TEXTO Y REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

862.309
G643t

EL COLEGIO DE MÉXICO

BIBLIOTECA DANIEL COSIO VILLEGAS

30 OCT 1997

11 NOV 1997

18 NOV 1997

C M 18 MAYO 2010

DEVUELTO

3 DIC 1997

11 DIC 1997

24 ENE 1998

18 ENE 1998

DEVUELTO

C M Biblioteca Daniel Cosío Villegas

...10 07

EL COLEGIO DE MEXICO

3 905 0648705 J

TEXTO Y REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

SERIE ESTUDIOS DEL LENGUAJE, II

CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

Consejo Editorial
Literatura

Aurelio González
Beatriz Mariscal Hay
Martha Elena Venier

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

TEXTO Y REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

Biblioteca Daniel Cosío Villegas
EL COLEGIO DE MEXICO, A. C.

EL COLEGIO DE MÉXICO

862.309
T355

Texto y representación en el teatro del siglo de oro / Edición de Aurelio González.-- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.
120 p. ; 21 cm.-- (Serie Estudios del lenguaje ; 2)

ISBN 968-12-0819-6

1. Teatro español-Período clásico, 1500-1700-Historia y crítica. 2. Cervantes Saavedra, Miguel de-Crítica e interpretación. 3. Vega Carpio, Félix de, 1562-1635-El casamiento en la muerte-Crítica e interpretación. 4. Téllez Gabriel, 1584-1648-El condenado por desconfiado-Crítica e interpretación. 5. Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan, 1581?-1639-Los pechos privilegiados-Crítica e interpretación. 6. Calderón de la Barca, Pedro, 1600-1681-El mágico prodigioso-Crítica e interpretación. I. González, Aurelio, ed.

862.309
G643t

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Portada de Mónica Diez-Martínez

Primera edición, 1997

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0819-6
Impreso en México / *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Introducción
AURELIO GONZÁLEZ 9

Caracterización de personajes en el teatro cervantino
AURELIO GONZÁLEZ 11

El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en la *Numancia*
CHRISTINA KARAGEORGOU BASTEA 23

Espacios de afirmación y contraposición en *El casamiento en la muerte*
ALMA MEJÍA GONZÁLEZ 45

Configuración dramática de *El condenado por desconfiado*
MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN 59

Texto dramático y texto espectacular en *Los pechos privilegiados*
NANCY ALTENBURG 75

El mágico prodigioso: la representación barroca como epifanía
GABRIELA LEAL 89

Bibliografía 111

INTRODUCCIÓN

En el presente volumen de la serie Estudios del Lenguaje se recoge un conjunto de estudios sobre el teatro español de los Siglos de Oro, desde Cervantes hasta Calderón, cuya línea conductora es la relación que existe entre el texto dramático (el discurso literario) y el texto espectacular (los mecanismos de escenificación).

Los artículos que aquí se publican ofrecen un panorama que va desde Cervantes hasta Calderón de la Barca pasando por Lope de Vega, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina, esto es, desde la tragedia española de mediados del siglo XVI hasta el drama filosófico-teológico de principios del XVII. En general, el objeto de estos estudios es mostrar cómo la comprensión cabal de las obras dramáticas (tanto las obras maestras como aquellas que no lo son) del teatro áureo debe partir de su concepción como textos escritos para ser representados de acuerdo con las convenciones escénicas de aquella época y ante un público que, dentro de su múltiple procedencia, tenía una ideología y un contexto sociohistórico específicos.

El primer trabajo no se centra en ninguna obra en particular, sino en el teatro cervantino y revisa algunos aspectos sobre la especificidad de los mecanismos de caracterización teatral y su control escénico desde el texto dramático, elemento importante en la relación que se establece entre ambos textos (dramático y espectacular) en el momento de la representación. El artículo de Karageorgou sobre la *Numancia* de Cervantes señala cómo la presencia escénica de figuras alegóricas y personajes crea el contrapunto necesario para el surgimiento de valores realmente humanos y universales. El estudio de Alma Mejía muestra en una comedia de Lope, *El casamiento en la muerte*, la riqueza que tiene el espacio dramático como elemento significativo de la oposición entre el héroe nacional, Bernardo del Carpio, y sus antagonistas, entre España y Francia, entre los conflictos personales y los nacionales. Martha Munguía revisa en su análisis la forma de constitución del

espacio dramático desde el texto a partir de las didascalias explícitas e implícitas, así como las funciones de los personajes y sus desplazamientos en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. Altenburg examina la realización de las funciones celebrativa y catártico-conjuradora en *Los pechos privilegiados* de Ruiz de Alarcón, señalando la importancia que tiene "ese otro texto", "multilingüe", que es la representación, en el texto dramático. Cierra el volumen el trabajo de Gabriela Leal, en el cual se revisa cómo el carácter doctrinal de *El mágico prodigioso*, con la base teológica que tanto ha comentado la crítica, encuentra un cauce óptimo en la escenificación guiada por una estética barroca de la abrumación de los sentidos.

Estos trabajos se originaron y discutieron a lo largo del seminario sobre el teatro de los Siglos de Oro llevado a cabo en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (marzo-julio de 1995).

Aurelio González

CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES EN EL TEATRO CERVANTINO

AURELIO GONZÁLEZ

La creación y la caracterización de los personajes que integran una obra de teatro implican una doble dificultad constructiva para el dramaturgo. Estas dificultades tienen su correspondencia u origen en la doble textualidad que implica la obra de teatro: texto dramático, por una parte, y texto espectacular o escénico, por otra. Es en estos dos "textos" que el autor debe desarrollar sus personajes, pues de no hacerlo así la obra perdería la tensión dramática que es su razón de ser. También es cierto que, en lo que se refiere al texto espectacular, la responsabilidad creativa puede recaer en mucho mayor medida en el director o "autor", según la terminología del teatro de los siglos áureos, pero éste sólo la podrá desarrollar en la medida que el texto esté concebido desde un principio para ser desarrollado en un escenario.

La primera dificultad a la que se enfrenta el escritor dramático en el momento de crear sus personajes es que, a diferencia de otras formas literarias narrativas, difícilmente puede integrarse dentro de la obra de teatro un observador exterior —el narrador— como una de las voces del texto literario, sin perder la calidad y la tensión dramática; por lo tanto, la caracterización dramática de los personajes no puede provenir de él, sino que tiene que presentarse de otra forma: por medio de los propios personajes.[1] Así, en lo que se refiere a la elaboración de carac-

[1] Cuando se quiere emplear este recurso en el teatro lo más frecuente es utilizar a un personaje para que llene las funciones del narrador, en muchos casos privándolo incluso de cualquier participación dramática que rebase la del simple observador. En estos casos, por lo general, el personaje no será un narrador de tipo omnisciente.

terizaciones en el texto literario, el dramaturgo tiene tres vías para definir a sus personajes, las cuales pueden ser coincidentes o no. En el caso de ser coincidentes dan lugar frecuentemente a personajes unitarios sin mayor tensión dramática. En el caso contrario, el contraste de visiones puede generar personajes mucho más complejos, con mayor profundidad psicológica y, desde luego, cargados de mayor tensión dramática.

Estas vías de caracterización son la visión o definición que puede dar el personaje de sí mismo en sus parlamentos, la visión que expresan los otros personajes de aquél y, finalmente, sus acciones, que pueden ser acordes o estar en contradicción con una o ambas de esas otras visiones.

Por otra parte, el personaje, para ser efectivamente dramático, no puede limitar su vitalidad al texto literario, sino que tiene que poder desarrollarse en el texto espectacular que implica el montaje de la obra y, por lo tanto, debe tener la capacidad de ser representado en el escenario, habitualmente por un actor, el cual portará elementos de vestuario o de utilería que subrayan o hacen explícita la caracterización planteada en el texto literario.

Estos elementos, directamente relacionados con el actor o su apariencia, no son, desde luego, los únicos recursos caracterizadores que posee la puesta en escena, ya que también en ésta se apelará a los efectos sonoros o de tramoya para crear una situación determinada, que también puede ser caracterizadora del personaje. El maquillaje, el vestuario, los accesorios, etcétera, son signos que en el escenario adquieren una "significación de segundo grado"[2] al superar aquella significación que tienen en la vida cotidiana, y como signos pueden no sólo indicar sexo, condición o estado social, sino incluso una época histórica o un lugar o un espacio geográfico determinado y así caracterizar con mayor claridad o intensidad, en el momento de la representación, a un personaje.

Cuando estos elementos adquieren este nivel de significación, de acuerdo con planteamientos como los de Teresa Kirschner[3] en sus trabajos sobre el teatro de Lope de Vega, las señales visuales o

[2] Cf. Tadeusz Kowsan, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992, p. 180.

[3] "Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega", en *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII. AIH Actas Irvine-92*, Universidad de California, Irvine, 1994, t. V, p. 155.

audiovisuales adquieren un valor equiparable al de las señales verbales.

El tipo de texto espectacular, esto es, el montaje escénico, que a fin de cuentas se puede resumir como la relación entre lo que se ve, lo que se oye y lo que se dice en escena, se puede clasificar, siguiendo a Kirschner, en cuatro categorías que son válidas para el tipo de teatro que se hacía en los siglos XVI y XVII:

> a) El montaje simbólico el cual refleja o desdobla, en un proceso de abstracción o en su reverso en un proceso de exteriorización y materialización, un atributo de un personaje o un motivo temático-ideológico. b) El montaje articulador que va ligado a la mecánica de exposición y desarrollo del argumento [...] c) El montaje espectacular comprende todo montaje decorativo. Tiene como función principal explicar, describir o evocar, sin implicar el desarrollo del argumento o la forma de ser del personaje. d) Finalmente, el montaje totalizador que implica el metamontaje que absorbe en sí varias de las otras categorías previamente definidas.[4]

Obviamente, los elementos o técnicas de representación se complican cuando se trata de un personaje colectivo, una multitud o una masa indeterminada, en cuyo caso el dramaturgo apelará a técnicas teatrales más complejas de manipulación del espacio audiovisual o del mismo personaje; por ejemplo, al empleo de "apariencias", voces fuera de escena, figuras, sonidos, alegorías, etcétera, todos ellos recursos para sugerir al espectador lo que a veces tendría dificultades casi insalvables si se tratara de una representación realista.

