama. Antes de arrojarse al mar, don Fernando no atiende más que al barco que lleva la mitad de su alma. El caballero recrea nuevamente esta escena en presencia de Costanza; el relato se apega en buena medida a lo ocurrido, pero tiene matices que merecen ser observados:

DON FERNANDO. Subí, cual digo, aquella peña, adonde
las fustas vi que ya a la mar se hacían.
Voces comencé a dar; mas no responde
ninguno, aunque muy bien todos me oían.

(Los baños de Argel, II, 1727-1730)

Hasta este momento, la recreación de los hechos es casi idéntica, sólo que mientras en el acontecimiento nadie ve la señal de paz que hace con el pañuelo ni oye su voz, en la narración se dice que sí lo oían, pero no quisieron responder. El personaje continúa su discurso:

DON FERNANDO. [...] Eco, que en un peñasco allí se esconde,
donde las olas su furor rompían,
teniendo compasión de mi tormento,
respuesta daba a mi postrero acento.

Las voces reforcé; hice las señas
que el brazo y un pañuelo me ofrecía;
Eco tornaba, y de las mismas peñas
los amargos acentos repetía
(*Los baños de Argel*, II, 1731-1738)

Si antes veía una encumbrada y rústica aspereza llena de maleza, ahora el entorno es motivo de una recreación con un tono poético más elevado; se ve a sí mismo contemplado piadosamente por Eco –e, implícitamente, por la naturaleza que lo rodea–; situación que aumenta la soledad en la que se encontraba y que transmite la desesperación inicial del personaje. El momento en que se arroja al mar presenta variaciones significativas:

DON FERNANDO. [...] El corazón, que su dolor desagua
por los ojos en lágrimas corrientes,
humor que hace en la amorosa fragua
que las ascuas se muestren más ardientes,
el cuerpo hizo que arrojase al agua
sin peligros mirar ni inconvenientes,
juzgando que alcanzaba honrosa palma
si llegaba a juntarse con su alma.
*Arrojando las armas, arrojéme
al mar, en amoroso fuego ardiendo,
y otro Leandro con más luz tornéme,
pues iba aquella de tu luz siguiendo.*
(*Los baños de Argel*, II, 1743-1754).⁹¹

El detalle de las lágrimas completa lo no expresado en el acto de don Fernando, porque allá no hubo indicios acerca de tal gesto. En este sentido, el fragmento funciona como una suerte de didascalía con efecto retrospectivo. Claro que el espectador ha de notar cierta jactancia por parte del personaje al sustituir su desesperación inicial por el impulso amoroso que se aumenta considerablemente con el fragmento en cursivas; allí se reúne la capacidad guerrera y la amorosa del caballero, pero no había referencia alguna a las armas en el acto del caballero; lo único que portaba era un pañuelo blanco que mostró como símbolo de paz. Tómese en cuenta, además, que el asalto fue sorpresivo y cuando todavía estaba oscuro; no hubo tiempo para tomar las armas;⁹²

⁹¹ Las cursivas me pertenecen.

⁹² Lo precipitado del rapto de Costanza y de la no menos rápida reacción de don Fernando se puede intuir en virtud del lamento del viejo y la sorpresa del sacristán; el primero dice:

VIEJO. [...] ¡Vecinos, que os perdéis; al arma, al arma!
De los atajadores
la diligencia ha sido
aquesta vez burlada;
las atalayas duermen, todo es sueño.
(*Los baños de Argel*, I, 26-30)

además, el recién cautivo viene sin armas: “*Entran dos MOROS y traen cautivo a DON FERNANDO, en cuerpo y sin espada*” (*El gallardo español*, I, 809).

Desde el cautiverio y al lado de su amada Costanza, el caballero matiza lo sucedido al recurrir a la referencia paradigmática del amor: al compararse con Leandro, ella necesariamente ha de identificarse con Hero; sin embargo, esto es un añadido que se corresponde con la tranquilidad que siente el personaje al estar cerca de la amada y lejos de la congoja inicial; resulta imposible que la referencia amorosa hubiera llegado a su mente en el momento aquel en el que se lanza al mar. Se puede decir de manera general que la narración se apega en gran medida a los hechos ocurridos; sin embargo, se debe tomar en cuenta que Costanza estaba desesperada porque dudaba de la firmeza del caballero, pues cree que había una relación amorosa entre Alima y el cautivo don Fernando; así lo expresa cuando Alima se aparta para hablar al caballero:

COSTANZA. Al fin salió
verdad lo que yo temía.
¿Si ha de acabar Berbería
lo que España comenzó?
Allá comencé a perder,
y aquí me he de rematar;
porque bien se echa de ver
que este apartarse y hablar
se funda en un buen querer.
(*Los baños de Argel*, II, 1073-1081)

Todo parece indicar que la narración tiene una función que va más allá de la mera repetición; don Fernando trata de aclarar ante Costanza que no tiene ninguna relación con su ama:

DON FERNANDO. [...] Entre los suyos Cauralí contóme;
su mujer me persigue y mi enemiga;
él te persigue a ti. ¡Mira si es cuento
digno de admiración!
(*Los baños de Argel*, II, 1763-1766)

Don Fernando tiene que convencer a Constanza de su amor, pues su reputación ante los ojos de la doncella está por los suelos. Y es que ella considera que el galán es condescendiente

Y el segundo:

SACRISTÁN. [...] Ninguno hacho en la marina
ninguna atalaya enciende,
señal do se comprehende
ser cierta nuestra rüina.
(*Los baños de Argel*, 47-50)

con los requerimientos amorosos de Alima: “¡Oh, por mi mal, bien perdido!”, dice la mujer al creerse engañada (*Los baños de Argel*, II, 1156).

En la narración se presenta una versión más elaborada de los hechos en virtud de la función persuasiva. Esto se debe a que se narra lo sucedido desde una perspectiva distinta: el ya no encontrarse más en la penosa situación y tener cerca a su amada provoca que aquel acontecimiento sea matizado por su actual punto de vista, que se ha convertido en una visión externa con respecto al acontecimiento del pasado. Conviene señalar que el ambiente y el barco que aparecieron inicialmente son creaciones diegéticas en tanto que han sido construidos por la voz del personaje; no obstante, la narración que del suceso lleva a cabo don Fernando es de carácter mimética, porque, desde el punto de vista del espectador, se ha sido testigo de los hechos por haber visto las acciones del personaje en el espacio mimético y basta con haber escuchado la construcción de un espacio diegético para que lo decodifique y lo tome como si realmente aquello que vio ocurrió en el lugar señalado. Lo mismo sucede con el decorado verbal: basta con que el personaje evoque el escenario para que la espacialidad que lo envuelve se convierta en el ambiente natural e inhóspito en el que el personaje se encuentra (la alta cumbre de rústica aspereza, la maleza).

En virtud de que el espectador tiene el privilegio de haber visto en el espacio mimético un acontecimiento y de volver a percibirlo mediante la recreación verbal, puede, por un lado, identificar la función que desempeña la narración y, por otro, conocer de cerca el punto de vista del personaje que intervienen en la comunicación interna de la obra para una mejor comprensión de su comportamiento. Por un lado, sabe que en el caso de don Fernando la narración mimética sirve para convencer a Costanza de su amor. Por otro, puede identificar que, a pesar del apego a los hechos, el relato no está exento de verse matizado por la perspectiva del personaje. Así, una narración mimética provoca una bifurcación en correspondencia con las instancias de comunicación, aun cuando haya una intención de veracidad al transmitir lo acontecido. Los personajes que recrean lo sucedido tienen la oportunidad de alterar o respetar los actos percibidos por el espectador; pueden manipular el contenido de sus narraciones para controlar el comportamiento o la opinión de sus receptores para poder satisfacer sus propios intereses. Por su parte, los personajes que fungen como receptores de la narración no cuentan, ocasionalmente, con la capacidad de juzgar con objetividad la narración. El espectador, en cambio, posee una visión externa con respecto al ámbito de la ficción, lo que le permite observar las modificaciones que el

personaje transmisor impone a su discurso y los efectos que la narración causa en el receptor interno.

Como corolario, se puede decir que existen por lo menos tres tipos de narraciones: el primero de ellos, que se le ha denominado simplemente narraciones, abarca la recuperación de acontecimientos, sea porque estos hayan ocurrido antes de los acontecimientos dramáticos, se hayan omitido o sea porque aún no suceden; en este grupo también se ubican las narraciones breves que se traen a cuento para obtener diversos fines, como ofrecer alguna narración histórica o ficticia para que el receptor comprenda su comportamiento a partir de la identificación de la conducta propia o ajena en el relato. El segundo, las de carácter diegético, son aquellas en las que el personaje recrea mediante su imaginación un suceso que se desarrolla en un lugar distinto del espacio mimético. Finalmente, se encuentran las narraciones miméticas, que son el objeto de esta investigación; en ellas se recrean sucesos que son o han sido presenciados por el espectador, lo que le permite juzgar el grado de veracidad, de falsedad, las intenciones que persiguen los personajes que las emiten, así como percibir las reacciones del receptor interno del mensaje. Desde su propia perspectiva como sujeto externo al ámbito de la ficción, puede conocer el punto de vista de estos seres y tener, así, una visión más amplia sobre la manera con que los personajes se comportan.

Ahora bien, conviene decir que la naturaleza de las obras que aquí interesa analizar tiene como base la acción. Sin embargo, la narración, como elemento discursivo, sirve en la literatura dramática para potencia ese carácter dinámico. En virtud de que la literatura dramática del Siglo de Oro está escrita en verso, su carácter poético es innegable, pero no se trata de un género totalmente descriptivo, como es el caso de la poesía lírica; en el género, la narración sirve para completar su carácter dinámico, que es el fundamento del teatro, la acción. Sin que el discurso narrativo vaya en detrimento del carácter poético, la narración puede incluso llegar a potenciar significativamente este elemento, tal es el caso de lo que ocurre en *El Caballero de Olmedo*.

Conviene subrayar que no sólo el teatro cervantino se vale de la narración para poner en contexto los hechos que el espectador ha de presenciar en escena; tampoco la ampliación del espacio mediante la narración diegética tiene un sello de exclusividad. No es mi intención reclamar para Cervantes el uso de un recurso dramático novedoso; considero, en cambio, que la narración mimética es un recurso propio del género dramático, pues para recrear un suceso

percibido en el espacio mimético, el personaje no puede sino ofrecer su discurso mientras transcurre la acción si quiere que su oyente se entere de lo ocurrido; esto se debe a que está condicionado a permanecer en un espacio concreto, al igual que su oyente, del que no puede desprenderse para poder omitir el relato y hacer que el personaje se dé por enterado de lo ocurrido. La narración mimética es un terreno inexplorado, que puede ofrecer una perspectiva enriquecedora para el estudio del teatro áureo no por lo frecuente que pueda resultar, sino por su cualidad de recurso dramático que sirve, por un lado, para potenciar la acción dramática y, por otro, para estudiar el comportamiento de los personajes.

CAPÍTULO IV. LA NARRACIÓN MIMÉTICA Y SU FUNCIÓN DRAMÁTICA

IV.1 Relación entre narración mimética y acción dramática

Es evidente que dentro de una obra dramática hay narración, pero ahora ha llegado el momento de preguntar si, más allá de la facultad propia de ofrecer una recapitulación de acontecimientos, esta forma discursiva puede cumplir una función dramática. Hasta el momento, se ha visto que se trata de un mecanismo constructivo; el problema actual es saber si ese discurso sirve como un recurso dramático específico o funciona de la misma manera que en el género narrativo. Con este fin, es necesario ofrecer una tipología que, a su debido tiempo, ayude a comprender cómo son utilizados y para qué sirven las narraciones miméticas.

La narración mimética no forma una dimensión independiente que se pueda estudiar separada de la acción dramática. Su finalidad no es entablar una comunicación con el lector, pues, en todo momento, acompañan la acción; a pesar de que las obras de Cervantes fueron publicadas y no representadas, es evidente la preocupación del dramaturgo por ofrecer todos los elementos que hicieran posible la puesta en escena. En este sentido, nuestro análisis toma en cuenta la bifurcación en el proceso de recepción, personajes y espectador, y, principalmente, considera que la lectura implica la recepción como espectadores, pues Cervantes pensaba en sus lectores al dar su creación a la imprenta, pero no se debe olvidar el diálogo que guardan sus obras con las comedias de su tiempo, y no sólo en lo referente al texto espectacular, sino también en cuanto al aspecto literario. Así, pues, este tipo de narración cobra sentido en la medida en que cumple con una función dramática, es decir, cuando sirve como complemento de lo que el espectador ve en la puesta en escena (y que, necesariamente, el lector debe imaginar) y no simplemente por fungir como discurso verbal autónomo.

Conviene señalar que la obra cervantina está integrada por tres bloques. El primero está constituido por *El trato de Argel* y *La Numancia*; obras de la primera época en la que la narración tiene un peso considerable.¹ Por su parte, las ocho comedias que fueron publicadas constituyen no esa “antigua fórmula” que aleja al autor del mundo del teatro,² sino una suerte de catálogo experimental en tanto que cada una de ellas responde a una determinada cuestión que se

¹ Este periodo abarca de 1582 hasta 1587, aproximadamente. Cf. “Introducción” de Schevill y Bonilla, Cervantes, *Comedias y entremeses*, ed. cit., 1922, pp. 5-6.

² *Ibidem*, p. 12.

corresponde con la Comedia Nueva. Dentro de las obras que fueron publicadas, se ha considerado que *Los baños de Argel* es una reelaboración de *El trato*. Finalmente, los entremeses constituyen un tercer bloque en el que, por su brevedad, la narración tiene una importancia notable. Por el momento, sólo puede aventurarse una hipótesis: la narración mimética pierde presencia espacial en las *Ocho comedias*, pero gana terreno al ser utilizada como un recurso dramático que caracteriza a los personajes, entre otras funciones.

Un trabajo afín al que aquí se pretende ofrecer fue elaborado por John Lihani. El estudioso observó un tipo de narración en el teatro áureo que denominó *técnica de recapitulación auténtica*.³ Al acercarse al fenómeno, el autor dio por hecho que una obra dramática se puede leer como una obra narrativa, porque no le da importancia a los elementos espectaculares involucrados; por tanto, dejó de lado la función dramática. Desde esta perspectiva, la función más importante que pudo observar en la recapitulación es que se trata de un recurso mnemónico con valor cohesivo encaminado a que no decaiga el interés por parte del “auditorio”. El trabajo presenta algunos problemas. El primero es considerar “auténtica” la narración, pues desde la perspectiva fenomenológica, un objeto no puede ser percibido de manera cabal aun cuando así sea la pretensión de los participantes en la comunicación en virtud de que toda narración implica un acto interpretativo: el sujeto necesariamente proyecta parte de su ser en este proceso, que disminuye la posibilidad de acercarse al objeto de manera “auténtica”.⁴

Un caso concreto en el que se aprecia la falta de autenticidad en la transmisión de la narración mimética se ofrece en *El gallardo español*. El general de Orán, don Alonso de Córdoba, prohíbe a don Fernando salir al campo para enfrentar a Alimuzel cuando el moro, guiado por el capricho de Arlaxa, desafía al cristiano. Las razones que ofrece al hacer la prohibición son de carácter político (*El gallardo español*, I, 240-263, 269-271). Por su parte, don Fernando renuncia al desafío, porque entiende, muy a su pesar, que la razón de Estado está por encima de cualquier interés particular. La ordenanza genera que don Fernando se vea en una disyuntiva: por un lado, quedará deshonrado si no sale a combatir y guarda el decoro que a la milicia se debe, porque no respondería como hombre al desafío; por otro, no puede contravenir lo que le ha sido encomendado por un superior. Con el diálogo entre el general y don Fernando, el

³ Lihani, “La técnica de la recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI”, art. cit.

⁴ “Como mi punto de vista me impide ver simultáneamente todas las caras de un objeto –de esta mesa, de esta habitación o de esta ciudad–, lo que afirme de sus lados ocultos o de la cosa en conjunto será más o menos hipotético”, Ludovic Robberechts, “Introducción”, en *El pensamiento de Husserl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 11-12.

espectador conoce los motivos reales por los cuales el caballero pospone el desafío. No obstante, planea desobedecer las órdenes; el espectador lo sabe porque así lo hace saber al capitán Guzmán, a quien envía como mensajero ante el moro con el fin de posponer el encuentro (*El gallardo español*, I, 295-306).

Los sucesos anteriores se convierten en material idóneo para la narración mimética. Durante la primera jornada, diversos personajes retoman lo sucedido en múltiples ocasiones; cada uno de ellos cuenta los hechos a su manera con diferentes fines y sus receptores reaccionan de manera distinta. En boca del capitán Guzmán, por ejemplo, sirve para llevar a cabo de manera adecuada su embajada –función informativa– cuando recrea lo sucedido delante de Alimuzel (*El gallardo español*, I, 432-446). El jarife utiliza la narración mimética para disuadir a Alimuzel de su propósito: presentar a don Fernando ante Arlaxa, como lo había prometido a la mujer (*El gallardo español*, I, 487-494); también lo hace para que la mujer abandone la idea de ofrecer su amor al bravo soldado moro, a quien dibuja como un cobarde por no esperar a don Fernando (*El gallardo español*, I, 845-856). De manera involuntaria, Nacor –el jarife– también persuade a la hermosa mora –al menos momentáneamente– para que abandone el deseo que tiene de ver a don Fernando, según se intuye cuando Arlaxa hace una recapitulación de lo sucedido, pues considera cobarde a Alimuzel (*El gallardo español*, I, 780-783). La narración también es utilizada por don Fernando; la función que en esta ocasión desempeña es restituir el honor a Alimuzel y el suyo propio delante de Arlaxa –función caracterizadora– (*El gallardo español*, I, 845-856, II, 1115-1126). En una segunda ocasión, al contar su historia a Oropesa, el relato sirve al gallardo español para no ser juzgado como renegado y ser visto como hombre que sabe velar por su honor aunque en ello le vaya su crédito como soldado –función caracterizadora– (*El gallardo español*, I, 963-987). La Narración mimética no es, pues, un objeto inmaculado; alrededor de ella los personajes interactúan y ofrecen su propia visión de mundo y su personalidad.

En segundo lugar, Lihani no toma en cuenta la participación activa del espectador, que, a diferencia de los personajes, posee una visión más amplia de lo que sucede en el ámbito de la ficción; sin esta consideración, el análisis se priva de la posibilidad de confrontar lo que ve y lo que percibe auditivamente el público con la información que poseen los personajes. De tomarse en cuenta el ámbito de la recepción externa, no se puede estudiar la narración mimética como un

discurso ajeno a la acción,⁵ sino que se le puede incluir como parte del comportamiento individual, pues en la literatura dramática, como afirma Hermenegildo, toda enunciación es conversación.⁶ Si toda conversación forma parte de la acción dramática, la narración que aquí se estudia es, en última instancia, parte de este ámbito. En consecuencia, no sólo las acciones brindan información sobre la forma de ser de un personaje; la narración mimética sirve al espectador para observar la identidad del personaje dramático, porque este discurso contiene parte de su personalidad en la medida en que no se trata de una creación objetiva, sino que cuenta con un grado de subjetividad elevado.

Se reconoce la labor emprendida por Lihani como un trabajo novedoso, sin embargo, el análisis que a continuación se ofrece tiene como eje aquello que Lihani dejó de lado y que permite observar una función dramática: la especificidad genérica del texto dramático. Es necesario señalar, por un lado, que aquí no sólo interesa analizar las narraciones miméticas que tienen una intención de veracidad por parte del emisor; aquellas en las que los hechos se transforman, se omiten o sirven de pretexto para la invención de una narración mimética ilusoria (discursos que acercan al personaje dramático al actuar humano, pues ambos son capaces de manipular la información para obtener un beneficio particular) serán tomadas en cuenta, pues cualquier tipo de narración mimética no por alterar lo acontecido deja de formar parte de la acción dramática. Por otro, el acercamiento que aquí se propone parte de considerar prioritaria la especificidad genérica de la literatura dramática, la concretización del texto en el espacio escénico, pues la condición de inmediatez que proporciona la puesta en escena a los personajes se convierte en un mecanismo dramático que sirve al espectador para participar activamente desde el exterior de la escena cuando determina el grado de proyección del personaje en el discurso narrativo.

⁵ Sin un gran desarrollo, el autor menciona que “Además de recordar la acción al auditorio, la técnica de recapitulación sirvió adicionales propósitos [*sic.*], como, por ejemplo, la construcción de la caracterización, reiteración de los temas, y, además, permitió al dramaturgo exhibir su destreza poética en pasajes más extensos que los normalmente designados para el diálogo activo”, Lihani, “La técnica de la recapitulación auténtica...”, ar. cit., p. 309. Sus observaciones son útiles porque brinda un porcentaje de los diálogos en los que se presenta la técnica; al enfrentar, por ejemplo, una obra en la que la narración es de suma importancia, *La Numancia* de Cervantes, con una totalmente poética, *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, el resultado fue inesperado: mientras que las recapitulaciones ocupan en la tragedia cervantina 12% de los diálogos, en la obra de Lope ocupan el 21%, *loc. cit.*

⁶ Cf. Hermenegildo, “La segmentación teatral en los de Siglos de Oro: unas palabras introductorias”, ar. cit., p. 12.

IV.2 Posibilidades funcionales de la narración mimética

Existen tres tipos narraciones miméticas: las de carácter retrospectivo, simultáneo e indirecto. El primer tipo transmite un hecho que previamente se ha mostrado en escena, ya sea que éste haya sido llevado a cabo por el mismo personaje que los transmite o por alguien distinto. El segundo, hace referencia a los hechos que tienen lugar en el momento mismo en el que son narrados; así, el espectador percibe visualmente el acontecimiento y, al mismo tiempo, oye la narración que de él se hace. El tercer tipo se presenta cuando no existe voluntad de ofrecer un discurso narrativo; ejemplo de ello se aprecia cuando un personaje transmite un acontecimiento por medio de preguntas lanzadas a alguien más o a sí mismo. La relación de hechos puede ofrecerse en el discurso de un solo personaje o puede brindarse mediante el diálogo.

Independientemente de la diferencia entre las narraciones señaladas, éstas pueden estudiarse de manera conjunta para observar cómo son utilizadas y para qué sirven en una obra dramática determinada. Para poder acercarse a la repercusión que tienen en una obra, es necesario, además, tomar en cuenta la bifurcación en la recepción generada por la naturaleza del texto dramático: la recepción espectacular (la del espectador) y la dramática (la de los personajes): lo que ante los ojos del público puede resultar una repetición innecesaria, no lo es en el ámbito de la ficción. En el género narrativo, que cuenta sólo con un receptor –el lector–, la narración repetitiva resulta tediosa, porque el narrador puede ahorrarse este discurso con una simple advertencia al lector. En cambio, la función que cumple esta estrategia discursiva empobrecería su significado si se piensa que leer una obra dramática es igual que leer una novela: imposible que en la puesta en escena, por ejemplo, un personaje ahorre información al espectador utilizando la fórmula “como ya la historia lo ha contado”; sí es posible, sin embargo, que un personaje decida ahorrar información frente a otro.⁷ El discurso también se puede omitir mediante un cambio de escena. No obstante, mientras transcurre la acción dramática, el camino

⁷ En *El laberinto de amor*, por ejemplo, Manfredo explica a Anastasio:

MANFREDO. [...] Aquésta es Julia, tu hermana,
y ésa, tu prima, cual dice,
con las cuales nunca hice
traición ni fuerza villana.
Ellas te dirán después
del modo que aquí vinieron,
hasta que el fin consiguieron,
y el gusto de su interés.

(*El laberinto de amor*, III, 3031-3038).

De esta manera, se evita volver a relatar toda la historia de las dos mujeres, que el espectador conoce, delante de Anastasio.

más viable con el que cuenta el personaje para la transmisión de un acontecimiento ocurrido en escena es la narración mimética.

En una obra dramática, como sucede en la vida cotidiana, la narración mimética es un medio apropiado para el intercambio de experiencias y el recuento de los hechos; ambos elementos son relevantes en la medida en que, por un lado, permiten a los personajes conocer su mundo y, por otro, sirven al espectador como elemento de apoyo para ampliar su visión de lo que percibe visualmente en el espacio mimético. A diferencia del género narrativo, donde el discurso del narrador matiza el carácter de los personajes, los personajes de una obra dramática llevan a cabo esta función. Pero carecer del apoyo de la perspectiva narrativa no significa un empobrecimiento del discurso dramático, pues el dramaturgo se vale de otros medios para matizar la acción; uno de tales senderos recae, en buena medida, en la única voz posible: la de los personajes, particularmente, en el tipo de narración que aquí incumbe.⁸ Así como en el género narrativo la perspectiva del narrador es una forma de ver el mundo de los personajes, la narración mimética, en el dramático, puede ofrecer una lectura posible sobre las acciones dramáticas.

Para hablar de las funciones, se consideró el esquema de comunicación propuesto por Jakobson. El teórico ruso distingue seis elementos que intervienen en la comunicación verbal, que a su vez generan sendas funciones de la lengua. Aquí interesa resaltar aquellas que están relacionadas con el emisor y el receptor. La función emotiva, también conocida como expresiva, se genera en virtud del hablante; está “centrada en el ‘destinador’, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida”.⁹ Cuando la comunicación se orienta hacia el oyente, se genera la función conativa, que “halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que [...] se apartan de las demás categorías nominales y verbales”.¹⁰

En otras palabras, la función emotiva predomina cuando el mensaje sirve al emisor para un determinado fin; la conativa, cuando provoca algún efecto en el receptor; la referencial cuando la intención es informar de manera más o menos objetiva sobre algún acontecimiento. A partir de tal definición, propongo señalar las funciones de la Narración: qué fin persigue quien las utiliza, función emotiva, y qué efecto produce en el receptor, función conativa.

⁸ Aunque hay otros signos que apoyan esta tarea.

⁹ Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, *Ensayos de Lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 353.

¹⁰ *Ibidem*, p. 355.

IV.2.1 Función emotiva en la narración mimética. Función caracterizadora: identidad del personaje dramático

Sería injusto omitir que una de las funciones de la narración mimética es la de carácter referencial. No es ninguna novedad que una narración sea utilizada para hacer referencia a un suceso y brindar, de esta manera, una información que sirva para comprender una acción. Un personaje puede ofrecer una relación sobre sus actos con el fin de facilitar el proceso de recepción al poner al descubierto sus verdaderas intenciones. En *El rufián dichoso*, por ejemplo, el espectador ignora todo lo relacionado con una mujer que viste honestamente, pero ella explica su presencia en plena madrugada en casa de Tello, amo del Lugo:

(Entranse todos. Sale ANTONIA con su manto, no muy aderezada, sino honesta).

ANTONIA. [...] Atrevimiento es el mío;
pero dame esfuerzo y brío
estos celos y este amor,
que rinde con su rigor
al más exento albedrío.

(El rufián dichoso, I, 707-711)

La mujer da a conocer que el amor hacia el rufián mantiene sujeta su voluntad y es la causa que la condujo a casa de su amado. Este tipo de narraciones miméticas cuya función es informar de manera verídica un suceso que acontece o aconteció en las tablas no es prioritario ni exclusivo en las obras dramáticas; por ello, su revisión merece un espacio en el que se ponga énfasis sobre la naturaleza narrativa y no sobre la especificidad genérica de la literatura dramática, como es el caso del presente estudio.

Como se ha señalado, la función emotiva es relevante cuando el mensaje sirve al emisor para un determinado fin. La caracterización del personaje pertenece al rubro de la función emotiva en virtud de que la principal vertiente verbal para otorgar identidad a un personaje dramático es su propio discurso, pero es necesario advertir que ésta es una decisión con un margen amplio de arbitrariedad, porque no sólo un personaje se caracteriza a sí mismo mediante su propio discurso.

Casi siempre se presenta la relación de los personajes al principio de la obra dramática. Son pocos los datos que se pueden ofrecer por esta vía, como parentesco o relación entre personajes, clase social, nombre, edad. El lector puede observar que ese sujeto textual (quien inicialmente sólo era un nombre) va adquiriendo cualidades que lo identifican con el actuar humano conforme el diálogo se desarrolla; el espectador no necesita tal lista para poder ubicar al

personaje, porque cuenta con otros signos visuales y auditivos que hacen posible el desarrollo de las cualidades, tales como el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios.¹¹ Además de estos signos, hay otros medios a través de los cuales el personaje va adquiriendo una identidad; se trata de tres vertientes informativas: las palabras que él mismo emite, sus acciones y aquello que el resto de los personajes dicen de él. La reunión de esos signos más los elementos espectaculares hacen posible la caracterización del personaje dramático.

La atribución de características que brindan identidad a un personaje comienza con elementos que atañen a la puesta en escena. Cuando se lee un texto dramático, por ejemplo, no es difícil identificar a un recién llegado, porque las didascalias ofrecen un apoyo; tal es el caso de la aparición de don Fernando en tierra de moros, pues se señala: “*Entran dos MOROS y traen cautivo a DON FERNANDO, en cuerpo y sin espada*” (*El gallardo español*, I, 809); así, el lector no tiene problemas para identificarlo. Pero no ocurre lo mismo con el espectador, quien no tendría por qué reconocerlo si se toma en cuenta que el personaje no lleva un cartel con su nombre. En casos como éste, es pertinente la intervención de Oropesa:

OROPESA. Éste es don Fernando, cierto,
 el que yo tanto alabé,
 y ni viene preso ni muerto,
 ni cómo viene no sé,
 ni atino su desconcierto.
 (*El gallardo español*, I, 830-834)

La transmisión oral que se hace sobre la identificación de don Fernando se convierte en el recurso dramático mediante el cual el espectador refuerza la idea de que el hombre que está en poder de los moros es el mismo que en un principio había aparecido del lado de los cristianos; con ello, sus acciones adquieren sentido.¹²

¹¹ Entre los signos que pueden ofrecer cualidades del personaje, además de la palabra, está el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, el accesorio. Cf. Tadeusz Kowzan, “El universo de los signos”, en *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 149-180.

¹² Es evidente que Cervantes piensa en su lector, según se deduce por acotaciones como la que aparece en *La gran sultana* (II, 1345): “Vuelve Mamí, y con él Clara, llamada Zaida, y Zelinda, que es Lamberto, el que busca Roberto”. Lo cual no implica, sin embargo, que no tome en cuenta al espectador, no de otra manera se explican las palabras de Zelinda:

ZELINDA. ¡Oh Clara! ¡Cuán turbias van
 nuestras cosas! ¿Qué haremos?
 Que ya están en los extremos
 del más sin remedio afán.
 ¿Yo varón, y en el serrallo

El reconocimiento de los personajes en la puesta en escena es importante y ayuda a su caracterización; pero ésta va más allá de la simple ubicación visual de sus atributos. Por caracterización se entiende la identificación de un personaje (que, en un principio, aparece enunciado mediante un nombre en el texto escrito) mediante las palabras y las acciones que lleva a cabo y a través, también, de recursos escénicos, es decir, la adquisición de cualidades que se corresponden con las propias de un ser humano y que brindan una identidad como sujeto dramático. La identidad no depende de la condición de un personaje dentro de la obra, como el desempeño de la figura de padre, esclavo, soldado...,¹³ tampoco debe confundirse con la atribución de una función sintáctica en el relato, una categoría actancial.¹⁴ Las cualidades que conforman la identidad no son permanentes, porque un personaje reacciona de una manera particular en correspondencia con cada situación que se le presenta. Más que una reunión de cualidades homogéneas, la heterogeneidad de las reacciones es lo que denota su identidad como personaje dramático.

Bobes Naves ha observado que: “El ser literario (único que tiene) del personaje va haciéndose en el texto progresivamente, de forma discontinua y en relación con los demás personajes que intervienen en el drama”.¹⁵ La misma autora considera que la construcción de personajes se rige por un principio de coherencia: “no se podía construir un personaje que fuese fiel y a la vez infiel, que fuese amable y a la vez desagradable... El principio de unidad o coherencia exige que no se produzca un rechazo interno en la construcción de figuras físicas y anímicas de los personajes”. No obstante, reconoce que un personaje puede experimentar cambios.¹⁶ Este último punto obliga a preguntar si, más allá de un ser literario, puede hablarse de la identidad del personaje dramático, es decir, en qué medida es identificable consigo mismo, como lo son los personajes de las narraciones tradicionales (el rey, la princesa, el tonto, el astuto)

del Gran Turco?

