

La representación por el texto en la comedia clásica española

DOLORES NOGUERA GUIRAO

La historia de la crítica sobre el teatro clásico español, sobre la «comedia nueva», ha ido oscilando a veces con excesiva exageración desde el texto al espectáculo, sin encontrar la perspectiva adecuada para considerar un hecho literario-artístico que se esfumaba hacia la literatura y hacia las artes visuales, en terrenos fronterizos. La más moderna tradición crítica, la anglosajona y americana, dio — como es bien sabido — importancia sustantiva al texto en su aspecto de unidad de significado, o de contenido, con lo que derivó rápidamente hacia las vertientes sicologistas, contenidistas, temáticas semánticas y — como se ha acusado — morales.

La crítica española — nunca demasiado centrada — prefirió el tratamiento textual también pero desde el punto de vista más formal que semántico, derivando hacia juicios estilísticos.

La contrapartida a este tipo de acercamientos la constituye la crítica de la práctica teatral considerada como espectáculo, como representación compleja, en la que el texto es uno más de los ingredientes. Todas las derivaciones de esta postura parten, en realidad, de esa concepción, que refinan con estudios acerca del público, precios, hoarios, etc., es decir, de todo tipo de circunstancias sociales.

Por supuesto que se han dado toda clase de términos medios y de posturas conciliadoras; de la misma manera que se ha ensayado la crítica globalizadora. El panorama es bien conocido por los estudiosos. Bastará con acudir a la bibliografía crítica de Jauralde para obtener un compendio de las posibilidades actuales y del movimiento entre los críticos ¹.

¹ Véase los últimos panoramas en José María Diez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984. Y en Pablo Jauralde, «Introducción al estudio del teatro clásico español...», en *Edad de Oro*, V (1986), 107-147. Para la crítica inglesa, Isaac Rubio, «El teatro español del siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa», en *Segismundo*, XXXIII-IV (1981), 151-166.

A mi modo de ver han sido los estudios del profesor John Varey los que, al partir de un conocimiento riguroso de las circunstancias materiales de la representación, han conseguido llegar al texto o - si se prefiere - al contenido o significado de la obra, en un ejercicio crítico que hace falta profundizar, con su modelo, en otros campos, aspectos obras y autores ².

Por eso me propongo subrayar con un ejemplo otro de los goznes, a mi modo de ver, más apropiados para no desenfocar el estudio crítico de la «comedia nueva». Me refiero al de la palabra con incidencia escénica. En ese evidente cruce entre los dos campos comprometidos - texto y espectáculo - se halla, me parece, la atalaya perfecta desde la que mirar la peculiar estructura de la «comedia nueva».

Si el hecho es evidente y ha sido estudiado o señalado aquí y allá, creo que no se ha hecho como reflexión consciente y método sistemático en el análisis de obras singulares.

Se trata de una de las posibles interferencias o campo cruzado de lo más específicamente literario - el texto - y lo más específicamente espectacular - las condiciones de la representación - . La posibilidad es, en términos generales, doble, aunque yo sólo me propongo hacer el camino en una dirección: la que va del texto a la representación. Como la obra que voy a analizar sistemáticamente es *La huerta de Juan Fernández*, de Tirso de Molina, pondré un ejemplo, el final de la jornada primera:

MARCOS	Avisa la patrona, Pablos, que eche lana blanda y ropa limpia.
PABLO	Llevaremos al mesón las mulas.
ROBERTO	Si está dormida, por ser tarde, la hostelera, mal almuerzo se me aliña.
MARCOS	No hay sueño donde hay dinero advenedizo.
CONDE	¡Hola! Quita esas maletas, Roberto. ¿Qué hora es?
ROBERTO	Dice la risa del alba que son las cuatro.
CONDE	Fue la jornada prolija, no me espanto.
MARCOS	Magdalena, criados, Pedro, Cristina, bajen a alumbrar al conde.

(vv. 1053-1069)

² Un volumen con una extensa recopilación de sus trabajos está a punto de publicarse, con el título de *El teatro clásico español...* (Madrid, Castalia). Me refiero fundamentalmente a estudios, como «Space and Time in the Staging of Calderon's *El alcalde de Zalamea*», en *Staging in the Spanish Theatre*.