En muchos casos, estos problemas del montaje los plantea el autor dramático desde el momento mismo de la creación de la obra de teatro y los registra, paralelamente al texto literario, en el texto que forman las acotaciones,[5] que en muchos casos también puede recoger elementos poéticos que pertenecerían con más razón al texto literario. En este sentido, baste recordar las acotaciones de algunos autores contem-

[4] Teresa Kirschner, "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega", *Estudios Hispánicos en el Canadá. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15 (1991), pp. 453-464.

[5] Véase Alfredo Hermenegildo, "Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico", en Luis T. González del Valle y Julio Baena, eds., *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado, 1991, pp. 121-131.

poráneos como Valle Inclán *(Luces de Bohemia)*, García Lorca *(El público)* o Buero Vallejo *(Las cartas abiertas)*. No nos debe extrañar que los dramaturgos del Siglo de Oro, poseedores de un amplio sentido de lo teatral, también incluyan, en este tipo de texto paralelo, elementos que pueden no ser estrictamente pertinentes para la creación o el funcionamiento de la mecánica teatral. Por ejemplo, en el caso de Cervantes, las afirmaciones que hace en las acotaciones sobre haber visto personalmente situaciones como la petición para las ánimas que hace Buitrago en *El gallardo español*:

> Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de soga; 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.
>
> (I, 628)[6]

O sobre la verdad de las apariciones demoniacas en *El rufián dichoso*:

> Éntranse todos, y salen dos demonios; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que ansí se cuenta en su historia.
>
> (III, 2266)

En ambos casos, Cervantes, además de caracterizar al personaje, da indicaciones sobre la representación de éste, minuciosamente en el primer ejemplo, atendiendo incluso a detalles sobre la espada maltratada y mellada, elemento importante que subraya la caracterización de Buitrago como pobre y hambriento, condición que se deducirá por el diálogo subsecuente con el Conde, que es el momento en que se delínea efectivamente al personaje en el texto dramático. En el segundo ejemplo, Cervantes, por el contrario, da total libertad para la caracterización del otro demonio, que a fin de cuentas no tiene más importancia que la de ser eso: un demonio. La inclusión de observacio-

[6] A menos que se indique otra cosa, todas las citas de las obras cervantinas están tomadas de: Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987. En el caso de las acotaciones, éstas se sitúan indicando la jornada y el verso que las antecede.

nes ajenas a la mecánica de representación teatral es indicativa del sentido que tienen, para el autor, los elementos en cuestión en la obra. En este caso hace explícito que se trata de elementos que pertenecen a la realidad y no a la fantasía del autor y que por lo tanto hay que tratar de representar en el escenario dando esa idea. No hay que olvidar que ambas comedias se basan en historias verdaderas: la defensa que hizo Martín de Córdoba, conde de Alcaudete, de Orán y Mazalquivir en 1563, y la vida piadosa, a finales del siglo XVI en Nueva España, de fray Cristóbal de la Cruz, rufián en Sevilla como Cristóbal de Lugo. Estos elementos descriptivos y visuales señalan hasta qué punto Cervantes estaba comprometido con el aspecto escénico del teatro.

La caracterización que hace Cervantes de sus personajes no es igual en las tragedias, piezas de su primera época, que en las *Ocho comedias*. En las primeras lo que encontramos es, en palabras de Canavaggio,[7] un "*univers d'entéléchies*, en el cual los personajes pierden su libertad psicológica y no se caracterizan de acuerdo a su estado social o sentimientos, sino en función de su valor emblemático". Así, la responsabilidad y rectitud proverbiales de Cipión ante la gran empresa militar son las que lo particularizarán en la *Numancia*, caracterización que se expresa por su propia voz en el primer parlamento de dicha obra:

> Esta difícil y pesada carga,
> que el Senado romano me ha encargado,
> tanto me aprieta, me fatiga y carga,
> que ya sale de quicio mi cuidado.
> Guerra de curso tan extraño y larga
> y que tantos romanos ha costado,
> ¿quién no estará suspenso al acabarla,
> o quién no temerá de renovarla?
> (1-8)

También es la idea estereotipada del sufrimiento del cautivo y su heroísmo lo que establece la caracterización del personaje en *Los tratos de Argel*, idea que contrasta con la caracterización de Madrigal, inte-

[7] Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, Paris, 1977, p. 420.

resante personaje de *La gran sultana*, quien, a pesar de ser definido como un cautivo y funcionar como tal en la anécdota de la obra, en realidad viene a ser una curiosa mezcla de "gracioso", pícaro y bufón, de quien dice el espía Andrea:

> ¿No os acordáis que os vi y hablé la noche
> que recogí a los cinco, y vos quisistes
> quedaros por no más de vuestro gusto,
> poniendo por excusa que os tenía
> amor rendida el alma, y que una alárabe,
> con nuevo cautiverio y nuevas leyes,
> os la tenía encadenada y presa?
> (487-493)

En este caso la caracterización del personaje en el texto dramático de Cervantes se hará básicamente mediante la definición que dan de él otros personajes, ya que, precediendo a este parlamento de Andrea, Madrigal es definido por el judío, a quien le ha hecho la trastada de poner tocino en su comida (la boronía), como cautivo —"Jamás la libertad alcances" (428)—, hambriento —"Mueras de hambre, bárbaro insolente" (443)—, pobre —"andes de puerta en puerta mendigando" (445)— y español osado y astuto —"que ese perro español es un demonio" (456). A lo largo de la obra se verá que esta caracterización es perfectamente coherente con las acciones, producto de ingenio y astucia, que Madrigal lleva a cabo.

En otras ocasiones la caracterización está puesta en boca del personaje en cuestión de acuerdo no con ideas sino con tópicos literarios, como en el caso de Alimuzel, en *El gallardo español*, quien corresponde perfectamente a la caballerosidad y cortesía propias del mundo morisco aún en boga en la época de Cervantes:

> Alimuzel soy, un moro
> de aquellos que son llamados
> galanes de Melïona,
> tan valientes como hidalgos.
> No me trae aquí Mahoma
> a averiguar en el campo
> si su secta es buena o mala,
> que él tiene deso cuidado.

Tráeme otro dios más brioso
[. . . . .]
Y este dios, que así me impele,
es de una mora vasallo,
que es reina de la hermosura,
de quien soy humilde esclavo.
(151-166)

Hay que tener cuidado con el origen de los elementos caracterizadores que nos dan las didascalias explícitas. Por ejemplo, la primera acotación de la *Numancia* nos dice en el Ms. 15000 de la Biblioteca Nacional de Madrid: "Entra CIPIÓN y YUGURTA y MARIO y QUINTO FABIO, hermano de Cipión, romanos"; en cambio el manuscrito llamado *Sancho Rayón* de la Hispanic Society of America de Nueva York dice: "Salen primero CIPIÓN y YUGURTA."[8] Es claro que en la versión madrileña se trata de subrayar lo que será evidente en la escenificación: que los personajes son romanos y como tales deben aparecer. Otro ejemplo lo tenemos en la acotación que describe la figura de España: Ms. 15000: "Vanse, y sale España, coronada con unas torres y trae un castillo en la mano que sinifica España"; *Sancho Rayón*: "Vanse, y sale España, una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano la cual significa España y dice" (I, 352). En este segundo ejemplo tenemos elementos que limitan la apertura textual, ya que en un caso el autor está indicando que el papel de España lo debe hacer una mujer joven, imagen que visualmente resignifica el parlamento, por la carga que tiene el enunciador. Por otro lado, el valor simbólico puede desplazarse hacia el castillo como significante específico de España. La duda queda abierta: ¿qué escribió Cervantes?

El uso de personajes con función narrativa simple y, por lo tanto, con posibilidad de caracterizar personajes en situaciones paradramáticas a modo de introducción también aparece en las obras cervantinas. Ejemplo de esto es el diálogo, en la primera escena de *La gran sultana*, entre los renegados Roberto y Salec, en el cual se define la personalidad

[8] Según la edición se optará por una u otra, así la de Robert Marrast (Anaya, Madrid, 1961 y Cátedra, Madrid, 1984) sigue el manuscrito de Madrid y la de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Planeta, Barcelona, 1987) sigue el *Sancho Rayón* que dio lugar a la edición de Sancha (1784). En este tipo de problemas resulta muy útil la excelente edición crítica que ha publicado Alfredo Hermenegildo: *La destruición de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.

del Gran Turco y más adelante se cuentan los antecedentes de la historia de Clara y Lamberto, este último cautivo voluntario por amor, que se encuentra disfrazado de mujer en el serrallo del Sultán:

ROBERTO: La pompa y majestad deste tirano,
sin duda alguna sube y se engrandece
sobre las fuerzas del poder humano.
(1-3)
[. . . . .]
SALEC: Ya está a pie el gran señor; puedes atento
verle a tu gusto, que el cristiano puede
mirarle rostro a rostro a su contento.
A ningún moro o turco se concede
que levante los ojos a miralle,
y en esto a toda majestad excede.
ROBERTO: Por cierto, él es mancebo de buen talle,
y que, de gravedad y bizarría,
la fama, con razón, puede loalle
(28-36)

Otra forma de caracterización empleada por Cervantes es mediante una forma particular de expresión, ya sea del personaje o de quienes lo rodean, como sucede en *El rufián dichoso*, donde el lenguaje de germanía indica la condición de los personajes y sugiere el tipo de acciones que llevan a cabo:

LOBILLO: ¿Por qué fue la quistión?
LUGO: no fue por nada.
no se repita si es que amigos somos.
GANCHOSO: Quiso Lugo empinarse sobre hombre,
y siendo rufo de primer tonsura,
asentarse en la cátedra de prima,
teniendo al lombre aquí por espantajo
LUGO: Mis sores, poco a poco. Yo soy mozo
y mazo, y tengo hígados y bofes
(1-8)

Esta caracterización se refuerza en la representación del grupo que aparece en esta primera escena, indicada por el propio Cervantes:

Salen LUGO, envainando una daga de ganchos, y el LOBILLO y GANCHOSO, rufianes. LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos; que no ha de traer espada.