(*La gran sultana*, II, 1410-1415)

Palabras que explicarían al espectador la identidad de los amantes.

¹³ En opinión de Canavaggio con respecto a *Los tratos de Argel*, por ejemplo, “[...] la fonctionnalité des personnages ne représente pratiquement jamais un indice de caractérisation; seule, la condition respective de Zahara, ‘ama de Aurelio’, d’Yzuf, ‘amo de Aurelio’, de Silvia, ‘esclava de Yzuf’, connote-t-elle, tout à la fois, un status social précis et une participation déterminante à l’action”, *Cervantès dramaturge*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁴ Para mayores referencias sobre la diferencia entre personaje y actante cf. Ubersfeld *Semiótica teatral*, *op. cit.*, pp. 48-49 y Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, *op. cit.*, p. 341.

¹⁵ Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, *op. cit.*, p. 356.

¹⁶ *Ibidem*, p. 335.

o ¿es posible que su comportamiento sea como el de los seres humanos cuya identidad tiende a imbricarse y a confundirse en la vida cotidiana?¹⁷

En una puesta en escena, el comportamiento de un personaje puede provocar múltiples significados en el público –lo mismo sucede, claro, en el proceso de recepción interna–; pero, a diferencia de lo que sucedería en el género narrativo, donde el narrador pronunciaría un punto de vista distinto con respecto al de los personajes, sea correcta o no, el espectador no tiene más que las acciones vistas y la reconstrucción que sobre las acciones lleve a cabo uno o más personajes. La acción dramática adquirirá una dirección determinada si un personaje retoma eso que se presencia o presencié en las tablas y lo transmite de manera oral. En *El rufián dichoso*, por ejemplo, fray Antonio se presenta ante Tello de Sandoval; la manera de presentarse molesta al prior porque ésta no se corresponde con la función de un religioso:

PRIOR. Fray Antonio, ¿cómo es esto?
¿Cómo delante de mí
se muestra tan descompuesto?
(*El rufián dichoso*, II, 1558-1560)

A pesar del desconcierto y el enfado aquí explícitos, el espectador pudiera pensar que el prior olvida el asunto cuando brinda un gesto de amistad a Tello y a Cristóbal y dice literalmente que su enojo no es tan grande como el placer que experimenta en virtud de la conversación que se entabla en la escena:

PRIOR. [...] a cólera no me mueve
plática que da solaz,
y éste, por mozo, se atreve,
y él de suyo se es locuaz;
y sean estos abrazos
muestra de los santos lazos
con que caridad nos liga.
(*Abraza a los dos*).
(*El rufián dichoso*, II, 1589-1595)

La actitud condescendiente bien puede ser convincente para el espectador, que percibe el abrazo, pero no lo es para fray Antonio, quien transmite una realidad distinta al servir como espejo de las acciones del prior; las palabras van dirigidas al padre Cruz:

FRAY ANTONIO. Ruéguele, padre, al prior,
que en su furia se mitigue.
(*El rufián dichoso*, II, 1636-1637)

¹⁷ Un hombre puede comportarse de manera diversa e incluso contradictoria, porque su identidad no se corresponde con la de los personajes de los cuentos de hadas o tradicionales, por ejemplo.

Si se tratara de una novela, el narrador habría señalado el disimulo del prior cuando abraza a Tello y al padre Cruz; en la puesta en escena, en cambio, el espectador probablemente lo pase por alto en virtud de que en el rostro del personaje ha de aparecer el disgusto y el esfuerzo por ocultarlo; el disimulo ha de alcanzar tales dimensiones, que incluso se llegue a disfrazar de alegría delante de Tello y, por supuesto, también delante del espectador. Gracias a la intervención verbal de fray Antonio, el acto del prior cobra sentido: el superior no puede sentir condescendencia –aunque así lo haya expresado– por alguien que pone en tela de juicio su fe mediante sus actos y palabras, por eso la furia está presente hasta el final del pasaje. La visión de fray Antonio se convierte así en una posibilidad alterna de conocer el actuar del prior en tanto que sirve al espectador para ampliar lo que percibe de manera visual. ¿Hace falta la voz del narrador para que el espectador note el detalle? No mucha: en su lugar se encuentra la perspectiva de fray Antonio; con la información que brinda, el espectador puede percatarse de que el hábil prior ocultó su cólera mediante un gesto de amistad.

En este sentido, se puede aventurar una hipótesis: la narración mimética en una obra dramática puede funcionar como un recurso propio del género en la medida en la que sirve para apoyar la construcción de la identidad del personaje dramático:¹⁸ en tanto que no se cuenta con un narrador que vaya señalando las cualidades de los personajes mientras éstos actúan, la reconstrucción de los hechos en boca de los personajes es el medio más apropiado para ampliar la perspectiva del espectador sobre lo que sucede en escena y sobre los rasgos que conforman la identidad del personaje; esta técnica es la forma más efectiva que se tiene en la literatura dramática para matizar los acontecimientos. Claro que al igual que existen narradores poco confiables, también hay personajes similares que tratan de engañar por medio de su discurso, sólo que su engaño no va dirigido al espectador (como va dirigido al lector en el género narrativo), sino a los personajes que lo rodean. También se cuenta con personajes que, a causa de sus limitaciones perceptuales y espacio-temporales, tienen una idea diferente sobre lo que acontece en el ámbito de la ficción con respecto a la que tiene el espectador.

No debe olvidarse que Cervantes es creador de la novela moderna, lo que se debe, en gran medida, a la capacidad que tiene el narrador del *Quijote* de jugar con las perspectivas al ausentarse de lo que narra y permitir que sean los personajes quienes ofrezcan su punto de vista

¹⁸ Sirve de apoyo porque la caracterización del personaje se vale principalmente de recursos escenográficos; la narración potencia esos signos al llevarlos al ámbito verbal.

sin que él intervenga para afirmar o negar lo ocurrido. Tal es el caso de lo que sucede en la aventura de la cueva de Montesinos en donde todos los intentos que haga el lector por tratar de descifrar si lo narrado por don Quijote fue verdad o pura invención serán inútiles, pues el narrador no dice una palabra al respecto, sólo cede la palabra a Cide Hamete, quien invita al lector a juzgar lo que le parezca conveniente (II, 24, 829). Al igual que ocurre en el *Quijote*, en algunas comedias cervantinas la riqueza radica no en lo que dicen los personajes, sino en aquello que sus palabras sugieren al espectador cuando éste compara los actos que presencia con la información verbal ofrecida.

El eje de este estudio es el aspecto verbal que surge a partir de las acciones, es decir, se observarán los cambios que sufre el comportamiento de los personajes al estar relacionado con el otro; de esta manera se pretende mostrar que los personajes de Cervantes no *son*, sino que crean su propia identidad en la medida que responden de manera concreta a una situación determinada; las etiquetas predeterminadas no existen: ni Lugo es un santo, ni Francisquito es un mártir, ni Pedro es tan estafador, ni doña Catalina de Oviedo es una mujer que se entrega por amor al sultán, por mencionar algunos ejemplos. El parámetro para observar tales cambios son las narraciones miméticas ofrecidas por el propio discurso del personaje en cuestión o el que sobre éste ofrecen otros personajes. Aun cuando no hay intención para caracterizar a un tercero, el personaje que narra lo que él mismo u otro ha hecho o está llevando a cabo necesariamente brinda información sobre la identidad del personaje en cuestión.

IV.2.1.1 ¿Un rufián?

Como se ha dicho, las *Ocho comedias* representan una respuesta sistematizada al teatro que se representaba en tiempos de Cervantes. De manera particular, *El rufián dichoso* entabla diálogo con las comedias de santos, que tanto desprecio causaron en el ánimo del compadre de don Quijote:

¿qué [se puede decir], si viéramos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien tal milagro y apariencia, como ellos llaman [a la maquinaria para conseguir efectos teatrales], para que gente ignorante se admire y venga a la comedia (I, 48, p. 554).

La comedia de santos que Cervantes ofrece no pretende enfadar más al cura. Por eso deja claro, por un lado, que la historia no es inventada, sino proveniente de una fuente confiable, como se puede comprobar en las ocasiones que así lo manifiesta en las didascalias explícitas. Por otro,

se vale menos de las “apariencias” para transmitir los sucesos milagrosos. En su lugar, va construyendo la personalidad del santo no mediante trucos escenográficos, sino con el apoyo de narraciones, entre las cuales cobra especial importancia las de carácter mimético. Conviene señalar que tal caracterización del padre Cruz no sólo se ofrece a través de esta vía, pero la información vertida en este discurso es significativa y puede reforzar en gran medida las acciones llevadas a cabo por el personaje.

El título mismo de la obra lleva implícita una paradoja, pues anuncia el paso del ámbito rufianesco al divino; pero el comportamiento del protagonista durante la primera jornada, a su vez, contradice la identidad del hombre que pertenece al mundo del hampa. Desde muy temprano, Lugo se presenta como un rufián: “*Sale Lugo envainando una daga de ganchos*”. Esta información se reitera en la misma didascalia inicial: “*una daga de ganchos; que no ha de traer espada*”. Pero la mayor parte de las acciones que lo caracterizan como rufián no se pueden percibir de manera visual porque ocurren en un espacio diferente del mimético y son transmitidas por medio de la palabra.¹⁹ Mientras Lugo es respetado fuera de casa, su comportamiento ante Tello de Sandoval es propio de un criado, pero el inquisidor se entera de sus andanzas e, indignado, lo reprende y le hace ver el significado de sus actos:

TELLO. [...] Haces a Dios mil ofensas,
 como dices, de ordinario,
 ¿y con rezar un rosario,
 sin más, ir al cielo piensas?
 (*El rufián dichoso*, I, 826-829)

Desde la perspectiva del inquisidor, los actos que lleva a cabo el rufián son reprobables; su juicio refleja la bifurcación de la personalidad de Lugo presente en el primer acto: en la calle su comportamiento se corresponde con el mundo del hampa; en casa, en cambio, se mimetiza con el de su amo. La fe que Lugo nunca pierde es ridiculizada por Tello de Sandoval, pues no concibe que un hombre corrompido pueda salvar su alma con simples rezos. Pero la identidad de Lugo rompe las etiquetas no sólo por transgredir la armonía del ámbito del hogar, sino también porque es caritativo en la calle –lugar en el que debería mostrar sus actos ruines–,²⁰ pues llega al extremo de dejar vacío su bolsillo cuando da limosna al ciego:

¹⁹ No obstante, un indicio que muestra las cualidades del personaje es el poder que ejerce sobre la justicia misma; esto puede observarse al rescatar a Carrascosa, pues el alguacil no ofrece resistencia ante la orden de soltar al Padre emitida por Lugo (*El rufián dichoso*, I, 974-995). No hizo falta derramamiento de sangre para que el protagonista alcanzara su objetivo; su presencia impuso el respeto necesario ante la justicia, que, evidentemente le teme.

²⁰ Cf. Amezcua, *La esfera honrada: espacio y personajes en “El médico de su honra”*, op. cit., p. 25, y 50.

MÚSICO 1. ¿Quédate para vino, Lugo amigo?
LUGO. Ni un solo cornado.
 (El rufián dichoso, I, 639-640)

No obstante su comportamiento como rufián, el héroe ha preferido dar limosna al ciego a cuenta de oraciones para las ánimas del Purgatorio. Al final del acto primero, su identidad sufre un vuelco, pues cuando todos sus compañeros se entregan a la alegría, él prefiere atender asuntos relacionados con el alma:

LAGARTIJA. [...] ¿Cuando te están esperando
 tus amigos con más gusto,
 andas, cual si fueras justo,
 avemarías tragando
 [...]
 Voime, porque ya me enfada
 tanta *Gloria* y *Patri* tanto.
 (El rufián dichoso, I, 1142-1145, 1148-1149)

Mediante el gesto que es reconstruido por medio de la palabra, se muestra que su fe comparte espacio con la vida rufianesca.

Lugo experimenta un cambio en el cierre de la primera jornada. Los bienes materiales, que nunca le interesaron demasiado, ahora, incluso, son del todo prescindibles. Una dama casada ofrece su amor al rufián; por medio de la palabra del astuto personaje, la reputación de la mujer y la suya propia quedan a salvo ante la ingenua perspectiva del Marido:

LUGO. Ya aquel que pudo poneros
 en cuidado está de suerte
 que llegará al de la muerte,
 y no al punto de ofenderos.
 (El rufián dichoso, I, 1118-1121)

Como el personaje dice, el Marido no tiene por qué temer, pues el presunto ofensor está próximo a dejar sus antiguas costumbres. En el cambio de identidad, los bienes materiales, que nunca le interesaron demasiado, ahora, incluso, son del todo prescindibles, pues esta respuesta da al Marido que le ofrece su hacienda para que disponga a su voluntad de ella:

LUGO. Pasó mi necesidad,
 no hay ninguna que me ofenda;
 y así, sólo en recompensa
 recibo vuestro deseo.
MARIDO. No aquel estilo en vos veo
 que el vulgo, engañado, piensa.
 (El rufián dichoso, I, 1128-1133)

Su falta de ambiciones económicas tiene correspondencia con el cambio que notó Lagartija cuando encuentra a su compañero en pleno rezo. A la dialéctica de su identidad entre lo sagrado y lo rufianesco, hay que agregar otro tipo de comportamiento que también va minando su cualidad de rufián; se trata de su relación con las mujeres. Se menciona que el personaje atrae la atención del sexo opuesto; lo que se da a conocer mediante el enamoramiento de dos damas. La primera de ellas dice:

DAMA. Arrastrada de un deseo
 sin provecho resistido,
 a hurto de mi marido,
 delante de vos me veo.
 (*El rufián dichoso*, I, 243-246)

La Dama ha perdido los estribos y ha ido a buscar al rufián para entregarle su amor. También Antonia confiesa estar enamorada y no precisamente por las buenas obras del galán ni por su trato con las mujeres:

ANTONIA. [...] No me lleva a mí tras él
 Venus blanda y amorosa
 sino su aguda ganchosa
 y su acerado broquel.
 (*El rufián dichoso*, I, 758-761)

PERALTA. Pues ¿por qué le quieres tanto?
ANTONIA. Porque me alegre y me espanto
 de lo que con hombres vale.
 (*El rufián dichoso*, I, 1063-1065)

Cuando descubre que Antonia ha ido a buscarlo, parece que teme, cual doncella, por su honor, pues reacciona de manera muy parecida en que lo hizo don Quijote ante doña Rodríguez:²¹

LUGO. Demonio, ¿Quién te ha traído
 aquí? ¿Por qué me persigues,
 si ningún fruto consigues
 de tu intento malnacido?
 (*El rufián dichoso*, I, 886-889)

Aunque el discurso hace referencia a la aparición de la dama en casa del rufián durante la madrugada,²² se da noticia de que el intento de la mujer y el rechazo que Lugo muestra por ella

²¹ Cf. II, 48, 1014-1018.

²² Y aunque la mujer dice amarlo honestamente, su actuación no se corresponde con sus palabras, pues su intención no es ver al rufián de día en una plaza pública, como lo da a conocer Tello:

TELLO. ¿Bien le queréis?
ANTONIA. No lo niego;
 mas quiérole en parte buena.
TELLO. El madrugar os condena.

han venido sucediendo con frecuencia.²³ Queda claro que no tiene el mínimo interés por las mujeres; por si fuera poco, así lo afirma Antonia de manera explícita en más de una ocasión (*El rufián dichoso*, I, 756-757, 1055-1061). Lugo no posee una identidad fija, porque se mimetiza por momentos con quienes convive: en la calle se comporta como sus compañeros; aunque al fin de la primera jornada da muestra de su fe en plena compañía de sus cofrades. En presencia de Tello, se había comportado de manera concordante con el oficio de su benefactor; sin embargo, el exterior irrumpe en la casa del inquisidor cuando el personaje se da a conocer como rufián que, paradójicamente, no abandona la fe. También es capaz de aborrecer los bienes materiales, de tener piedad por el prójimo y de despreciar a las mujeres; todo ello aleja al protagonista de las aspiraciones de los rufianes literarios.²⁴

IV.2.1.2 ¿Embusteros?

Otro personaje que guarda relación con Lugo es Pedro de Urdemalas –de larga tradición folklórica–, aunque éste no se entrega a la religión. Es evidente el carácter de estafador y de hombre ingenioso, según se deduce por su comportamiento que lo deja bien librado ante cualquier asunto, como se observa cuando ayuda al alcalde para dictar sentencias o al engañar y estafar a la viuda. Al igual que el rufián, Pedro posee una identidad compleja, pues su

(*El rufián dichoso*, I, 738-740)

El atrevimiento de la mujer al aparecer en casa del valiente acuchillador en la madrugada y, más aún, el desear verse a solas con él en el aposento mismo del rufián (*El rufián dichoso*, I, 703) manifiesta el nulo deseo carnal de Lugo.

²³ No obstante que es despreciada, la mujer no deja su intento; en la segunda aparición, Antonia busca ser correspondida nuevamente:

PERALTA. ¿Son celos, o son amores
 los que aquí os guían el paso,
 señora Antonia?

ANTONIA. No sé,
 si no es rabia, lo que sea

[...]

No hay parte tan escondida,
do no se sepa mi historia.

PERALTA. Hácela a todos notoria
 el veros andar perdida
 buscando siempre a este hombre.

(*El rufián dichoso*, I, 1044-1047, 1050-1054)

Sin duda, el discurso redundante en la fuerza de atracción sexual que posee Lugo y, a un tiempo, pone en duda su hombría.

²⁴ Recuérdese, por ejemplo, lo que sucede con Trampagos del *Rufián viudo*: no bien termina de secarse las lágrimas por la muerte de su querida Periconna (“¡Ah, Periconna, Periconna mía, / y aun de todo el concejo!”), *El rufián viudo*, 9-10), cuando la Repulida, la Pizpita y la Mostrenca se arremolinan a su alrededor para ser la próxima coima; el rufián no tarda en elegir a la Repulida.

comportamiento se amolda a la situación que se le presenta y, en ocasiones, traiciona su característica principal: él, que es capaz de alcanzar los más grandes embustes, llega, incluso, a mostrar cobardía.

No es que su figura se degrade conforme transcurre la comedia: la obra ofrece ciertos detalles que van minando la fase de hombre ingenioso, valiente o justo tan pronto se da a conocer como tal. La resolución al asunto de la boda, por ejemplo, que tanto beneficio otorgó a Clemente, no fue satisfactoria para Clemencia. Resulta extraño que, en un principio, la mujer haya rechazado al galán y, luego, se presente ante el alcalde en hábito de pastora, con el rostro oculto y sin pronunciar palabra para no ser reconocida por su padre; convencida o no del casamiento, ella termina agradeciendo la determinación de Pedro.²⁵ De esta manera, se podría reconocer la conformidad de la mujer y la justicia de Pedro; sin embargo, las palabras emitidas por este personaje ponen en duda que el asunto haya favorecido a la dama:

PEDRO. De que he encargado, recelo,
algún tanto mi conciencia.
(*Pedro de Urdemalas*, I, 508-509)

Con tales palabras, Pedro pone en entredicho la opinión de hombre sagaz que sobre sí mismo había emitido tras las muestras de satisfacción que Clemente ofrece al ver cumplido su deseo.²⁶ Pero no es la única vez que dice una cosa y los resultados de sus acciones devienen adversos; en otra ocasión, ofrece a Pascual solucionar la cuita amorosa.²⁷ Pero la salida que ofrece está lejos de satisfacer a su amigo, porque al llegar a ver a su amor, ella daba un listón, prueba de amor, al sacristán:

PASCUAL. ¿Que aquesto pasa?
¿Que esta cuenta de vos dais?
Benita, ¿que a un sacristán,
vuestros despojos se dan?

²⁵ TARUGO. ¡Bien escogiste, Clemencia!
CLEMENCIA. Al que ordenó la sentencia
las gracias se den, y al Cielo.
(*Pedro de Urdemalas*, I, 505-507)

²⁶ PEDRO. ¡Oh, cuántas cosas alcanza
la industria y sagacidad!
(*Pedro de Urdemalas*, I, 498-499)

²⁷ PEDRO. [...] No pienses que me descuido
del remedio de tu mal;
antes, en él tanto cuidado,
que casi no pienso en al.
(*Pedro de Urdemalas*, I, 511-514)

[...]
 PEDRO. ¿Qué es esto, Pascual amigo?
 PASCUAL. El sacristán y Benita
 han querido sea testigo
 de que ella es mujer bendita
 y él de embustes enemigo;
 mas porque no se alborote,
 y vea que al estricote
 le trae su honra su intento,
 por testigo le presento
 esta cinta y este zote.
 (*Pedro de Urdemalas*, I, 821-824, 838-847)

Y es que la sagacidad de la que tanto alarde solía hacer Pedro provocó que el sacristán sacara provecho y se adelantara a lo que Pascual, según consejo de Pedro, tendría que hacer la noche de San Juan para conquistar a Benita:

SACRISTÁN. Por las santas vinajeras,
 a quien dejo cada día
 agostadas y ligeras,
 que no fue la intención mía
 de burlarme con las veras.
 Hoy a los dos oí
 lo que había de hacer allí
 Benita, en cabello puesta,
 y, por gozar de la fiesta,
 vine, señores, aquí.
 Nombréme, y ella acudió
 al reclamo, como quien,
 del primer nombre que oyó,
 de su gusto y de su bien
 indicio claro tomó;
 que la vana hechicería
 que la noche antes del día
 de San Juan usan doncellas,
 hace que se muestren ellas
 de liviana fantasía.
 (*Pedro de Urdemalas*, I, 848-867)

El astuto sacristán ha demostrado ser más listo que el propio Pedro. Para solucionar el conflicto, no es el protagonista quien hace gala de su sagacidad; quien recurre a su ingenio y convence a Benita de su amor es Pascual. Pedro sólo se limita a dar el toque final para que la mujer termine de aceptar a Pascual.

También resulta un poco desconcertante que el personaje muestre miedo cuando cree que han encarcelado a las gitanas. Maldonado nota la actitud en las acciones de Pedro:

MALDONADO. En muy poco agua te ahogas.
Nunca pensé mal de ti;
antes, pensé que tenías
ánimo para esperar
un ejército.
(*Pedro de Urdemalas*, II, 2105-2109)

Curiosamente, el personaje no hace nada por salvar su honra, sino todo lo contrario: como hombre prudente, acepta su debilidad en más de una ocasión:

PEDRO. [...] otras son las fuerzas mías.
(*Pedro de Urdemalas*, II, 2110)

de la reina vengo huyendo,
cien mil azares temiendo
desta mi suerte inconstante.
(*Pedro de Urdemalas*, III, 2681-2683)

Por si fuera poco, su actitud hace mella en el ánimo de sus amigos, porque el temor de Pedro terminó por implantarse en sus compañeros:

MALDONADO. Sin porqué temes; mas haz
tu gusto

PEDRO. Yo sé decir
que es razón que aquí se tema:
que las iras de los reyes
pasan términos y leyes,
como es su fuerza suprema.
[...]

MÚSICOS. Todos tenemos temor,
Maldonado.

MALDONADO. No lo niego.
(*Pedro de Urdemalas*, II, 2117-2122, 2125-2126)

Claro que Pedro tiene varias facetas, por lo que no se le puede calificar enteramente de pusilánime. En el engaño de la viuda, la figura del personaje se caracteriza por su astucia e ingenio; la ingenuidad que conduce a la mujer a la ruina ciertamente es un elemento que fomenta la hilaridad en el espectador. Sin embargo, no deja de ser motivo de reflexión que el astuto personaje se ensañe con quien no mostró una sola señal de maldad, y cuyos mayores atributos fueron la caridad y la fe ciega:

VIUDA. En cada escudo que di
llevas mi alma encerrada,
y en cada maravedí,
y como cosa encantada
parece que quedo aquí.
Ya yo soy otra alma en pena,

después que me veo ajena
del talego que entregué;
pero en hombros de mi fe
saldré a la región serena.

(Pedro de Urdemalas, III, 2362-2371)

La figura de Pedro llega al grado máximo de degradación cuando se deslinda de responsabilidades sobre su futuro y contradice sus aspiraciones de grandeza al declararse veleta y dejarse llevar a donde la divinidad decida;²⁸ de este modo, se ve arrastrado a estafar, mediante chantaje, a un labrador cuya posesión no son grandes riquezas, como las que mantenía ocultas la viuda, sino humildes animales:

PEDRO. [...] no tenéis miramiento
que os habla un hombre cetrino,
hombre que vale por ciento
para hacer un desatino;
hombre que se determina,
con una y otra gallina
sacar de Argel dos cautivos
que están sanos y están vivos
por la voluntad divina.

(Pedro de Urdemalas, III, 2713-2721)

Por arte de la narración mimética ilusoria, el objeto de la ambición de Pedro, las gallinas, se convierte en el tesoro para llevar a cabo un rescate ante los ojos del incrédulo del labrador (quien recuerda repentinamente al barbero de la bacía, cuyo utensilio de trabajo que se convirtió en yelmo de Mambrino sin que él pudiera evitarlo). La finalidad de su cuento es obligarlo a entregar los preciados animales. A pesar de la justa resistencia de la víctima, el embustero despoja al labrador de su pertenencia alevosamente, según lo informa un comediante a Pedro cuando éste trata de dar alcance al labrador, que sale corriendo en busca de justicia:

REPRESENTANTE. Déjele vuestra merced,
que, pues ya dejó en la red
las cobas, vaya en buena hora.

(Pedro de Urdemalas, III, 2787-2789)

²⁸ PEDRO. Pero yo ¿por qué me cuento
que llevo mudable palma?
Si ha de estar siempre nuestra alma
en contino movimiento,
Dios me arroje ya a las partes
donde más fuere servido.

(Pedro de Urdemalas, III, 2684-2689)

Comparado con la estafa hecha a la viuda, la bravuconería mostrada en contra de un indefenso y el hurto de las aves son acciones viles; hay que considerar, además, la pobreza y la honradez del labrador:

LABRADOR. [...] yo no tengo dineros
si no lo ganan mis manos.
(*Pedro de Urdemalas*, III, 2740,2741)

De esta manera, la identidad de Pedro oscila entre el arrojo y la cobardía, entre la sagacidad y el miedo, entre la justicia y la vileza. Al final de la obra, Pedro reconoce la igualdad existente entre su propia vida y la de Belica:

PEDRO. Famosa Isabel, que ya
fuiste Belica primero;
Pedro, el famoso embustero,
postrado a tus pies está,
tan hecho de hacer desvaríos,
que, para cobrar renombre,
el de Pedro de Urde, su nombre,
ya es Nicolás de los Ríos.
Digo que tienes delante
a tu Pedro conocido,
de gitano convertido
en un famoso farsante,
para servirte en más obras
que puedes imaginar
[...]
Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión:
la mía solo en ficción;
la tuya, como debía.
(*Pedro de Urdemalas*, III, 3016-3029, 3032-3035)

La transformación de Belica en Isabel tiene correspondencia con la de Pedro en Nicolás de los Ríos; con el cambio de hábito, el protagonista considera que ambos han cumplido su objetivo: Belica sale de la vida gitanesca y él puede llegar a ejercer el oficio que más le plazca, tal y como se lo había vaticinado “un hablante Malgesí” (*Pedro de Urdemalas*, III, 2859-2866). Pero ante la afirmación de Pedro acerca de que Isabel ha alcanzado “como debía” su objetivo y él sólo “en ficción”, cabe preguntar por el significado de la frontera entre la realidad y la ficción.

Pedro renuncia a su vida real para convertirse en dueño de sus acciones, al menos en la ficción literaria; en este ámbito, el protagonista llega a formar parte de la vida teatral como buen crítico, pues pide al rey establecer un examen para garantizar la calidad del oficio de representante y hace la promesa de ofrecer una obra apegada al decoro del arte dramático.

Mientras que Belica, que vive “como debía”, pone su vida en manos ajenas, Pedro se dispone a hacer de la imaginación su forma de vida, pues –como observa el rey– ésta alcanza “las cosas menos posibles” (*Pedro de Urdemalas*, III, 3108-3110). Si el personaje había mostrado indicios que otorgaban veleidad a su identidad en la vida ‘real’²⁹ (por la oscilación entre la valentía y la cobardía, entre la sagacidad y el miedo, la justicia y la vileza), su identidad irá de uno a otro polo en el ámbito de la ficción literaria: por un lado, decide –cual don Quijote– salir de su realidad para formar parte del mundo literario; sin embargo, ya instalado en ese mundo, podrá pasar de rey a sirviente, pues declarar “hecho estoy una quimera” (*Pedro de Urdemalas*, III, 3142); de esta manera, la imagen de Pedro como el gran embustero se rompe sutilmente, porque ahora no conduce su destino, sino que se deja arrastrar por donde la ficción literaria así lo disponga.

La entretenida ha tenido una mala recepción; en parte, esto se debe a que representa una desviación con respecto a las comedias de capa y espada, pues, entre otras virtudes, en ella:

OCAÑA. Los unos por no querer,
 los otros por no poder,
 al fin ninguno se casa.
 (*La entretenida*, III, 3081-3083)

El final resultaría sorprendente para un público acostumbrado a los finales de la Comedia Nueva.³⁰ Parte del enredo en la obra se debe a los embustes que lleva a cabo Cardenio con la ayuda de Torrente, su criado, y con los consejos de Muñoz. Si el comportamiento de Lugo y Pedro pone en duda la identidad de rufián y embustero, respectivamente, en *La entretenida* el carácter de los burladores también parece tambalear. El estudiante, por ejemplo, carece de la sagacidad que caracteriza a otros burladores cervantinos, como aquel Estudiante de *La cueva de Salamanca*, pues se presenta a sí mismo como un ser cuya fortuna en amores no lo acompaña:

CARDENIO. Vuela mi estrecha y débil esperanza
 con flacas alas, y, aunque sube el vuelo
 a la alta cumbre del hermoso cielo,
 jamás el punto que pretende alcanza.
 (*La entretenida*, I, 245-248)

Así, el espectador se entera de que el estudiante no es correspondido, pero el personaje no busca la solución a su situación, prefiere que otro piense por él: Muñoz sugiere hacerse pasar por

²⁹ Es decir, al ámbito de la ficción.

³⁰ Mucho tiempo antes de la Comedia Nueva, Juan de la Cueva había recomendado:

Con el cuidado que es posible evita
 que no sea siempre el fin de casamiento
 ni muerte si es comedia se permite.

Ejemplar poético, “epístola III”, *op. cit.*, vv. 658-660.

el primo de la mujer que ama, don Silvestre de Almendárez, quien proviene de Perú y ha de casarse ni más ni menos que con Marcela, prima suya. Se trata, sin duda, de una empresa de alto riesgo; en un principio su criado no parece estar a la altura del embuste, pues, cual ingenioso gracioso, funge como la conciencia que advierte lo endeble del plan por la carencia de riqueza del pretendiente:

TORRENTE. [...] ¿dónde están las perlas?
¿Dónde las piedras bezares?
¿Adónde las catalnicas
o los papagayos grandes?
¿Dónde la práctica de Indias,
de los puertos y los mares
que se toman y navegan?
¿Dónde la bayeta y sastre?
(*La entretenida*, I, 471-478)

A pesar de la advertencia, Cardenio se deja llevar por la voluntad ajena al echar a andar el plan. Sin embargo, Muñoz también carece de valentía para sacar adelante el embuste, pues constantemente manifiesta temor ante la idea de que el plan falle:

MUÑOZ. [...] Diles la memoria, y diles,
prevenido mil barruntos,
de los más sotiles puntos
las respuestas más sotiles;
pero, con todo, me pesa
de haberme empeñado así,
porque tengo para mí
ser de peligro la empresa.
(*La entretenida*, I, 816-823)

Su temor se justifica en virtud de que él fue el creador del embuste y, si se descubre el engaño, sacaría la peor parte por meter gente extraña en casa de don Antonio. Quien fue capaz de idear el plan, no tiene el valor para pedir el justo pago por su trabajo, sólo se reserva para sí mismo una queja al oír de boca de Torrente que la bayeta prometida por Cardenio como pago por la invención del plan para solucionar la cuita amorosa se hundió en el supuesto naufragio:

MUÑOZ. A malísimo viento va esta parva;
no me cuadra ni esquina esta tormenta,
puesto que viene bien para el embuste.
(*La entretenida*, I, 870-872).