En el código lingüístico teatral y en la retórica al uso, los fragmentos textuales que dicen, subrayan o exigen correlato en la tramoya, decoración, efectos, etc., son muy conocidos, y por cierto como propio de escritores avezados en las técnicas de representación, que se plantean al mismo tiempo que escriben el resultado en tablas, lo que no siempre es así, claro. Son los segmentos textuales que superan su mera condición verbal y exigen un correlato espectacular, o bien en los elementos de la representación (decorado, tramoya, movimiento escénico, etc.) o bien en la imaginación del público. En la comedia clásica, la frecuencia, densidad e importancia de estos segmentos textuales es enorme, enterándonos por una parte de que no había divorcio entre autor y representación, tal y como a veces se ha escrito; pero también apuntando hacia una peculiaridad escénica que necesita analizarse cuidadosamente. Como mi intento es el de mostrar un caso práctico, huyo conscientemente de cualquier exposición teórica previa más compleja, lo que, por otro lado, no es difícil de encontrar entre la masa bibliográfica actual. Me interesa arraigar históricamente el fenómeno para hacerlo incidir sobre las peculiaridades de la «comedia nueva».

En el fragmento que hemos señalado anteriormente, los personajes de la comedia además de «decir», señalan constantemente hechos de la representación, pero con las mismas palabras; es decir, el texto tiene esa doble significación, hacia lo literario y hacia lo escénico: «Avisa / la patrona, Pablos, que eche / lana blanda y ropa limpia» significa espectacularmente que los interlocutores acaban de llegar a un lugar de hospedaje; movimiento de los personajes, tiempo y lugar de la acción, por tanto, se señalan mediante esa frase. El lenguaje dirigido hacia las condiciones de la representación puede ser, como se verá, redundante o sencillamente expresivo por redundante.

«Llevaremos al mesón / las mulas» vuelve a señalar el movimiento de los personajes (*acaban de llegar de un viaje con caballerías*), el tiempo (*final de un viaje*, el tiempo proyectado: lo que van a hacer), la escena (estarán llegando al mesón, en los umbrales o alrededor de la entrada).

«Si está dormida, / por ser tarde, la hostelera,»/. Naturalmente que el texto cumple ahora con señalar la hora ficticia en la que sucede la acción (la gente está dormida, es tarde), como en seguida nos dirá otro personaje: «que son las cuatro», porque ya empieza a despuntar el alba.

«¡Hola! Quita / esas maletas...» señala nuevamente el hecho de la llegada («Hola») y del viaje («las maletas»).

El sencillo análisis de un segmento teatral pone de relieve, por tanto, cómo el lenguaje posee una doble significación o proyección, y que la segunda —la que venimos llamando «espectacular» o escénica— es específica en el sentido de que apunta a un campo exclusivo y determinado, el de cómo entender lo que el espectador está viendo. Sabido es que los recientes estudios de lingüística, al trabajar sobre este terreno de la «pragmática» de la comunicación se han encontrado con el peculiarísimo caso de la Literatu-

ra ³. El más enredado de todos ellos, el del lenguaje teatral, porque sobre él confluyen todo tipo de condiciones. Razón por la cual vuelvo al análisis del ejemplo y a su consideración histórica. No me cabe ninguna duda de que el día en que tales estudios consigan delimitar su objeto y afilar sus métodos, habrá que distinguir entre cosas como texto literario-teatral de significado obligatoriamente doble versus textos sólo de valor «semántico» o sólo de valor «espectacular» con toda una gama taxonómica intermedia.

Realicemos ahora el análisis de *La huerta de Juan Fernández* desde este punto de vista ⁴.

La comedia comienza acotando «Salen de camino doña Petronila, vestida de hombre con bota y espuela, y Tomasa por otra puerta como lacayuelo, el capotillo con muchas cintas». Evidentemente, los elementos visuales —traje y objetos en este caso—, así como la disposición escénica (salidas por diferentes puertas), apuntan también a complementar la situación escénica. Pero la densidad de texto que significa «espectacularmente» al comienzo de la jornada es evidente.

TOMASA	Un cuartillo de cebada le basta y sobra: que, en fin,
PETRO.	¿Hacéis a Madrid jornada, gentilhombre?
TOMASA	A su servicio.
PETRO.	¿Vais solo?
TOMASA	No me acompaña sino un jumento, novicio en la albarda, porque es nuevo, y anteayer se destetó.
PETRO.	Si tres leguas camino, no me parece, mancebo, que es el pienso suficiente de un cuartillo.