(I, 1)

Cuando se trata de caracterizar otro tipo de personajes, como los colectivos, por ejemplo las multitudes, Cervantes recurre a los efectos sonoros y, en forma explícita, en su texto espectacular puede, por ejemplo, pedir en la acotación que se cree auditivamente un ambiente de gran reunión como sucede en la *Numancia*, recurso éste que se sigue usando en la época de Lope en la "comedia nueva":

Dentro se echa este bando, habiéndose primero tocado a recoger el atambor.

(I, 49)

[...] luego tócase al arma en la ciudad y al rumor sale MORANDRO, herido y lleno de sangre, con una cestilla blanca en el brazo izquierdo con algún poco de bizcocho ensangrentado, y dice:

(IV, 1787)

En este último ejemplo también tenemos el elemento visual que nos muestra a Morandro herido y el detalle del pan ensangrentado, para subrayar el gran costo que ha tenido obtenerlo, y caracterizar así la decisión extrema del personaje.

En otras ocasiones, también en la *Numancia*, el recurso es simplemente realista y sencillamente pide que se trate de sugerir efectivamente una multitud:

A este punto han de entrar los más soldados que pudieren, GAYO MARIO, armados a la antigua, sin arcabuces, y CIPIÓN se sube sobre una peñuela que está en el tablado, y mirando a los SOLDADOS, dice:

(I, 64)

Aquí salen algunos cargados de ropa, y entran por una puerta y salen por otra.

(III, 1663)

Naturalmente, cuando la caracterización se apoya en especial en los elementos audiovisuales (vestuario, utilería, etcétera) o en determinadas acciones, se hace con descripciones minuciosas en las acotaciones destinadas a la representación. En este caso, la caracterización del personaje no es verbal y pertenece de hecho exclusivamente al texto espectacular, como se puede ver en las acotaciones siguientes tomadas de *Numancia*:

> Han de salir agora dos NUMANTINOS, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; otro con un jarro de plata lleno de agua; otro, con otro lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; otro con fuego y leña; otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto, y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego SACERDOTES, y dejando el uno el carnero de la mano, diga:
>
> (II, 788)

> Aquí ha de salir por los huecos del tablado un DEMONIO hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatar el carnero, y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios.
>
> (II, 884)

> Aquí sale MARQUINO con una ropa negra de bocací, ancha, y una cabellera negra, y los pies descalzos y en la cinta traerá, de modo que se le vean, tres redomillas llenas de agua: la una negra, la otra teñida con azafrán y la otra clara; y en la una mano, una lanza barnizada de negro, y en la otra un libro; y viene MILVIO con él, y así como entran, se ponen a un lado de LEONCIO y MORANDRO.
>
> (II, 938)

O también con elementos simbólicos de utilería que subrayan el significado de la escena:

> Aquí entran cuatro o más mujeres de Numancia, y con ellas LIRA; las mujeres traen unas figuras de niños en los brazos, y otros, de las manos, excepto LIRA, que no trae ninguno.
>
> (III, 1271)

El uso de alegorías para simbolizar conceptos abstractos o representar personajes colectivos es muy frecuente en las tragedias como *Numancia*:

> Sale el río DUERO, con otros muchachos vestidos de río como él, que son tres riachuelos que entran en el DUERO.
>
> (I, 440)

> Sale una mujer armada, con un escudo en el brazo izquierdo y una lancilla en la mano, que significa la GUERRA; trae consigo a la enfermedad, arrimada a una muleta, rodeada de paños la cabeza, con una máscara amarilla, y la HAMBRE saldrá vestida con una ropa de bocací amarillo, y una máscara amarilla o descolorida. Pueden estas figuras hacellas hombres, pues llevan máscaras.
>
> (IV, 1787)

y rarísima vez en comedias como *El rufián dichoso*:

> Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito "Curiosidad"; en la otra "Comedia".
>
> (II, 1209)

Este recurso, el más elemental en la representación de personajes colectivos, y más propio de la época de la "tragedia española" que de la "comedia nueva", sigue empleándolo Lope en obras como *El casamiento en la muerte* (Castilla y León), *El postrer godo de España*, *El cerco de Santa Fe* (España).

En esta breve revisión se puede ver cómo Cervantes se apoya en sus obras en toda la gama de recursos que le ofrece la doble textualidad teatral para la caracterización de los personajes, lo que nos muestra la gran conciencia escénica que tenía y la claridad con que entendía el hecho teatral tan evolucionado desde sus tragedias hasta las *"ocho comedias famosas"*.

EL TEXTO ESPECTACULAR Y SUS IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS EN LA *NUMANCIA*

CHRISTINA KARAGEORGOU BASTEA

El genio narrativo de Cervantes se impuso desde la aparición del *Quijote*, pero sus cualidades de dramaturgo no fueron apreciadas sino hasta mucho después. En especial, la *Numancia* fue valorada primero por los románticos alemanes.[1] Por otra parte, la preponderancia del Arte Nuevo, como "tendencia normativa" de la renovación dramática ocurrida desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, hizo que el interés de los estudiosos se centrara más en el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón. La tragedia, definida por los preceptistas del siglo XVI en línea estrictamente aristotélica,[2] pronto fue abandonada.[3]

[1] Véanse Armando Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Madrid, 1915, pp. 125-128, y Willard F. King, "Cervantes' *Numancia* and Imperial Spain", *Modern Language Notes*, 94 (1979), p. 200 y p. 217, n. 1.

[2] Alfredo Hermenegildo dedica el primer capítulo de su libro *Los trágicos españoles del siglo XVI* (Fundación Universitaria, Madrid, 1961, pp. 13-60) al análisis de la preceptiva trágica en el siglo XVI. Divide a los autores interesados en el tema en dramaturgos-preceptistas y preceptistas puros (pp. 32-34). En el mismo libro, la intencionalidad estética y los rasgos característicos del género para Cervantes se describen así: "1° Respeto a una tradición dramática, basado más en la mentalidad común de la época que en el propio convencimiento. 2° Indignación contra los nuevos y revolucionarios dramaturgos que habían arrojado de la escena española a todos los miembros de su escuela [...] 3° Ofensa del buen gusto producida por dislates evidentes; no por la inobservancia de las tres unidades, sino por la monstruosa confusión de los tiempos y lugares, que, en tres jornadas, abarcaba una crónica de varias decenas de años. 4° La preocupación por el fin moral del teatro, tomada como la de todos sus compañeros, del mensaje trágico senequiano" (p. 29).

[3] Hermenegildo no duda en afirmar: "[...] si alguna vez hubo oportunidad en

En la crítica literaria sobre el teatro de los Siglos de Oro, es obvia la tendencia a ignorar las aportaciones de diferentes dramaturgos ante la innovación que significó la presencia de Lope de Vega. En el "imaginario crítico colectivo", es común la idea de que el genio de Lope creó una nueva concepción del género teatral por el singular concepto del espacio y del texto espectacular de sus obras. Por otra parte, respecto a la *Numancia*, la crítica ha centrado su interés en el problema del género y las características normativas que la obra tiene en cuanto teatro trágico. La obra se ha visto como ejemplo de tragedia al estilo de la descripción del Pinciano, como texto de género híbrido entre tragedia, tragicomedia y tragedia de error o como ejemplar realización de la norma clasicista.[4] Por otra parte, una constante en la preocupación de la crítica es el sentido ideológico de la *Numancia*.[5] Es interesante el giro que da a esta temática Willard King, quien, atendiendo tanto las apariciones de las figuras alegóricas como la profecía del Duero, pero también la actitud crítica del dramaturgo frente a

---

España de que triunfase la tragedia, fue en los años de mil quinientos" (*ibid.*, p. 33). Así se marca el momento de auge y vitalidad del género, en relación con su ambiente sociocultural. Después de este momento, el esplendor del teatro lopesco atraerá, casi exclusivamente, el interés de público y críticos literarios.