Pese a sus temores, durante la primera jornada, Muñoz y Torrente habían salido adelante con el engaño que redundaba en beneficio del enamorado Cardenio; para la segunda, en cambio,

los ánimos iniciales desaparecen al oír la indignación de don Ambrosio ante el disfraz de peregrino y perulero que Cardenio ostenta:

- MUÑOZ. Quien dijere que yo di
 listas a nadie, mentirá
 cuantas veces lo dirá.
 No sino lléguese a mí,
 que fabrico en ningún modo
 castillos mal prevenidos
- TORRENTE. [*Aparte*] Antes de ser convencidos,
 Éste [Cardenio] lo ha de decir todo.
 ¡Oh levantadas quimeras
 en el aire, cual yo dije!
- (*La entretenida*, II, 1350-1359)

Muñoz se arrepiente del plan que trazó y Torrente opina que todo el engaño se funda en el aire. Por su parte, Cardenio dejó su timidez inicial y contestó adecuadamente a don Ambrosio sin mostrar titubeo alguno; para Muñoz, en cambio, todo estaba perdido:

- CARDENIO. ¡Ah Muñoz, con cuán pequeña
 ocasión habéis temblado!
- MUÑOZ. Tiemblo de verme [a]brumado,
 y molido como alheña;
 temo que mis trazas den,
 mis embustes y quimeras,
 con mi cuerpo en las galeras,
 que no le estará muy bien.
- TORRENTE. ¿Sin apretaros la cuerda
 os descoséis? ¡Mala cosa!
- MUÑOZ. La conciencia temerosa,
 de los castigos se acuerda.
 [...]
 Pésame que fue la lista
 de mi letra y de mi mano,
 y este temor, que no es vano,
 todas mis fuerzas conquista.
- (*La entretenida*, II, 1410-1421, 1426-1429)

Muñoz, que había mostrado tanta seguridad al elaborar el engaño, ahora es él quien tiembla; Cardenio, en cambio, adquirió la seguridad inicial de Muñoz. Pero el arrojo del estudiante aquí tan evidente no tiene su correspondiente en el plano amoroso, pues el personaje desaprovecha la ocasión de enamorar a Marcela:

- TORRENTE. ¿Para qué veniste aquí,
 Cardenio, si te has de estar
 como una estatua sin Lengua?
 [...]
- CARDENIO. A mi yelo y a mi llama
 ningún medio las concierto.

Cuando de Marcela ausente
algún breve espacio estoy,
ardo de atrevido, y doy
en pensar que soy valiente;
pero apenas me da el Cielo
lugar para a solas vella,
cuando estoy, estando ante ella,
frío mucho más que el yelo.

(*La entretenida*, II, 1618-1620, 1625-1634)

El espectador ha comprobado lo que aquí se narra, pues cuando Marcela habla con Dorotea, entran al escenario varios personajes; todos participan en el diálogo excepto Cardenio. Su mudez es signo que denota pusilanimidad. Esta forma de comportarse acompañará al personaje de aquí en adelante.³¹ El momento en el que claramente se muestra el fin del embustero se ofrece cuando es cuestionado por el verdadero don Silvestre; después de que éste le pide los pies de manera adulatoria, le cuenta:

D. SILVESTRE. [...] Diez mil pesos ensayados,
con vos, me escribe mi padre,
me envía, y tres mil mi madre.

TORRENTE. Pesos serán bien pesados.
Catorce mil se tragó
el mar, como soy testigo.

D. SILVESTRE. Trece mil son los que digo.

TORRENTE. Catorce mil digo yo.

CARDENIO. Es verdad; yo recibí,
señor, todo ese dinero;
pero el mar...

(*La entretenida*, III, 2892-2900)

Para hacer que Cardenio renuncie a seguir con el engaño, el proveniente del Perú crea una narración mimética ilusoria. Para hacer contundente la situación económica del personaje, el dramaturgo se vale de un elemento espectacular: “Entra don Silvestre de Almendárez, el

³¹ La situación vuelve a hacerse patente en el tercer acto:

TORRENTE. ¿A cuánto, cuitado, aguardas?
¿Qué diligencias has hecho
que te sean de provecho?
¿A qué esperas? ¿A qué tardas?
Lugar tienes y ocasión
para rogar y fingir.

CARDENIO. Yo tengo para morir,
no para hablar, corazón.

TORRENTE. Tu silencio ha de ser causa
de toda tu desventura.

CARDENIO. Su honestidad y hermosura
ponen en mi intento pausa.

(*La entretenida*, III, 2864-2875)

verdadero, con una gran cadena de oro, o que le parezca” (*La entretenida*, III, 2527). Con tal elemento, el poder del relato se potencia en virtud de que la cadena de oro ofrece verosimilitud a la elevada cantidad monetaria que se solicita al pobre estudiante. Con el cuento del naufragio ya conocido y ahora menguado en la boca de Cardenio, el mal embustero se defiende y se condena, pues cae en el juego de don Silvestre. De esta manera, el burlador se transforma en burlado, tan sólo por no tener la perspicacia de cuestionar la identidad del desconocido. Torrente da el golpe decisivo para terminar con el ánimo del estudiante al escupirle la verdad en su cara:

TORRENTE. Tres días ha, desventurado,
que, por no querer hablar,
te has de ver, a bien librar,
en galeras y azotado.
Embistiérasla, malino,
y no aguardaras a verte
en la desdichada suerte
y en el traje peregrino.
(*La entretenida*, III, 2952-2959)

Torrente no se lamenta por su suerte, lo que le duele es que habiendo rodado tan bien el plan durante tres días, el embustero, o seudo, no fue capaz de culminar la empresa con Marcela. Raro personaje que no se comporta conforme la característica habitual de los burladores literarios.³² Se trata de un embustero que en lugar de urdir tretas para engañar, termina por ser un hilo más en la madeja del enredo planeado por Muñoz; por su parte, el comportamiento de Torrente y Muñoz también deja mucho qué decir acerca de la identidad como personajes que elaboran embustes, pues muestran más cobardía que arrojo al llevar a cabo el engaño.

IV.2.1.3 ¿La voluntad del prior?

En las dos últimas jornadas, el padre Cruz se comporta en concordancia con la congregación a la que pertenece, pero su identidad no sólo sufría alteraciones en su anterior forma de vida gracias a la convivencia con diferentes tipos de personajes (rufianes, damas y el inquisidor), también en su nueva vida persisten las alteraciones en su identidad. El padre Cruz crece espiritualmente al poner en riesgo vida y alma para salvar a una pecadora. Ante los ojos de la congregación, es claro que el padre Cruz ha adquirido un cambio que lo eleva por encima de ellos, por eso no les importa su

³² Recuérdese el comportamiento de don García en *La verdad sospechosa*: todo el tiempo mantiene su carácter de burlador:

pasado rufianesco a la hora de elegirlo prelado por sus méritos. Cristóbal, en cambio, no cree tener las cualidades que se le atribuyen.

Según lo declara Lucifer y un Alma –mediante una narración diegética–, el desempeño de su cargo se llevó a cabo de manera adecuada.³³ Sin embargo hay un indicio en la obra que hace dudar de que el protagonista haya asumido voluntariamente su papel como prior. Conviene recordar que Cervantes se basa en la historia para crear su obra; sin embargo, no se debe olvidar que estamos ante una obra literaria; no se trata del canto laudatorio a un santo.³⁴ En este sentido, resulta pertinente preguntar por qué el dramaturgo decidió que el último gesto del padre Cruz fuera el que su compañero transmite:

FRAY ANTONIO. Va a ser prior, ¿y por no serlo llora?
(*El rufián dichoso*, II, 2615)

¿No es casualidad que el único personaje que interpreta la respuesta de Lugo lo haga en forma negativa y no como la aceptación del nuevo cargo? Cervantes advirtió que dio sus obras a la imprenta “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y *se disimula*, o no se entiende, cuando las representan”.³⁵ ¿Qué significa el llanto del padre? ¿tristeza, impotencia, alegría por el nuevo cargo...? No se puede saber con certeza. En su lugar, en cambio, tenemos la duda sobre el convencimiento de su nuevo cargo transmitida por fray Antonio al narrar lo que ve. Como ocurre al lector al tratar de comprender el pasaje de la cueva de Montesinos, el espectador no cuenta con una certeza sobre las acciones que percibe visualmente, porque son desmentidas por la perspectiva de un personaje. ¿No se podría pensar, entonces, que estamos ante el último acto de rebeldía impotente del padre Cruz? En todo caso, no se trataría de un caso aislado en la comedia ni en la obra de Cervantes; ya anteriormente Lugo experimentó un repentino cambio cuando

³³ LUCIFER. ¡Ea!, que expira ya, después que ha hecho
prior y provincial tan bien su oficio,
que tiene al suelo y cielo satisfecho,
y da de que es gran santo gran indicio.
(*El rufián dichoso*, III, 2672-2675)

ALMA 3. [...] Prior siendo y provincial,
tan manso y humilde fue,
que hizo de andar a pie
y descalzo gran caudal.
(*El rufián dichoso*, III, 2724-2727)

³⁴ Sobre la pertinencia de alterar o conservar las “fábulas antiguas”, Hugo, personaje de López Pinciano, reflexiona: “[...] claro está que las acciones de las tragedias antiguas se deuen alterar, porque, si no las alterasse el poeta en algo, ¿qué de nueuo escriue? Sería hacer lo hecho o, por mejor decir, nada”, López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, op. cit., t. 2, epístola 8, p. 351.

³⁵ Cervantes, *Adjunta al parnaso*, op. cit., p. 183.

tomó la decisión de hacerse religioso: al hacer la promesa a “Dios Omnipotente” de cambiar de vida si perdía el juego de naipes ante Gilberto –el estudiante–, la suerte fue favorable para el protagonista:

LUGO. [...] Yo hice voto, si hoy perdía,
de irme a ser salteador:
claro y manifiesto error
de una ciega fantasía.
Locura y atrevimiento
fue el peor que se pensó.
(*El rufián dichoso*, I, 1154-1159)

De acuerdo con su promesa, lo esperado sería que no hubiera hecho cambios, porque gana el juego. Pero el encuentro con el estudiante marca decisivamente a Lugo; su firme decisión se ve repentinamente traicionada por un arrebato de fe precisamente después de que la obra ofrece el único acto en que vemos a Lugo en su función de Rufián (el rescate de Carrascosa):

LUGO. [...] y así, le hago de ser
Religioso.
(*El rufián dichoso*, I, 1170-1171)

Desde la perspectiva de los rufianes, la decisión resulta inapropiada. Asimismo, lo más coherente para los religiosos es que Cristóbal acepte el nuevo cargo que se le asigna; sin embargo, nunca muestra alegría y, más grave aún, la respuesta que da al prior es ambigua (“Él [Dios] sea bendito”, *El rufián dichoso*, III, 2608). Si acepta, es porque así se le ordena. No se puede pensar que el padre Cruz rechaza el cargo, pero sí es válido dudar sobre la manera en que lo acepta.

En *La gran sultana*, Zaida también llora cuando el sultán se lleva a Zelinda-Lamberto para “sembrar” su semilla en tierra distinta, es decir, en alguien que no sea Catalina:

(*Échale un pañizuelo el TURCO a ZELINDA y vase*)

RUSTÁN. ¿Tú solenizas con llanto
la dicha de estotra?

ZAIDA. Sí;
porque quisiera yo ser
la que alcanzara tener
tal dicha.

(*La gran Sultana*, III, 2628-2632)

El llanto de Zaida nada tiene que ver con su afirmación; no puede decir a los eunucos que el acto del sultán es el comienzo de su fin: cuando Amurates descubra la identidad masculina de Lamberto, acabará todo para los amantes. Las lágrimas aquí son la muestra del sufrimiento que

causa a la mujer la segura muerte de su amado; pero sus palabras no se corresponden con tal sentimiento, pues transforma el sufrimiento en envidia por no haber sido la elegida por el sultán:

ZAIDA. ;Tengo envidia, y soy mujer!
 (*La gran Sultana*, III, 2634)

Como Zaida, acaso el padre Cruz tampoco sea sincero cuando condesciende con la voluntad de sus pares. La fuente que supuestamente Cervantes consultó para la elaboración de su obra, informa que fray Cristóbal de la Cruz “Tenia don de lagrimas; y derramaualas con tanta abundancia, que mostrauan salir con fuerça de gracia sobrepujando la de naturaleza”.³⁶ Pero en *La gran sultana*, el llanto no necesariamente significa lo que aparenta ante los personajes; las de Lugo, personaje literario, no parecen ser de gracia, sino una muestra humana, una suerte de impotencia por seguir el camino que no ha elegido por voluntad propia, sino que se le ha impuesto.

No se debe olvidar que *El rufián dichoso* ha sido clasificada como una comedia de santos y que Canavaggio ha señalado que en la obra se exalta a un hombre que todavía no ha sido canonizado oficialmente por la Iglesia.³⁷ Considero que es una solución muy sencilla pensar que Cervantes sólo quería mostrar la gravedad del buen clérigo.³⁸ Si Lugo pasó de la vida rufianesca a la del claustro por voluntad propia, en su nueva vida se ve obligado a aceptar el cargo porque así lo han decidido sus pares. La única respuesta del padre Cruz, las lágrimas, junto con la interpretación negativa que de éstas hace el otrora Lagartija son la prueba fehaciente de la pérdida de libertad y del titubeo religioso del personaje y, por tanto, de la destrucción de esa personalidad ‘grave’ que había anunciado la Comedia.

Lo que sucede con el protagonista casi al finalizar la obra, me parece, guarda correspondencia con lo que pasa con don Quijote al finalizar su vida. Casi todos los estudiosos que se han referido al caso consideran que el hidalgo muere cuerdo y que recobra su verdadera identidad; sin embargo, es posible que no suceda ni lo uno ni lo otro, según lo han observado

³⁶ Agustín Dávila Padilla, *Historia de la provincia de Santiago de México*, Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1596, cap. XIII, p. 513.

³⁷ Véase Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, op. cit., p. 200.

³⁸ Esta lectura se ve influida, en gran medida, por el camino trazado por la Comedia al explicar cómo está compuesta la obra:

COMEDIA. [...] una de su vida libre,
 otra de su vida grave,
 otra de su santa muerte
 y de sus milagras grandes.
 (*El rufián dichoso*, I, 1293-1296)

Avalle-Arce, Riley y Frenk,³⁹ porque la obra ofrece indicios suficientes para considerar que el pobre hidalgo muere enloquecido; prueba de ello es que intenta convencer a los demás de que él es Alonso Quijano; probablemente, sugieren estos autores, ésta sea la última transformación que el personaje hace en virtud de su locura. No obstante, el cura lo reconoce como Alonso Quijano. Si sucede algo parecido con el padre Cruz (es decir, que pese a que sus cofrades lo reconozcan por prior, se guarde una realidad distinta en su interior), el personaje tendría un carácter complejo en virtud de que su identidad no es inmutable; aunque tal vez lo más cómodo –aunque no lo más convincente– es reconocer que el protagonista acepta con gusto el cargo y que Cervantes dramaturgo abandona la ambigüedad y riqueza que caracteriza su prosa.⁴⁰

IV.2.1.4 ¿Mártires y fieles cristianos?

En el caso de *Los baños de Argel*, el carácter de los personajes se rige casi por completo en concordancia con su ideología; los niños cautivos, por ejemplo, muy pronto dan a conocer de qué madera están hechos, tal parece que Francisquito posee un carácter firme e inmutable pese a su corta edad. Pronto la fama del pequeño se extiende hasta llegar a ser del dominio público y es motivo de admiración por parte de los cristianos:

CRISTIANO. [...] El Cadí, como sabéis,
tiene en su poder a un niño
de tiernos y pocos años,
el cual se llama Francisco.
Ha puesto toda su industria,
su autoridad y juicio,
mil promesas y amenazas,
mil contrapuestos partidos,
para que de bueno a bueno

³⁹ “El autobautismo de don Quijote es [...] una primera orientación vital, consecuente con el abandono de lentejas y palominos por empresas y aventuras. Y de ahí en adelante la polinomasia jalonará la vida del protagonista, y señalará los altibajos que separan, por ejemplo, la plenitud de Caballero de los Leones de la melancolía del pastor Quijotiz. Y cara ya a la muerte, un último autobautismo, Alonso Quijano el Bueno; por voluntad propia muere el caballero para que viva el cristiano”, Juan Bautista Avalle-Arce y Edward. C. Riley, “Don Quijote”, en *Suma Cervantina*, Tamesis Books Limited, London, 1973, p. 49. Margit Frenk retoma la idea de los estudiosos para decir: “Con la misma libertad con la que el protagonista se ha autobautizado como Don Quijote, se bautiza al final como Alonso Quijano el Bueno”, “¿Alonso Quijano?”, en *Del Siglo de Oro español*, El Colegio de México, México, 2007, p. 156. Cf. también Margit Frenk, “Don Quijote ¿muere cuerdo?”, en *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 49-58.

⁴⁰ Sin embargo, la identidad dramática del protagonista es tan compleja y está tan ilustremente desarrollada, que hacen difícil coincidir con el juicio despectivo de Schevill y Bonilla cuando creen que, a excepción del primer acto, “[...] todo es pálido y deslavazado, sin que baste a galvanizar el cuerpo muerto de la obra alguna que otra escena festiva, ni la introducción de personajes tan históricos como el Visitador don Tello de Sandoval”, “Introducción”, en *Comedias y entremeses*, ed. cit., pp. 126-127.

esta prenda del bautismo
se deje circuncidar
por su gusto y su albedrío.
Su industria ha salido vana;
su juicio no ha podido
imprimir humana trazas
en este pecho divino.
(*Los baños de Argel*, III, 2353-2368)

Por el coraje con el que defiende su fe, Francisquito llega a adquirir el nivel de una divinidad del lado de los cristianos. Algo no muy diferente ocurre con los moros; el Cadí confiesa al rey la firmeza que posee su cautivo:

CADÍ. Es de pequeña edad, y no es posible
que regalos, promesas ni amenazas
le puedan volver moro.
(*Los baños de Argel*, III, 2479-2481)

Pero la inmutabilidad y firmeza de carácter de Francisquito pronto deja al descubierto su talón de Aquiles. Ya sin esperanza de éxito, el cadí ordena la separación de los hermanos; la amenaza de muerte no consigue hacer dudar al pequeño, sino que provoca una reacción que denota una gran valentía si se toma en cuenta su corta edad:

(*Arroja* [FRANCISQUITO] *el trompo y desnúdase*)
FRANCISQUITO. ¡Ea!, vaya el trompo afuera,
y este vestido grosero,
que me vuelve el alma fiera,
y es bien que vaya ligero
quien se atreve a esta carrera.
(*Los baños de Argel*, II, 1992-1996)

Francisquito ha decidido cumplir con su justo castigo, la muerte antes que aceptar convertirse; sin embargo, el tono desafiante lo aleja de la actitud que debe adoptar un mártir. Hay que considerar que, en su lugar, el padre Cruz aceptó con humildad el castigo que le vino por salvar el alma de una pecadora. También es relevante que –en otra obra cervantina– Rustán explique a doña Catalina que Dios y no el hombre decide quién es mártir:⁴¹ aunque por voluntad

⁴¹ RUSTÁN [...] Muchos santos desearon
ser mártires, y pusieron
los medios que convinieron
para serlo, y no bastaron:
que al ser mártir se requiere
virtud sobresingular,
y es merced particular
que Dios hace a quien Él quiere.

propia Francisquito anhele tal título, es la divinidad quien tiene la última palabra. En este sentido, la sumisión de doña Catalina contradice la actitud soberbia asumida por Francisquito.⁴² Si doña Catalina solicita la intervención divina para poder alcanzar su deseo, Francisquito se considera un mártir *avant la lettre*; curioso que la voluntad divina no se haya manifestado a favor del deseo del niño.

En el mismo rubro de las atribuciones falsas, se ubica el hecho de considerar reliquias los restos del niño junto con el trato de ser divino que se le da en virtud de su corta edad y de su dura determinación de preferir la muerte para no renegar de sus creencias. Tras morir atado a una columna, la figura de Francisquito se convierte en una suerte de imitación de Cristo (*Los baños de Argel*, III, 2558-2559); a punto de embarcar, el padre lleva consigo los huesos del niño:

(Sale el PADRE con un paño blanco ensangrentado, como que lleva en él los huesos de FRANCISQUITO).

PADRE. [...] estas reliquias santas
encaminarán mis plantas
al jardín de Agimorato.

(*Los baños de Argel*, III, 3013-3015)

Es necesario señalar que, como sucede en *El rufián dichoso* con los restos del padre Cruz, los personajes atribuyen el valor de reliquias sagradas al cuerpo antes de ser reconocido oficialmente (como santo en el primer caso, y como mártir en *Los baños*) por la autoridad eclesiástica.

Como Francisquito, Hazén también se siente fuertemente ligado a la fe cristiana cuando sabe que su fin está por llegar, pero su comportamiento lo aleja de sus creencias. En apariencia, cumple con el perfil de un fiel servidor de Cristo; lo hace a tal grado, que el amor por la religión provoca un sentimiento de rechazo por Yzuf que marcará su destino:

HAZÉN. El alma se me fatiga
en ver que este perro infame
su sangre venda y derrame
como si fuera enemiga.

(*La gran sultana*, II, 1142-1148)

⁴² SULTANA. Al cielo le pediré,
ya que no merezco tanto,
que a mi propósito santo
de su firmeza le dé;
haré lo que fuere en mí,
y en silencio, en mis recelos,
daré voces a los cielos.

(*La gran sultana*, II, 1150-1156)

(*Los baños de Argel*, I, 608-611)

El odio expresado se funda en la traición cometida por el renegado Yzuf: fue la guía de los moros en el saqueo en tierra de cristianos; él conocía muy bien el pueblo por ser originario del lugar. De tal acción, sin embargo, Yzuf parece sentirse orgulloso.⁴³ Cuando se enfrentan, el buen cristiano lo reprende en estos términos:

HAZÉN. [...] ¿Contra tu patria levantas
 la espada? ¿Contra las plantas
 que con tu sangre crecieron
 tus hoces agudas fueron?
YZUF. ¡Por Dios, Hazén, que me espantas!
HAZÉN. ¿No te espanta haber vendido
 a tu tío y tus sobrinos
 y a tu patria, descreído,
 y espántate...?
 (*Los baños de Argel*, I, 797-805)

Tras la discusión, Hazén hiere a Yzuf; la razón fue

HAZÉN. No porque éste fue de caza
 de la vida le destierro,
 sino porque fue de raza
 que siempre cazó por yerro.
 (*Los baños de Argel*, I, 823-826)

Aunque Yzuf sólo queda herido, el deseo de Hazén es matarlo, pero no al renegado, sino al que se equivocó al elegir libremente en qué creer; o sea, su intolerancia fue más fuerte que su deseo de vengar la traición en contra su patria. Él no considera que su violenta reacción obedezca a un deseo mal nacido; todo lo contrario: se cree merecedor de la gracia de Cristo y no muestra arrepentimiento; sólo se avergüenza de haber mantenido oculta su fe:

CADÍ. ¿Eres cristiano?
HAZÉN. Sí soy;
 y en serlo tan firme estoy,
 que deseo, como has visto,
 deshacerme y ser con Cristo,
 si fuese posible, hoy.
 ¡Buen Dios, perdona el exceso
 de haber faltado en la fe,
 pues, al cerrar del proceso,

⁴³ Con el fin de crear animadversión por el personaje, su figura se dibuja como un fanfarrón; así contesta a Cadí cuando éste pregunta si el saqueo fue productivo:

YZUF. Mi pueblo se saqueó,
 y, aunque poca, en él se halló
 ganancia y algún cautivo.
 (*Los baños de Argel*, I, 652-654)

si en público te negué,
en público te confieso!
(*Los baños de Argel*, I, 832-836)

En dos ocasiones dice actuar en concordancia con sus creencias. La primera de ellas la ofrece a don Lope y a Vibanco cuando ellos tratan de disuadir su intento de desafiar a Yzuf:

HAZÉN. ¡Dios mueve mi voluntad!
 (*Los baños de Argel*, I, 616)

La segunda, la da a conocer al propio Yzuf cuando lo hiere (*Los baños de Argel*, I, 805-811). De esta manera, se denuncia el extremo negativo al que se puede llegar si se toma como bandera la religión. A pesar de comportarse como un hombre que defiende los principios de su fe y de que muere como digno español,⁴⁴ la identidad del personaje encierra cierta complejidad, pues el convencimiento de ser buen cristiano se pone en duda en virtud de varios factores: su arrebató que lo conduce a privar de la vida a un ser humano, no arrepentirse de ello y pregonar soberbiamente algo que no está en sus manos poder culminar, el perdón. Cuando el cadí ordena su empalamiento, el renegado responde:

HAZÉN. [...] Dame, enemigo, esa cama,
 que es la que el alma más ama,
 puesto que al cuerpo sea dura;
 dámela, que a gran ventura
 por ella el Cielo me llama.
(*Saca una cruz de palo* HAZÉN)
 (*Los baños de Argel*, I, 847-851)

Hazén está convencido de su salvación, porque se ve a sí mismo como un mártir:

HAZÉN. [...] en ser Cadí cruel
 consiste mi salvación
 [...]
 Por tal palo, palio espero.
 (*Los baños de Argel*, I, 855-856)

⁴⁴ CADÍ. [...] Este suceso me admira:
 en él se ha visto una prueba
 tan nueva al mundo, que es nueva
 aun a los ojos del sol;
 mas si el perro es español,
 no hay de qué admirarme deba.
 (*Los baños de Argel*, I, 876-881)

Sólo que hay un detalle que el personaje no tomó en cuenta: el perdón se consigue con el arrepentimiento; bien lo sabe el escritor de *El rufián dichoso*,⁴⁵ pero el personaje nunca da muestra de ese sentimiento.

Por lo visto, se puede decir que Francisquito y Hazén mueren como mártires desde su propia perspectiva y desde la mirada de quienes los rodean; sólo que para serlo necesitan un comportamiento más humilde. La soberbia de ambos personajes, que los lleva a anunciar lo que no está en sus manos poder conseguir, es el indicio que el espectador tiene para poder dudar del buen fin que alcanzan los personajes –haber alcanzado la identidad que los asemeja con el plano divino–; lo anterior representa un guiño irónico dirigido al espectador por parte del dramaturgo, pues la presunción de los personajes provoca su caída.

Si Francisquito muere por defender los principios cristianos, Rustán y Lamberto se burlan de la autoridad de Amurates; el caballero llega, incluso, a renegar de su fe con tal de salvar la vida. Ambos personajes persuaden al sultán por medio de una narración mimética ilusoria. El espectador es testigo de que Rustán debe hacer lo posible para salvar su vida por haber mantenido oculta a doña Catalina, así que inventa un milagro en el que se ve involucrada la belleza de la doncella:

RUSTÁN. [...] Cuando vino a mi poder,
no vino de parecer
que pudiese darte gusto,
y fue el reservarla justo
a más tono y mejor ser;
muchos años, gran señor,
profundas melancolías
la tuvieron sin color
[...]
No ha tres días que el sereno
cielo de su rostro hermoso
mostró de hermosura lleno;

⁴⁵ En la obra, los incrédulos demonios lamentan con enfado lo sucedido con el alma de doña Ana Treviño:

Saquiél. [...] ¿Sabes qué veo, Visiel amigo?
Que no es equivalente aquesta lepra
que padece este fraile, a los tormentos
que pasara doña Ana en la otra vida.
Visiel. ¿No adviertes que ella puso de su parte
grande arrepentimiento?
Saquiél. Fue a los fines
de su malvada vida.
Visiel. En un instante
nos quita de las manos Dios al alma
que se arrepiante y sus pecados llora
(*El rufián dichoso*, III, 2292-2301)

no ha tres días que un ansioso
dolor salió de su seno.
En efecto: no ha tres días
que de sus melancolías
está libre esta española,
que es en la belleza sola.
(*La gran sultana*, I, 549-556, 564-572)

A pesar de sus dudas iniciales, Amurates termina por creer el relato de Rustán, porque al ver a Catalina, le reclama no habérsela mostrado desde el momento en que recuperó su belleza:

TURCO. [...] Mayor pena merecías,
traidor Rustán, por ser cierto
que me has tenido encubierto
tan gran tesoro tres días.
Tres días has detenido
el curso de mi ventura;
tres días en mal segura
vida y penosa he vivido;
tres días me has defraudado
del mayor bien que se encierra
en el cerco de la tierra
y en cuanto vee el sol dorado.
(*La gran sultana*, I, 676-687)

A pesar de que el elemento espectacular, la belleza de la sultana, debe ser visible para el espectador, Rustán ha convertido la belleza natural de doña Catalina en fealdad en presencia de Amurates, y ha hecho que la mujer torne a su hermosura en los últimos tres días; de esta manera, el sultán ya no le reclama haberla tenido oculta por seis o siete años –como había ocurrido en realidad– sino por haberlo privado de tal belleza durante tres días. En virtud del ingenio, el cobarde personaje crea una narración mimética ilusoria para salvar su vida; a diferencia de Francisquito, el hábil burlador se adapta al ambiente ajeno a su religión de origen sin que la nueva fe y las nuevas costumbre lo incomoden, sólo el instinto de supervivencia guían su comportamiento.

De la misma manera en que Rustán influye en el punto de vista del sultán y manipula su actuación, lo hace ‘Zelinda’. El espectador sabe toda la historia de Lamberto porque se trata de la historia con la que se abre la obra. Pero, por si fuera poco, Zaida la vuelve a contar de manera resumida a Catalina.⁴⁶ En este sentido, sabe que el hábil personaje le toma el pelo cuando dice:

LAMBERTO. Siendo niña, a un varón sabio
oí decir las excelencias

⁴⁶ Cf. *La gran sultana*, III, 2651-2688.

y mejoras que tenía
el hombre más que la hembra;
desde allí me aficioné
a ser varón, de manera
que le pedí esta merced
al Cielo con asistencia.
Cristiana me la negó,
y mora no me la niega.
Mahoma, a quien hoy gimiendo,
con lágrimas y ternezas,
con fervorosos deseos,
con votos y con promesas,
con ruegos y con suspiros
que a una roca enternecieran,
desde el serrallo hasta aquí,
en silencio y con inmensa
eficacia, le he pedido
me hiciese merced tan nueva.
Acudió a mis ruegos tiernos,
enternecido, el Profeta,
y en un instante volvíome
en fuerte varón de hembra.

(*La gran sultana*, III, 2721-2744)

Delante del sultán, Lamberto –disfrazado de mujer– se transforma en una mujer que se ha transformado en hombre por la gracia de Mahoma: un gran cristiano, sin duda, pues olvida su fe y se refugia no en Cristo, sino en otro profeta para salvar la vida. Lo que relata Lamberto al sultán conlleva el mismo mecanismo dramático que, en las respectivas obras, es utilizado por Pedro de Urdemalas, Lugo, Torrente y Rustán para conseguir sus propósitos: una es la realidad que el espectador ha presenciado en el espacio mimético y otra la que se crea mediante la narración mimética ilusoria que el personaje ofrece.

IV.2.1.5 ¿Una cautiva ante el poder de un sultán?

La gran sultana ofrece una historia de cautivos, sin embargo la obra brinda indicios que ponen en jaque la identidad de quienes participan en el cautiverio. Desde el momento en que el sultán ve a Catalina, muestra una gran debilidad por ella; sin embargo, a lo largo de la obra se aprecia una tensión en la que se manifiesta en la oscilación del amor por Catalina y el mero deseo y en la lucha de poderes entre el sultán y su esclava.