(vv. 1-13)

El texto dramático se proyecta hacia detrás y hacia afuera para contextualizar la escena que el espectador comienza a ver («hoy salí de Ocaña», «tres leguas caminé», etc.), pero también se proyecta hacia el presente escénico para indicar al espectador lo que se debe ver o imaginar en escena: se trata de un camino («hacéis a Madrid jornada») en la concurrida senda de Madrid a Ocaña, y por ahí deben andar las cabalgaduras, sobre las que entabla un diálogo, inmediatamente convertido en razonamiento de mayor

³ Una adecuada selección de trabajos de Omen, Ohmann, etc., basados sobre todo en Austin ((*Palabras y acciones*, Buenos Aires Paidós, 1971, trad. de su *How to do Things with Words*, de 1962), se puede encontrar ahora en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987. V. ahora mi ensayo bibliográfico sobre el tema, «La oralidad en el teatro. Ensayo de bibliografía actual», en *Edad de Oro*, VII (1988), prensa.

⁴ Cito siempre por la ed. de Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1983. La comedia se publicó por primera vez en la *Tercera parte de las comedias del maestro Tirso de Molina...* (1634). Por datos internos de la misma obra, debió de escribirse hacia 1625-1632.

alcance (vv. 14 y ss.). La densidad de alusiones a la escena indicada no es gratuita, puesto que ésta era pobre en efectos reales, debemos pensar que no se representaba el «camino» y que no aparecían los animales en escena. O dicho de otro modo más verosímil, que Tirso escribía pensando que estos matices del decorado y la escena no se representarían normalmente ante los espectadores. De la misma manera, entre otros detalles, el texto insistirá en la calidad de «mozo» (v. 62 por ejemplo) de Tomasa y en que ambos se han creído el disfraz del otro.

Poco después (vv. 115 y ss.) aparecen nuevas acotaciones escénicas en el mismo texto dramático. En tanto que los dos personajes han ido hablando se supone que han ido marchando. Petronila por eso apostilla:

Mientras guisan la comida
 en esa venta, y mi mesa
 alegráis, a que os convido
 si lo que muestra el vestido
 vuestra inclinación profesa,
 decidme de quién sois paje.

(vv.116-121)

Tirso permitía ahora un escenario sumamente sencillo facilitando con «esa venta» la ausencia del decorado que la señalara e incluso la condición de paje bien vestido de uno de los interlocutores. Puesto que el texto lo dice, puede no estar señalado realmente en el decorado y tampoco en el vestuario.

Siguen los dos personajes intercambiando ingeniosidades y reflexiones a través de las cuales se nos va contando la historia y perfilando el carácter de cada uno de ellos. Las referencias escénicas son pocas («vamos ahora a comer» del v. 211; «dad cebada... al pobre jumento», 213-215; etc.) hasta que desaparecen para irse a comer, como subraya el texto («comamos», v. 234).

Un brusco cambio de escena nos trae a don Hernando y Laura. Hemos de suponer que el espectador no reciba ninguna ayuda escénica, porque es don Hernando quien va definiendo claramente el lugar. Nótese la abundancia de deícticos e incluso el vocativo que abre su parlamento, para que el espectador conozca el nombre de los nuevos personajes:

HERNANDO Permitid, Laura mía,
 que mis sabrosos males,
 destas flores haciendo tribunales,
 sitial y trono de esta fuente fría,
 formen de vos querellas,
 y os digan mis agravios,
 vos la acusada, los testigos ellas,
 serviránle los labios,
 estos claveles bellos,
 quejándose de vos por todos ellos.
 tres meses los sayales
 en esta huerta, de Madrid recreo
 me ofrecen bienes y me ferian males.

(vv. 237 y ss.)

El espectador acaba de «escuchar» que la escena es en una huerta de Madrid —flores, claveles...—, con una fuente. Una puesta en escena, sobre todo actual, podría explicitar estos elementos, pero más bien parece que Tirso no lo creía así para su época y por eso se lo encomendaba al texto dramático. Sería mucha casualidad que el texto fuera redundante con respecto al montaje escénico, ya que, como acabamos de ver, el parlamento de don Hernando abre escena. Una rica descripción verbal de la escena del jardín se repite en la jornada segunda (vv. 1763-1791). El largo pasaje que sigue, por cierto y aunque no nos interesa para el tema, es de nuevo una larga contextualización retrospectiva de los dos personajes. Ambos procesos de contextualización (el escénico y el temático) sobrecargan al texto de significados y funciones, de modo que el espectador debe proyectar a partir de los versos multitud de significados en direcciones muy distintas, o lo que es lo mismo, debe poner en juego una capacidad imaginativa tanto mayor cuanto que las convenciones son constantes, radicales y sólo parecen tener el asidero de la palabra y quizá de una sencilla puesta en escena.