[4] Sobre la configuración genérica, con especial atención en la construcción del héroe trágico, véanse Frederic A. de Armas, "Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*", *Neophilologus*, 63 (1974), pp. 34-40; Paul Lewis-Smith, "Cervantes' *Numancia* as Tragedy and Tragicomedia", *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 15-26; Alberto Sánchez, "Aproximación al teatro de Cervantes", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), pp. 11-30. En el primero de estos artículos —por cierto muy sugerente— se dice que, respecto a las normas de la tragedia clásica expuestas por Aristóteles, el héroe trágico es Cipión, y esto a partir de una comparación entre este personaje de Cervantes y el de Jerjes en los *Persas* de Esquilo. En el segundo artículo, Lewis-Smith confronta la idea de tragedia con las de tragicomedia y tragedia de error para concluir que, si bien Armas tiene parcialmente razón, el final feliz de la *Numancia* y las equivocaciones en el planteamiento estratégico, por parte de Cipión, convierten la obra en un texto híbrido que pertenece a la tragicomedia y a la tragedia de error. Por su parte, Sánchez dice que "Cervantes solamente en su «comedia del cerco de Numancia» siguió con bastante exactitud la normativa clásica, en armonía con la exposición de Alonso López Pinciano [...]" (art. cit., p. 19). Antonio Rey Hazas afirma que "*Numancia*, obra claramente prelopista, se enmarca perfectamente en el modo trágico clasicista, en parte neosenequista [...] lo que implica la permanencia de usos dramáticos viejos, como son los coros, alegorías, mensajeros" ("Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*", *Cuadernos de Teatro Clásico, Cervantes y el teatro*, 7 [1992], p. 71).

[5] Sobre este elemento véase Cotarelo y Valledor, *op. cit.*, *passim*; Alberto Sánchez, art. cit, p. 19.

la imagen del Imperio, personificado en Cipión, concluye lo siguiente:

> If Cervantes' purpose had been solely to glorify imperial Spain, the story of Numancia, supreme example of resistance to imperial agression, would not have been appropriate. *Numancia* is no simple exaltation of a tribe of noble savages representing "eternal" Spain, as the critical commonplace repeated unreflectively over the years would have it; for Scipio represents what Cervantes' contemporary Spain had become, and Cervantes was both proud of, and troubled by, the mutation.[6]

Por medio de esta breve revisión bibliográfica he intentado destacar una ausencia obvia: el descuido del análisis de elementos que están ligados a la especificidad genérica de la obra, es decir, de aquellos que atañen al problema de la doble textualidad: dramática y espectacular. Entre la crítica revisada, quien más ha atendido las implicaciones de representación de la obra es Joaquín Casalduero, quien revisa cuidadosamente el desarrollo de la obra, tanto desde el punto de vista textual-formal como desde el genérico. Las observaciones de Casalduero tienden a explicar elementos del texto espectacular —"narrar" la violencia en vez de representarla, "escenificar" las tendencias ideológicas por medio de figuras alegóricas estáticas— con base en la clasificación de la obra como una tragedia.[7] Sin embargo, esta perspectiva analítica no se ha tocado con especial interés, y donde aparece está acorde con la aseveración de Eduardo Juliá Martínez, quien observa que la obra carece "de indicaciones sobre el desarrollo escénico[, lo] que caracteriza a casi todos los dramaturgos prelopistas".[8]

Partiendo del hecho de que "parece muy difícil restablecer el original exacto de Cervantes, ya que los manuscritos de la Nacional de Madrid y el de Nueva York son copias",[9] mi propósito en este trabajo no es reivindicar el "genio" dramático del autor, sino constatar, por medio de las acotaciones y las didascalias implícitas, la preocupación

[6] Willard F. King, art. cit., p. 217.

[7] *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966.

[8] "Estudio y técnica de las comedias de Cervantes", *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), p. 351.

[9] Miguel de Cervantes Saavedra, *El cerco de Numancia*, edición e introducción de Robert Marrast, Rei, México, 1987, p. 32; en adelante indico las citas o referencias con el número de página entre paréntesis cuando se trata de la introducción o de las acotaciones y con el número de verso cuando se refiere a la obra en sí.

por la puesta en escena, elemento que emana del propio texto, cualquiera que sea su procedencia, y rastrear las equivalencias entre las implicaciones ideológicas del discurso literario y su propuesta de escenificación. Con esto quiero marcar la injusticia de afirmaciones como la de Juliá Martínez, por lo menos en lo que respecta a la *Numancia*.

Al empezar la primera jornada, salen al escenario cuatro personajes definidos como "romanos" (I, 1). Esta indicación implica una vestimenta adecuada que, por una parte, predisponga al público respecto del momento histórico de la ficción teatral, mientras, por la otra, se explicita la preocupación del escritor[10] por la verosimilitud del espectáculo. La misma preocupación se encuentra —incluso grotescamente, a mi modo de ver, por la precisión sobre las armas de fuego— en la segunda acotación, en la que se lee:

> Entra un alarde de soldados, armados a lo antiguo, sin arcabuces [...]
> (I, 64)

Si bien en la primera didascalia explícita hay una fuerte intención de dirigirse con la semantización del vestuario a reforzar la temporalidad histórica de la acción, en la segunda lo que veo es el ansia de prevenir equivocaciones graves. A pesar de que este tipo de errores no se pudieran suponer imposibles, creo que la inquietud es desmesurada y la tendencia de enmarcar la obra dentro de una perspectiva históricamente inequívoca, obvia.[11]

En la primera escena se presentan los personajes más importantes del ejército agresor para el desarrollo de la acción y se fijan sus rasgos —espirituales y emocionales— más relevantes para el desenvolvimiento verosímil e históricamente aceptable de la obra. Cipión, nombrado en el verso 9 por Jugurta, expone desde el principio su preocupación, mientras Jugurta, en su primer parlamento caracteriza el personaje del general. A lo largo de la obra, se verán diferentes facetas de la perso-

[10] Con esta expresión no me refiero a Cervantes obligatoriamente, sino al que escribió esta acotación.

[11] Willard F. King marca detalladamente la preocupación de Cervantes por ser fiel a los datos históricos encontrados en las obras de Ambrosio de Morales y Antonio de Guevara, editadas en 1574 y 1539, respectivamente (art. cit., pp. 203-204 y 205). Aventurando una explicación de la acotación, creo —sin que se tome al pie de la letra mi apreciación— que en ésta y en otras que revisaré más adelante se ve la mano del narrador que, acostumbrado a mover todos los hilos de la intriga a su gusto, no quiere dejar ningún detalle fuera de su área de control.

nalidad de Cipión: fuerza anímica —en la arenga a sus soldados (65-160)—, dones de estratega —al concebir el plan de cercar Numancia, en vez de enfrentarse a sus habitantes (313-324)—, arrogancia —primero, al rechazar la embajada de los numantinos (266-276), luego, cuando niega la posibilidad de una batalla singular, propuesta por Caravino (1179-1200), y finalmente, en el momento que compara su valor con el de Bariato (2352-2353)—, arrepentimiento (2306-2311), desesperación por el triunfo escapado de entre las manos (2244-2245). Esta versatilidad del personaje implica que en escena se presenta una realidad basada en el seguimiento de un personaje que, aparte de su existencia en el pasado, cobra vida y propone una interpretación de la personalidad del general romano adecuada a los límites de la ficción histórica y a la interacción con los demás protagonistas de la obra, estableciendo así una relación cognoscitiva con el público. La construcción artística de Cipión demuestra la habilidad del dramaturgo para (re)crear un carácter histórico fuera de la exaltación épico-nacionalista maniquea y del acartonamiento que podría implicar un personaje de esta índole, pero también respetando la documentación histórica.

En relación con el peso que se da a la presencia del general romano —la segunda acotación—, su superioridad se subraya, según Frederic de Armas, por el hecho de hacerlo subir sobre una peña, prevista en la escena para esta función de enaltecimiento del personaje y para marcar su imposición, tanto en el espacio escénico como en relación con el público que lo concibe como la figura más sobresaliente entre los romanos.[12] Así, con la presentación del jefe de los romanos como una figura digna de destacar, el enfrentamiento con los numantinos, todavía no aparecidos en escena —excepto por medio de las alusiones que a ellos hacen los romanos—, creará la impresión de superioridad de aquéllos, de manera enfática.

Cipión dice a Mario: "Camina, porque es bien que sepan todos/ mis nuevas trazas y sus viejos modos" (31-32); con estos versos se prepara el escenario para la entrada de los soldados romanos, pero también el público se informa, anticipadamente, sobre dos elementos, todavía incógnitos, que crearán las condiciones para la transformación del curso de la trama: nuevas trazas y viejos modos que unen esta escena con la siguiente. La imagen de Cipión delineada en las primeras

[12] Frederic A. de Armas, art. cit., p. 37.

escenas, desde la perspectiva del campamento romano, es grandiosa; sin embargo, durante su primer enfrentamiento verbal con los embajadores numantinos, su arrogancia contrasta con el sentido de respeto y lealtad que éstos manifiestan. Numancia se expresa por boca de ellos:

> Dice que nunca de la ley
> y fueros del senado romano se apartara,
> si el insufrible mando y desafueros
> de un cónsul y otro no le fatigara.
> [. . . . .]
> Empero agora, que ha querido el hado
> reducir nuestra nave a tan buen puerto,
> las velas de la guerra recogemos
> y a cualquiera partido nos ponemos
> (242-255)

Los numantinos se mueven hacia Cipión reconociendo su valor y manifiestan la confianza que en él tienen. Frente a esta actitud,[13] la insolencia del general romano se presenta todavía más injusta y reprobable. Los romanos avalan esta misma postura de Cipión.