En virtud de los constantes ofrecimientos que hace a la mujer para que acepte ser sultana, Amurates se identifica desde el primer momento en que ve a doña Catalina como un ser enamorado:

TURCO. [...] De los reinos que poseo,
que casi infinitos son,
toda su jurisdicción
rendida a la tuya veo;
ya mis grandes señoríos,
que grande señor me han hecho,
por justicia y por derecho
son ya tuyos más que míos;
[...]
Que seas turca o seas cristiana,
a mí no me importa cosa;
esta belleza es mi esposa,
y es de hoy más la gran Sultana.
(*La gran sultana*, I, 716-723, 728-731)

Sin embargo, el hombre parece olvidar repentinamente su embelesamiento y debilidad inicial y ofrece otra faceta de su personalidad al declararse sometido al deseo; el episodio tiene lugar al enterarse de la voluntad de Catalina de ser cristiana:

SULTÁN. [...] a tu cuerpo, por agora,
es el que mi alma adora
como si fuese su cielo.
(*La gran sultana*, II, 1239-1241)

Con apenas una frase, “por agora”, el sultán guiña un ojo al espectador, pues sabe que será difícil para la cristiana mantener intacta su pureza y –quizá– sus creencias por mucho tiempo; lo único que le interesa es poseerla. Esta actitud no es un indicio aislado; a partir de este momento, adquiere fuerza y llega a caracterizar a quien antes se mostraba como un débil enamorado. Cuando el cadí aconseja poner empeño en la labor de buscar en quien heredar, el sultán manifiesta que seguirá la recomendación, pero Mamí sabe que más por ser obediente, el señor se inclina por el instinto:

MAMÍ. Él tiene, y en ello acierto,
voluble la fantasía.
Quiere renovar su fuego
y volver al dulce fuego
de sus pasados placeres;
quiere ver a sus mujeres,
y no tarde sino luego.
(*La gran sultana*, III, 2517-2523)

Zaida, espantada por lo cerca que ve su fin en el deseo de Amurates, comparte la opinión del eunuco –aun cuando ignora que el eunuco piensa de esta manera– acerca de que Amurates se mueve por el deseo:

ZELINDA. [...] ¿El Gran Señor vuelve a su usanza?
RUSTÁN. Y en este punto se ha de hacer alarde

de todas sus cautivas.
ZAIDA. ¿Cómo es eso?
 ¿Tan presto se le fue de la memoria
 la singular belleza que adoraba?
 El suyo no es amor, sino apetito.
 (*La gran sultana*, III, 2552-2557)

Y cuando Catalina se entera del comportamiento del sultán, une su juicio al de Zaida y al de Mamí –aun sin haber oído la opinión que al respecto tienen estos dos personajes–; para emitir su punto de vista, finge celos:

SULTANA. ¡Cuán fácilmente y cuán presto
 has hecho con esta prueba
 tu tibio amor manifiesto!
 ¡Cuán presto el gusto te lleva
 tras el que es más descompuesto!
 (*La gran sultana*, III, 2759-2763)

Aunque Mamí, Zaida y Catalina ven lujuria en la actitud de Amurates, Rustán tiene una opinión que justifica la reacción del sultán:

RUSTÁN. Fundado en esa verdad,
 Amurates poco yerra.
 Poco agravia a la sultana,
 pues por tener heredero
 cualquier agravio se allana.
 (*La gran sultana*, III, 2532-2535)

Pero aunque cree que la naturaleza de sus acciones obedece a una cuestión política, no deja de juzgarlas impropias de un ser enamorado:

RUSTÁN. Busca dónde hacer un heredero,
 y sea en quien se fuere; esta es una causa
 de mostrarse inconstante en sus amores.
 (*La gran sultana*, III, 2558-2560)

Y cuando su actitud parece reprobable a todo el mundo, Amurates contradice las opiniones en su contra al mostrar desagrado cuando elige a la mujer con quien ha de dejar descendencia:

TURCO. De cuantas quedan atrás
 no me contenta ninguna.
 [...]
 ¡Catalina, como vos,
 no hay ninguna que me venza!
 (*La gran sultana*, III, 2615-2616, 2623-2624)

De acuerdo con estas palabras, sólo tiene ojos para Catalina. Si elige a Lamberto-Zelinda no es por mero apetito, sino porque los eunucos se la presentan cuando él había expresado su deseo de no ver a ninguna otra de sus mujeres (*La gran sultana*, III, 2623-2628), pues, según considera, así conviene al Estado y por seguir los consejos del cadí.

Lo cierto es que una vez que ha dado a conocer su verdadero interés, la actitud condescendiente que otorgaba libertad a Catalina parece ir atenuándose:

SULTÁN. [...] No quiero gustos por fuerza
de gran poder conquistados:
que nunca son bien logrados
los que se toman por fuerza.
Como a mi esclava, en un punto
pudiera gozarte agora;
mas quiero hacerte señora,
por subir el bien de punto;
y aunque del cercado ajeno
es la fruta más sabrosa
que del propio, ¡extraña cosa!,
por la que es tan mía peno.
Entre las manos la tengo,
y, entre la boca y las manos,
desaparece. ¡Oh, miedos vanos,
y a cuántas bajezas vengo!
Puedo cumplir mi des[e]o,
y estoy en comedimientos.

(*La gran sultana*, II, 1278-1295)

Al volver sobre sus propios actos, el sultán logra conocerse y, a un tiempo, desconoce el proceder que hasta el momento ha desatado en su ser la presencia de la cautiva; su identidad, entonces, sufre un vuelco: ahora se da cuenta que tiene el poder para hacer daño a Catalina y teme no tener las fuerzas para controlarlo; por el momento, ha pasado de la sumisión a la ira, según lo da a conocer el eunuco:

RUSTÁN. [...] muy airado veo
al Gran Señor.

(*La gran sultana*, II, 1297-1298)

La debilidad inicial ha disminuido, por lo menos momentáneamente. Como indicio de su poder, el turco manifiesta que no hay límites que le impidan obtener lo que desea y muestra con orgullo sus cualidades, el despilfarro y la paciencia:

TURCO. Las cosas que me dan gusto
no se miden ni se tasan;
todas llegan al extremo
mayor que pueden llegar,

y para las alcanzar
siempre espero, nunca temo.
(*La gran sultana*, II, 1340-1345)

Con tal actitud, Amurates muestra, por un lado, que no es amor lo que guía sus actos, sino un mero capricho; por otro, que él tiene pleno control sobre su esclava. Sin embargo, quienes lo observan, lo consideran un ser sometido por la mujer; así, por lo menos, lo sugiere del romance de Madrigal –la estrofa que aquí se ofrece hace referencia a Catalina–:

MADRIGAL. Viola al fin el Gran Señor
después de varios sucesos,
y, cual si mirara al sol,
quedó sin vida y suspenso;
ofrecióle el mayorazgo
de sus extendidos reinos,
y dióle el alma en señal
[...]
Hoy Catalina es sultana,
hoy reina, hoy vive y hoy vemos
que del león otomano
pisa el indomable cuello;
hoy le rinde y avasalla.
(*La gran sultana*, III, 2315-2321,2335-2339)⁴⁷

Con tales palabras, es difícil no quedar convencido del estado de sumisión del turco. Sin embargo, su voluntad no está sujeta del todo; muestra de ello se ofrece cuando rompe las ilusiones de la desdichada española que se creía liberada del cautiverio:

TURCO. [...] a ti no te comprende
la merced que quise hacer;
y, si la queréis saber,

⁴⁷ La misma perspectiva ofrecen los músicos cuando acompañan el baile de la hermosa sultana:

[MÚSICOS.] A vos, hermosa española,
tan rendida el alma tengo
que no miro por mi gusto
por mirar el gusto vuestro;
por vos ufano y gozoso
a tales extremos vengo,
que precio ser vuestro esclavo
más que mandar mil imperios.
(*La gran sultana*, III, 2365-2372)

Lo mismo ocurre cuando se cantan las desdichas de Catalina:

[Músicos] [...] Su donaire y su brío
extremos contienen
que del turco tienen
preso el albedrío.
(*La gran sultana*, III, 2396-2399)

a los esclavos se extiende,
y no a ti, que eres señora
de mi alma, a quien adora
como si fuese su Alá.

(*La gran sultana*, III, 2425-2431)

Todo parecería indicar que haga lo que haga, doña Catalina ha de permanecer sometida bajo el poder del sultán. Sin embargo, tras el vestido de sencillez que aparenta la obra, se esconden algunos indicios que añaden complejidad y la convierten en una mesa de trucos para el deleite del espectador; si el sultán vacila entre el amor y la pasión, entre la debilidad y el poder, ella oscila entre actuar por voluntad propia y dejar todo en manos de Dios; entre ser una mujer sumisa y la dominadora de la voluntad de su enamorado; entre el amor y la hipocresía.

La situación se complica para Catalina porque el camino que tiene para salvar su vida es aceptar el encuentro con el sultán, pero eso implica poner en riesgo su fe, pues el alma, como ella misma bien lo señala, no alcanzaría perdón con la reunión de los cuerpos. Al igual que ocurría con Amurates, Catalina va modificando su identidad en la medida que hay un contacto con el sultán, hasta que, finalmente, se sugiere una dialéctica muy enriquecedora que pone en tela de juicio su función de víctima.

La mujer no sólo se caracteriza por su gran hermosura, que se ve reflejada en la impresión que causa en el sultán al conocerla,⁴⁸ también es una mujer astuta; este carácter le permite sobrevivir ante la adversidad y tiene, sin duda, un gran peso al final de la obra. La primera muestra de esta cualidad se encuentra en la adopción interesada de un gesto humilde ante el gran turco:

SULTANA. Las rodillas en la tierra
y mis ojos en tus ojos,
te doy, señor, los despojos
que mi humilde ser encierra;
y si es soberbia el mirarte,
ya los abajo e inclino
por ir por aquel camino
que suele más agradarte.

(*La gran sultana*, I, 624-631)

⁴⁸ TURCO. ¡Cuán a lo humano hablasteis
de una hermosura divina,
y esta beldad peregrina
cuán vulgarmente pintastes!

(*La gran sultana*, I, 644-647)

Postrarse ante el sultán es una técnica que emplea para ganarse la condescendencia de Amurates y evitar, de este modo, enfadar a quien sabe puede ordenar su muerte por varias razones: por ser su esclava, por haberse librado de su trato y en virtud de seguir fiel a su fe cristiana. Por un lado, este temor a la muerte está en contradicción con su deseo de ser mártir,⁴⁹ pues en la literatura el martirio se acepta, no se evita.⁵⁰ Por otro, ella muestra ser digna cristiana al no obrar soberbiamente y poner su destino en manos Dios:

SULTANA. [...] a Ti me vuelvo en mi afición amarga,
y a Ti toca, Señor, el darme ayuda:
que soy cordera de tu aprisco ausente,
y temo que, a carrera corta o larga,
cuando a mi daño tu favor no acuda,
me ha de alcanzar esta infernal serpiente!
(*La gran sultana*, I, 820-825)

Si en un principio está dispuesta a seguir los consejos de Rustán para halagar al sultán,⁵¹ la cautiva da muestra de la firmeza de sus creencias al poner su destino en manos de la divinidad y manifestar desear la muerte antes que la conversión:

SULTANA. La viva fe de mi intento
a toda su fuerza excede:
resuelta estoy de morir
primero que darle gusto.
(*La gran sultana*, II, 1100-1103)

Sin embargo, sabe que la voluntad divina está por encima de la humana gracias al consejo que Rustán le dio cuando explícitamente manifestó su deseo de ser mártir. El sultán siempre halaga a la española, pero ella niega estar a la altura de tales alabanzas y cuando le ofrece poder, lo rechaza, no con desdén, sino de manera humilde. Sin embargo, esporádicamente da muestras de soberbia; una de ellas se ofrece de manera explícita cuando le ofrecen tomar nombre moro:

SULTANA. Soy cristiana,

⁴⁹ SULTANA. Mártir seré si consiento;
antes morir que pecar.
(*La gran sultana*, II, 1130-1131)

SULTANA. Mártir soy en el deseo.
(*La gran sultana*, III, 2037)

⁵⁰ San Lorenzo, por ejemplo, muestra placer al ser quemado y pide a sus verdugos que le quemen bien el lado que no ha sido tocado por las llamas, cf. Gonzalo de Berceo, *El martirio de san Lorenzo*, ed. Pompilio Tesoro, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, vv. 99-109.

⁵¹ RUSTÁN. Háblale mansa y süave,
que importa, señora mía,
porque con todos no acabe.
(*La gran sultana*, I, 614-616)

y no admito el sobrenombre,
porque es el mío de Oviedo,
hidalgo, ilustre y cristiano.
(*La gran sultana*, II, 1168-1171)

Ante la determinación, se le permite vestir a lo cristiano. Cuando Amurates la ve con vestidos españoles, la pone por encima de los cielos (*La gran sultana*, III, 2204-2205); sólo que en esta ocasión, la mujer no abre sus labios; se ofrece, en cambio, un leve movimiento: “*Siéntese el TURCO y la SULTANA en las almohadas*” (*La gran sultana*, III, 2210). El sutil gesto no sólo sugiere condescendencia ante la adulación; no negar que su persona está sobre los cielos es lo más soberbio que en ella se deja ver, aunque ahora de manera implícita. Lo cierto es que cuando Amurates experimenta un repentino cambio en su identidad al reconocer su poder, se muestra airado por no haber tomado por la fuerza a su esclava. Como un acto reflejo, este cambio provoca que Catalina no subestime ni desdeñe más al sultán:

SULTANA. Dio el temor con mi buen celo
 en tierra. ¡Oh pequeña edad!
 ¡Con cuánta facilidad
 te rinde cualquier recelo!
 Gran Señor, veisme aquí; postro
 las rodillas ante ti;
 tu esclava soy.

(*La gran sultana*, II, 1302-1308)

Esta es la ocasión más cercana a la condescendencia con respecto a la petición de matrimonio. Sin embargo, es necesario señalar dos aspectos. El primero es que ella no actúa voluntariamente: sus palabras son el resultado de la petición que le hace Rustán (*La gran sultana*, II, 1296-1301); en este sentido, más que un verdadero convencimiento, la reacción se puede considerar como una pequeña puesta en escena que la mujer ofrece al sultán para que el hombre abandone sus impulsos. El segundo es que la respuesta no implica un sí rotundo (aunque los planes de la boda se echan a andar a partir de este momento), pues ni siquiera el sultán ve una respuesta positiva en la reacción de la dama; sucede lo contrario: el lamento funciona como un mecanismo de defensa de Catalina; la prueba fehaciente es el sosiego que viene tras la ira del sultán (*La gran sultana*, II, 1324-1329).

De esta manera, Catalina consigue salvar su vida en virtud de satisfacer el anhelo del sultán, pero ¿qué sucede con su alma? El tema es delicado. En un principio, pensaba que dejar su

cuerpo a la voluntad de quien la domina no implica el abandono de su fe;⁵² pero no mucho tiempo después temía por el pecado implícito en el acto.⁵³ Limpia o no del pecado, su comportamiento es de una gran cobardía y su actuación pone en duda su fe. Ella argumenta la debilidad de su “pequeña edad”, sin embargo, no es un motivo de peso si se considera que la corta edad del niño sacrificado en *Los baños de Argel* no influyó negativamente en la defensa de su fe. En su lugar, Francisquito no responde con sumisión, sino a modo de reto ante el poder que sobre su persona ejerce el cadí, pues no duda en perder la vida antes de aceptar las comodidades que le ofrece su amo a cambio de su conversión.⁵⁴ Pero si el niño lleva la ventaja a Catalina en la dura decisión ante el temor de la muerte, ella supera en humildad a Francisquito, porque no se cree digna de merecer la gracia divina: a diferencia del niño, sabe que el hombre carece del poder para alcanzar el reconocimiento oficial de mártir por voluntad propia.

Independientemente de las razones que llevaron a Catalina a rendirse ante Amurates, la visión que tiene el padre sobre el comportamiento de Catalina es atendible:

PADRE. Hija, por más que me arguyas,
no puedo darme a entender
sino que has venido a ser
lo que eres por culpas tuyas,
quiero decir, por tu gusto:
que, a tenerle más cristiano,

⁵² SULTANA. [...] No triunfará el inhumano
del alma; del cuerpo, sí,
caduco, frágil y vano.
(*La gran sultana*, I, 281-283)

⁵³ SULTANA. ¿No es grandísimo pecado
el juntarme a un infiel?
(*La gran sultana*, II, 1110-1111).

⁵⁴ FRANCISQUITO. ¡Ea!, hermano, sed Pastor
con esfuerzo y con valor,
que tras vos irá con gusto
un pecadorcito justo
por la gracia del Señor!
¡Ea!, tiranos feroces,
mostrad vuestras manos listas
y bien agudas las hoces,
para segar las aristas
destas gargantas y voces;
que en esta extraña porfía,
adonde la tiranía
toda su rabia convoca,
no sacaréis de mi boca
sino [...]

JUANICO. ¿Qué?
FRANCISQUITO. Un Ave María.

(*Los baños de Argel*, II, 1997-2011)

no gozara este tirano
de gusto que es tan injusto.
¿Qué señales de cordeles
descubren tus pies y brazos?
¿Qué ataduras o qué lazos
fueron para ti crueles?
De tu propia voluntad
te has rendido, convencida
de esta licenciosa vida,
de esta pompa y majestad.
(*La gran sultana*, III, 1969-1984)

Así vista, Catalina parece culpable, porque más que como esclava, el padre ve en ella una mujer ambiciosa que se ha convertido de grado y no obligada. El espectador, en cambio, puede decir que ella se rinde no por voluntad, sino por miedo. Si la observación paterna es aguda, la respuesta otorgada por la hija no va a la zaga:

SULTANA. Si yo de este consentimiento
pacífico he convenido
con el deste descreído,
ministro de mi tormento,
todo el cielo me destruya,
[...]
Mil veces determiné
antes morir que agradalle;
mil veces, para enojalle,
sus halagos desprecié;
pero todo mi desprecio,
mis desdenes y arrogancias
fueron medio y circunstancia
para tenerme en más precio.
Con mi celo le encendía,
con mi desdén le llamaba,
con mi altivez le acercaba
a mí cuando más huía.
(*La gran sultana*, III, 1985-1989, 1993-2004)

En efecto, sus palabras se corresponden con las acciones que se percibieron, pues quien la toma por esposa es el sultán; ella nunca lo aceptó explícitamente. Ciertamente también es que la mujer huía y que esta actitud encendían más los deseos de Amurates. La declaración que hace a su padre deja bien claro que Catalina ha mantenido la palabra de sacrificar su cuerpo por salvar el alma hasta esta altura de la obra:

SULTANA. [...] Finalmente, por quedarme
con el nombre de cristiana,
antes que por ser sultana,
medrosa vine a entregarme.

De manera indirecta, el cadí refuerza la idea del encuentro carnal sugerido por Catalina, pues informa que en ella el sultán “siembra” su semilla. Más específico es Mamí al dudar de la fertilidad de la sultana y proponer sembrar “en una y en otra tierra”. Sólo que la perspectiva del cadí tiene un enorme error de percepción en virtud de lo que Rustán le había informado previamente:

RUSTÁN. No es chiste;
verdades son las que oís.
Doña Catalina ha nombre
con sobrenombre de Oviedo
[...]
Con una hermosa cautiva
se ha casado el Gran Señor,
y consiéntele su amor
que en su ley cristiana viva,
y que se vista y se trate como cristiana, a su gusto.
(*La gran sultana*, III, 1660-1663, 1666-1671).

Por culpa de Rustán, el cadí se entera de que “ya hay sultana” cuando eso que toma como verdad apenas está en los planes de Amurates, pues, el eunuco está en busca de un “tarasí” (sastre) que se encargará de cortar el vestido para la futura novia; en boca de Rustán, en cambio, la boda ha sido consumada y así lo cree el cadí.⁵⁵ En este sentido, la creencia de que el sultán mantiene contacto carnal con Catalina se desploma de manera fehaciente: tomar el “matrimonio” en el sentido que lo hace el cadí equivale a creer que es verdad la transformación de la bacía en yelmo de Mambrino delante del pobre barbero de la bacía en el *Quijote*. Agréguese a esta situación la habilidad de Catalina para convencer al Gran señor de tener tres meses embarazo cuando hay pruebas suficientes para pensar que el tiempo transcurrido en la obra no llega a tanto y que, en consecuencia, él tuvo pocas posibilidades de haber formado parte de tan guardado secreto.

En este sentido, el comportamiento de Catalina que oscilaba entre la sumisión y la dominación amorosa, entre la voluntad y el abandono de su suerte a la voluntad dividida, fácilmente puede hacer pensar que se trata de la mujer abnegada que, al final de la obra, se sacrifica para el bien de los amantes Lamberto y Zaida. Pero la mujer se convierte en una

⁵⁵ Así manifiesta su convencimiento el personaje:

CADÍ. ¿Hay tan grande disparate?
Moriré si no voy luego
a reñirle

(*Vase el Cadí*).

(*La gran sultana*, II, 1673-1675)

estratega que lucha para salir lo mejor librada posible ante la adversidad propia de su condición de cautiva; por un lado, se muestra como mujer sumisa y enamorada para brindar seguridad a Amurates, con cuya acción asegura su propia vida; por otro, muestra un carácter combativo que denota los verdaderos sentimientos hacia el sultán: respeto, temor, pero nunca amor. En su encuentro con el otro –el sultán– fue adquiriendo, a cuentagotas, cualidades que terminaron por identificarla con la figura que en un principio tenía el sultán: la mujer deja de ser esclava y se convierte en la Gran Sultana, es decir, se adueña del poder del sultán, porque se resuelve a actuar por voluntad propia y no por dejar su destino en manos de Dios. El sultán, a su vez, recorre un camino similar, sólo que a la inversa: si a lo largo de la obra su identidad vacilaba entre el dominio y la sumisión, entre el amor y la pasión, termina por identificarse con la identidad que en principio se correspondería con la figura de la cautiva: la sumisión y la ingenuidad terminan por ser las cualidades que caracterizan eficazmente su identidad; al final, su imagen no se corresponde con la del poderoso sultán que se mostró ante Roberto al inicio de la obra.⁵⁶

IV.2.1.6 ¿Caballeros y pastores?

En *La casa de los celos*, la narración mimética sirve, principalmente, para apoyar el sentido anticaballeresco de los personajes. La única batalla de la obra surge a partir del desafío de Marfisa a Carlomagno; como Reinaldo y Roldán están ocupados en asuntos amorosos, Galalón se hace cargo de la empresa. Antes de comenzar la batalla, y no sin cierto desdén, el paladín ofrece no desenvainar si la mujer promete abandone su porfía; como respuesta, la doncella guerrera solicita la mano al caballero, y entonces surge algo inesperado:

GALALÓN. Doyla, porque siempre sigo
 proceder de caballero.
 ¡Cuerpo de quien me parió,
 que los huesos me quebrantas!

MARFISA. Pues ¿desto poco te espantas?

GALALÓN. De menos me espanto yo.
 De modo vas apretando,
 que se acerca ya mi fin.

⁵⁶ ROBERTO. La pompa y majestad deste tirano,
 sin duda alguna, sube y se engrandece
 sobre las fuerzas del poder humano.
 [...]
 Por cierto, él es mancebo de buen talle,
 y que, de gravedad y bizarría,
 la fama con razón puede loalle.
 (*La gran sultana*, I, 1-3, 34-36)

BERNARDO. ¿Un famoso paladín
 así se ha de estar quejando
 porque le dé una doncella
 la mano por gran favor?

GALALÓN. ¿Ésta es doncella? Es furor,
 es rayo que me atropella,
 es de mi vida el contraste,
 pues que ya me le ha quitado

MARFISA. ¡Por Dios, que se ha desmayado!

BERNARDO. ¿Cómo, y tanto le apretaste?

MARFISA. La mano le hice pedazos.
 (*La casa de los celos, III, 2383-2400*)

De esta manera, Galalón es puesto en ridículo, porque su jactancia recibe como respuesta una derrota que implica una afrenta en virtud de que ha sido vencido por la fuerza de una mujer que ni siquiera tiene que desenvainar para obtener el triunfo. Agréguese que en el enfrentamiento no interviene ninguna fuerza sobrenatural, al menos, nunca se menciona nada al respecto. A pesar de haber sido derrotado de modo vergonzoso, el caballero tergiversa los hechos al contar su ‘victoria’ al emperador:

(...*sale luego el EMPERADOR CARLOMAGNO y GALALÓN, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó MARFISA*)

CARLOMAGNO. ¿Qué, venciste a Marfisa?

GALALÓN. Llegué y vencí todo junto,
 porque yo no pierdo punto
 si acaso importa la prisa.
 Maltratome aquesta mano
 de un bravo golpe de espada,
 de que quedó magullada,
 porque fue el golpe de llano.

CARLOMAGNO. ¿Qué se hizo el español?

GALALÓN. Como vio en mí a toda Francia,
 se deshizo su arrogancia
 como las nubes al sol.
 También le dejé vencido.
 (*La casa de los celos, III, 2643-2655*)

El emperador queda convencido del embuste de Galalón en virtud de que el elemento espectacular, la mano vendada, se convierte en la prueba fehaciente de la ‘victoria’ que el personaje cuenta. Pero si esto sucede desde la perspectiva que proporciona el ámbito de la ficción, el mismo elemento espectacular se convierte en el indicio de la derrota del personaje para el espectador. Galalón no las tiene todas consigo, porque aunque Carlomagno no está al tanto de lo que en realidad sucedió, Malgesí da a conocer la hazaña al mostrar el escudo donde se

grabó el mote.⁵⁷ Antes de ser reprendido por el emperador, el paladín decide huir; el acto confirma su cobardía:

GALALÓN. La ciencia deste enemigo
 honra y vida y más me cuesta.
 [...]
 Mi cobardía se apura
 si más quiero aquí atender.
 (*La casa de los celos*, III, 2665-2666, 2669-2670)

Los actos y palabras de Galalón representan una clara inversión de los valores representativos de la literatura caballerescas. Esta característica también se observa en el comportamiento de los protagonistas, pues sus cualidades se degradan en la medida en que transcurren las escenas hasta llegar a mostrarse como villanos por el atropello del que es víctima Angélica a manos de sus enamorados.

La obra ofrece indicios que caracterizan a los tres caballeros franceses, Reinaldos, Roldán y Galalón; en un principio, la furia, la mesura y la lealtad son cualidades que se corresponden, respectivamente, con los paladines. Pero nunca muestran preocupación por conservar limpia su imagen y llegan, incluso, a olvidar por completo sus deberes con el imperio, pues la fuerza del amor los domina desde el momento en que Angélica lanza el desafío. Pocas son las oportunidades que tienen para manifestar cualidades que los identifiquen con su personalidad de caballeros, una de ellas se ofrece cuando van en busca de la doncella. En medio de tal persecución, Roldán encuentra dormido a Reinaldos y duda entre asesinarlo y respetar su vida:

ROLDÁN. [...] quitarte quiero la vida.
 Mas, ¡ay Roldán! ¿Cómo es esto?
 ¿Ansí os arrojáis tan presto
 a ser traidor y homicida?
 ¿Qué decís, mal pensamiento?
 ¿Decísme que es mi rival,
 y que consiste en su mal
 todo el bien de mi tormento?
 Sí decís.
 (*La casa de los celos*, I, 583-591)

⁵⁷ Cuando el paladín sufre la derrota, Bernardo había transmitido lo grabado en el escudo:

BERNARDO. En voz lo leo:
 “Estar tan limpio y terso a queste acero,
 con la entereza que por todo alcanza,
 nos dice que es, y es dicho verdadero,
 del señor de la casa de Maganza”.
 (*La casa de los celos*, III, 2428-2432)

El motivo que lo hace cambiar es la convicción de que el amor es un valor honesto.⁵⁸ De esta manera, el paladín refleja su propia personalidad, pues a partir de este momento el deseo de asesinar a su primo se transforma en un mandato interior que le pide comportarse de manera honesta; por ello, no sólo lo deja dormir, sino que le coloca su propio escudo para aumentar el reposo del durmiente:

ROLDÁN. [...] que, aunque amor vencerme pudo,
no me vence la traición.
(*La casa de los celos*, I, 601-602)

Roldán deja ver que en su pecho la honradez puede más que la traición y la ruindad. A su vez, Reinaldos despierta y a su lado encuentra dormido a su odiado primo; pero si la reflexión de éste había pasado de la traición a la cortesía, la de Reinaldos recorre el camino inverso:

REINALDOS. [...] ¿No es Roldán este que veo,
y el que del bien que deseo
procura hacer la conquista?
Él es; pero ¿quién me puso
su escudo para mi arrimo?
Tu cortés bondad, ¡oh primo!,
sin duda que esto dispuso.
Bien me pudieras matar,
pues durmiendo me hallaste,
por quitar aquel contraste
que en mi vida has de hallar;
empero tu cortesía
más que amor pudo en tu pecho,
por la costumbre que has hecho
de hacer actos de hidalguía.
(*La casa de los celos*, I, 609-622)

Acomodado en la cabeza de Reinaldos, el escudo de Roldán demuestra las buenas intenciones de este personaje; sin embargo, tras una primera impresión, el acto se convierte en algo diferente:

REINALDOS. [...] Mas ¿si fue por menosprecio
el dejarme con la vida?
No, por ser cosa sabida
que yo soy hombre de precio,
y tú mismo lo has probado

⁵⁸ ROLDÁN. [...] mas yo sé, al fin,
que el que es buen enamorado
tiene más de pecho honrado
que de traidor y de ruin
(*La casa de los celos*, I, 591-594).

una y otra vez y ciento.
No atino cuál pensamiento
tenga por más acertado:
si me deja de arrogante
o si fue por amistad
que tal vez la deslealtad
vive en el celoso amante

(La casa de los celos, I, 623-634).

El elemento espectacular que era signo de la bondad de Roldan, se ha convertido en un signo de arrogancia y menosprecio ante la mirada del desconfiado Reinaldos; tal pensamiento sobreviene después de dar a conocer la cualidad del amor que manifiesta su personalidad: Como había hecho Roldán al expresar su propia concepción de enamorado, Reinaldos atribuye a su primo los celos y la deslealtad; con ello, demuestra que tales cualidades habitan en su propio interior. La incertidumbre que lo acongoja lo lleva a despertar a su contrario:

REINALDOS. Estos intentos crueles
nacen de entrañas ingratas.
Estoy por dejar de ser
quien soy. ¡Acudid al punto,
respetos, que está difunto
mi acertado proceder!
¡Ansias que me consumís,
sospechas que me cansáis,
recelos que me acabáis,
celos que me pervertís!

(La casa de los celos, I, 685-694)

Cuando ambos personajes están frente a frente, se produce un combate verbal en el que cada uno habla sobre la actitud del contrincante (*La casa de los celos, I, 707-712*), pero no pueden llegar a las armas a causa de un encantamiento:

(Vanse a herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja[n] llegar).

ROLDÁN. Bien sé que anda por aquí,
temeroso de tu muerte,
mas no ha de poder valerte,
tu hechicero Malgesí
[...]
No te deja dar tu pago
tu hermano.

REINALDOS. ¡Pues dél reniego!

(La casa de los celos, I, 731-734, 741-742)

Mediante la magia, se evita que los caballeros entren en batalla.⁵⁹ Esta fuerza sobrenatural junto con el deseo amoroso que los saca de París y los pierde en las selva provocan que los paladines carezcan de determinaciones propias. Las constantes intervenciones de fuerzas externas, primero de Merlín y luego de Malgesí, llegan a adueñarse de los movimientos de los bravos personajes: Merlín frustra la pelea entre Roldán y Reinaldos (*La casa de los celos*, I, 789-793, 795-800, 815-826); por su parte, Malgesí evita que Roldán y Ferraguto se hieran (*La casa de los celos*, III, 2271-2280). Tal parece que el dramaturgo no está interesado en mostrar la valentía de los caballeros, porque se utiliza la magia no para probar el valor de los contrincantes, sino para ponerlos en ridículo, como ocurre con Reinaldos al querer rescatar de los sátiros a la ‘indefensa Angélica’:

REINALDOS. [...] ¡Miserable de mí! ¡Quién me detiene?
 ¿Quién mis pies ha clavado con la tierra?
 ¡Verdugos infernales, deteneos!
 ¡No añudéis el cordel a la garganta,
 que es basa donde asienta y donde estriba
 el cielo de hermosura sobrehumana!
 ¡Miserable de mí cien mil vegadas,
 que no puedo moverme ni dar paso!
 Canalla infame, ¿para qué os dais prisa
 a oscurecer el sol que alumbra el mundo?
 ¡Tate, traidores, que apretáis un cuello
 a donde el amor forma tales voces,
 que el mal desmenguan y la gloria aumentan
 del venturoso que escucharlas puede!
 ¡Oh, que la ahogan! ¡Socorredla, Cielos,
 pues yo no puedo! ¡Oh sátiros lascivos!
 ¿Cómo tanta belleza no os ablanda?