Naturalmente que la contestación a don Hernando se abre con el vocativo de su nombre (v. 366) e incide en el mismo señalamiento escénico («En Madrid me tienen pleitos», por ejemplo, v. 406; «en este apacible sitio», v. 445) al contar su historia. En el bello y apasionado diálogo amoroso que sucede, el texto va recordando la escena («No trocaré desde hoy más / estos jardines elísios, / esto estos dichos burieles, / estas fuentes y este sitio, / la silla del imperio...», vv. 517-520).

La nueva escena, otra vez con Petronila y Tomasa, se abre a partir del verso 537 con un efecto escénico. El paje ha descubierto que su amo es una mujer disfrazada y Tirso relata el resultado: Petronila persigue a un presunto paje con una daga en la mano reprochándole que haya entrado en su aposento cuando se hallaba dormida. No parece que haya especiales indicaciones escénicas, aunque sí contextualizaciones retrospectiva, ya que se cuenta «lo que ha pasado», incluso con detalles que hubieran sido, de representarse, muy efectivos: «No quisiste desnudarte / en mi presencia; la puerta / me hiciste cerrar... / salí entre confuso y triste, / y mi inquietud, que no sabe / sino allanar trampantojos, / aguardándote dormida, / entró, una vela encendida, / y inquisidores los ojos, / vi lo que el Partinuplés / en la infanta perdigada. / La cera, de enamorada, / se derritió; y ya tú ves / si llorando sobre ti, / te había de despertar. / Voces empezaste a dar; / soplé la luz y salí / al patio, donde procuras / castigarme por curioso» (vv. 652-673). El espectador acaba de enterarse de la escena: transcurre en el patio de la posada. De modo que es el poder de la palabra, de lo que se dice y de lo que se cuenta, una vez más, el centro de la obra, como en seguida corrobora el más largo de los parlamentos, en el que Petronila cuenta su azarosa historia de amores y desdenes (vv. 727-1039).

La escena final de la jornada primera es la que está comentada como ejemplo al empezar estas páginas.

Las dos restantes jornadas y particularmente la segunda, presentan una enorme cantidad de diálogo sustituyendo acciones. El espectador «oye» contar lo que ha pasado, no lo ve escenificado. Si se hace la prueba de analizar desde esta óptica los parlamentos de Petronila (vv. 1125-1221 o vv. 1432-1573, por ejemplo), o el de Mansilla (vv. 1626-1733) no quedará más remedio que preguntarse por las razones por las que se da esta reconversión dramática hacia la palabra. Pobreza de medios escénico, pero también el deleite del diálogo ingenioso o cortesano; se rehúsa la representación en escena de lo más violento, complejo, llamativo o procaz, pero también preferencia por la sutileza psicológica y el ingenio de estilo, que brillan mejor en los parlamentos. Y —¿por qué no?— verborrea barroca, halago de la palabra, incapacidad para el silencio, reconversión de todo en objeto verbal que deleita a quien habla y asombra a quien escucha. Este uno de los elementos de la ideología estética del barroco que se realiza en la comedia. Deleitar, producir admiración en los oyentes es una de las constantes que subyace con maestría en la pieza teatral, brotando a la luz como una variedad generadora de diálogos.

La tercera jornada es un claro ejemplo de esta inclinación tirsiana que opta — como vengo mostrando — por crear un teatro en el que las palabras, los versos son vectores poéticos que constituyen la médula de la comedia. La dialéctica queda así convertida en acción y como consecuencia lógica la retórica al servicio del teatro.

La falta de exceso de tramoyismo y efectismo teatral se suple ingeniosamente en la comedia por la fuerza que toma la palabra; tanto más surgirán los altos grados de lirismo poético cuando menos hagan los actores y más oigan los espectadores, a quienes se les está dando constantemente las pautas para que se imaginen el ambiente, el decorado; la palabra, pues, *adquiere un valor visualizador como creo que se demuestra en estos versos:*

LAURA Vaya, que gusto de oiros;
 y el sitio alegre convida
 a burlas con que despida
 soledades y suspiros.
 (vv. 2163-2166)

En este caso, como en tantos otros, la interpretación lleva consigo la función de matizar la unidad espacial; el texto en boca de la actriz cumple el objetivo de expresar concretamente cómo, de qué manera debería ser el lugar en el que está transcurriendo la acción, descartando la posibilidad de que el público pudiera imaginar aquella escena en otro contexto espacial distinto del que se especifica en la estrofa comentada. La pobreza de decorados en el tablado queda de esta manera suplida por el texto mismo sirviendo éste de guía en la mente del público espectador. La localización espacial está siempre manifestada por un personaje, puesto que es éste el único medio de que dispone el poeta para expresar el lugar en el que transcurre la acción: «... y salid / de esta huerta y de Madrid» (vv. 2400-

2401), «¿tú en Madrid...?» (v. 2633), «(si no ha llegado) a esta casa» (v. 2815), «Aguardando estaba un coche» (v. 2831), «desta casa, donde vive» (v. 2861), «... y agora, / en Madrid competidora,» (v. 2068-3069), «que traigo a Madrid conmigo.» (v. 3080), «... y del cuidado / que os trujo a Madrid...» (v. 3125-3126).