El contraste entre el pueblo sublevado, valiente y respetuoso, y el enemigo, arrogante e injustamente en ventaja, se subraya al ser alabado el plan de Cipión para la dominación de Numancia; Fabio dice que la nueva estratagema tiene la ventaja de no tener que "pelear contra el loco airado brío/ de estos desesperados sin ventura" (341-342). Para la comunicación con el público, la escena hace que la identificación y la simpatía del público se inclinen hacia los numantinos. El empecinamiento de los cercados se fundamenta ahora tanto en la ofensa de Cipión como en su estratagema astuta e indirecta, indicio de militar experto, pero también de hombre menguado en valentía y con poca confianza en su propio poder guerrero y en el de su ejército. Desde este momento de la obra, el punto de vista ético será siempre el de los numantinos, y tanto sus acciones como las de sus enemigos serán

[13] La explicación de la rebeldía de Numancia, dada por los embajadores numantinos (242-255), crea en el público una reacción parecida a la simpatía que despierta la justa resistencia de Fuenteovejuna frente al comendador abusivo, elemento en común entre las dos obras y que no se contempla en el artículo citado de Rey Hazas, donde se confrontan tanto los ambientes históricos de representación de las dos obras, como el momento histórico representado en ellas.

apreciadas sobre este tamiz. Así, la fuerza dramática de la obra deja de depender del conocimiento o la recreación de los hechos reales, y la identificación del público español —y, más importante, la de cualquier público— con los sitiados se basa en la preponderancia ética de los numantinos sobre los romanos.

La aparición de las figuras alegóricas extiende el cronotopo de la obra hasta el momento histórico que España vive simultáneamente a la escritura de *Numancia*, contrastando el presente con el pasado y, a la vez, afirmándolo.[14] Desde el punto de vista escénico, España aparece "coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, que significa España" (I, 352). Las torres, como signo de una fortificación, pueden ser símbolo de poderío, pero, también, su apariencia esquemática enfatiza la identidad alegórica del personaje. El castillo en la mano intensifica la significación de las torres y alude al centro de poder del Imperio español unificado, a Castilla. Juntos, torres y castillo, son también una alegoría de la ciudad de Numancia, que en el texto dramático es una metonimia de España. Los múltiples paralelismos y las redes de identificación de las figuras alegóricas con la realidad ideológica de España, con la concentración del poderío del Imperio en Castilla, por una parte, y, por la otra, la extensibilidad de la historia, mediante entidades inalterables a lo largo de los siglos, crean la base ética de la obra y su movimiento de apelación al imaginario social de su época.[15]

Durante el parlamento de España, es obvia la preocupación por la unión de las diferentes regiones de su reino y la necesidad de vencer la discordia que en el pasado causó tantos problemas:

> Jamás en su provecho concertaron
> los divididos ánimos furiosos,

[14] "España en su lamento presenta el estado antiguo, multiplicidad y esclavitud; el Duero en su profecía contempla la perfección hacia la cual tiende la historia [...]" (Joaquín Casalduero, *op. cit.*, pp. 263-264).

[15] Hay cierta identificación, cuyas raíces históricas marcan la intercambiabilidad del término español por castellano. La explicación que da Sebastián de Cobarruvias respecto del origen del nombre Castilla es: "Díxose assí por la muchedumbre de castillos que antiguamente huvo en ella" (*Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid, ed. facs., 1984, *s.v.*, Castilla). "Castillo, del lat. CASTELLUM, «fuerte, reducto», diminutivo de CASTRUM, «campamento fortificado», «fortificación» [como derivado entre otros] el nombre de la nación castellana" (Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991,

antes entonces más los apartaron
cuando se vieron más menesterosos.
Y ansí con sus discordias convidaron
los bárbaros de pechos cudiciosos
a venir a entregarse en mis riquezas,
usando en mí y en ellos mil cruezas
(377-384)

En estos versos, España caracteriza a los romanos y demás invasores como gente que sólo busca la ventaja de la ganancia. Este rasgo viene a colaborar en el deterioro de la imagen de Cipión, trazada desde antes. El diálogo entre esta figura alegórica y la del Duero, por otra parte, da la pausa escénica temporal para el establecimiento de una nueva realidad, virtual en la arenga de Cipión y ya consumada al terminar el río sus reflexiones: el cerco de la ciudad.

La presencia del Duero —escenificado en la figura de un viejo imponente y venerable, vestido con mantos de pliegues, largos y azulados— se ha anunciado desde el monólogo de España (418) y la referencia a él es de carácter benigno, ya que constituye la única parte de la fortificación de la ciudad que queda "libre". Escénicamente, la aparición de los "tres riachuelos que entran en Duero [...]" —posiblemente representados por jóvenes vestidos de manera análoga a la del Duero, pero menos aparatosa para marcar la supremacía de aquél— se puede adjudicar a la necesidad de subrayar la abundancia y corriente caudalosa del primero. El río principal dice:

Con Orvión y Minuesa, y también Tera,
cuyas aguas las mías acrecientan
he llenado mi seno en tal manera,
que los usados márgenes revientan
(449-452)

parlamento de validez diacrónica que debe ser leído metafóricamente y representado escénicamente en función de que con su fuerza remita a los espectadores contemporáneos a un contexto cada vez más cas-

---

s.v., Castillo); "Lugar fuerte, cercado de muros, baluartes, fossos y otras fortificaciones [...] es una fortaleza à lo antiguo, cercada de fosso y diferentes torres" (Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Gredos, Madrid, ed. facs., 1976, *s.v.*, Castillo).

tizo[16] y, a primera vista, digno de enorgullecerlos,[17] actualizando la imagen de continuidad que el río profetiza. La conciencia histórica del personaje se hace patente en varios puntos de su papel. Entre ellos los más importantes parecen ser el de la alusión religiosa (497-498) y el que remite a la restauración del poderío español en la época de "los fuertes godos" (504). Por medio de estas referencias se recrean los dos elementos más importantes de resaltar para el pueblo español de la época de Cervantes: el cristianismo y el origen, este último no tanto en su valor de caracterización étnica, sino como origen-causa de ideales éticos como la valentía, el espíritu indómito, el destino justificado del poder del Imperio. La totalidad de la escena crea una pausa en la emoción y en la acción y fomenta la intuición del desenlace trágico.[18]

La acotación que abre la segunda jornada demuestra la misma preocupación por la indumentaria detectada en ellas desde el principio, ya que el ser numantino, gobernador o hechicero sólo se puede

[16] Marrast señala en su edición de *Numancia* que Orvión, Minuesa y Tera "son riachuelos de Castilla" (*op. cit.*, p. 55, n. 27). Si la ubicación de la antigua ciudad de Numancia en la obra, relacionada con los ríos de Castilla, no se adjudica a una falla en el conocimiento geográfico de Cervantes —y creo que esta hipótesis se debe descartar de entrada—, la geografía numantina se debe conectar con la representación de España, sus símbolos y su conexión con Castilla, en función de marcar la unión por medio del poder de este reino y la continuidad en el tiempo de la nación española.

[17] "Cervantes is evidently a dramatist with a moral purpose: to reinforce or awaken in Spaniards the spirit of perfect patriotism and to strengthen the nations self-confidence in time of war" (Paul Lewis-Smith, art. cit., p. 21). Si bien creo que las cosas no son tan simples, la presencia del Duero y su profecía, explícitamente relacionada con el momento histórico de la escritura, pueden interpretarse como una lección de patriotismo y de orgullo nacional. Frente a la interpretación anterior se puede situar la de Georges Güntert: "Los que en *La Numancia* creen ver un ejemplo de heroísmo colectivo y de solidaridad popular ante el opresor pasan por alto el hecho de que Cervantes llame a la intransigencia de los numantinos «bárbaro furor» y «locura» y que, por otro lado, atribuya a Escipión, representante de la superioridad militar y civilizadora de Roma, características tan positivas como «prudencia», «ciencia» y «cordura». Quienes en cambio interpretan el drama como exaltación de los valores nacionales e «imperiales» olvidan que, si bien la obra contiene un elogio a Felipe II, ésta fue escrita en un periodo claramente conflictivo, durante el cual los españoles no eran ya «los sitiados sino los sitiadores»" ("La poética del primer Cervantes: desde *La Numancia* al *Quijote*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 [1986], p. 85).

[18] El tinte renacentista del penúltimo verso del Duero parece romper y aliviar todo ambiente trágico creado en sus predicciones sobre el destino de Numancia: "Y adiós, porque me esperan ya mis ninfas." Creo que a este tópico renacentista de mitología grecolatina obedece también la asociación de los numantinos con los dioses romanos, elemento que hace aceptable la idolatría de éstos, refiriéndola a un contexto cultural predominante en el siglo XVI.

marcar, antes de ser anunciado por los mismos personajes, mediante el vestuario. La importancia del elemento visual de las vestimentas tiene su correlato en la acotación que precede a la escena del sacrificio: "[...] y salgan en esta escena todos los que hubiere en hábito de numantinos [...]" (II, 788). En el parlamento de Teógenes se repiten temas tratados anteriormente: descalificación del comportamiento bélico de los romanos (539), destino (540), discordia (547). Importantes, escénicamente, son las palabras de Caravino por las didascalias implícitas que encierran: "[...] este foso y muralla que nos veda/ el paso al enemigo que allí veo," (581-582). El deíctico "este" implica la visualización escénica del constructo de los romanos, y el "allí veo" debe marcar en el escenario, si no un espacio propiamente romano —campamento, centinelas, etcétera—, por lo menos una dirección en la que éste se supondría ubicado. También la proximidad de los enemigos crea un efecto en la recepción: el ambiente fúnebre del final que se acerca se intensifica con la concientización que el espacio y la relación de cercanía entre ambos cuarteles proporcionan. Esto se acentúa por el manejo de la economía dramática, cuando el Numantino 3° dice: "Esta insufrible hambre macilenta/ que tanto nos persigue y nos rodea" (601-602). El hambre, tema relacionado con la situación desesperante de los sitiados, aparecerá desde este punto, realzando el sentido trágico de la vivencia, hasta culminar con su presencia en escena que, desde aquí, se prepara anticipadamente, al ser adjudicados a este mal verbos como "persigue" y "rodea". Aquí el hambre aparece también como una insinuación relativa al tiempo transcurrido desde el inicio de la obra. Lira, las mujeres y los niños de Numancia hablarán del padecimiento del hambre y ella será el motivo de la incursión de Marandro y Leoncio en el campamento romano.