(*Vanse los Sátiros*).

Ya dieron fin a su cruel empresa;
 muerta queda mi vida, muerta queda
 la esperanza que en pie la sostenía
 (*La casa de los celos*, III, 2040-2060)

⁵⁹ Ya anteriormente una fuerza extraña había provocado que Reinaldos cayera rendido por el sueño:

REINALDOS. [...] Pero ¿qué es esto, que el sueño
 así me acosa y aprieta?
 ¡Oh fuerza libre, sujeta
 a fuerzas de tan vil dueño!
 Aquí me habré de acostar,
 al pie deste risco yerto,
 haciendo imagen de un muerto,
 pues estoy para expirar.
 (*La casa de los celos*, I, 543-550)

Singular interés tiene esta escena en cuanto al funcionamiento de la narración mimética, pues al mismo tiempo que se narra lo que el espectador ha de ver en escena, la ‘muerte’ de Angélica, también funciona como una suerte de didascalia implícita porque va indicando los movimientos que los personajes han de llevar a cabo. Inútilmente, el personaje puede moverse después de que, aparentemente, la mujer ha dejado de existir; sólo entonces puede dirigirse al que cree el cadáver de la doncella:

(Légase REINALDOS a ANGÉLICA).

REINALDOS. ¿Es posible que ante mí
te mataron, dulce amiga?
¿Y es posible que se diga
que yo no te socorrí?
¿Que es posible que la muerte
ha sido tan atrevida,
que acabó tu dulce vida
con trance amargo y tan fuerte?
¿Y que mi ventura encierra
tanta desventura y duelo,
que hoy tengo de ver mi cielo
puesto debajo de la tierra?

(La casa de los celos, III, 2067-2078)

Pero Malgesí aclara lo ocurrido y declara que todo ha sido una ilusión creada por sus poderes. El espectador ha de caer en el engaño en virtud de que quien ha de representar a Angélica encantada ha de ser el mismo actor, pues se advierte que “*Salen dos sátiros que traen a Angélica como arrastrando, con un cordel a la garganta*” (*La casa de los celos*, III, 2036). En el caso del lector, también es presa del engaño por carecer de indicios en las didascalias que supongan el hechizo.

También Roldán cae en una situación ridícula en virtud de que es víctima de hechizos al enfrentarse a Ferraguto. Cuando pensaba dar una estocada a su enemigo, ya no lo encuentra, pues:

(Retírase FERRAGUTO, y, puesto en la tramoya, al tirarle ROLDÁN una estocada, se vuelva la tramoya, y parece[n] en ella ANGÉLICA y ROLDÁN, echándose a los pies della; al punto que se inclina se vuelve la tramoya, y parece uno de los SÁTIROS, y hállase ROLDÁN abrazado con sus pies).

ROLDÁN. ¿Qué milagros son éstos, Dios inmenso?
¿Es piedad del amor esta que veo?
Arrójome a tus pies, y en esto pienso
que satisfago en todo a mi deseo.
Coge, amada enemiga, el fruto y censo
que estos labios te dan, y por trofeo
ponga Amor en su templo que un Orlando

está tus bellas plantas adorando.
De ámbar pensé, mas no es sino de azufre,
el olor que despiden estas plantas.
¿Adónde tanto engaño, amor, se sufre,
o quién puede formar visiones tantas?
(*La casa de los celos*, III, 2287-2298)

La combinación entre las palabras del personaje y los cambios en la tramoya indicados en la didascalia explícita provocan que el personaje sea visto como el blanco de una cruel broma, en la que pasa de la ira al amor y, finalmente, a la abominación por darse cuenta de que se encuentra a los pies de un sátiro; al intentar darle una estocada:

(*Vuélvese la tramoya, parece MALGESÍ en su forma*).
MALGESÍ. Primo, qué, ¿no te enmiendas ni te espantas?
ROLDÁN. ¡Oh Malgesí! hazaña ha sido aquésta
que mi amor y tu ciencia manifiesta.
(*La casa de los celos*, III, 2300-2302)

Una vez más, Roldán ve burlados sus deseos en virtud de la magia de su primo que, si bien tiene el propósito de hacer que los caballeros dejen de perseguir a Angélica, por momentos sus hechizos no parecen tener otro fin sino ridiculizarlos; sin embargo, por sí solos, ellos muestran una conducta muy por debajo de la digna de un caballero.

Para ser una obra con referencias a la literatura caballerescas es significativo que el espectador nunca observe un solo golpe entre caballeros. De esta manera, el aspecto bélico, una de las más grandes cualidades caballerescas, se ve frustrado.

El amor por su dama es una de las características de los caballeros literarios, sólo que los de la obra cervantina ponen este sentimiento por encima de su propio honor como caballeros.⁶⁰ Así sucede cuando Angélica entra para pedir ayuda por la muerte de su hermano, pues los franceses olvidan el pleito con Bernardo, por ir tras la doncella;⁶¹ el valiente español señala que Roldán está fuera de sí:

BERNARDO. [...] ¿no es el que asoma
aquel gallardo francés
de la pendencia?
ESCUDERO. Sí es,

⁶⁰ El caballero español señala que el gesto repercute negativamente en contra de la honra

BERNARDO. ¿Cómo, Reinaldos, dí, no te adelantas
a herirme con tu primo?
Por la honra, la vida en poco estimo.

(*La casa de los celos*, I, 848-850)

⁶¹ Cabe señalar que Marfisa interviene previamente para que Reinaldos y Bernardo dejen su porfía (*La casa de los celos*, II, 851-856).

y es confalonero de Roma.
 [...]

 BERNARDO. [...] ¡Qué pensativo que viene!
 ¿No parece que algo busca?
 ESCUDERO. Todo el sentido le ofusca
 amor que en el pecho tiene.
 BERNARDO. ¿Cómo lo sabes?
 ESCUDERO. ¿No viste
 que la pendencia dejó,
 y tras la dama corrió,
 que allí se mostró tan triste?
 (*La casa de los celos*, II, 1587-1590, 1595-1602)

Llega un momento en el que, al igual que ocurría con Corinto, los caballeros dejan de comportarse en concordancia con su profesión, pues, cual pastores, sólo se dedican a expresar sus sentimientos (*La casa de los celos*, III, 1952-1955, 1958-1962). De esta manera, el comportamiento del caballero roza con lo ridículo por el contraste que provoca este lamento con respecto a la valentía y determinación que siempre lo caracterizó, pero que, paradójicamente, nunca se percibe en escena de manera concreta mediante actos bélicos.

El encuentro final entre los enamorados de Angélica brinda la muestra decisiva de la poca caballerosidad de los paladines y, en especial, de Roldán, pues se niega a entrar en combate mientras sujeta fuertemente a Angélica, quien siente en carne propia los dolores causados por el remedo de combate:

ANGÉLICA. ¿Hay hembra tan sin ventura
 como yo? Dúdolo, cierto.
 ¿Suelta, cruel, que me has muerto
 a manos de tu locura.
 REINALDOS. ¡Suéltala, digo!
 ROLDÁN. ¡No quiero!
 REINALDOS. ¡Defiéndete, pues!
 ROLDÁN. ¡Ni queso!
 (*La casa de los celos*, III, 2623-2628)

A tanto llega la descortesía de los caballeros, que Angélica piensa que la pelea ha de terminar con su vida, porque Roldán se aferra a ella como si dividirla fuera la solución al conflicto entre los ciegos rivales:

ÁNGÉLICA. ¡Oh hambrientos lobos tiranos,
 cuál tenéis esta cordera!
 El cielo se viene abajo,
 de mi angustia condolido.
 (*La casa de los celos*, III, 2637-2640)

El encuentro entre los paladines es tan absurdo que llegan al cansancio:

REINALDOS. Mi trabajo doy al viento,
por más que mi fuerza empleo.
ROLDÁN. Reinaldos, no soy Anteo,
que me ha de faltar el aliento.
(*La casa de los celos*, III, 2679-2682)

Pero el cansancio no es producto del peso de las armas, ni del prolongado combate ni a causa de las heridas, sino por la falta de los golpes y porque, al tratar de proteger a la amada, paradójicamente, mantienen la vida de Angélica pendiente de un hilo:

ANGÉLICA. ¡Cobardes como arrogantes,
de tal modo me tratáis,
que no es posible seáis
ni caballeros ni amantes!
(*La casa de los celos*, III, 2683-2686)

Con justa razón, la dama niega la posibilidad a los personajes de ser caballeros y, peor todavía, de ser amantes. Si era ridículo que los caballeros hayan preferido pisotear su honra por el amor, más lo es que prefieran destruir a su amada y no gozarla cuando la tienen entre sus manos.

La inversión de valores de la literatura caballeresca mostrada tiene su correspondencia con lo que ocurre con los valores de la literatura pastoril. Corinto, por ejemplo, es un pastor que tiene poco de enamorado, un toque de pícaro y un lado realista. Cuando Lauso recita una endecha en la que lamenta su suerte con Clori, lo detiene de manera brusca:

CORINTO. ¿Para qué tantas endechas?
Lauso amigo, déjalas;
pues mientras más dices, más
siempre menos te aprovechas.
Yo tengo el corazón negro
por Clori y por sus desdenes;
mas, pues no me vienen bienes,
ya con los males me alegro.
(*La casa de los celos*, III, 1817-1824)

Corinto califica el llanto como vicio (*La casa de los celos*, III, 1831); el juicio dice mucho sobre su personalidad, porque su principal cualidad es el carácter lúdico, por lo menos así se da a conocer cuando se burla de rústico y cuando Reinaldo le pregunta si ha visto por esos lugares a Angélica (*La casa de los celos*, III, 2271-2280). El caballero utiliza los tópicos de la belleza femenina para referirse a la mujer; el pastor, más realista, a pesar de conocer a Angélica, finge que le preguntan por lujosos objetos y no por una mujer:

CORINTO. [...] a decir verdad,
no he visto en estas montañas

cosas tan ricas y extrañas
y de tanta calidad.
Y fuera muy fácil cosa,
si ellas por aquí anduvieran,
por invisibles que fueran,
verlas mi vista curiosa.
Que una espaciosa ribera,
dos estrellas y un tesoro
de cabellos, ¡que son oro!
¿dónde esconderse pudiera?
Y el sabeo olor que dices,
¿no me llevara tras sí?
Porque en mi vida sentí
romadizo en mis narices.
Mas, en fin: decirte quiero
lo que he hallado, y no ser terco.

REINALDOS.

¿Qué son? Habla.

CORINTO.

Tres pies de puerco
y unas manos de carnero.

(La casa de los celos, III, 1998-2017)

Al haber transformado en un monstruo a la doncella, el atrevido no espera a recibir su castigo y sale huyendo. En otra ocasión, una vez que Corinto ha prometido llevar a Angélica a España y tras haberse calificado de ser un valiente en los mares, nuevamente huye de Reinaldos:

CORINTO.

[...] ¿Qué éste es
el francés del otro día?
¡Adiós, pastoraza mía,
que está mi vida en mis pies!

(La casa de los celos, III, 2579-2582).

Así, echa por tierra la promesa que le había dado a la dama. Ni la nobleza ni el amor son cualidades propias de estos pastores. Por si fuera poco, manifiestan preocupaciones económicas, pues el interés que guiaba a Corinto a servir a Angélica no era el amor, como pudiera pensarse,⁶² sino el dinero, en efectivo y no en perlas, que solicitó por sus servicios.⁶³

⁶² CORINTO.

Digo que te llevaré
si fuese a cabo del mundo.

(La casa de los celos, III, 2531-2532)

⁶³ ANGÉLICA.

En tu valor sin segundo
sé bien que bien me fié.

CORINTO.

Haya guelte, y tú verás
si te llevo do quisieres.

ANGÉLICA.

Mira tú cuánto pudieres,
que eso mismo gastarás;
que tengo joyas que son
de valor y parecer.

CORINTO.

¿Y adónde se han de vender?

(La casa de los celos, III, 2533-2541)

Como se ha tratado de mostrar, en el caso de *La casa de los celos*, el empleo de la narración mimética pone en jaque la identidad de los personajes, lo cual permite al dramaturgo romper con el esquema tradicional con que se crean los personajes en la literatura pastoril y en la narrativa y teatro caballerescos.

Este recorrido por el comportamiento de los personajes habrá mostrado que Cervantes parte de una tradición literaria, pero no lo sigue ciegamente, sino opta por romperlo, o sea, contradice en su práctica literaria los argumentos de los estudiosos que ven en él a un dramaturgo en ciernes demasiado aferrado a la preceptiva y a las fuentes históricas; Cervantes toma en cuenta al lector de sus obras, pero las didascalías que ofrece son la prueba fehaciente de que la teatralidad es fundamental en su obras dramáticas porque se encuentra en ella desde la génesis misma y no es algo añadido ni incoherente: todo está pensado para la puesta en escena, pues el dramaturgo conoce a la perfección los recursos escenográficos de su tiempo; no se trata de un novato que decidió incursionar en el teatro para probar fortuna. Cervantes es un verdadero hombre de teatro. Los personajes cervantinos de los que aquí se ha hablado tienen un denominador común: hay algún detalle que siempre va en contra del comportamiento que caracterizaría a los personajes de literatura, una nota que siempre pone en tela de juicio la identidad de ese personaje. ¿Rufianes que no lo son?, ¿embusteros pusilánimes y burlados?, ¿rechazo de un religioso a su cargo eclesiástico?, ¿mártires soberbios?, ¿una cautiva que se convierte en sultana y un soberano que se convierte en una suerte de esclavo?, ¿caballeros que no combaten y pastores que se burlan del amor? Justo sería reclamar a Cervantes que haga que sus personajes sean más coherentes consigo mismos.

Por un lado, el diálogo que Cervantes establece con la Comedia Nueva tiene un peso significativo en la conformación de la identidad de los personajes, pues el genio de la prosa no sólo pone en jaque la personalidad de sus propios personajes, sino que se divierte al hacer que ellos tengan poco respeto por las caracteres que predominaban en el teatro de su tiempo. Pero la intertextualidad no sólo se da con los dramaturgos; también hay un diálogo con la propia obra del maestro. Marcela Osorio de *La entretenida*, por ejemplo, ¿no es como Dulcinea que crea todo un mundo de fantasía en la mente de los personajes y nunca aparece en la obra, al menos como la imagina don Quijote?; ¿Cardenio no recuerda a Sancho Panza que se muestra algunas veces pusilánime, otras arrojado, otras con un agudo ingenio y otras tantas con poca sal en la mollera?;

¿Cristóbal de Lugo no es como don Quijote que hasta el final de su vida contradice lo que todos los personajes que lo rodean creen de él?

Por otro lado, y además de las connotaciones literarias implicadas en las comedias cervantinas, la compleja identidad de algunos personajes contradice una pobreza en el carácter de los personajes; Schak es uno de los que afirma: “Justamente el mismo poeta, que dio tantas pruebas de su maestría en la pintura de caracteres, se contenta en ellas (se refiere a las comedias) con bosquejarlos muy superficialmente, y profundizando hasta tal punto otras veces, carece en sus comedias de verdadera intención poética”.⁶⁴ La suerte de zancadilla con que el dramaturgo pone en jaque la identidad del personaje dramático se corresponde con la personalidad de los seres humanos en la vida cotidiana, pues al igual que éstas, sufre alteraciones; tales cambios pueden observarse mediante el discurso vertido en la narración mimética.

Pero los personajes de Cervantes son complejos no por ejemplificar valores morales tales como el amor, la cortesía, la valentía..., sino porque su conducta juega con los valores literarios al mostrar que el comportamiento de un ser literario no se corresponde con la monotonía sino con la veleidad. La semejanza con lo humano radica en que el dramaturgo establece un puente entre la vida y la literatura: ¿acaso los seres humanos no se comportan de manera distinta ante cada situación que se les presenta? Pero el puente también se tiende de la literatura a la vida: ¿Torrente y Ocaña no recuerdan al embustero Basilio que engaña a sus espectadores por medio de una actuación que todos confunden con la realidad?, ¿Pedro de Urdemalas, en *Pedro de Urdemalas*, Madrigal, en *La gran sultana*, Torrente y Ocaña, en *La entretenida*, no hacen de la literatura una extensión de su propia existencia como lo hace el pobre hidalgo enloquecido? Me parece que los achaques de la vejez no impidieron al dramaturgo crear personajes dignos de la pluma del gran prosista.

IV.3 Función persuasiva mediante la narración mimética ilusoria: condicionamiento de la interpretación del personaje y manipulación.

Como se señaló anteriormente, la función conativa adquiere relevancia en el discurso cuando se provoca algún efecto en el receptor. Frecuentemente, un personaje toma la palabra para narrar un suceso con la finalidad de persuadir a su escucha, no importa que para ello tergiverse o no los acontecimientos; en ambos casos, la importancia de la narración mimética radica en el deseo de

⁶⁴ *Historia de la literatura...*, op. cit., p. 61.

conseguir un objetivo por parte del emisor. Roman Ingarden ha reconocido este aspecto al decir que además de la función comunicativa que cumple el discurso de los personajes, éste “se réduit très rarement à une pure communication: l’enjeu en est beaucoup plus vital, puisqu’il s’agit d’exercer une influence sur celui à qui s’adresse le discours [...] cette fonction de persuasion qui s’exerce sur l’interlocuteur et sur les autres personnages intégrés à l’action globale de la pièce est une des principales propriétés de leurs discours”.⁶⁵

Al igual que en la función referencial, la de carácter persuasivo está presente en la literatura dramática sin ser privativa de ella. En el género narrativo es común observar que un personaje persuade a otro; tal es el caso de don Quijote cuando convence a su vecino de servirle como escudero: “En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero” (I, 7, 91).

La persuasión no sólo se puede lograr mediante un discurso que se apegue a los hechos. Un personaje puede tergiversar la información o incluso llegar a transformar la realidad frente a sus oyentes; en tales casos, se condiciona la interpretación que otro personaje tiene sobre aquello que ve en el espacio mimético en virtud de lo que percibe de manera auditiva. El espectador, en cambio, tiene la capacidad de confrontar lo que ha visto o ve en escena con el relato creado a partir de tales sucesos; en este sentido, es testigo del mecanismo persuasivo de quien narra y de la manipulación de la que es víctima el oyente. En este apartado, el foco de atención recae en la manera que es elaborado el relato cuando difiere considerablemente con respecto a la acción dramática en curso de la que es testigo el espectador, y en la reacción que causa en los receptores internos.

Cabe señalar que la persuasión mediante la tergiversación de acontecimientos no es exclusiva del género dramático, pero la utilización de este recurso en la literatura dramática de Cervantes merece ser atendida debido a la reiteración de la que es objeto en varias de sus obras. Como ejemplo de la presencia de esta estrategia en el género narrativo baste recordar el embuste de Dorotea ante don Quijote cuando se hace pasar por la princesa Micomicona: todo lo que cuenta, por inverosímil que parezca,⁶⁶ tiene la finalidad de sacar al hidalgo de su dura penitencia (I, 30, pp. 346-351).

⁶⁵ Roman Ingarden, “Les fonctions du langage au théâtre”, art. cit., pp. 535-536.

⁶⁶ Tanta confianza tiene Dorotea en el poder persuasivo de su palabra que se da el lujo de cometer errores geográficos –sea de manera voluntaria o no– en su narración, como cuando dice “[...] apenas me hube desembarcado en Osuna” (I, 30, p. 349). Y aunque don Quijote percibe el error, queda convencido de la verdad de la princesa

La persuasión es un elemento constructivo, pero, incluso, puede llegar a formar parte de la estructura de la obra. Como ejemplo del primer tipo, se puede observar lo sucedido en la escena de *Los baños de Argel* cuando don Fernando y Constanza se abrazan; el acto es visto por Cauralí y a Alima:

CAURALÍ. ¡Oh perro! ¿Tú con mi esclava?
 ¿Cómo el cielo no te acaba?
ALIMA. ¡Perra! ¿Tú con mi esclavo?
 ¿Cómo sin matarte vivo?
 [...]
 Desta perra es la maldad;
 que no nació dél el yerro.
CAURALÍ. Dél nació, y esto es verdad,
 y sé bien que no me yerro.
 (*Los baños de Argel*, II, 1792-1795, 1798-1801)

Los enamorados cautivos, que conocen la debilidad de sus amos –Alima ama a don Fernando y Cauralí, a Constanza–, tergiversan lo ocurrido para convencer a sus amos de una inocencia inexistente:

D. [FERNANDO] ¡Oh, cuan mal está entendida,
 señores, nuestra intención!
 Aquel abrazo que viste,
 Costanza a ti [Cauralí] te le enviaba.
 [...]
COSTANZA. En tu nombre [Alima] se fraguaba
 el favor que interrumpiste
 ¡Colérica eres, a fe!
 (*Los baños de Argel*, II, 1805-1808, 1810-1812)

Gracias a tales palabras, Cauralí interpreta los hechos de manera diferente de lo que en realidad sucedió:

CAURALÍ. [...] pienso
 que éstos, cual nuevos cristianos,
 dieron a su gusto el censo;
 que a cautivos y paisanos,
 les da el verse gusto inmenso;
 y como solos se hallaron,
 sus penas comunicaron.
 (*Los tratos de Argel*, II, 1827-1833)

Obviamente, delante de su esposa, el personaje atenúa la alegría de saberse correspondido por la cristiana; sus palabras quieren justificar el acto para que Alima no quiera tomar represalias.

gracias a la intervención del cura: “–Debe de querer decir la señora princesa que después que desembarcó en Málaga la primera parte donde oyó nuevas vuestra merced fue en Osuna” (I, 30, p. 350).

Para rematar el embuste, Constanza y don Fernando tranquilizan a sus amos al comunicarles, respectivamente, que el amor por los cristianos no ha sido descubierto por su conyugue (*Los baños de Argel*, vv. 1841-1844). Mediante la tergiversación de lo acontecido, lograron persuadir a sus amos para que interpretaran los hechos tal y como a los enamorados conviene.

Además de tergiversar, ocultar información también sirve para persuadir. Así ocurre en *El gallardo español* cuando Nacor no da a conocer la verdadera razón por la cual Alimuzel llega a la presencia de Arlaxa sin don Fernando, como el moro había prometido a la mujer:

NACOR. Su general le detuvo,
 que él ninguna culpa tuvo,
 aunque Alimuzel le culpa;
 que él saliera a campo abierto
 a esperarle un día más,
 según quedó en el concierto.
 (*El gallardo español*, I, 767-772)

En realidad, Nacor había incitado a Alimuzel para que no esperara más al valiente español; también le dijo que él tomaría la tarea de justificar este acto delante de Arlaxa (*El gallardo español*, I, 483-531). La mujer, por su parte, cae en el juego preparado por el astuto religioso, pues ante la furia de Alimuzel causada por el comportamiento Nacor, responde:

ARLAXA. Paso, mi señor valiente,
 que entiendo deste contraste,
 sin que ninguno le cuente,
 que ni él salió, ni esperaste.
 (*El gallardo español*, I, 780-783)

Pero si la persuasión a través de la tergiversación y la omisión de los hechos resulta un medio óptimo para condicionar y manipular la voluntad ajena, la creación de una narración mimética ilusoria es una forma que sirve para alcanzar los mismos fines, sólo que añade humor en virtud del proceso de comunicación que se establece con el espectador a causa del engaño en el que cae el receptor interno de esta historia (ironía dramática). A diferencia de lo que sucede en el género narrativo, en donde lo referido necesariamente se ubica en un tiempo pasado, en una obra dramática se produce una comunicación especial con el espectador por la inmediatez de los hechos presentados y la presencia en el espacio mimético de elementos espectaculares que provocan o apoyan la creación del relato.

La narración mimética ilusoria es un discurso mediante el cual un relato de sucesos imaginarios son percibidos como verdaderos acontecimientos dramáticos por el personaje que emite el discurso y/o por el que lo recibe; por su carácter imaginario, es evidente que lo relatado

no suceden en el espacio mimético, sin embargo, se crea la ilusión⁶⁷ de que tales sucesos han tenido o tienen una existencia en el ámbito de la ficción (el de los personajes dramáticos); estos relatos repercuten en las acciones dramáticas en curso que se llevan a cabo en el espacio mimético. La bifurcación de la recepción es importante en el discurso: por un lado, los personajes creen, de manera interesada o ingenua, en la ilusión creada por la palabra; por otro, el espectador reconoce la falsedad de los hechos y las reacciones de los personajes involucrados en el discurso narrativo.

A pesar de ser una historia inventada que, por su naturaleza, debería considerarse una narración diegética, no lo es; la razón para considerarla dentro del ámbito mimético es que las acciones transmitidas en realidad no suceden en el espacio imaginario que se ubica más allá del escenario: sencillamente no suceden en ningún lugar y el espectador lo sabe y lo acepta (de la misma forma que acepta que una narración diegética –una batalla naval, por ejemplo– tiene lugar aunque no lo perciba visualmente). ¿Qué relación tienen, entonces, con el espacio mimético? En primer lugar, la intención comunicativa: a pesar de su falsedad, es una extensión de aquello que sucede en escena frente al espectador, pues un personaje presenta como verdadera su versión a un oyente que la toma por tal; este proceso otorga estatus de veracidad, aunque en realidad es mera ilusión desde la perspectiva del engañador y del espectador. Se debe tomar en cuenta, además, que los participantes en este proceso de comunicación se ubican en el espacio mimético al igual que el elemento espectacular a partir de la cual, en ocasiones, se genera la narración, como sucede con el retablo del entremés, con el disfraz de ciego en *Pedro de Urdemalas*. Sin embargo, también es posible que la narración se apoye en recursos dramáticos, como un sentimiento, un parlamento o el paso del tiempo; así ocurre con el amor que Julia siente por Manfredo en *El laberinto de amor* o como la lascivia de la Dama que Lugo transforma en virtud delante del Marido.

La narración ilusoria se puede considerar mimética, en segundo lugar, porque no es un discurso autónomo e independiente con respecto a la acción dramática; como se trata de una modificación de lo sucedido en escena que se elabora delante de los ojos del receptor interno y externo, este tipo de narración se convierte en un apoyo de la acción dramática que permite al espectador ampliar su visión sobre lo que sucede en el espacio mimético, con lo que se potencia

⁶⁷ “vale tanto como burla [...]: quando nos representan una cosa en apariencia diferente de lo que es, o por causas secretas de naturaleza aplicando actiua pasiuua, o por alteración del medio, o del órgano del sentido, o por vehemente aprehensión de cosa imaginada que parece tenerla presente”, Covarrubias *s. v.*, *ilusión*.

la facultad persuasiva de los elementos espectaculares y dramáticos involucrados. De esta manera, se logra una comprensión más acertada de la acción dramática en curso, pues el espectador cuenta con pistas suficientes para reconocer que el emisor de esa creación la utiliza como una estrategia que influye sobre el punto de vista del receptor interno y es capaz de manipular su conducta.

Para resumir, aunque tienen un carácter pseudomimético, se les ha incluido dentro de las narraciones miméticas, porque la ilusión parece cobrar vida para los personajes, pues el discurso repercute de manera eficaz sobre las acciones dramáticas visibles para el espectador.⁶⁸ Regularmente, el uso de esta estrategia dramática corre a cargo de personajes burladores.

IV.3.1 La persuasión mediante el discurso de los embusteros

Un excelente ejemplo de narración mimética ilusoria la ofrece Chirinos cuando dice ver en el retablo seres que no existen, pero que, por voluntad de los aldeanos, llegan a invadir de manera ficticia el ámbito de la ficción. Como en el entremés, el engaño es la finalidad más frecuente que se persigue en las comedias. En *El rufián dichoso*, el espectador es testigo de que una Dama ha ido en busca de Lugo para entregarle su amor; la prueba fehaciente de la lujuria de la mujer, está no sólo en su discurso, sino en la manera en que se presenta “*Entra a este instante una DAMA, con el manto hasta la mitad del rostro*” (*El rufián dichoso*, I, 237). Cuando el Marido entra en escena, el rufián aprovecha el recurso espectacular y de su ingenio para transformar a la tapada:

LUGO. La hermosura que dar quiso
 el Cielo a vuestra mujer,
 con que la vino a hacer
 en la Tierra un paraíso,
 ha encendido de manera
 de un mancebo el corazón,
 que le tiene hecho carbón
 de la amorosa hoguera.
 Es rico y es poderoso,
 y atrevido de tal modo,
 que atropella y rompe todo
 lo que es más dificultoso.
 No quiere usar de los medios
 de ofrecer ni de rogar,
 porque, en su mal, quiere usar
 de otros más breves remedios.
 Dice que la honestidad
 de vuestra consorte es tanta,

⁶⁸ En virtud de que éstas se llevan a cabo en el espacio mimético.

que le admira y que le espanta
tanto como la beldad.
Por jamás le ha descubierto
su lascivo pensamiento:
que queda su atrevimiento,
ante su recato, muerto.

(El rufián dichoso, I, 351-374)

Por su parte, el Marido cae en el embuste y considera erróneamente –como lo pretendía el rufián– que su mujer es inocente e, intrigado, pide más información; con gran ingenio y discreción, Lugo satisface su curiosidad:

MARIDO. ¿Es hombre que entra en mi casa?
LUGO. Róndala, mas no entra en ella.
 [...] Digo, en fin, que es tal el fuego
 que a este amante abrasa y fuerza
 que quiere usar de la fuerza
 en cambio y lugar del ruego.
 Robar quiere a vuestra esposa,
 ayudado de otra gente,
 como yo, desta valiente,
 atrevida y licenciosa.
 Hanme dado cuenta dello,
 casi como a principal
 desta canalla mortal,
 que en hacer mal echa el sello.
 Yo, aunque soy mozo arriscado,
 de los de campo través,
 ni mato por interés,
 ni de ruindades me agrado.
 De ayudalle he prometido,
 con intento de avisaros:
 que es fácil el repararos,
 estando así prevenido.

(El rufián dichoso, I, 375-402)

Dice, además, que la mujer ignora todo lo que el supuesto hombre siente por ella. De esta manera, Lugo sale con su propósito y consigue que el Marido proponga hacer cambiar de residencia a su mujer para alejarla del peligro. Así, el rufián no miente con respecto al peligro que corría la honra del hombre, pero su ingenio no busca salvar aquella honra, busca, en cambio, librarse del acoso de la mujer. En virtud de que el marido Marido no se percata de la presencia de su compañera, el rufián consigue transformar la lujuria de la Dama en inocencia y lealtad y, al mismo tiempo, logra que no se ponga en peligro la reputación del ingenuo hombre. Si el esposo queda convencido del engaño, el espectador disfruta de la acción en virtud de la perspectiva privilegiada que se le ofrece: al conocer que Lugo no está interesado en la mujer, sabe que con la

narración mimética ilusoria busca dar punto final al asunto. La ingenuidad del personaje engañado contribuye a crear, por un lado, la figura del estafador y, por otro, la creación de un personaje literario singular en virtud del respeto que muestra hacia las mujeres. Lugo utiliza el mismo recurso para convencer a la Dama de que nada ha dicho a su Marido en su contra:

DAMA. El nublado ya se ha ido;
hazme agora satisfecha,
contándome qué querías
a mi esclavo y mi señor.

LUGO. Hanme hecho corredor
de no sé qué mercancías.
Díjele, si las quería,
que fuésemos luego a vella.