La unidad de tiempo está marcada por el mismo procedimiento reiterativo verbal; sirvan de ejemplo los versos siguientes: «éstas las primeras flores» (v. 2212), nos hace pensar que es en primavera cuando tienen lugar los hechos. Pero también se matiza no sólo la estación del año, sino el momento concreto: «esta tarde os vino a ver» (v. 3161), «yo vendré a la noche a veros» (v. 2988), «¿Me vendrás mañana a ver?» (v. 2677).

Notables son los casos en los que la incidencia de la palabra en la escena es fundamental para que los espectadores entiendan el sentido completo del espectáculo, porque mediante ella se les incita y estimula directamente para que capten el microcosmos escénico en su totalidad; es decir, «oyen» lo que tendrían que estar viendo en el decorado. Pero no menos notables son aquellas veces en las que el diálogo congela la acción; quiero decir, no acontece en escena nada más que largos parlamentos que, a mi modo de ver, funcionan como técnica que utiliza el poeta para mantener la tensión en el público hasta el final de la representación. Concretamente ocurre así desde el comienzo de la última jornada hasta el verso 2687; en el transcurso de estos versos, la acción principal queda paralizada, pero una catarata dialogística mantiene la inquietud de los espectadores, quienes esperan ansiosos el desenlace final, que no es más que la revelación de las verdaderas personalidades ocultas durante la obra por los disfraces y el obligado restablecimiento del orden social: «de venir disimulando / en el traje que me esconde / y que el verdadero conde / del fingido sea criado» (v. 2187).

Teniendo en cuenta que la fiesta teatral se compone de varios elementos intercalados — loa, primera jornada, entremés, segunda jornada, baile, tercera jornada, jácara o mogiganga—, no es de extrañar que el escritor de comedia utilizara la forma oral para recordar al público el final de una jornada en el comienzo de la otra.

Si en la primera y segunda jornada se han llevado a cabo con el rigor exigido el planteamiento y el nudo, en la tercera surgirá, como no, el desenlace; pero será en los últimos instantes de la representación cuando los espectadores conozcan el verdadero resultado de la ficción:

PETRO.	¿Yo conde? ¿Qué me faltaba?
TOMASA	Señores que soy Tomasa, mujer de Mansilla.
CONDE	Ya estaréis segura, Laura, de que soy el conde yo.

DON HERNANDO Alto, reparete desgracias
bodas y premios de amor,
mientras nuestra corte alaba
La Huerta de Juan Fernández
y suple el senado faltas.
(vv. 3410 y ss.)

Hasta este momento final, la oralidad cumple en esta tercera jornada la función primordial e indispensable de precisar las matizaciones espaciales y temporales además de mantener la tensión dramática hasta el momento del desenlace final.

El elemento oral tiene su origen primario en las condiciones sociales del teatro. También tendremos que tener en cuenta las circunstancias físicas en las que se representan las obras para poder comprender los fenómenos a los que vengo aludiendo. Escasos son los recursos que tienen los «autores» para mostrar el decorado perfecto que exigen las obras, será entonces el poeta quien dote a la palabra de un valor esencial en la escena y de este modo cumplir múltiples finalidades: crear un escenario verbal, mantener la atención del público, hacer gozar a los espectadores del «arte de oír» y dilatar la acción hasta el momento exigido para el final. Un telón de fondo de tipo ideológico propio del siglo XVII.

Sin olvidar que la comunicación teatral va más allá del texto, es obligatorio recordar que Tirso, seguidor de Lope, se interesa más por el oído que por lo meramente visual, superando todo canon que enmarque el teatro áureo como pintura puesta en acción, porque en última instancia el simbolismo mítico que se logra en el tablado de los corrales brota por la rica suma de los elementos lingüísticos puestos en escena. El propio texto establece las pautas de representación, envuelve el espectáculo teatral y contribuye a ese deleite de los sentidos que es la «comedia nueva», creando además un juego de convenciones entre dramaturgo, «autor» y público.



TEXTOS