El Numantino 4° proporciona otro dato importante para la constitución del escenario: "[...] desde el muro/ nuestro fiero enemigo sea avisado" (611-612). Esto supone una construcción de muro, torre o muralla, desde donde se pueda establecer comunicación con el campamento romano. Esta implicación se activará en la escena del desafío propuesto por Caravino a Cipión (1144-1232).

> Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o hiedra y otras flores, y un Paje con una fuente de plata y una con un poco de incienso; otro con fuego y leña; otro que

ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto, y salgan en escena todos los que hubiere en la comedia en hábito de numantinos, y luego Dos Sacerdotes, y dejando uno el carnero de la mano diga el Sacerdote 1°.

(II, 788)

Creada con mucho detalle respecto de la acción que se desarrollará en escena, esta acotación larga es muestra del cuidado y la preocupación por dirigir la escenografía. Además de la dirección explícita, se pueden observar, en los parlamentos de los personajes, otras implícitas que caracterizan el tipo de actor o el maquillaje que tiene que llevar; por ejemplo, el primer sacerdote dice: "y los canos cabellos tengo yertos" (791). Avanzando en el rito sacrificial se lee que el fuego no se debe hacer en el suelo (804), instrucción implícita de exagerada precaución parecida a la de "sin arcabuces". El brasero (805), en el que se hará el fuego, debe corresponder a la fuente de plata que trae el primer paje. Sin embargo, en la acotación tan minuciosa donde se indican los utensilios que se necesitan para llevar a cabo el rito, faltan el agua y el vino que pide el segundo sacerdote para el procedimiento, que por su expresión de inmediatez se supondrían traídos desde el principio con los demás artículos rituales: "El vino, incienso y agua que trujistes" (798), "Lavaos las manos y limpiaos el cuello./ Dad acá el agua" (806-807). En escena se efectúan actos en relación temporal de simultaneidad: mientras el segundo sacerdote habla (798-803), los pajes intentan prender el fuego en el piso; tras la orden del primer sacerdote, se busca hacer fuego en el brasero; mientras aquél se dirige a Júpiter, los intentos parecen fructificar, aunque sólo temporalmente.

Un problema escénico se plantea por la dirección de la llama hacia el oriente (818-820) y la del humo en orientación contraria. Para una representación moderna de la obra esto no representaría mayores problemas, pero en la época de Cervantes el efecto se hubiera podido dar mediante un fuelle escondido que mandara tufos de humo escaso en dirección contraria a la de una llama también artificial. Quizás es también por esto que el fuego no se debe hacer en el suelo, en función de tener mayor facilidad en el uso de artefactos ocultos para la representación de la escena.

El interés por dirigir hasta los detalles mínimos de la representación se puede ver, también, en la acotación concerniente a los detalles del sacrificio, en la que se marca el movimiento que el actor

debe ejecutar: "Rocía el fuego con el vino a la redonda [...]" (II, 826). En la siguiente acotación se hace patente la intensa preocupación del dramaturgo por el aspecto espectacular de su obra: "Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador" (II, 842). La acción que sigue, rayo de luz y aves peleándose, está detalladamente contada en el diálogo entre los sacerdotes, cosa que daría pie para la suposición de que una representación por medio de pájaros-títeres no fuera obligatoria. El efecto terrorífico de la señal divina está plasmado en la expresividad de las palabras del segundo sacerdote, que, por otra parte, son una descripción indirecta de la situación que vive su ciudad: "Sólo su esfuerzo y su rigor emplean/ en encerrar las aves en un cabo,/ y con astucia y arte las rodean" (852-854). La correspondencia simbólica entre los acontecimientos del rito y el estado de los numantinos vuelve a presentarse en el sacrificio "de esta inocente víctima" (862), o sea del carnero. El ambiente hierático de la escena —personajes, diálogos, sacrificio— excluye la posibilidad de la inclusión de un carnero vivo en el escenario, cosa que conllevaría múltiples problemas de realización. Por otra parte, la figura artificial —quieta, inmóvil— del animal, proporciona la apariencia de resignación de la víctima, y su inocencia, según lo dicho por el sacerdote, se hace más patente y, por supuesto, más patética, remitiendo a la estoicidad de los numantinos y a su sacrificio noble. La obra logra, mediante esta escena, reubicarse en el contexto histórico de la intriga, desvinculándose de la conexión con el presente de los espectadores. Este distanciamiento —con atropello de la real religiosidad de los numantinos, quienes no creían en Júpiter— resulta benéfico para la evasión de un estado de horror para el público, lo que impediría el logro de la misericordia, necesaria para la *katharsis*.

Preparado el ambiente pagano en la escena anterior —sacrificio y referencia a los dioses mitológicos—, se puede aceptar la presencia de ultratumba y la "resurrección" momentánea, en la acción mágica dirigida por Marquino, espectáculo probablemente impactante desde el punto de vista de la tolerancia religiosa del espectador español contemporáneo a la escritura de la obra. Los elementos mágicos de la imagen crean un ambiente de terror propio de una idolatría que el público no está obligado a aceptar como propuesta de devoción, sino como indicio exaltado de un destino maligno.

La vestimenta del hechicero está cuidadosamente descrita y esta descripción tiene su correlato en la acción que se representa en escena:

Aquí sale Marquino, con una ropa negra de bocací, ancha, y una cabellera negra, con las tres redomillas —"[...] *que se le vean* [...]" (II, 938)— de diferentes colores, cada una con una función específica, según las indicaciones explícitas (II, 1004, 1024, 1040). La escena queda en la disposición del mago y de Milvio, mientras Marandro y Leoncio se apartan, pero se mantienen como testigos. La inclusión de los dos amigos en la escena puede obedecer a la intención de crear mayor tensión en el público. Marandro y Leoncio han destacado entre el personaje colectivo. La identificación del público con ambos es fuerte —con el primero por ser hombre de valor y además enamorado en desgracia a causa de la guerra; con el segundo, porque se configura como valiente y extremadamente patriota y optimista, además de ser fiel amigo. Así, la desesperación que en ellos causará el presagio del rito pasa hacia el público filtrada por medio de la afinidad y simpatía que entre aquéllos y éste se ha creado.

Marquino, además de una figura imponente, se presenta inmutable en su poderío frente al mundo de los muertos; su cierta arrogancia y enfado serán castigados: primero, por la parcial desobediencia del muerto que, inicialmente, se niega a salir de la tumba y, luego, por la sentencia que éste articula respecto del futuro de la ciudad. Marquino, desesperado frente a la imposibilidad de volver benévolos a los hados, se deja "devorar" por el mundo de los muertos (939-1088). El ambiente fúnebre de la comunicación con el más allá debe dejar al público con una severa sensación de desamparo, que supere el sentimiento basado en el conocimiento histórico apriorístico del final o de la esperanza de trascendencia creada por medio de las figuras alegóricas, promoviendo el significado de que esta historia ejemplar es la de hombres y mujeres en el umbral de una catástrofe, frente a la amenaza de una muerte ineludible y violenta. Todo contribuye a esto: la visión del muerto emergiendo del otro mundo, su caída en el escenario (77), sus palabras sobre la doble muerte sufrida (1057-1060), el desaliento de su presencia, la desilusión de Marandro y el escepticismo agnóstico de Leoncio, quien parece aferrado a una esperanza invisible para los demás.

La tercera jornada despeja el ambiente de la anterior, al alternar la visión de los numantinos con la de la situación vista por los romanos: Cipión, optimista y "cruel", sigue con su esperanza de dominar a los sitiados: "En forma estoy contento en mirar cómo/ corresponde a mi gusto la ventura" (1113-1114). Frente a la situación trágica de los

cercados, el contento de Cipión crea una tensión fructífera para la comunicación con el público y prepara su benevolencia para la aceptación y valoración del heroísmo de Caravino y la actualización, una vez más, del sentimiento contrario hacia el general romano, quien se vanagloria de su estratagema (1124-1132). Para la representación de la escena siguiente, tenemos que suponer parte de una torre, ubicada suficientemente cerca de donde aparecen los romanos, sobre la que estará Caravino. Esto, además de marcarse en la acotación (82), se infiere de la respuesta de Mario: "Puesto que más la bajes [la voz], y hables paso,/ de cualquier tu razón será entendida" (1146-1147). A pesar de todo lo que ha significado para los numantinos el sitio, Caravino no deja de ser reverente ante Cipión, a quien llama "general prudente" (1153), ofreciendo incluso su admiración hacia él y sus soldados (1172-1176). La actitud del guerrero numantino contrasta, una vez más, con la soberbia del jefe romano. El trasfondo ideológico es claro y tiene su correlato escénico: Caravino se presenta en un espacio elevado y mira desde arriba a los romanos, situados en el nivel del tablado. La gloria pertenece al vencido y despreciado numantino y el escarnio al vencedor y temeroso romano. El reproche e insulto de Caravino (1224-1226) desacredita por completo la posible victoria de sus enemigos, dentro de un código de honor reconocible para el público. El ambiente de esta escena se conecta con la exaltación de orgullo propuesta en la primera jornada por las figuras alegóricas: "Load y engrandeced vuestras hazañas,/ que espero en gran Júpiter de veros/ sujeto a Numancia y a sus fueros" (1230-1233).