(*El rufián dichoso*, vv. 461-468)

Para que el Marido lleve lejos a la mujer que acosa a Lugo y para que la Dama no sospeche que el rufián se deshace de ella de manera astuta, el personaje decide crear una historia ilusoria. Por un lado, esta narración redunda en el beneficio que el emisor del discurso obtiene, y, por otro, se convierte en pieza clave para el condicionamiento del punto de vista de quien recibe el relato y en la manipulación de sus acciones futuras.

En *La entretenida*, para que Cardenio pueda acercarse a Marcela, Muñoz aconseja hacerse pasar por el primo de la dama, don Silvestre de Almendárez. Ya en casa de don Antonio, hermano de Marcela, casi todo el engaño corre a cargo Torrente, criado del estudiante, quien se presenta “en hábito de peregrino” (*La entretenida*, I, 823), elemento espectacular que respalda su relato ilusorio. La historia que cuenta esta suerte de gracioso no se corresponde con lo que el espectador percibió en escena, sino con la historia ideada por Muñoz, pero con una marcada huella del capigorrón:

TORRENTE. Digo
que el señor don Silvestre de Almendárez
no pudo más. El caso fue forzoso,
y la borrasca tal, que nos convino
alijar el navío, y echar cuanto
en su anchísimo vientre recogía
al mar, que se sorbió como dos huevos
catorce mil tejuelos de oro puro.
Al cielo las promesas y oraciones
volaban más espesas que las nubes
que la cara de sol cubrían entonces;
entre las cuales oraciones, una
envió don Silvestre al sumo alcázar
con tan vivos y tiernos sentimientos,
que penetró los cascos de los cielos.

Conteníase en ella que de Roma
aquello que se llama Siete Iglesias
andaría descalzo peregrino,
si Dios de aquel peligro la sacaba.
Añadió a su promesa mi persona;
añadidura inútil, aunque buena
en parte, pues, que soy su amparo y báculo.
En fin: salimos mundos y desnudos
a tierra, ni sé adónde, ni sé cómo,
habiéndose engullido el mar primero
hasta una catalnica que traíamos,
de habilidad tan rara, y tan discreta,
que, si no era el hablar, no le faltaba
otra cosa ninguna.

(*La entretenida*, I, 828-855)

Gracias a que el espectador puede cotejar la narración mimética aquí ofrecida con lo sucedido en escena, sabe que –para los embusteros y el espectador– los hechos evocados son mera ilusión: el pobre estudiante y su criado se han convertido en ricos indianos venidos a menos a causa de una tormenta; de esta manera justifica su traje de peregrino con el que se presenta en casa de la dama. El discurso, en cambio, surte el efecto deseado, porque en lo único que repara don Antonio es en el detalle de la catalnica muda. Con tal seguridad, el embustero continúa su cuento con buen humor:

TORRENTE. De perlas, ¡Qué de cajas arrojamos;
tamañas como nueces, de buen tomo,
blancas como la nieve aún no pisada!;
de esmeraldas, las peñas como cubas,
digo, como toneles, y aún más grandes;
piedras bezares, pues dos grandes sacos:
anís y cochinilla, fue sin número.

(*La entretenida*, I, 861-867)

Y ante el cuestionamiento de Muñoz sobre la bayeta con la que Cardenio prometió pagarle la creación del embuste, transmite con ingenio las malas noticias para el lacayo, pues el mar se llevó el vestido:

TORRENTE. ¡Y el sastre y todo!

(*La entretenida*, I, 867)

Don Antonio no tarda en cuestionar al personaje, no porque desconfíe de las palabras, sino porque precisa de información; en todo momento, Torrente sale bien librado:

D. ANTONIO. ¿En qué paraje sucedió el naufragio?

TORRENTE. Estaba yo durmiendo en aquel trance,
y no pude del paje ver el rostro.

- D. ANTONIO. Paraje dije; pero no me espanto,
que aun hasta aquí os conturba la borrasca,
ni que en ella os durmiédes; que el miedo
tal vez suele causar sueño profundo.
- TORRENTE. No quiso mi señor, ni por semejanzas,
de cuatro mil y más ofrecimientos
que de darle dineros se le hicieron,
recibir sino aquello que bastasen
a no pedir limosna en su viaje;
pero no supo bien hacer la cuenta,
porque ya casi todos son gastados.
(*La entretenida*, I, 873-886)

Se habrá notado que Cervantes observó bien el comportamiento del gracioso de la Comedia Nueva, porque aquí emula a la perfección el ingenio y donaire que lo caracterizan. Sorprende que quien tanto se opuso al embuste lo haya tomado a cuenta propia y, borrando su primera impresión, asimile su actuación al plan de Muñoz; por su parte, don Antonio nota en el ánimo de Torrente un ligero titubear y no duda en interpretarlo como una muestra patente de aquella turbación que sufrió el pobre hombre en la borrasca. El personaje sigue su discurso que termina por convencer por completo a don Antonio:

- TORRENTE. La primera estación fue Guadalupe,
y a la imagen de Illescas la segunda,
y la tercera ha sido a la de Atocha;
a hurto quiso verte, y esta tarde
quiere partirse a Roma; agora queda
en San Ginés hincado de hinojos,
arrojado del pecho mil suspiros,
vertiendo de sus ojos tiernas lágrimas,
pidiendo a Dios que le encamine y guíe
en el viaje santo prometido.
(*La entretenida*, I, 888-897)

Finalmente, Torrente pide asilo en la casa de don Antonio por quince días para él y para “don Silvestre”; el galán, por su parte, queda convencido a causa del embuste y concede dar asilo a los tan necesitados. De esta manera, los esfuerzos que lleva a cabo Cardenio para persuadir a su supuesto primo son mínimos, que caben incluso en una sola intervención:

- CARDENIO. ¡Oh traidor, mal nacido! Por Dios vivo,
que os engaña, señores, este embustero:
que yo no soy aqueste don Silvestre
que dices de Almendárez, sino un pobre
peregrino, y tan pobre.
(*La entretenida*, I, 921-925)

Este pequeño engaño con la verdad es contundente para que don Antonio termine de convencerse, pero, para ser justos, no alcanza el mérito de la intervención de Torrente, quien no abandona la empresa y brinda la gota que derrama el vaso:

TORRENTE. ¿Qué me miras?
Yo no he dicho nada; y si lo he dicho,
digo que miento una y mil veces.
[Aparte, a Don Antonio]
¡Vive Dios!, que es el mismo que te digo.
(*La entretenida*, I, 925-928)

Se podrá observar que no es Cardenio quien persuade don Antonio, sino que éste –de manera involuntaria– y Torrente –deliberadamente– son ahora quienes convencen al estudiante para que adquiera la nueva personalidad:

D. ANTONIO. [...] ¿Mandabas tú a los vientos, o pudiste
del proceloso mar las altas olas
sosegar algún tanto? ¿No es locura
hacer caso de honra los sucesos
varios de la fortuna, siempre inestable,
o, por mejor decir, del cielo firme?
TORRENTE. ¡Ea, señor, que ya pasa de raya
tan grande pertinencia!
(*La entretenida*, I, 934-941)

Ante la invitación de don Antonio de hacerse pasar por don Silvestre de Almendárez, Cardenio no se hace del rogar, por supuesto:

CARDENIO. Pues tú lo dices
no quiero más negarlo, pues no importa
(*La entretenida*, I, 944-945).

Sin la intervención de la ingeniosa participación de Torrente, difícilmente Antonio hubiera creído el embuste ideado por Muñoz. La figura del criado, sin duda, sobrepasa la del su amo, Cardenio, debido al manejo que hace de la narración mimética ilusoria para persuadir al ingenuo Antonio y lograr meter, así, al estudiante en casa; que este no aproveche la ocasión, ya no depende del gracioso.

Sin duda, la estafa que hace a la viuda es el asunto que identifica a Pedro como modelo de estafador por la originalidad y la manera de manejar la información para que la pobre mujer caiga en el engaño. Informado de la gran riqueza de doña Mariana, Pedro se acerca a la puerta y, seguro de que la información ofrecida al ciego es oída por la viuda, se hace pasar por invidente, según lo informa la didascalia explícita: “*Salen dos CIEGOS, y el uno PEDRO DE URDEMALAS*” (*Pedro de*

Urdemalas, II, 1317). Este elemento espectacular le permite sentar las bases para la creación de la narración mimética ilusorio:

PEDRO. Yo rezo por cortesía,
no por premio, cosa es cierta,
y así, puedo
rezar doquiera, sin miedo
de pendencia ni reyerta.
(*Pedro de Urdemalas*, II, 1337-1341)

Al transformarse a sí mismo en gran rezador por medio del disfraz (acción que se refuerza con la narración mimética ilusoria), el ciego y la viuda caen en el engaño. Pedro, por su parte, informa que sabe oraciones en abundancia y las enumera; la viuda piensa que su presencia no es percibida por los invidentes y se dispone a escuchar las palabras del fingido ciego, música para sus ansiosos oídos ávidos de todo aquello que involucre oraciones y salvación de almas. De tan largo relato ofrecido por Pedro, aquí se brinda sólo una muestra:

CIEGO. [...] ¿Sabrá oraciones abondo?
PEDRO. Porque sé que sé infinitas
aquesto, amigo, os respondo,
que a todos las doy escritas,
o a muy pocos las escondo.
Sé la del ánima sola
y sé la de San Pancraccio [...]
sé, en efeto,
una que sana el aprieto
de las internas pasiones,
y otras de curiosidad.
Tantas sé, que yo me admiro
de su virtud y bondad.
(*Pedro de Urdemalas*, II, 1350-1381)

En este caso, gracias al discurso, más que a las acciones, la viuda queda a voluntad del estafador; la habilidad de *Urdemalas* se ve reflejada en la ingenuidad de la viuda, quien ha creído que Pedro es ese humilde ciego desinteresado que él mismo dijo ser:

VIUDA. Puesta en aquella ventana,
he escuchado sus razones
y su profesión cristiana,
y las muchas oraciones
con que tantos males sana.
(*Pedro de Urdemalas*, II, 1395-1399)

De esta manera, solicita le dé a conocer algunas oraciones; sin pereza y con sobrada astucia, el hábil personaje ofrece una narración mimética ilusoria, que es digna de ser oída por extenso, pero que aquí sólo se ejemplificará con un fragmento:

PEDRO. [...] Las almas del purgatorio
entraron en consistorio,
y ordenaron las prudentes
que les fuese a sus parientes
su insufrible mal notorio.
Hicieron que una tomase,
de gran prudencia y consejo,
para que lo efetuase,
cuerpo de un honrado viejo ...
(*Pedro de Urdemalas*, II, 1440-1494)

Para resumir, el mensajero de las ánimas del purgatorio posee una lista de todo lo que sus parientes deberán hacer para sacarlas de tan dura penitencia; el alma, que ha tomado la forma de un viejo, viene cargada con mucho dinero que algunos parientes han dado para rescatar las almas de sus familiares; ahora toca el turno de visitar a la viuda, Marina Sánchez, y, para poder reconocerlo, adquirirá la forma misma del ciego que la mujer tiene delante. Éste es el principio para la estafa que llevará a cabo en el acto tercero:

(*Sale PEDRO como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anejo llenos de arena en las mangas*)

PEDRO. Ya está la vecina
de aquella viuda dichosa,
digo de aquella Mariana
Sánchez, que, por generosa,
al cielo el alma encamina;

(*MARIANA, a la ventana*)

ya su marido, Vicente
del Berrocal, fácilmente
saldrá de la llama horrenda,
en cuanto Marina entienda
que yace en ella doliente;
su hijo, Pedro Benito,
amainará desde luego
el alto espantoso grito
con que se queja en el fuego
que abrasa el negro distrito;
dejará de estar mohíno
Martinico, su sobrino,
el del lunar en la cara,
viendo que se le prepara
de la gloria el real camino.

(*Pedro de Urdemalas*, III, 2127-2146).

Gracias a los recursos espectaculares –el traje de peregrino, los taleguillos–, no hay necesidad de que Pedro se presente ante la viuda para que ésta lo reconozca; tan pronto como lo oye, lo hace pasar a su casa. A partir de esos elementos, Pedro logra sentar sólidamente las bases para la creación de su relato. En resumen, Pedro ha preparado el camino para llevar a cabo la estafa, que consiste en transmitir a la viuda el mensaje de las ánimas. Entre marido –Vicente del Berrocal–, hijo –Pedro Benito–, hija –Sancha Redonda–, sobrinos –Martín y Quiteria–, tío –Sancho Manjón–, hermana –Sancha–, etc., “a docientos y cincuenta / escudos llega la suma” (*Pedro de Urdemalas*, III, 2265-2266)⁶⁹ que se necesita para que cesen los tormentos de la parentela.

Claro que la viuda se asombra por la gran cantidad que el dinero solicitado representa, pero el dramaturgo ha pensado bien las cosas y no deja cabo suelto:

PEDRO. [...] No te azores, que ese saco
 que te di a guardar primero,
 si es que bien la cuenta saco,
 me le dio un bodegonero,
 grande imitador de Caco,
 no más de porque a su hija,
 que entre rescoldo de hornija
 yace en las hondas cavernas,
 en sus delicadas piernas
 el fuego menos la aflija.
 Un mozo de mulas fue
 quien me dio el saco segundo
 que en tus manos entregué
 gran caminador del mundo,
 malo, mas de buena fe.
 De arenas de oro de Tíbar
 van llenos, con que el acíbar
 y amarguísimo trabajo
 de las almas de allá abajo
 se ha de volver en ámbar.

(*Pedro de Urdemalas*, III, 2267-2286)

En presencia de la viuda –y del espectador, por supuesto–, los taleguillos que el espectador sabe llenos de todo, menos de oro, se han convertido en la prueba fehaciente de la liberalidad de aquellos que han obrado adecuadamente al despojarse de su riqueza para alivio de las almas de sus parientes. Pero no solamente esos objetos han sufrido una transformación; el mismo Pedro, que supuestamente dejó de ser un embustero para hacerse pasar por ciego,

⁶⁹ Esta larga narración mimética ilusoria, que para nada es monótona o aburrida, abarca más de cien versos; véase *Pedro de Urdemalas*, III, 2182-2286.

función de espectador que permanece en el tablado sin que su presencia sea percibida por el enamorado. Más graciosa aún resulta la manera en que Rústico se da cuenta del engaño, pues cuando Corinto baja de sus hombros, nuevamente lo envuelve con su cuento para que no ose pedir ser desatado:

CORINTO. Es ceremonia
que en semejantes cazas suele usarse,
que tan sola una mano se desate
del que las dos tuviere y pies atados;
con ésta suelta, puedes blandamente
alzar mi caperuza venturosa,
que tal tesoro encubre. Despabila
los ojos para ver belleza tanta.
Pasito, no le ahajes. Mas espera,
que está la mano sucia; con saliva
te puedes limpiar.

RUSTICO. Ya está bien limpia.

CORINTO. Agora sí. ¡Dichoso aquel que llega
a descubrir tan codiciada prenda!

RÚSTICO. ¡Donosa está la burla! Di, Corinto;
¿es ése el papagayo?

CORINTO. Éste es pico;
las alas, éstas; éstas, las orejas
del asno de mi Rústico y amigo.
(*La casa de los celos*, II, 1132-1148)

Se puede apreciar que el dramaturgo ha utilizado la narración mimética ilusoria de manera efectiva para engañar a Rústico, pues el personaje se convence de la existencia del papagayo. Sólo que a diferencia de la viuda en *Pedro de Urdemalas*, o del cadí y del sultán en *La gran sultana*, Rústico descubre el engaño en el que ha sido envuelto, y éste redunda en beneficio de su relación con Clori, pues la ingenuidad del personaje no es impedimento para el amor de la doncella.⁷¹

IV.3.2 La astucia femenina en la construcción de discursos persuasivos

El recurso dramático tan útil para Lugo, para Torrente y para Pedro de Urdemalas, también es de gran utilidad para doña Catalina de Oviedo en *La gran sultana*, para Julia en *El laberinto de amor* y para Belica en *Pedro de Urdemalas*. La cautiva informa a Amurates sobre su supuesto

⁷¹ RÚSTICO. Por ti la burla siento, y no por otríe.
CLORI. Calla, que para aquello que me sirves,
más sabes que trecientos Salomones.
(*La casa de los celos*, II, 1151-1153)

estado de preñez justo cuando la mujer reclama al sultán haber pretendido heredar mediante la unión con otra mujer:

SULTANA. Si por dejar herederos
este y otros desafueros
haces, bien podré afirmar
que yo te los he de dar,
y que han de ser los primeros,
pues tres faltas tengo ya
de la ordinaria dolencia
que a las mujeres les da.
(*La gran sultana*, III, 2794-2801)

Si el sultán se convence de las palabras de la mujer, el espectador tiene toda la razón de preguntarse en qué medida lo del embarazo puede considerarse como verdadero o es una narración mimética ilusoria creada por doña Catalina. Antes de intentar dar respuesta, es necesario fijar la atención en la puesta en escena de los celos que la mujer lleva a cabo ante Amurates por haber pretendido la reunión carnal con otra mujer:

SULTANA. [...] Si es que estás arrepentido
de haberme, señor, subido
desde mi humilde bajeza
a la cumbre de tu alteza,
déjame, ponme en olvido.
Bien, cuitada, yo temía
que estas dos habían de ser
azares de mi alegría;
bien temí que había de ver
este punto y este día.
Pero, en medio de mi daño,
doy gracias al desengaño,
y, porque yo no perezca
no ha dejado que más crezca
tu sabroso y dulce engaño.
Échalas de ti, señor,
y del serrallo al momento:
que bien merece mi amor
que me des este contento
y asegures mi temor.
Todos mis placeres fundo
en pensar no harás segundo
yerro en semejante cosa.
(*La gran sultana*, III, 2764-2786)

Hay suficientes argumentos para considerar que el discurso de Catalina no es sino una tomadura de pelo, una narración mimética ilusoria. Delante de Amurates, el comportamiento de

la sultana y de Zaida bien pueden ser calificadas de una representación. Para ello, hay que tomar en cuenta que cuando Catalina pide al sultán que case a Zaida con Lamberto, la mujer dice:

ZAIDA. En duro estrecho me pones,
que no quisiera casarme.
(*La gran sultana*, III, 2825-2826)

Evidentemente, lo que más desea Zaida es ese matrimonio que de dientes para afuera aquí rechaza. La mujer deposita su confianza en Catalina, como en su tiempo lo hizo Rustán, para escapar de la muerte que la amenaza;⁷² pero delante del sultán tiene que mostrarse ofendida con el matrimonio que se le ofrece para reforzar la actuación de Catalina, cuyo principal argumento son los ‘celos’ por sentirse traicionada ¿No recuerda esta escena aquella de *El curioso impertinente* cuando Camila engaña a Anselmo (espectador escondido en su propia recámara tras unos tapices) mediante una obra de teatro en la que también participa su amante Lotario y Leonela, su criada?⁷³

Es necesario recordar, además, que la última reacción de Catalina con respecto a su relación con el sultán puede ser calificada de impotencia, de una enorme decepción: fue cuando él promete libertad a “todos” y luego, ante la emoción de la joven, se desdice; ella, helada por tan cruel respuesta (haya sido producto de un engaño o realmente un descuido), no emite una sola palabra. Ante lo que sintió –acaso– como un engaño, ¿por qué no responder con otro engaño?

⁷² Una vez que Zaida confiesa a la sultana que Lamberto, vestida de Zelinda, ha sido elegido por el sultán para que sea ‘ella’ quien brinde heredero, Catalina dice:

SULTANA. Ven conmigo, Zaida hermosa,
y ten ánimo, que espero
en la gran bondad de Dios
salir bien de aqueste estrecho.
(*La gran sultana*, III, 2705-2708)

Por voluntad propia y no por gracia divina, Catalina se propone librar de la muerte a los amantes. Un detalle importante que contradice la visión cristiana, que algunos estudiosos se empeñan en ver, es la actitud ante la muerte que manifiestan Zaida y Lamberto; previamente, habían expresado su propósito de morir en nombre de su fe:

ZELINDA. [...] estad, Clara, advertida
que hemos de morir de suerte
que nos granjee la muerte
nueva y perdurable vida.
Quiero decir que muramos
cristianos en todo caso.

ZAIDA. De la vida no hago caso,
como a tal muerte corramos.
(*La gran sultana*, II, 1454-1461)

Al ser descubiertos, la fe de los amantes nunca corre peligro; sólo los amenaza la muerte. Su inicial propósito entra en contradicción con su hábil manera de actuar para librarse de la muerte: Zaida al recurrir a la sultana, y Lamberto al engañar al sultán.

⁷³ Cf. Miguel de Cervantes, *El curioso impertinente*, en *Don Quijote*, I, 34, pp. 405- 414.

Independientemente de estas conjeturas, el espectador sabe que lo que cuenta la sultana a Amurates no es sino una narración mimética ilusoria en virtud de conocer la sagacidad de Catalina y del poder que ejerce sobre su esposo.

La personalidad del sultán brinda un ingrediente extra para dudar de la sinceridad del discurso de Catalina en el que finge estar celosa. No es la única vez que el hombre cae en un gran engaño; Rustán y ‘Zelinda’ ya habían logrado embaucarlo. Al igual que delante del ingenuo Amurates Catalina se transforma de fea a bella, y al igual que la ‘transformación’ de Zelinda en Lamberto, los ‘celos’ de Catalina también se pueden considerar como una narración mimética ilusión creada con astucia para engañar al sultán; tan efectivo es el engaño, que el hombre no pone en duda la veracidad de lo que percibe:

TURCO. Más precio verte celosa,
que en mandar a todo el mundo,
si es que son los celos hijos
del amor, según es fama,
y, cuando son prolijos,
aumentan de amor la llama,
la gloria y los regocijos.
(*La gran sultana*, III, 2787-2793)⁷⁴

Con la puesta escena de los celos, el sultán se convence de algo inexistente: el amor que por él siente Catalina. Si resulta sorprendente la ingenuidad del sultán y el poder de convencimiento que tienen los ‘celos’ sobre la perspectiva de Amurates, lo verdaderamente inconcebible para el espectador es la reacción de Amurates cuando se entera de esa ‘falta’ en la dolencia natural de la mujer que Catalina dice padecer:

TURCO. [...] con la nueva que me has dado,
te prometo, a fe de moro,
bien nacido y bien criado,
de guardarte aquel decoro
que tú, mi bien, me has guardado;
que los cielos, en razón
de no dar más ocasión
a los celos que has tenido,
a Zelinda han convertido,

⁷⁴ Ocasionalmente, se ha juzgado la obra de inverosímil por la presencia de los milagros. “Y, cuando se nos revuelve en el cerebro los otros ‘cuasi’ milagros de Madrigal, las promesas del Sultán de hacer milagros, la aseveración de Rustán de que el médico judío, en un acto que puede denominarse milagro, le había devuelto la belleza hacía tres días, y el ‘milagro’ de Mahoma en convertir a Zelina en varón, nos parece contraproducente para la eficacia del pasaje. Este es otro ejemplo de la tendencia de nuestro poeta a malograr los efectos pretendidos de sus versos”, William Stapp Moody, *El teatro de Cervantes*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1981, p. 244. Sería conveniente que los estudiosos de este trabajo buscaran realismo en otras obras; así, no se indignarían.

como hemos visto, en varón.
Él lo dice, y es verdad,
y es milagro, y es ventura,
y es señal de tu bondad.

(*La gran sultana*, III, 2802-2817)

¿No es casualidad que en un solo párrafo retome la información del embarazo y la del travestismo para manifestar su entero convencimiento? Si el espectador no duda de la falsedad de la historia de Lamberto, para dudar del embarazo cuenta con varios elementos, entre ellos está la oración: “es señal de tu bondad”. ¿Hace referencia esta frase a los celos? El espectador tiene dos caminos. Con el primero puede pensar que, como lo dice Catalina, ella está efectivamente embarazada y, por consiguiente, que el sultán vea bondad en el decoro con el que la mujer guardó el secreto y lo reveló a su debido tiempo.

Pero el camino que me parece más convincente va más allá de la falsedad del embarazo. En su discurso, el sultán atribuye veracidad al cuento de Lamberto (“Él lo dice, y es verdad”); tal vez reunir las oraciones mediante el nexos copulativo implique un cambio de sujeto, es decir, que las oraciones subordinadas “y es milagro, y es ventura, / y es señal de tu bondad” no pertenezcan a lo ocurrido con Lamberto, sino a la noticia del embarazo; si se estuviera hablando del travestismo, Amurates tendría que hablar de su propia “bondad”, por no haber tenido contacto sexual con otra mujer. En este sentido, el ‘milagro’ y la ‘ventura’ del embarazo se convierten en “señal” de la “bondad” de la sultana.

Tres son los argumentos para apoyar esta idea del falso embarazo. El primero está en la respuesta de Catalina: “Y es un caso que asegura / sin temor nuestra amistad” (*La gran sultana*, III, 2817-2818). Para el sultán, “no dar más ocasión a los celos que has tenido” es lo que asegura la ‘amistad’ con Catalina, pues la prueba de su fidelidad está en la transformación de Lamberto: no pudo tener el encuentro sexual que, para el sultán, tantos celos despertaron en Catalina. Sin embargo, en la intervención anterior de la sultana, la historia travesti no tenía cabida; el sujeto fue su supuesta preñez.⁷⁵ De ahí que lo que *asegura* la *amistad* entre el sultán y Catalina es precisamente el ‘milagro’ y la ‘ventura’ que implica el embarazo; con ello, las reticencias que la obra mostraba en lo referente al sexo no se pueden atribuir a los escrúpulos cervantinos, sino que

⁷⁵ La opinión sobre la transformación de Lamberto se ofrece de manera adjunta a la anterior:
SULTANA. Y pues tal milagro pasa,
con Zaida a Zelinda casa.

(*La gran sultana*, III, 2819-2820)

adquieren sentido: el embarazo sólo se puede considerar milagro o buena ventura si no hubo encuentro carnal.

El segundo, lo confirma el diálogo en el que, a primera vista, pueden verse palabras de amor y de reconciliación entre los protagonistas,⁷⁶ pues Amurates dice a la sultana querer dar “de nuevo / de mi alma los despojos”, es decir, manifiesta sus deseos carnales, pero ¿por qué *de nuevo* si se supone que la mujer está embarazada? En su intervención, Catalina habla de la alegría que causa las paces de los “amantes desavenidos”, ¿se estará refiriendo al sultán y a sí misma? Tómese en cuenta que el asunto del embarazo ocupa la atención del Turco y del Cadí (desde el verso 2847 al 2868), pero la sultana ha abandonado el asunto sesenta versos atrás, pues a partir del verso 2820 el sujeto en sus intervenciones ha sido el destino de Zaida y ‘Zelinda’, y en el momento que el cadí le desea fertilidad, ella ni siquiera por cortesía hace el menor caso; en su lugar, atiende el asunto que ocupa su atención: dice a los cristianos y, ahora, nuevos Bajás de Rodas que se pongan en marcha, y ellos agradecen. Ahora bien, ¿Zaida y Lamberto son esposos?, no, pero esperan un hijo fuera del matrimonio ¿no serán, entonces, la paz de estos “amantes desavenidos” el motivo por el cual los sentidos de Catalina se alegran y satisfacen sobre modo?⁷⁷ Finalmente, ella y el sultán no son considerados amantes, sino esposos.

El tercer argumento –aunque no el de menor importancia– que hace pensar que Catalina engaña a Amurates con el cuento del embarazo es el paso del tiempo en la obra. En el primer encuentro con el sultán, la mujer le pide “tres días [...] para pensar” (*La gran sultana*, I, 788-789)

⁷⁶ TURCO. [...] Ven, cristiana de mis ojos,
que te quiero dar de nuevo
de mi alma los despojos.
SULTANA. Deste modo, yo me llevo
la palma destes enojos;
porque las paces que hacen
amantes desavenidos
alegran y satisfacen
sobremodo a los sentidos,
que enojados se deshacen.
(*La gran sultana*, III, 2884-2893)

⁷⁷ Roberto cuenta a Salec que Lamberto no consiguió casarse con Clara, pero:
ROBERTO. Finalmente, él la sacó:
que voluntades que han puesto
la mira en cumplir su gusto,
pierden respetos y miedos.
Solos y a pie, en una noche
de las frías del invierno,
iban los amantes,
sin saber adónde, huyendo
(*La gran sultana*, I, 106-113).

acerca de la respuesta que dará a la propuesta de matrimonio. Lo cierto es que el sultán no espera ese tiempo para dar por hechos sus bodas, pues tan pronto como termina de hablar con Catalina, ordena a Rustán que anuncie tan importante evento a sus mujeres (*La gran sultana*, I, 804-806). El término del plazo llega en la segunda jornada; en ella, la sultana, rendida, se declara esclava. En ese momento, Mamí recibe la orden de hacer que las mujeres del serrallo rindan obediencia a la, desde ahora, nueva sultana. La reverencia se lleva a cabo por Zaida y Zelinda. Después de este suceso, el indicio del paso de tiempo corre a cargo de Madrigal, quien sólo ha dado cuatro lecciones al elefante (*La gran sultana*, II, 1526-1528), lo cual no necesariamente se corresponde con los días transcurridos, pero serían pocas lecciones si hubieran transcurrido tres meses. A partir del momento en que la sultana otorga el consentimiento para la boda, los preparativos comienzan con la hechura de los vestidos; éste es el indicio para pensar que las bodas todavía no se han llevado a cabo; Rustán, en cambio, da por hecho el casamiento cuando se lo hace saber al cadí (*La gran sultana*, II, 1666-1671). Éste promete reñir al sultán por el disparate (*La gran sultana*, II, 1675); pero no le dice una sola palabra porque Amurates se lo prohíbe el día del baile (*La gran sultana*, III, 2228-2238).

La intervención del padre se da gracias a que se hace pasar por sastre; así que de ahí al momento que Catalina anuncia sus tres meses de embarazo, apenas han transcurrido días, lo sabe el espectador que oye en boca de Rustán que el baile ha sido programado “de aquí a dos días” (*La gran sultana*, III, 1929). Este tiempo ha transcurrido cuando se da la entrevista entre Catalina y su padre, pues la mujer informa que el sultán quiere mostrar los donaires de su mujer “esta tarde” (*La gran sultana*, III, 2065). Ese mismo día el cadí aconseja lo del heredero. El sultán manda a Mamí que prepare a sus mujeres y “que sea luego” (*La gran sultana*, III, 2494); la prisa de Amurates es repetida por Mamí a Rustán cuando comunica los deseos del Gran Señor, pues dice que quiere ver a sus mujeres “y no tarde, sino luego” (*La gran sultana*, III, 2523). Esto significa que entre el día de las fiestas y cuando Zelinda es elegida por el sultán para darle un heredero ha de haber transcurrido un solo día. En ese mismo día, Zaida recurre a Catalina y ésta salva la vida de los amantes en virtud del uso de la narración mimética ilusoria. ¿No será, entonces, que esos tres días solicitados al sultán para darle una respuesta a su petición de matrimonio se han convertido en tres meses en el discurso de la astuta Catalina? Recuérdese que ya antes Rustán había convertido en tres días los siete años que Catalina permaneció libre del trato con el sultán.

La hipótesis de que Catalina no está embarazada y de que el sultán no interviene en el proceso de procreación o interviene muy tarde equivaldría a atribuir a Amurates una identidad que está muy por debajo de la ingenuidad de quien cree que Madrigal es capaz de hacer hablar a un elefante una lengua que desconoce. El espectador sabe que Madrigal hizo la promesa de alcanzar la libertad y de que está dispuesto a vencer todo tipo de dificultades para conseguirla (*La gran sultana*, I, 506-521). Así, el cuento del elefante y de las aves delante del cadí es hermano del de Lamberto, del de Rustán y del de la sultana: cada personaje transforma la realidad al ofrecer una narración mimética ilusoria en virtud de que se transforma en algo diferente lo que, por suceder en el espacio mimético, puede engañar a los personajes, pero no al espectador; tal narración persigue un solo fin en sendos casos: poner a salvo la vida. Si los cristianos son maestros del engaño, Amurates y el cadí también son hermanos al correr con la misma suerte: su ingenuidad los hace víctimas de la transformación de la realidad a causa del poder de la narración mimética ilusoria.

Julia y Porcia también tergiversan los acontecimientos mediante narraciones miméticas para influir sobre el punto de vista de Manfredo y Anastasio, respectivamente. El elemento espectacular a partir del cual se genera la Narración es su vestido de pastorcillos (“*Salen JULIA y PORCIA en hábito de pastorcillos, con pellicos*”, *El laberinto de amor*, I, 245). Poco tiempo después, las mujeres dejan su disfraz inicial y toman el de estudiantes (“*Entra JULIA y PORCIA, como estudiantes de camino*”, *El laberinto de amor*, I, 789). En este hábito, Julia adopta el nombre de Camilo y se convierte en paje de Manfredo; por su parte, Porcia se hace llamar Rutilio y, con nueva personalidad, ahora vestida de labrador (“*Sale PORCIA como labrador*”, *El laberinto de amor*, II, 1287) logra ganarse la confianza de su amado, que también es su primo hermano. Mediante el disfraz, engañan a los hombres, pero algo distinto sucede con la verdad sobre el amor que sienten por ellos en virtud de que su nueva personalidad les permite hablar de ellas en tercera persona; la preocupación fundamental de las damas a lo largo de la obra será influir sobre el punto de vista de sus respectivos amantes: Rutilio declara a Anastasio el amor que por él siente Porcia y Camilo hará lo mismo sobre el amor de Julia por Manfredo. De esta manera, el ‘labrador’ toma la iniciativa al declarar a Anastasio que ha salido de Dorlán doce días atrás y le da a conocer, asimismo, las nuevas de su lugar:

PORCIA. Que el de Rosena,
 que el de Dorlán hospedó,
 a Julia y Porcia robó,

como Paris hizo a Helena.
(*El laberinto de amor*, II, 1122-1125)

Rutilio ha convertido en rumores lo que oyó en boca del embajador del duque de Dorrán; de esta manera, Anastasio se entera de que la salida de Porcia y Julia no fue voluntaria, sino que se convirtió en un rapto por parte de Manfredo. Pero después continúa con su empresa amorosa:

PORCIA. Yo entreoí
que la Porcia quería bien
a Anastasio
[...]
dícese que la sacó
el mismo amor de su pecho.
Mas deben de ser hablillas
del vulgo mal informado.
(*El laberinto de amor*, II, 1130-1132, 1140-1143)

Su discurso sirve, por un lado, para declarar la verdad sobre la salida de Porcia y, por otro, para empezar a sembrar en el ánimo de Anastasio el amor que por él siente la dama que se oculta tras el disfraz de Rutilio. Una vez que la mujer se hace pasar por Rosamira, cuenta a Anastasio que envió una carta en la que informaba:

PORCIA. En efecto, correspondía
con justos comedimientos
que vuestros ofrecimientos
con el alma agradecía,
y que de mi honestidad,
que ahora la infamia lleva,
hiciédeses vos la prueba
que os mostrase la verdad.
Jurábaos que Dagoberto
jamás en dicho o en hecho
pudo ver cosa en mi pecho
que apruebe su desconcierto.
En vuestros brazos valientes
me designaba, y ponía
en ellos la suerte mía,
segura de inconvenientes.
Ofrecía, finalmente,
de tomaros por esposo:
señal de que es mentiroso
Dagoberto, y yo inocente.
(*El laberinto de amor*, III, 2461-2480)

Después de este relato, la fingida Rosamira declara a Anastasio que a él pertenece su amor y, mediante un saludo de mano, se comprometen en matrimonio. Ante esta situación, el

espectador se pregunta si Porcia ama a Anastasio, ¿por qué hace que se comprometa con Rosamira? Tiene que esperar hasta el final de la obra para lograr satisfacer la pregunta, pues en el mismo traje de Rosamira declara ante todos “que Anastasio es mi esposo” (*El laberinto de amor*, III, 2984), pero al quitarse el embozo, el esposo se admira y pregunta por su personalidad; la mujer, entonces, da a conocer la historia que el espectador conoce:

PORCIA: Soy la que quiso
el Cielo, en todo piadoso,
sacarla de un riguroso
infierno a tu paraíso;
soy la que, en traje mudado,
trayendo amor en el pecho,
procurando tu provecho
he mi gusto procurado;
soy aquella a quien tú diste
de esposa la fe y la mano;
soy quien tiene amor ufano
por ver que no se resiste;
soy de Dagoberto hermana
y soy tu prima, y soy quien,
cuando me falte tu bien
no soy más que sombra vana
(*El laberinto de amor*, III, 2995-3010).

Anastasio, pensaba que la mujer con la que se había comprometido era Rosamira, pero, después de oír a Porcia, queda un poco confuso; finalmente, Porcia logra influir sobre el corazón de su primo, pues él toma la iniciativa y decide el futuro de las primas con Manfredo y con él mismo:

ANASTASIO. En fin, mi hermana es tu esposa.
MANFREDO. Así es.
ANASTASIO. Y Porcia es mía,
si no lo impide y desvía
ser mi prima.
(*El laberinto de amor*, III, 3055-3058)

De esta manera, la narración mimética de Porcia logra el objetivo de persuadir a Anastasio. Camilo, por su parte, cuenta la historia de Julia delante de Manfredo. Según su versión, conoció a un mancebo quien declaró ser Julia, la hija del conde de Dorlán; una vez declarado su origen y la manera en que se enamoró de Manfredo, da a conocer los sentimientos que esa mujer siente por el duque:

JULIA. “[...] Rica soy y no fea,
tan buena como él en linaje,

si ya no es que me afea
 y me deshonra este trocado traje;
 mas, cuando amor las causa,
 en todas estas cosas pone pausa.
 Rosamira infamada,
 justamente impedido el casamiento,
 yo de él enamorada,
 cual la tierra del húmido elemento:
 si esto no es desvarío,
 ¿quién lo podrá estorbar que no sea mío?”
 Esto dijo, y al punto
 dejó caer los brazos desmayados,
 quedó el rostro difunto,
 los labios, que antes eran colorados,
 cárdenos se tornaron,
 y sus dos bellos soles se eclipsaron.
 Levantósele el pecho,
 su rostro de un sudor frío cubrióse,
 púsele sobre el lecho,
 de allí a un pequeño rato estremeciósese,
 volvió en sí suspirando,
 siempre lágrimas tiernas derramando.
 Consoléla y roguéla
 que en aquel aposento se estuviese,
 sin temor de cautela,
 hasta que yo su historia te dijese.
 Encerrada la dejo;
 ¡mira si es raro de mi cuento el dejo!
 (*El laberinto de amor*, II, 1807-1836)

Así, se cuenta la verdad sobre el amor que Julia siente por el duque –de cuyo sentimiento el espectador está enterado– mediante una ilusión: no es otra persona quien está enamorada de Manfredo, sino la disfrazada de Camilo –aspecto espectacular de innegable potencia para el engaño–, quien cuenta su propia historia de manera indirecta al atribuirle a un tercero: a la mujer que Camilo supuestamente mantiene escondida en su aposento. La reacción de Manfredo ante el atrevimiento de aquella oculta dama provoca que quiera verla, pero no para los fines que quisiera Julia, sino para mandarla de regreso a casa con sus padres, pues considera que la mujer no lo ama: el suyo es “apetito sin freno” (*El laberinto de amor*, II, 1864). Tal punto de vista provoca que Camilo se dedique a convencer al duque del amor que por él siente la desconocida; para ello declara sus sentimientos nuevamente mediante la narración mimética de actos y palabras atribuidos a Julia. El primer paso para conseguirlo fue fingir que la mujer huyó:

JULIA. [...] Apenas abrí la puerta,
 cuando dijo: “Amigo mío,
 yo sé que me desvarío

en ninguna cosa acierta.
No digas al duque nada,
pues sé que no ha de importar,
y es mejor el acabar
con mi muerte esta jornada.
¡Quédate a Dios!” Y salióse.

(*El laberinto de amor*, III, 2037-2045)

Manfredo queda sorprendido por la huída de la mujer, pero aun así sigue firme su decisión: no da muestras de amarla y quiere mandarla con sus padres si vuelve a verla; Camilo, por su parte, trata de hacerlo cambiar de opinión:

JULIA. Tengo el corazón herido
de lo que en Julia noté.
El agradable reposo,
las razones tan sentidas,
aquellas perlas vertidas
por aquel rostro hermoso;
los desmayos, los temores,
la vergüenza y sobresaltos,
el darle el corazón saltos,
en fin, el morir de amores,
con otras cosas que, a vellas
tú, señor, como las vi,
así como han hecho a mí,
te ablandaran sus querellas.

(*El laberinto de amor*, III, 2095-2108)

No obstante la exageración presente en esta narración mimética ilusoria, los sentimientos que Camilo da a conocer se corresponden con los que experimenta la dama y de los cuales es testigo el espectador; Manfredo, por su parte, todavía no muestra amor y considera que la mujer “No anduvo en irse acertada” (*El laberinto de amor*, III, 2283). Como se ha mencionado, Porcia toma el lugar de Rosamira en la torre donde ésta permanecía presa; en ese sitio se presenta Manfredo con la intención de que la acusada, si no es culpable, otorgue su licencia para que el caballero funja como su defensor. Sin embargo, el duque recibe por respuesta un discurso inesperado: la mujer dice haber visto en una visión a Manfredo; como respuesta a las preguntas formuladas por el duque en el sueño, Rosamira dio a entender ser inocente de la acusación hecha por Dagoberto; junto con el duque, dice la mujer, vino una segunda visión que ofreció la siguiente información:

PORCIA. “Yo soy [...], señor mío,
la desventurada Julia,
que, cual Clicia, voy siguiendo
esa luz del sol y tuya.

Soy quien te ha entregado el alma
con la fe más tierna y pura
que vio amor en cuantos pechos
ha rendido a su ley justa.
Tú ofreces favor a quien
ni te quiere ni te escucha,
y niegas de dar oídos
a quien te sigue aunque huyas.
Promete, acorre, defiende,
ofrece, trabaja y suda:
que amor tiene decretado
que al fin yo he de ser tuya”.
(*El laberinto de amor*, III, 2357-2372)

Lo que cuenta Porcia se encamina a hacer que el amor que Manfredo siente por Rosamira desaparezca y que éste ponga los ojos en Julia. Sin embargo, el duque considera loca a la enamorada; Camilo, en cambio, sigue el juego de su amiga y la llama profeta por haber hablado de Julia sin conocerla (así percibe Manfredo los acontecimientos, pero no sucede lo mismo desde la perspectiva de las damas ni del espectador). En este caso, no se puede atribuir a Julia el relato proporcionado por Portia, pero la astuta mujer sí es responsable del engaño en el que participa el Güésped:

GÜÉSPED. Que os espera
 vuestra mujer allí fuera.
JULIA. ¿Mujer a mí?
GÜÉSPED. Y aun de bien,
 según su traje.
JULIA. Imagino
 que es Julia.
(*El laberinto de amor*, III, 2550-2554)

Así, Julia puede salir del escenario y volver a entrar ya con su atuendo e identidad propios, según reza la didascalia explícita: “*Éntrase JULIA a vestirse de mujer lo más breve que se pueda*”. Como la imagen que se presenta a Manfredo es la misma que él vio en Camilo, la mujer ofrece su versión:

JULIA. [...] el amor que en mí se esmera,
 de Julia la verdadera
 hizo un fingido Camilo.
(*El laberinto de amor*, III, 2734-2736)

Y ante el evidente enojo de Manfredo al pensar que Camilo quiere jugarle una broma, la mujer cuenta su historia:

JULIA. Julia soy la desdichada,
 y, entre mi pena crecida,

más siento el no ser creída
que siento el ser mal pagada.
Como no repara en nada
aquel que llaman Amor,
quiere que sus hechos cante
Julia vuelta en estudiante,
que primero fue pastor.
Soy la que vio Rosamira
en visión ante tus pies;
soy, señor, la que no es
en los ojos de tu ira;
soy la que de sí se admira,
viendo las muchas mudanzas
que Amor en sus trajes pone,
y que en ninguno disopone,
en fin de sus esperanzas.

(El laberinto de amor, III, 2746-2763)

Con la narración mimética de sus transformaciones y con el apoyo de ciertos sucesos que no son del todo ciertos, como la aparición de su imagen frente a Rosamira (pues el espectador sabe que esto fue un invento de Porcia, y que aquí Julia lo retoma para convencer a Manfredo), la mujer aún no consigue persuadir al duque del amor que por él siente, pero logra, por lo menos, no ser rechazada:

MANFREDO. Yo te creo, pues tus ojos
no pudieran fingir tanto
que mostrara[n] con su llanto
entregarme tus despojos.

(El laberinto de amor, III, 2764-2767)

Manfredo sigue aferrado a la idea de casarse con Rosamira, pero cuando se entera de que la mujer quiere a Dagoberto y Porcia se casará con Anastasio, la astuta Julia sale en defensa de los intereses propios y dice a su amado:

JULIA. [...] Mira con qué mansedumbre
Anastasio a Porcia mira;
mira que es de Rosamira
ya Dagoberto su lumbre;
mira que yo sola quedo
en los brazos de a muerte,
si tu clemencia no advierte
que soy Julia y tú Manfredo.

(El laberinto de amor, III, 3013-3022)

Al buen duque no le queda otro camino que reconocer la hermosura de la dama y termina por condescender con los deseos de la mujer:

MANFREDO. [...] ya el Cielo
tus deseos asegura,
gracias a tu hermosura
y a mi siempre honrado celo.
(*El laberinto de amor*, III, 3023-3026)

Finalmente, el duque se declara persuadido. Ante la insistencia de Julia, hubiera sido sumamente descortés negarse a tomarla por esposa; en este sentido, puede decirse que el discurso narrativo de Julia influyó sobre el punto de vista de Manfredo y logró manipular las acciones del duque para lograr un final armonioso.

La narración mimética ilusoria que utilizan algunos personajes en las comedias *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana* y *La entretenida* para transformar la realidad e influir en el punto de vista del otro para manipular su comportamiento guarda una relación con lo que sucede en los entremeses cervantinos; Amelia Agostini del Río y Aurelio González han observado, además, vasos comunicantes entre la literatura dramática y el género narrativo que se da en virtud de la magia de la palabra y la ilusión.⁷⁸ A las brillantes observaciones de los estudiosos deseo agregar sólo un detalle que tiene relación con la especificidad genérica del teatro: la narración mimética ilusoria parte de un elemento espectacular para potenciar el poder persuasivo; ejemplo claro de esta situación está en los entremeses que aquí, desafortunadamente, no he estudiado: a partir del retablo de *El retablo de las maravillas*, se crean ratones, agua del río Jordán, toros, etc., que inquietan a los espectadores internos; a partir del banquete, el sacristán Reponce y el barbero de *La cueva de Salamanca* dejan de ser seres de carne y hueso y se convierten en diablos en forma del sacristán Reponce y del barbero del lugar por las artes del Estudiante para el engaño del ingenuo marido Pancracio. Sin esos sencillos elementos espectaculares, el poder de la narración mimética ilusoria no sería tan contundente como lo es.

Como en los entremeses, por un lado, las comedias utilizan algunos elementos espectaculares y algunos dramáticos para potenciar el poder de la narración. Los taleguillos de Pedro de Urdemalas dejan de contener arena y se convierten en contenedores de riqueza delante de la viuda; gracias a al cambio de vestimenta, Pedro mismo dejar de ser el astuto embustero y se convierte primero en ciego y luego en el ánima transformada en ermitaño para estafar a la

⁷⁸ Cf. Agostini del Río el apartado “El humor cervantino: el juego entre la realidad y la apariencia”, en “El teatro cómico de Cervantes”, art. cit., pp. 87-90. González: “Ilusión y engaño en el teatro cervantino”, en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos figuras y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Universidad de Castilla La Mancha / Festival de Almagro, Almagro, 2007, pp. 207-219. Del mismo autor, véase también: “El poder del encanto: de los molinos de viento a el *Retablo de las maravillas*”, art. cit. Como el lector podrá comprobar, mi trabajo está en deuda con las observaciones de ambos estudiosos.

ingenua viuda; debido al embozo, la mujer que acosa a Lugo deja de ser la lúbrica que mancha la honra del Marido para convertirse delante del esposo en una víctima del acoso sexual de un desconocido que pretende raptarla; en virtud del discurso mismo que el rufián transmite al Marido, Lugo deja de ser el astuto individuo que se libra ingeniosamente de ella para convertirse en socio mercantil del Marido sin que la dama se entere de cómo el rufián ha influido en el destino que su conyugue ha trazado para ella; el traje de peregrino de Torrente provoca que él y a su amo Cardenio se conviertan en ricos hombres provenientes del Perú; los siete años que Rustán convirtió en tres provocan que Catalina sane de la extraña enfermedad que mantenía oculta su belleza; los pocos días transcurridos en la acción dramática de *La gran sultana* se han convertido en tres meses de embarazo que Amurates causó a Catalina; la voz masculina provoca que Lamberto se convierta en Zelinda transformada en hombre por artes mágicas delante del ingenuo sultán; con el traje de pastor, Julia se transforma en Camilo para convencer a Manfredo de su amor.

Por otro lado, no sería posible que por sí solos elementos espectaculares y dramáticos enumerados tuvieran la capacidad de persuadir: la narración mimética ilusoria, que surge a partir de tales elementos, potencia ese poder persuasivo; se trata de una dialéctica entre la palabra y los elementos espectaculares y dramáticos que sólo en la literatura dramática puede conseguirse. Obviamente si esa dialéctica no se toma en cuenta, es fácil caer en el lugar común sobre la pésima calidad de la literatura dramática de Cervantes. Cuando el autor escribe obras dramáticas, se desprende de su función de excelente narrador y se esfuerza por ofrecer en sus obras una mesa de trucos que responde adecuadamente a las necesidades propias del género dramático. Si Cervantes hubiera sabido poco del arte dramático, sus obras no tendrían la contundencia que aquí he tratado de mostrar. No cabe duda que el dramaturgo desempeña su función de manera magistral, no se podría esperar menos del gran novelista.

¿No recuerdan estas transformaciones aquellas en donde los molinos se convierten en gigantes, las ventas en castillo, las prostitutas en hermosas doncellas...?⁷⁹ Mucho; sólo que en las comedias no se cuenta con el matiz que sobre los acontecimientos ofrecen las discretas intervenciones del narrador cervantino; el dramaturgo ha dispuesto toda para que el espectador juzgue por sí solo y disfrute de las acciones y palabras que ofrecen los personajes. La realidad que se presenta a la viuda en *Pedro de Urdemalas*, al Marido en *El rufián dichoso*, a Amurates y

⁷⁹ A esta pregunta dan respuesta los artículos citados de González.

al cadí en *La gran sultana*, a don Antonio en *La entretenida*, a Manfredo en *El laberinto de amor* es modificada a través de la palabra y es asumida como una realidad por los oyentes; el espectador, en cambio, sabe que detrás de la palabra se oculta un engaño porque ha percibido o percibe de manera visual o auditiva los elementos espectaculares y dramáticos que provocan la narración mimética ilusoria. Él es testigo de que Maldonado se encargó de informar acerca del nombre de todos los difuntos de la viuda al ingenioso Pedro;⁸⁰ de la lubricidad con que la Dama pretende seducir a Lugo; del deseo de Cardenio por Marcela; de las intenciones de Catalina de salvar a Clara y a Lamberto; de la verdadera razón que lleva a Lamberto a vestirse de mujer y a meterse en el serrallo; del deseo que tienen Rustán y Madrigal de salvar su vida a costa de cualquier embuste; del deseo de Julia de reunirse con Manfredo. Si la información verbal ofrecida se convierte en verdad para los personajes engañados en virtud de sus limitaciones propias de un personaje dramático, para el espectador, en cambio, se trata de una narración mimética ilusoria, porque cuenta con aquello que sucedió en las tablas y con la historia inventada que sobre esa realidad han creado los astutos personajes. En este sentido, el espectador tiene el privilegio de reconocer como un gran invento aquello que Pedro, Lugo, Tristán, Lamberto, Rustán, Madrigal, Catalina, Julia –en las comedias–, y Chanfalla y el Estudiante –en los entremeses– ofrecen como una verdad y que es percibido de la misma forma por quienes oyen esta versión y se mueven a merced del capricho de los grandes e ingeniosos embusteros.

La utilización que Cervantes hace del recurso no significa que sea un invento propio. Hace falta rastrear este recurso en otros dramaturgos para ver hasta qué punto el recurso dramático tan bien empleado en las obras cervantina era compartida por sus contemporáneos.

⁸⁰ Pedro solicita a Maldonado que investigue el nombre de todos los difuntos de la viuda; el personaje obedece:

MALDONADO. Desde su tercer abuelo
hasta el postrer netezuelo
que de su linaje ha muerto,
te trairé el número cierto,
sin que te discrepe un pelo.

(*Pedro de Urdemalas*, I, 1208-1212)

CONCLUSIONES

Para don Quijote, las comedias son un espejo de la vida “Donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos, y lo que hemos de ser como la comedia y los comediantes” (*Quijote*, II, 12). En su función de dramaturgo, Cervantes parece haber seguido la observación del hidalgo, porque los personajes de las comedias son muy parecidos a los seres humanos; evita al máximo la artificialidad que a los personajes había impuesto la Comedia Nueva. Si en el teatro de su tiempo predominaba la pareja galán/dama, él crea una obra de un solo personaje (*Pedro de Urdemalas*); si era común el matrimonio al final de la obra, él ofrece una en la que el matrimonio no se alcanza; si los reyes eran rectos, él muestra sus defectos; si había comedias que enaltecían los valores caballerescos, él los atropella; si las comedias de santos mostraban las virtudes de los protagonistas, él se inclina por sus debilidades... Al igual que en la prosa, en su literatura dramática nunca renuncia a la ambigüedad y no se conforma con los moldes establecidos.

En este trabajo he tratado de hacer una breve revisión de aquellos aspectos que han alarmado a los estudios de la literatura dramática cervantina; desde esta perspectiva, se observaron defectos imperdonables, como la contradicción que en la práctica sufren los preceptos teóricos apegados a los moldes clásicos que el autor emite en varias de sus obras, el poco apego a las fuentes históricas, el pobre conocimiento sobre los recursos escenográficos de su tiempo, el sentimiento de impotencia por la exclusión de la que fue objeto en virtud del éxito de la Comedia Nueva y, finalmente, el exceso del discurso narrativo. Las atribuciones infundadas, como la creación de las figuras morales, es otro reparo que los estudiosos han señalado como una equivocación del dramaturgo; el argumento que respalda esta opinión es que esas figuras ya existían en la literatura dramática previa.

Con respecto a los errores que se han imputado al dramaturgo, me atrevo a decir que hay una serie de opiniones infundadas, mismas que enumero a continuación. No se puede decir, en primer lugar, que hay una contradicción entre la práctica y la teoría dramática de Cervantes, porque muchas veces los estudiosos no toman en cuenta que los personajes que emite una crítica sobre la literatura no son portavoces del autor. De este modo, cuando el cura habla sobre las comedias, no se debe olvidar que él es un gran embustero capaz de tomarle el pelo a Sancho y al mismo protagonista, ¿por qué, entonces, se equiparan sus palabras con el pensamiento del

dramaturgo? A través del discurso el cura y del canónigo, más que un preceptista aferrado a los moldes clásicos, Cervantes parece burlarse de quienes no entienden que en la literatura dramática los cambios son necesarios. En segundo, no se está refiriendo a las alegóricas al hablar de ‘figuras morales’, sino a aquellos valores morales que los personajes –figuras– representan, ¿acaso no muestran ellos “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma”? En tercero, si el dramaturgo toma elementos autobiográficos y fuentes históricas, lo hace para enriquecer su teatro y no con la finalidad de dejar testimonio fidedigno de lo ocurrido. En cuarto lugar, cada una de las comedias demuestra fehacientemente la utilización óptima de los recursos escenográficos; de ninguna manera, entonces, se le puede imputar ignorancia o poco conocimiento acerca del funcionamiento de la literatura dramática, y mucho menos si se considera que se le considera excelente dramaturgo por la construcción de sus entremeses. Quinto, la historia de Cervantes envidioso por la suerte de Lope tan difundida en la historia de la literatura es poco convincente si se considera que cada una de las *Ocho Comedias* entabla un diálogo con la Comedia Nueva; si hubiera juzgado de descabelladas las obras de su tiempo, no tendría caso retomar los modelos y ofrecer algo novedoso. El mejor tributo a los libros de caballerías está en los deseos del canónigo de querer tomar la pluma para hacer un libro; Cervantes hizo más con el teatro de su tiempo, pues se atrevió a cumplir los deseos que su personaje optó por reprimir.

El uso de la narración, tan recurrente en las *Ocho comedias*, lejos de ser inusual, era una práctica bien aceptada –de tal afirmación da muestra la propia narrativa de Cervantes–; si el espectador de hoy las podrá encontrar aburridas, uno contemporáneo al autor tenía una visión diferente, porque su mirada estaba empapada del ámbito barroco en el que los límites genéricos contaban con una flexibilidad más amplia. Si se toma en cuenta que las obras no carecen de sentido, se puede decir que la narración allí empleada no es un vicio, pues el dramaturgo encuentra en ella el mejor medio para comprender al ser humano en virtud de que la experiencia humana cobra sentido mediante su recreación a través de la palabra, de la narración. Lo peligroso de la literatura cervantina es su carácter quijotesco, pues no sólo se recurre al contexto social para comprender al ser humano, sino que la literatura de ficción forma parte de las fuentes de creación y parece que, como don Quijote, el buen autor está convencido de la cercanía entre la vida y la literatura.

La literatura dramática, que no ha sido escrita para ser leída sino representada, tiene dos posibilidades para su estudio; por un lado, está la visión que considera primordial el estudio de hecho teatral en el que se da poca o nula importancia al texto dramático; por otro, se encuentra la perspectiva histórica de la literatura que niega importancia a la concreción de la obra en el escenario. Con el apoyo de la semiótica del texto dramático, se puede entender el funcionamiento indisoluble de los textos que conforman la obra, el dramático y el espectacular, porque no se puede comprender qué sucede con la acción de los personajes si sólo se toma en cuenta el texto espectacular, pero tampoco se comprende las acciones dramáticas sin la información verbal.

Aun cuando los textos de Cervantes fueron escritos y ofrecidos a la imprenta para su lectura, o sea, aun cuando sólo se cuenta con la materialidad del texto, se debe tomar en cuenta la dualidad textual para su estudio, porque la naturaleza del texto incluye una virtual puesta en escena y sería un error excluirla. Uno de los elementos de la especificidad dramática recae en la concreción de las acciones en un espacio concreto –y no diegético, como ocurre en el género narrativo–; es por eso que la distinción del discurso narrativo requiere que se considere sí la temporalidad, pero, principalmente, hay que estudiarla desde una perspectiva espacial, porque lo más importante en el teatro es la acción, pero no la que sucede más allá del escenario, sino la que el espectador percibe de manera visual. En este sentido, mi interés se centró en el estudio de las narraciones elaboradas a partir de estas acciones, porque representan el testimonio más fiel de la perspectiva de los personajes en tanto que toda narración es subjetiva.

Desde la preceptiva de la literatura dramática de raigambre aristotélica –que tiene vigencia hasta el siglo XX–, la narración es un elemento que carece de importancia para el estudio de la literatura dramática; Luzán, sin embargo, es una excepción, por señalar la importancia que tiene recurrir a esta estrategia para ofrecer el origen de la acción que se ha de presenciar en el escenario. Por su parte, María del Carmen Bobes, ha señalado que no se puede prescindir del discurso narrativo. A partir del panorama que privilegia la acción y soslaya la narración, propuse una tipología del discurso narrativo en la literatura dramática; para ello se recurrió no a la producción de Cervantes, sino del Fénix; ejemplificar este discurso con obras de Lope tiene como fin mostrar lo absurdo que resulta recriminar a Cervantes por la utilización del recurso que también está presente en las creaciones del más importante dramaturgo áureo.

Tres son los tipos de narración observadas. En el primero tipo se han ubicado aquellos hechos que no han sido presenciados en el espacio mimético, una de las más frecuentes, a la que

me he referido con el termino *narración*; en ella se hace referencia a los acontecimientos anteriores a la acción presenciada en el espacio mimético para brindar información pertinente al espectador, quien se enfrenta a una acción que necesita estar respaldada por un contexto previo. La *narración de sucesos omitidos en el espacio dramático*, por su parte, sirve para hacer referencia a hechos que el dramaturgo decidió, por diferentes causas, excluir de la acción dramática y se transmiten al espectador en forma de relato. Las *narraciones breves* ofrecen pequeños relatos que sirven para ejemplificar, contrastar o ampliar la conducta de los personajes; aunque en apariencia nada tengan que ver con la acción dramática, en mayor o menor medida, siempre están relacionadas con dicha acción. El segundo tipo recibe el nombre de *narraciones diegéticas* y son aquellas que, como en el caso anterior, no son percibidas de manera visual en el espacio mimético por el espectador, pero suceden de manera simultánea a la acción dramática en curso, sólo que en un lugar imaginario, diegético, ubicado más allá del escenario o en la parte trasera de éste. Mediante este recurso, el dramaturgo puede dar cuenta de acciones que no sería posible representar, tales como una batalla naval, una lucha entre dos ejércitos, un naufragio, etc. o que suceden en un espacio extensivo ubicado detrás del escenario, que puede representar una habitación cerrada, por ejemplo.

El tercer tipo lo constituye la *narración mimética*. Inicialmente creía que sólo servía para transmitir los acontecimientos que previamente habían sido percibidos por el espectador, pero durante la elaboración del trabajo me percaté de que también es mimética la recreación verbal que se hace simultáneamente mientras los acontecimientos suceden en el espacio mimético. Aunque el objetivo del que recrea un acontecimiento sea informar solamente, la narración mimética siempre contendrá vestigios que dan cuenta de los propios intereses del personaje, es decir, no existe una transmisión que sea completamente fiel a los hechos. Si el relato que sólo pretende informar ofrece cierta desviación, uno que modifica deliberadamente los acontecimientos brinda un grado más elevado de subjetividad, porque el discurso sirve al personaje para manipular el punto de vista del receptor e influir en su comportamiento; ello redundará en un beneficio personal. Las modificaciones que sufren los acontecimientos pueden ser porque se alteran de manera intencional o porque se incluye en ellas ilusiones que se toman como hechos dramáticos verdaderos, pero también pueden ser generadas en virtud del soslayo cuando un personaje decide intencionalmente callar lo que sabe.

A diferencia de una narración diegética –en la que no se percibe visualmente los acontecimientos–, en una narración mimética las acciones se perciben primero de manera visual y luego, mediante la narración, de manera auditiva; lo anterior permite al espectador confrontar los hechos con la recreación verbal de éstos. Desde la perspectiva del ámbito ficticio, en cambio, el personaje que brinda una narración puede utilizar el discurso para satisfacer sus propios intereses. En consecuencia, la narración mimética es un acto dramático, porque no sólo ofrece información sobre un suceso concreto, además es frecuente que mediante este discurso haya una creación de una realidad que resulta distinta del suceso original en tanto que tiene la posibilidad de modificarlo. Así, el espectador puede medir el punto de vista del personaje mediante el análisis de la narración mimética, pues éste contiene necesariamente cierto grado de subjetividad.

Es obvio que la naturaleza de las obras dramáticas tiene como base la acción, pero la narración mimética –como estrategia dramática– sirve para potencia ese carácter dinámico; su análisis, entonces, no tiene por qué representar una veta de estudio contraria a esa naturaleza, ya que este tipo de narración es parte de la acción dramática. No sólo me interesó estudiar el relato que tiene una intención de veracidad; principalmente me incliné por las narraciones en las que los hechos se transforman, se omiten o sirven de pretexto para la invención de una narración mimética ilusoria, pues este tipo de discursos en el que se manipulan los hechos para obtener un beneficio particular asimila al personaje dramático al comportamiento humano, pues, como don Quijote, creo que las comedias son ese espejo que permite al ser humano comprender lo que somos.