El texto se crea con base en comunicaciones internas: premoniciones, anticipaciones y recapitulación son técnicas que intensifican las implicaciones ideológicas y las sensaciones suprasegmentales. Estos procedimientos, encontrados antes, se seguirán viendo en el resto de la obra: el motivo de la muerte con honor, del hambre, del sacrificio que glorifica, del valor, tratados en diferentes momentos, se insertan otra vez en el panorama temático. Esta vez la presencia de las mujeres actualiza y profundiza tanto el drama que se vive en la ciudad como los conceptos de resignación, valor y honor. Las mujeres están evocadas en el diálogo entre Teógenes y Caravino y, cumpliendo con lo que ellos esperan como reacción de éstas frente a su decisión de salir de Numancia para encontrarse con los romanos y con la muerte en una batalla, ofrecen las razones por las que se oponen a esta solución.

Entre las que entran en escena, sólo Lira se caracteriza como

doncella, lo que implica, primero, que ella ni tiene de la mano ni lleva en brazos a ningún niño y, segundo, que justifica la inclusión del razonamiento que incumbe a las doncellas en el resto de las objeciones que las numantinas presentan. De cierta manera, en esta escena se da el paso definitivo de la transición del miedo a la lástima que irá creciendo en la recepción del resto de la obra: "Suele causar más pena una mujer que un hombre, y un niño que una persona en la madurez de la vida; más el bueno que el malo o el indiferente; más un príncipe que un villano [...]"[19] Las mujeres llegan a predecir, en forma de petición, el final: "Nuestro cuello ofreced a las espadas/ vuestras primero [...]" (1296-1297). La isotopía de la valentía numantina se explota más en la actuación de las mujeres, se profundiza, se extiende a la totalidad de Numancia, como característica exclusiva.[20] Ellas retoman el tema del hambre con mayor expresividad, ya que ahora se trata del hambre de sus hijos. Finalmente, otro elemento importante en esta escena dentro de la ciudad es la decisión, tomada por Teógenes, de frustrar la victoria de los romanos: "Sólo se ha de mirar que el enemigo/ no alcance de nosotros triunfo o gloria" (1418-1419).

Tras la escena anterior, en la que predomina el personaje colectivo, se pasa, con un movimiento contrapuntístico, del drama colectivo a la concentración en la tristeza y carencia de fuerza de Lira, el amor y la decisión de sacrificio de Marandro y el sentimiento de amistad pero, también, de resignación de Leoncio. Al enfocar la acción en las unidades destacables de la colectividad se crea un efecto de acercamiento entre lo que sucede en el escenario y el público. La identificación de actores y espectadores se genera por medio del tema de la fidelidad de amantes y amigos, que convierte a los seres específicos en figuras de valor universal y transhistórico, a la vez que marca, dentro del drama, su individualidad ejemplar.

Una vez tomada la decisión de quemar todo artículo de valor y de morir los unos a manos de los otros, los numantinos empiezan a realizar su plan, mientras el dramaturgo tiene que encontrar una manera de evitar la violencia en escena. A esto obedece el diálogo de los dos numantinos, entre los versos 1632 y 1663. El efecto de esta

[19] Alfredo Hermenegildo, *op. cit.*, p. 39.

[20] Esta actitud de las mujeres, junto con las demás demostraciones de valor, crea el ambiente de contrapunto a la acción de esconderse de Bariato y, a la vez, prepara el terreno para el estatuto de verosimilitud de su sacrificio final.

"narración" a dos voces se hace todavía más impactante para la sensibilidad del público, cuando, simultáneamente al diálogo, se marca en las acotaciones la siguiente acción que se debe suponer realizada a espaldas de los que narran: "[...] salen dos cargas de ropa" rumbo a la hoguera (III, 1663). La misma técnica de la narración resuelve el problema de representar la expedición de Marandro y Leoncio y la muerte del último. Este episodio es contado por Fabio, en el inicio de la cuarta jornada. Otra vez situados frente al bando romano, los espectadores siguen por medio de los ojos de éstos la historia de los dos amigos.

En seguida, la acción se ubica de nuevo en Numancia donde, según la acotación: "[...] sale Marandro herido y lleno de sangre, con una cesta de pan" (IV, 1795), aunque el público ya ha sido informado por Fabio sobre el robo de "un poco de bizcocho" (1781) y Marandro ofrece a Lira un pedazo de pan ensangrentado —descrito así por ella en el texto (1880-1881)—, para colmar su hambre (1807, 1823 y 1844-1845). La insistencia en la sangre vertida sobre el pan es una fuente de emoción tanto para el público como para los actores en escena.

Despersonalizar la tragedia de los numantinos por medio de la representación alegórica es una manera de descargar la emoción que vive el público. Guerra, Hambre y Enfermedad, cada una con atuendos propicios para el reconocimiento directo por parte de los espectadores, hacen que la crueldad de su presencia viva dentro de la ciudad se descontextualice metaficcionalmente. Son figuras que conllevan un efecto de distanciamiento de lo que se supone hecho no representado sino fragmentariamente y, en la mayoría de los casos, por medio de narraciones. Todas las figuras alegóricas de la obra crean con su presencia y discurso dos planos de acción: uno que se relaciona con el momento representado y otro que atañe a la recepción. Ellas hablan desde la atemporalidad de la profecía, con el conocimiento de todos los momentos históricos que unen el escenario, como espacio verosímil, con la realidad vivida por el público.

El Hambre cuenta la acción que se lleva a cabo en la ciudad y pronostica el hecho que sigue: Teógenes aparecerá —como dijo el Hambre— en su intento de matar a su esposa e hijos, para, finalmente, buscar "de morir un modo estraño" (2061). Cumpliendo lo dicho por aquélla, en la siguiente escena, las espadas "desnudas y ensangrentadas" (117), marcarán el final triste de la familia de Teógenes y esta insinuación visual impacta sin excederse ni en patetismo ni en violencia.

Antes de la entrada de Bariato y Servio, se marca en la acotación: "[...] el uno de ellos ha de ser el que se arroja de la torre [...]" (IV, 2115). Creo que esto no era necesario porque el mismo personaje alude a la manera que ha encontrado para evitar la muerte (2126-2127). Una vez más las indicaciones se exceden en relación con su propia funcionalidad como propuestas originales de la manera de escenificación.

La violencia de la imagen de la ciudad que se vive al final de la obra no será vista, sino contada. Tras un muro, por donde escala Mario y, después, Jugurta, Numancia, en destrucción total, será objeto de descripción (2276-2277 y 2231-2232). Se debe pensar que en un extremo del escenario aparece este muro —fortificación de la ciudad— y en el otro se debe ver la torre en la que Bariato sigue escondido. El muchacho aparece desde lo alto, repitiendo la separación simbólica —alto/bajo— entre numantinos y romanos que se vio con Caravino. Su caída debe ser hacia el espacio donde sale la Fama, quien al aparecer dice: "llevad de aquí este cuerpo, que ha podido/ en tan pequeña edad arrebataros/ el triunfo [...]" (2422-2423). Grandeza y pequeñez, caída y alzamiento, victoria y derrota, muerte y vida, fama y olvido son los binomios ideológicos que se presentan en escena mediante la caída de Bariato y la presencia de la Fama. Ésta, al igual que las figuras alegóricas anteriores, resulta una más de las invenciones del dramaturgo para descargar la emoción creada en la escena anterior.

Por medio de este análisis, se pueden ver claramente dos elementos constitutivos del texto: el primero es la patente preocupación —con los aciertos y, a veces, la exageración de las instrucciones implícitas o explícitas— por la puesta en escena del texto cervantino; cosa que asegura que la obra no está, en lo absoluto, desprovista de sentido espectacular. Si bien se encuentran elementos de control, a veces exagerados, quien escribió *Numancia* —diálogos, monólogos y acotaciones— tenía plena conciencia de lo que implican escenario, representación y comunicación con un público. El segundo elemento tiene su origen en la atención a la espectacularidad del texto y es la correspondencia entre objetivo discursivo y efecto escénico de *Numancia*. Ya sea alegoría o realidad ficcional, impersonación o creación de caracteres, didactismo o desinteresada representación de "fábulas", ideología imperial o subversión, la obra cervantina que aquí se analiza propicia las diferentes perspectivas desde las cuales se busca penetrar al texto. Pero cualquiera que sea la orientación analítica, es decir, cual-

quier camino que desee llegar a una manera plena de hacer inteligible la obra, no puede obviar la doble realidad textual demandante. El texto de Cervantes esta basado en una "doble articulación artística": texto dramático y texto espectacular; uno correlato del otro.

Los valores ideológicos propuestos en la obra —seguimiento de una tradición propia de la valentía, la gloria y el poder de un pueblo, de un imperio— se subrayan en el uso de las figuras alegóricas que pronuncian profecías *a priori* cumplidas en el tiempo de los espectadores. Esto produce un efecto de concentración temporal y espacial en el escenario, y es mediante ésta que se intercambian las entidades identificables en tanto posiblemente reales o ficcionales. Por una parte, se establecen como tiempo y espacio los propios de la ciudad sitiada por los romanos y, por otra, los anacronismos históricos de figuras como España y el Duero, dentro del contexto de la realidad histórica en representación, extienden entre el escenario y el público un puente de comunicación en sincronía. Pero la movilidad intratemporal no acaba en el recuerdo de un momento de la historia española frente a un público condicionado al patriotismo ligado con el espacio geográfico de la obra: la posibilidad real de desgracias como el Hambre, la Enfermedad y la proximidad de la Guerra, en todo momento o espacio histórico, invitan a una recepción atemporal de valores universales o que se pretenden de esta naturaleza: el amor a la patria, la concordia, la dignidad del ser humano, el amor desinteresado, la amistad, la frustración, la derrota y la muerte, la humillación.