La narración mimética permite a los personajes conocer su mundo: con ella, el espectador puede ampliar su visión acerca de lo que percibe visualmente en el espacio mimético, porque el discurso ofrece información sobre la forma en que el personaje ve el ámbito de la ficción, y esto representa una lectura posible sobre las acciones dramáticas en virtud de que nos obliga a volver sobre el texto: si los personajes llevan a cabo acciones, la narración mimética ofrece la imitación de esas acciones dentro del género que Aristóteles consideró una imitación del actuar humana. Esta estrategia dramática es mimética por partida doble: por reproducir acciones llevadas a cabo en el espacio mimético y por ser una reproducción de la acción dramática por parte del personaje. La propuesta que ofrezco se resume, pues, en el análisis de la recreación de las acciones de los personajes que llevan a cabo los mismos personajes mediante la palabra: mimesis de la mimesis. Las funciones más importantes que desempeñan las Narraciones en la obra de Cervantes es, por

un lado, la que caracteriza a los personajes y, por otro, la persuasiva, que se consigue mediante la narración mimética ilusoria. No he concedido mucha importancia a la función referencial por no ser un recurso propio del género dramático, ya que comparte rasgos con el narrativo.

Al observar la función que cumple la narración mimética en las comedias cervantinas, fue posible ofrecer una lectura que resulta novedosa, porque pone en tela de juicio aquellos comentarios superficiales que las consideran sencillas o superfluas. Mediante la función caracterizadora se observó que los personajes crean su propia identidad en la medida que responden de manera concreta a una situación determinada, y que no existen etiquetas predeterminadas. *El rufián dichoso* ha sido vista tradicionalmente como una obra en la que las tres jornadas deben verse según el presupuesto de la Comedia:

COMEDIA. una de su vida libre,
 otra de su vida grave,
 otra de su santa muerte
 y de sus milagros grandes
 (*El rufián dichoso*, II, 1293-1296).

Pero Lugo no muestra sólo sus atributos de rufián en la primera jornada. Ciertamente es que tiene un pie firmemente apoyado en el mundo del hampa, pero su profunda preocupación espiritual, su actitud de desprecio hacia las mujeres seducidas por su valentía, su falta de ambiciones económicas, su preocupación por la honra del Marido son indicios que ponen en tela de juicio la identidad rufianesca que el discurso de la Comedia señala.

Ciertamente también es que el protagonista de *Pedro de Urdemalas* es un gran embustero, sin embargo, su condición se ve manchada en diversas ocasiones. Al querer solucionar una cuita amorosa, el plan no resultó favorable: ofrece a Pascual instrucciones para obtener los favores de Benita, pero un personaje más listo toma los consejos para ser favorecido por la mujer; de esta manera, se pone en duda la sagacidad del protagonista. En otra ocasión, al creer que han encarcelado a las gitanas, manifiesta abiertamente su cobardía, pero lo más grave es que ese sentimiento invade el ánimo de sus compañeros. El punto más degradante de Pedro se ofrece cuando alevosamente arrebató todas sus pertenencias a un pobre labrador: unas gallinas. La identidad de Pedro, pues, no se mantiene estable: va del arrojo a la cobardía, de la sagacidad al miedo, de la justicia a la vileza; esta veleidad se confirma al finalizar la obra cuando renuncia a su vida real y se declara una quimera, finalmente, el ámbito de la literatura le permite pasar de rey a sirviente, es decir, en lugar de conducir su destino, como anteriormente hacía, se deja arrastrar por éste.

Siguiendo la huella de la narración mimética, también en *La entretenida* el carácter de los burladores tambalea, pues los creadores del gran engaño (Cardenio, Torrente y Muñoz) terminan por ser víctimas de su propio engaño, pues el verdadero don Silvestre aprovecha el cuento del naufragio para reclamar un dinero inexistente. Además de esta situación, el carácter pusilánime de Cardenio al desaprovechar su ingreso en casa de don Antonio para enamorar a Marcela, las constantes muestras de arrepentimiento que ofrece Muñoz por haber inventado el plan de suplantar a don Silvestre y la inestabilidad de Torrente que oscila entre el ingenio, el arrojo y la cobardía provocan que la identidad de los personajes sea aún más resbaladiza.

Si el carácter de rufián se había puesto en duda en la primera jornada de *El rufián dichoso*, algo similar sucede en la segunda con respecto a la ‘vida grave’ del protagonista, pues al ser elegido prior, en lugar de aceptar de manera explícita el cargo, sus pares interpretan positiva su tímida respuesta (“Él sea bendito”), sin embargo, fray Antonio comparte con el espectador una lectura desconcertante: el otrora rufián se resiste al nuevo cargo; el elemento espectacular que apoya tal perspectiva es el llanto; gesto que lejos de ser una muestra de piedad, representa la huella de un sentimiento humano, pues si todo mundo esperaba que aceptara el cargo, el espectador no debe olvidar que tampoco sus compañeros rufianes esperaban un cambio tan radical en su conducta y, sin embargo, decidió voluntariamente dejar el mundo del hampa para vivir en concordancia con la fe católica. Frente a quienes han decidido su destino, no podría renunciar al nuevo cargo ni salir huyendo como antes hizo; su entrada a la nueva vida es la prueba fehaciente de la pérdida de su libertad y sus lágrimas, el indicio de que su fe tambalea. Hay que agregar, además, que al morir es tratado como santo cuando aún no es reconocido oficialmente como tal. En la comedia que parecería más respetuosa del canon, Cervantes no renuncia a la ambigüedad, porque en la literatura dramática, como en la narrativa, importa tanto lo que se dice como lo que sólo se sugiere.

Francisquito, el pequeño cautivo de *Los baños de Argel*, se considera a sí mismo mártir y se comporta como tal, a pesar de su corta edad, sin embargo, adopta un tono desafiante ante su destino; actitud que no se corresponde con la resignación propia de un mártir. La seguridad que muestra, además, tiende a la soberbia, porque no es el hombre, sino Dios quien decide quién es mártir. También es una atribución falsa considerar reliquias los huesos del niño, pues, como en *El rufián dichoso* –donde la santidad fue atribuida localmente–, no se ha reconocido oficialmente el martirio. Hazén también se equipara con Francisquito al pregonar el mismo atributo.

Nuevamente, es la ironía el medio utilizado por el dramaturgo para provocar la caída de ambos personajes.

La gran sultana ha sido interpretada como una obra en la que la fuerza del amor provoca un final lleno de armonía; desde la lectura que se puede apreciar al analizar la narración mimética, sin embargo, no hay nada más descabellado, pues mediante ese discurso se puede apreciar que un grado elevado de complejidad en el carácter de los personajes enriquece la comedia. Por un lado, el turco vacila entre el amor y la pasión, entre la debilidad y el poder. Por otro, Doña Catalina actúa por voluntad propia y, momentáneamente, parece dejar todo en manos de Dios; es dominadora, pero a la vez sumisa, y la línea entre el amor y la hipocresía no está muy definida en su conducta. Doña Catalina es una mujer que utiliza su astucia y sus encantos femeninos para salvar su propia vida, pero no está claro qué es más importante para ella: su vida o su alma; prefiere ponerse a salvo, y atribuye a su “pequeña edad” la decisión de abandonar su cuerpo a voluntad de quien la domina; desde la perspectiva religiosa, su resolución es cobarde y pone en duda su fe si se le compara con el pequeño Francisquito, quien no duda en perder la vida antes de aceptar las comodidades ofrecidas por el cadí a cambio de su conversión. Ante su padre, Catalina también parece una mujer ambiciosa al haberse convertido por voluntad propia. La mujer salva su vida, no quiere convertirse, y no se sabe a ciencia cierta si se entrega carnalmente o no al sultán, aunque ella misma así lo declara a su angustiada padre. Con todo, se convierte en una mujer empoderada en virtud de que abandona su esclavitud inicial y se adueña del poder que tenía el sultán al inicio de la obra: es la voluntad propia la que concede el triunfo y no el abandono de su destino en manos de Dios. Por su parte, Amurates se identifica con la sumisión y la ingenuidad; valores que inicialmente se correspondían con la mujer. ¿Hay amor en doña Catalina? Sí: ama su vida, y, para salvarla, utiliza su astucia para manipular al sultán; de esta manera, pisotea su fe en aras de un beneficio personal.

En *La casa de los celos* el dramaturgo se vale de narración mimética principalmente para poner en jaque la identidad de los personajes; los caballeros llevan su comportamiento a extremos inusuales en la literatura caballeresca: el amor los ciega, los convierte en seres ridículos y los hace olvidar sus deberes y su honor. Pero si el amor parecería lo más importante en su existencia, cuando tienen la oportunidad de estrechar a la amada entre los brazos, la ambición y los celos provocan que olviden el sentimiento amoroso y ponen en peligro de muerte a Angélica. Los pastores de la obra también se burlan de los valores de la literatura pastoril, porque su interés no

es el amor, sino las burlas y el dinero; los tópicos de belleza femenina no son motivo de inspiración, sino fórmulas desgastadas y fuente de hilaridad para estos pastores realistas.

La narración mimética ilusoria es un recurso muy recurrente en las comedias cervantinas que llega, incluso, a convertirse en un elemento constructivo. Se trata de la creación de una historia ilusoria a partir de un elemento espectacular o dramático que puede ser un objeto –como el retablo en el entremés–, un personaje o, incluso, el sentimiento amoroso. Como la narración ilusoria se genera a partir de un elemento que puede ser percibido de manera visual por el espectador, éste sabe que el personaje que emite tal discurso lo utiliza como un recurso que influye sobre el punto de vista del receptor interno para manipular su conducta.

Lugo utiliza el discurso para transformar a la dama que, a hurto de su marido, le había declarado su amor; en presencia del marido, el rufián hace que el mal comportamiento de la mujer se transforme en un dechado de virtudes gracias al recurso espectacular que permite que la mujer no sea descubierta por su conyugue –va tapada–. Y cuando el Marido se retira, Lugo se vale de una nueva narración mimética para transformar el plan que ofreció al hombre para salvar su honra en un negocio que en realidad no existe.

En *La entretenida*, Torrente logra convencer a don Antonio de que don Silvestre ha quedado arruinado por un naufragio; motivo por el cual, se presentará en casa sin ningún bien. Así, Cardenio suplanta al primo de don Antonio y se instala en su casa. Torrente consigue el engaño gracias, en primer lugar, al traje de peregrino que porta y, en segundo, a lo convincente que resulta el relato ilusorio.

Pedro también se vale de este recurso para estafar a la viuda. Primero, se presenta ante su ventana y su personalidad de estafador sufre un vuelco delante de la viuda: se convierte en gran rezador en virtud del elemento espectacular con que se presenta, su traje de ciego, que sienta las bases para la narración mimética ilusoria. Después, con el apoyo de unos taleguillos llenos de arena y un traje de peregrino, logra convencer a la mujer de que él es el emisario de las ánimas del purgatorio y el encargado de llevarse el dinero para mejorar las condiciones en que se encuentran.

En *La casa de los celos*, Corinto ata de pies y manos a Rústico, luego trepa a sus hombros; estos son los elementos espectaculares a partir de los cuales crea una narración mimética ilusoria con la que logra burlarse del ingenuo personaje, pues nunca existió el papagayo que Rústico esperaba ver para regalárselo a Clori.

Doña Catalina, por su parte, también utiliza el recurso con el fin de transformar en tres meses de embarazo los tres días solicitados al sultán para darle una respuesta a su petición de matrimonio; el recurso dramático con el que el espectador cuenta para dudar de las palabras de la mujer dichas al sultán es el paso del tiempo en escena, pues no llega a tanto el tiempo transcurrido: sólo pasan unos cuantos días desde que Amurates la conoce; el hombre no pudo, pues, participar en el proceso biológico. También el arranque de celos de la astuta mujer forma parte de una narración mimética ilusoria que busca salvar la vida de Zaida y Lamberto; la única prueba que el espectador tiene para esta lectura es la ingenuidad de Amurates, pues ya antes Rustán había convertido en tres días los siete años que Catalina permaneció libre del trato con el sultán, y también Lamberto logra convencerlo de la historia de su transformación en hombre a causa de un milagro. Más sorprendente que la ingenuidad del sultán es, sin duda, la sagacidad de los personajes que se valen del recurso para lograr sus fines.

En *El laberinto de amor* Julia y Porcia se valen del disfraz para poder seguir los pasos de sus respectivos amores. Este elemento espectacular es la base para la creación de una paradójica narración mimética ilusoria, pues los nuevos vestidos permiten a las damas hablar de ellas mismas en tercera persona; de esta manera se logra el engaño con la verdad, cosa que parecía bien a Lope,¹ pero también se consigue otorgar a los hechos un alto grado de subjetividad cuando son modificados intencionalmente para persuadir a los galanes.

Al igual que en el género narrativo, en el dramático, Cervantes crea personajes difíciles de encasillar: siempre se ofrecen sutilezas que hacen tambalear la identidad por más firme que ésta parezca; de este modo, el dramaturgo ofrece personajes singulares: un rufián que oscila entre la fe y el mundo del hampa, entre la piedad y la valentía, entre la castidad y la seducción; un religioso que, pese al deseo de sus pares, muestra inconformidad ante un nuevo cargo; mártires soberbios; una esclava que domina a su señor y un soberano esclavizado; caballeros ridículos que olvidan sus deberes, que no combaten y cuyo celo los hace destruir a su amada; pastores que se burlan del amor. Las comedias cervantinas no se pueden calificar de simples; siempre hay un detalle en la información, una pequeña ironía que pone en jaque la identidad del personaje. La complejidad de las comedias no radica en la ejemplificación de valores morales, sino en el comportamiento de los seres ficticios que juega con valores literarios al mostrar que el comportamiento de un personaje no se rige por la monotonía, sino con la veleidat. Son un espejo de la vida, pero no

¹ *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 319-320.

tienen una función normativa; la semejanza con lo humano radica en el puente entre la vida y la literatura que en ellas se establece: al igual que un hombre, los personajes se comportan de manera distinta ante cada situación que se les presenta. El puente también recorre el camino inverso, pues algunos personajes, como Pedro, Madrigal, Torrente y Ocaña, adoptan la quijotesca idea de hacer de la literatura una extensión de su vida, una forma posible de vivir.

Cuando el dramaturgo utiliza una narración mimética ilusoria, parte siempre de un elemento espectacular o dramático para poder persuadir a un personaje y lograr, así, influir en su comportamiento; de esta manera se genera una dialéctica entre el texto espectacular y el dramático en la que se potencia la acción dramática.

Con lo visto en esta revisión, en primer lugar, se puede comprobar que la doble textualidad del texto dramático obliga a tomar en cuenta los aspectos espectaculares y verbales; negar importancia a la narración, entonces, equivale a ir en contra de la naturaleza del texto dramático. En segundo, queda claro que Cervantes conoce el arte escénico y aprovecha la narración mimética como un mecanismo que potencia la acción dramática, pues sus obras están llenas de ingenio y esconden un grado de complejidad que el espectador está obligado a descubrir tras la apariencia de simplicidad que las cubre, y sólo lo puede conseguir si utiliza como herramienta una perspectiva que tome en cuenta la virtual puesta en escena; lo contrario implica privarse del placer que produce descubrir la maestría con que están construidas.

Por otro lado, el método aquí empleado para analizar las comedias de Cervantes se puede utilizar en obras de otros dramaturgos más reconocidos, en las de Lope de Vega, en las Calderón, en las de Tirso de Molina... y, ¿por qué no?, en la obra de creadores más recientes, como las de García Lorca; sin duda, los resultados serían iluminadores sobre su técnica teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTINI BONELLI DE DEL RÍO, Amelia, “El teatro cómico de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, 45 (1965), pp. 65-90.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009.
- AMEZCUA, José, *La lectura ideológica de Calderón*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991.
- _____, *La esfera honrada: espacio y personajes en “El médico de su honra”*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1987.
- ARCO, Ricardo del, “Cervantes y la farándula”, *Boletín de la Real Academia Española*, 31 (1951), pp. 311-330.
- ARELLANO, Ignacio, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, introd. Virgilio Piñera, Instituto del Libro, La Habana, 1969.
- ASENSIO, Eugenio, “Entremeses”, en *Suma cervantina*, Juan Bautista A Valle Arce y Edward C. Riley (eds.), Tamesis Books, London, 1973.
- _____, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971.
- _____, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 2001.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 3 vols., Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, “Poesía, historia, imperialismo: La Numancia”, en *Anuario de Letras*, 2 (1962), pp. 55-74.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista y Edward C. Riley, “Don Quijote”, en *Suma Cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 47-79.
- BAJTÍN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [*Problemy poetiki Dostoievskogo*, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, Moscú, 1979].
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Tamesis, London, 1970.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969.
- BARTHES, Roland, “El teatro de Baudelaire”, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- BENJAMIN, Walter, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad., Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1991.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, Paidós, México, 1987.

- BERCEO, Gonzalo de, *El martirio de san Lorenzo*, ed. Pompilio Tesauro, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- BERGAMÍN, José, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid, 1959.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Arco Libros, Madrid, 1997.
- _____, (comp.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997.
- BOBES, Carmen, Gloria Baamonde, Magdalena Cueto, Emilio Frechilla, Inés Marful, *Historia de la teoría literaria II. Transmisores. Edad Media. Poéticas classicistas*, Gredos, Madrid, 1998.
- NASARRES Y FERRIS, Blas Antonio “prólogo”, en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses, de Miguel de Cervantes Saavedra*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1749.
- BROOK, Peter, *La puerta abierta*, trad. Gemma Moral Bartolomé, versión Lucinda Gutiérrez, El Milagro, México, 2012 [*The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*, Pantheon Books, 1993].
- _____, *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*, trad. Ramón Gil Novales, Península, Barcelona, 1986 [*The Empty Space*, 1969].
- CANAVAGGIO, Jean, “Sobre lo cómico en el teatro cervantino: Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 2 (1985-1986), pp. 538-547.
- _____, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, París, 1977.
- _____, “A propos de deux comedias de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé”, *Bulletin Hispanique*, 63 (1966), pp. 5-29.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Reichenberger, Kassel, 1997.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Cátedra, Madrid, 2011.
- CASCALES, Francisco, *Cartas filológicas II*, ed. Justo García Soriano, Espasa Calpe, Madrid, 1940.
- CERVANTES, Miguel de, *Teatro completo*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- _____, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Blas Antonio Nasarre y Ferris, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1749.
- _____, *Viage al Parnaso, compuesto por Miguel de Cevantes Saavedra. Dirigido a d. Rodrigo de Tapia, caballero del hábito de Santiago. Publicase ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes: aquella intitulada La Numancia; esta El trato de Argel*, ed. Antonio de Sancha, Madrid, 1784.
- _____, *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.
- _____, *La destrucción de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *El cerco de Numancia*, ed. Robert Marrast, Anaya, Salamanca, 1961.
- _____, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *Ocho comedias*, ed. Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *Comedias*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *Novelas ejemplares*, 2 vol., ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997.

- _____, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica /Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.
- _____, *Viaje del Parnaso. Adjunta al Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *Obras completas. Obras dramáticas II*, ed. Francisco Ynduráin, Madrid, Atlas, 1962.
- _____, *Los entremeses de Cervantes*, Gaspar y Roig Editores, Madrid, 1868, (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055503&page=1>, consulta 14 diciembre 2014).
- CHASLES, Émile, *Michel de Cervantes: sa vie, son temps, son oeuvre*, Didier, París, 1866, (<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-204503&I=127&M=tdm> Consulta: Mayo, 2014).
- CLOSE, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- _____, “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI”, *Actas III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 89-103.
- CORVIN, Michel “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, traducción de Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 201-228.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes*, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1906.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, t. I, v.2, Baylly Bailliére, Madrid, 1911.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Revista de Archivos, Revistas, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *El tesoro de la lengua castellana o española*, Imprenta de Luis Sánchez, Madrid, 1611.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Clásicos Castellanos, Madrid, 1924.
- DÁVILA PADILLA, Agustín, *Historia de la provincia de Santiago de México*, Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1596.
- Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima primera edición, Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Historia del teatro según Cervantes”, en Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 17-53
- _____, “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 49-92.
- DURÁN, Agustín *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Atlas, Madrid, 1945.
- ECO, Umberto, “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, trad. Gloria Arizmendi, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 93-102.
- Entremés de los romances*, ed. Antonio Rey Hazas, Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2006.
- ENTWISTLE, William J., *Cervantes*, Clarendon, Oxford, 1940.

- EURASO Y ZAVALAETA, Thomás de [Ignacio de Loyola Oranguren, Marqués de Olmedo], *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y a favor de sus mas famosos Escritores el Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio, y don Pedro Calderón de la Barca*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid, 1750.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras* [1614], ed. Fernando García Salinero, Castalia, Madrid, 1971.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español. Con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX*, Schapire, Buenos Aires, 1946.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, “Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel, y Los baños de Argel: tres ‘trasuntos’ de un asunto”, en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 177-184.
- FOUCAULT, Michel, “Lenguaje y literatura”, *De lenguaje y literatura*, trad. Isidro Herrera Baquero, intrd. Ángel Gabilondo, Paidós / Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1996, pp. 63-103.
- FRENK, Margit, “Alonso Quijano no era su nombre”, *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 37-47.
- _____, “Don Quijote ¿muere cuerdo?”, en *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 49-58.
- _____, “¿Alonso Quijano?”, *Del Siglo de Oro español*, El Colegio de México, México, 2007.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, notas, en Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio, “Juicio general de las obras de Lope”, *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, t. 24, vol. I, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Rivadeneyra, Madrid, 1853, pp. XXI-XXVIII.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades I*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2001.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Fundación Cervantina de México / Universidad de Guanajuato / Centro de Estudios Cervantinos, México, 2013, pp. 157-188.
- _____, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense*, Iberoamericana / Frankfurt / Asociación Internacional del Siglo de Oro, Madrid, 2006, pp. 61-76.
- _____, “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México, México, 2006, pp. 101-117.
- _____, “El poder del encanto: de los molinos de viento a el *Retablo de las maravillas*”, en Robert Lauer y Kurt Reichenberger (eds.), *Cervantes y su mundo III*, , Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 189-200.
- _____, “Los espacios en *Pedro de Urdemalas*”, en Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Calderón: innovación y legado*, Peter Lang, New York, 2001, pp. 179-189.

- _____, “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón. Coloquio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 93-109.
- _____, “Las comedias: el proyecto dramático de Cervantes”, en Aurelio González (ed.), *Cervantes 1547-1997*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 75-85.
- _____, *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1990.
- _____, “Ilusión y engaño en el teatro cervantino”, en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos figuras y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Universidad de Castilla La Mancha / Festival de Almagro, Almagro, 2007, pp. 207-219
- GRANJA, Agustín de la, “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, prolog. Claudio Guillén, en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005, pp. 225-254.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, trad. Margo Glantz, Siglo XXI, México, 1970 [Towards a Poor Theatre, 1968].
- GUERRERO, Manuel, *Respuesta a la resolvcion, qve el reverendissimo padre Gaspar Diaz, de la compañia de Jesus, dió en la consvlta theologica, acerca de lo illicito de representar, y vér representarse las Comedias, como se practican el dia de oy en España; donde se prueba lo licito de dichas Comedias, y se desagravia la Cómica Profesion de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho Reverendissimo Padre*, impresor Francisco de Moreno, Zaragoza, 1743.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993.
- HERMEGILDO, Alfredo, “La segmentación teatral en los de Siglos de Oro: unas palabras introductorias”, *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 9-18.
- _____, “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”, en Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 77-92.
- _____, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, 11 (1991), pp.127-151.
- _____, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961.
- _____, “Introducción”, edición de *La destrucción de Numancia*, Castalia, Madrid, 2001.
- HERMENEGILDO, Alfredo (ed.), *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1977
- INGARDEN, Roman, “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, 8 (1971), pp. 531-538.
- ISER, Wolfgang, “El proceso de la lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 215-244.
- JAKOBSON, Roman, “Lingüística y poética”, *Ensayos de Lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- JÁUREGUI, Juan, *Antídoto contra la pestilente poesía de Las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Mercvrivs trimegistsvs, sive de triplici eloquentia sacra, española, romana*, impr. Petro de la Cuesta Gallo, Baeza, 1621.

- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 339-365.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, trad. Manuel García Martínez, Taurus, Madrid, 1992.
- _____, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, trad. María del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 121-153.
- LAMPILLAS, Javier [1782], *Ensayo histórico-apologético de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos italianos. Parte segunda de la literatura moderna*, trad. del italiano Josefa Amar y Borbón, Oficina de Blas Miedes (Impresor de la Real Sociedad), Zaragoza, 1784.
- LIHANI, John, “La técnica de la recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI”, Manuel Criado de Val (ed.), en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-16, Madrid, 1981, pp. 303-309.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso, *Philosophia antigua poética* [1596], ed. Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953.
- LUJÁN DE SAYAVEDRA, MATEO [1604], *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Atlas, Madrid, 1975.
- LUZAN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía* [1737], est. prel. Luigi de Filippo, Selecciones Bibliófilas, Barcelona 1956.
- MADRAMANY Y CARBONELL, Juan Bautista, traductor, Nicolas Boileau Despréaux, *El Arte Poética*, Joseph y Tomas de Orga, Valencia, 1787.
- MARAVALL, José Antonio, *La teoría española del estado en el siglo XVII*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Taurus, Madrid, 1975.
- MARRAST, Robert, *Miguel de Cervantès. Dramaturge*, L’Arche, Paris, 1957.
- MÁRTIR RIZO, Juan Pablo, *Poética de Aristóteles traducida de latín*, Westdeutscher, Köln und Opladen, 1956.
- MENA, Juan de, *La coronación*, ed. Maximiliaan P. A. M. Kerkhof, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- _____, *Romanceros del rey Rodrigo y Bernardo del Carpio*, en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, t. 1, colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, ed. Diego Catalán, Rafael Lapesa, Álvaro Galmés y José Caso, Gredos, Madrid, 1957.
- MEREGALLI, Franco, *Introducción a Cervantes*, ed. Vicente Forcadell Durán, trad. Salvador del Carril, Ariel, Barcelona, 1992.
- MEYRON WILSON, Eduard y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, trad. Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 1985.
- MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.
- NASARRE Y FERRIS, Blas Antonio, “prólogo”, en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Blas Antonio Nasarre y Ferris, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1749.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, “Lectura. Capítulo xxxv”, en *Volumen complementario de Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica /Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.

- OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978.
- PEIRCE, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, trad. Beatriz Bugni, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, México, 2002.
- PIÑERA, Virgilio, “Introducción”, en Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969.
- PLATÓN, *La República*, trad. Antonio Gómez Robledo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- RICO, Francisco, notas en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica / Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.
- RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, Siglo XXI, México, 2006 [*Soi-même comme un autre*, Seuil, París, 1990].
- _____, *Tiempo y narración I*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995.
- RIQUER, Martín de, “Don Quijote Caballero por ‘escarnio’”, *Clavileño*, 7.41 (1956), pp. 47-50.
- REY HAZA, Antonio, “Novelas ejemplares”, pról. Claudio Guillén, en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Halcalá de Henares, 2005, pp. 173-209.
- ROBBERECHTS, Ludovic, “Introducción”, en *El pensamiento de Husserl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiestas, comedia y tragedia*, Alianza, Madrid, 1983.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, Primitivo, “Aportaciones para una teoría general iconológica”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984, t. 1, pp. 723-736.
- ROJAS, Agustín de, en Emilio y Cotarelo y Mori COTARELO, *Colección de Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, t. I, v.2, Baylly Bailliére, Madrid, 1911.
- ROJAS, Ricardo, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- ROSALES, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966.
- ROSENBLAT, Ángel, *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid, 1978.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2005.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, “Observaciones métrico-estilísticas sobre *La Numancia* de Cervantes”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 13 (1988), pp. 159-168.
- RUEDA, Lope de, *Obras*, Real Academia Española, Madrid, 1908.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. Alva V. Ebersole, Cátedra, Madrid, 2010.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, en Ysla Campbell (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XV y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-19.
- _____, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 2 vols., Alianza, Madrid, 1967.
- SANCHA, Antonio de, “Advertencia del editor”, en *Viage al Parnaso, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Dirigido a d. Rodrigo de Tapia, caballero del hábito de Santiago. Publicase ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes:*

- aquella intitulas* La Numancia; *esta* El trato de Argel, ed. Antonio de Sancha, Madrid, 1784.
- SÁNCHEZ, Alberto, “Aproximaciones al teatro de Cervantes”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 7 (1992), pp. 11-30.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Gredos, Madrid, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand, “Naturaleza del signo lingüístico”, *Curso de lingüística general*, ed. Charles Bailly y Albert Sechehaye, trad. Mauro Armiño, Fontamara, México, 1992, pp. 99-108.
- SCHACK, Adolfo Federico conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, 2 vols., trad. Eduardo de Mier, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid, 1886.
- SCHEVILL, Rodolfo y Adolfo Bonilla, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, t. VI, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, “Introducción biográfica y crítica”, Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997.
- _____, “Introducción”, Miguel de Cervantes, *Comedias*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2001.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio Rey Hazas Miguel, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962.
- SITO ALBA, Manuel, *Análisis de la semiótica teatral*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1987.
- SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*, trad. Assela Alamillo, Gredos, Madrid, 1981.
- STAPP MOODY, William, *El teatro de Cervantes*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1981.
- ROSENBLAT, Ángel, *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid, 1978.
- TASSIS, Juan de, Conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid, 1990 [1929].
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Propaladia*, ed. Manuel Cañete, Imprenta de Aribau y Compañía (sucesores de Rivadeneyra), Madrid, 1880.
- TURIA, Ricardo de, “Proemio”, en *Norte de la poesía española. Ilustrado del sol de doce Comedias (que forman segunda parte) de Laureados Poetas Valencianos: y de doce escogidas loas, y otras Rimas a varios sugetos*, comp. Aurelio Mey, Valencia, 1616, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013076&page=1>.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1998 [*Lire le Théâtre*, 1977].
- _____, *La escuela del espectador*, trad. Silvia Ramos, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997 [*Lire le Théâtre*, volumen 2, Belin, Paris, 1996]
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, 3 vols., Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- _____, “Estudio preliminar”, Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, t. 1, ed. Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1980.
- _____, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Planeta, Barcelona, 1969.
- _____, *Historia de la literatura española*, 2 vols., Gustavo Gili, Barcelona, 1950.

- _____, “Las *Ocho comedias* de Cervantes”, en Francisco Sánchez Castañer (ed.), *Homenaje a Cervantes*, Mediterráneo, [Valencia] 1950, pp. 402-409.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogos de la lengua*, ed. José F. Montesinos, Espasa Calpe, Madrid, 1953.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Entrevistas*, ed. Joaquín del Valle-Inclán, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- VEGA, Félix Lope de, *La dama boba*, ed. Diego Marín, Cátedra, Madrid, 2009
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.
- _____, *El Caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 2003.
- _____, *Las fortunas de Diana*, ed. Juan Coronado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- _____, *Las bizarrías de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente, Espasa Calpe, Madrid, 1963.
- VELTRUSKY, Jiří, “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 31-56.
- VIRÚES, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas del capitán Cristoual de Virués* (manuscrito), imp. Alonso Marín, Madrid, 1609.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, “Desorden y trasgos en *La dama duende*”, en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, El Colegio de México, México, 2002.
- WARDROPPER, Bruce W., “Comedias”, en Juan Bautista Avalué-Arce y Edward C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 147-169.
- WILSON, Edward Meyron y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, trad. Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 1985.
- WOLF, Fernando José y Conrado Hofmann, *Romances viejos castellanos. (Primavera y Flor de Romances)*, en Marcelino Menéndez Pelayo *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 6, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952 [Berlín, 1856].
- YNDURÁIN, Francisco, “Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes, *Obras completas. Obras dramáticas II*, Atlas, Madrid, 1962.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.
- _____, “Técnica dramática en *El gallardo español*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 505-518.
- ZUGASTI, Miguel, “La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, OP, fuente de *El rufián dichoso*”, comedia de santos de Cervantes”, en José Barrade OP y Óscar Mayorga OP (eds.), *La orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, San Sebastián, Salamanca, 2010, pp. 163-195.