Esta dualidad de intenciones encontradas tiene su contraparte en la tradición teatral de donde se nutre Cervantes: el teatro religioso medieval y la presencia renovada de la tragedia en el sentido renacentista. La idea de un mundo no alterno en cuanto posibilidad ficcional —núcleo ideológico y literario medieval— se representa por la historicidad inalterable y, prolépticamente, escenificada en las figuras alegóricas, presencia dirigida a las conciencias espectadoras que buscan un mensaje moral. Por otra parte, el relieve de la personificación de la historia en algunos de los numantinos, bastante delineados en cuanto individuos —a pesar de que siempre se caracterizan sobre el eje temático de patriotismo y lealtad—, propone una refuncionalización de la historia —propuesta renacentista, tanto ideológica como literariamente— que la escenificación enfrenta y cuestiona.[21] Es a partir de

[21] Según señala Thomas Pavel: "[...] morality plays in most cases did not resort

estos enfrentamientos de perspectivas que el análisis del texto espectacular de la obra cervantina nos puede llevar a delinear tanto los intentos de ideologización como la hibridación genérica en la que se hacen patentes las diversas tradiciones literarias operantes en el texto.

Pensando en las isotopías temáticas de la obra, se podrían delinear claramente dos tipos: las históricas colectivas y las humanas individualizadas. Unas se vinculan con los hechos ineludiblemente reales, mientras que las segundas se extienden desde el tiempo y los personajes históricos —España, Duero, Cipión, Numancia— hacia la tragedia del hombre y la mujer que defienden su dignidad hasta la muerte y por medio de ella. El contrapunto de estos grupos de elementos estético-ideológicos es patente en la sucesión alternativa de las apariciones en escena de los diferentes tipos de personajes. En este sentido, considero que el conjunto del ejército romano pertenece a las figuras alegóricas por estar vinculado, por medio de Cipión, a una entidad histórica específica —el Imperio Romano—, formando un personaje realmente colectivo, homogéneo en su condición de univocidad semántica. Mientras, por la otra parte, el supuesto personaje colectivo de Numancia se desmembra en personalidades delineadas, si bien no conclusivas ni globales, portadoras de valores no de la manera acartonada de una alegoría, sino en proceso de configuración de caracteres humanos. Así, inexactitudes históricas, como el triunfo perdido del general romano, no se justifican por el argumento superfluo del estatuto ficcional del texto, sino por reforzar la dirección predominante del enfrentamiento ideológico que el texto sostiene. Otro ejemplo de lo anterior es la adjudicación del nombre Bariato —nombre de un jefe guerrero que combatió con excepcional valor y éxito a los romanos—[22] al muchacho que duda, que flaquea y que al final representa el fracaso total de Cipión. La individualización, y en estos términos de un personaje his-

to fictive individualized characters, but instead employed abstract notions embodied allegorical figures. Ironically, allegory becomes a way of asserting the literality of the world; everything being just the way it is, with no possible alternative, there are only two ways of representing significance: by telling stories about events and characters significant in themselves —hence the sacred stories— or by raising current, insignificant events to the level of conceptual generality, an operation that leads to exempla or, when indivdual determinations are lost, to the appearance of allegoric characters" (*Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.-London, 1986, p. 83).

22 Sobre esta adjudicación véase el comentario de Marrast en su edición de la *Numancia*, *op. cit.*, p. 25.

tórico cuya principal característica histórica es el valor, al ser adjudicada al personaje cervantino, se convierte en figura entrañable, digna de respeto, pero también de compasión. Los tonos patrióticos grandilocuentes se atenúan ante el miedo, el padecimiento y el acto visceral del ser humano.

Optimismo y pesimismo, arrogancia y resignación, amor y desesperación, valentía y miedo se combaten en el interior de los personajes numantinos que si, desde cierta perspectiva, tienen que cumplir con la realidad histórica a la que corresponden, desde la contraria, es decir, desde su autoconciencia, pueden proyectarse hacia todo momento de odio ideológico entre los seres humanos. Los valores que los numantinos defienden, no sólo en oposición a Cipión, sino también en contrapunto con la presentación alegórica de la coyuntura española, obligatoria y específica, desde donde se escribe la obra, son los de la dignidad humana, lugar en el que cabe tanto el sacrificio por la patria como el que se ofrece, en metáfora de un pedazo de pan ensangrentado e inútil, al ser amado (Marandro y Lira); espacio de libre albedrío entre la cobardía y la obligación (Bariato); *topos* del enfrentamiento entre el deseo humano y la injusta decisión de los hados o los dioses (Sacerdotes y Marquino); momento ético en el que se permiten el crimen y el suicidio (numantinas y numantinos); concesión al absurdo de un desafío en el que gana el que pierde la vida, donde el más valiente fracasa en la búsqueda de su objetivo que es su propia muerte —por otra parte, inevitable de una u otra manera— y dentro del cual matar es un acto de compasión (Teógenes y el numantino anónimo del duelo final).[23]

La grandiosidad de los símbolos y las figuras alegóricas crean, en escena, el contrapunto necesario para el surgimiento de los valores realmente humanos. Sólo así es posible el desarrollo paralelo de la sincronía y la diacronía de la obra que la vuelve vigente y operativa en todo contexto de crisis bélica, pero, también, en todo tipo de expresión de este deseo, a pesar de corresponder al personaje aparentemente colectivo del conjunto de una población o de un pueblo. La confron-

[23] Aquí me refiero a la manera en que se propone morir Teógenes: en este episodio se ve, como en una puesta en abismo, la irracionalidad del desafío de los numantinos, quienes no pueden más que vencer perdiendo, dar el combate final entre sí y, así, derrotar al enemigo, vivir en su tragedia una gloria inútil para ellos mismos y heredada a su lejana descendencia, no por medio de la continuación étnica, sino por la perpetua condición trágica y contradictoria de los seres humanos.

tación entre las entidades apersonales, diacrónicas, poderosas, sabias, invencibles y los individuos específicos que construyen su propia grandeza a partir de su noble e inevitable caída son las dos vetas que sostienen el binomio ideológico básico del texto: historia/valor colectivos frente a historia/valor del individuo.

ESPACIOS DE AFIRMACIÓN Y CONTRAPOSICIÓN EN *EL CASAMIENTO EN LA MUERTE*

ALMA MEJÍA GONZÁLEZ

Roncesvalles dice aquí,
aquí Roldán y Bernardo.

Bernardo del Carpio, héroe legendario surgido en cantares de gesta medievales y explicado en varias crónicas de la misma época, se convirtió, hacia los Siglos de Oro, en símbolo de valores patrióticos y nacionalistas que exaltaba a la nación española frente a grupos extranjeros, especialmente franceses. Como personaje literario, Bernardo recorre varios géneros: desde el romance y la crónica hasta la poesía épica culta renacentista y, por supuesto, el teatro.[1] Lope de Vega, quien se preciaba de pertenecer por línea directa al linaje del caballero del Carpio e incluso imprimió en algunas de sus obras el famoso escudo de los diecinueve castillos,[2] le dedicó dos comedias: *Las mocedades de Bernardo* y *El casamiento en la muerte*. Aunque la primera dramatiza la historia de los padres de Bernardo y la infancia de éste, es decir,

[1] Para un estudio de los orígenes de la leyenda y su recorrido literario, resultan muy útiles los trabajos de Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherche sur l'influence du "Roland furieux"*, Institute d'Études Ibero-américaines de l'Université, Bordeaux, 1966, *passim*; Marcelin Defourneaux, "La légend de Bernardo del Carpio", en *Les français en Espagne. Aux XIe et XIIe siècles*, PUF, Paris, 1949, pp. 302-316; Albert B. Franklin, "A Study of the Origins of the Legend of Bernardo del Carpio", *Hispanic Review*, 4 (1937), pp. 286-303, y Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, t. III, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1922, pp. 109-166.

[2] Es Avalle-Arce quien consigna este interesante dato en "Dos notas a Lope de Vega", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), p. 427.

un momento anterior en la historia, se supone haber sido escrita posteriormente y todavía muchos críticos afirman que no pertenece a la pluma de Lope.

El casamiento en la muerte, publicada en 1604 en la *Parte Primera* de las *Comedias* y al parecer nunca representada,[3] recoge los dos asuntos más importantes en la historia de Bernardo: la batalla de Roncesvalles y la súplica del caballero leonés para rescatar a su padre. Las dos vertientes temáticas llevan también implícita una bifurcación en la función del caballero: como héroe nacional y como hombre que busca su legitimación. Finalmente ambas líneas se funden en una sola preocupación: la inutilidad de las victorias guerreras de Bernardo, pues éstas no le sirven para rescatar a su padre. La injusticia que recae sobre el caballero se une a la preocupación por la pertenencia a un linaje esclarecido y al problema de la bastardía y la búsqueda del padre.[4]

Lope, quizá reproduciendo la doble vertiente que caracteriza a Bernardo, construye su comedia creando espacios dramáticos diferenciados que se desdoblan y funcionan mediante oposiciones significativas. El espacio dramático, construido en el texto más por didascalias implícitas que explícitas, es continuamente cambiante: del palacio de Alfonso II en León se salta a interiores de la corte de Carlomagno en París y de allí a exteriores en Zaragoza; aparecen también Roncesvalles, la peña de Francia, el castillo de Luna, el monasterio. Dos son los espacios genéricos en los que recae la mayor contraposición: España y Francia.

La comedia se inicia con los parlamentos de cuatro caballeros, en los que se da a conocer una situación anterior a ese momento y se pone en marcha el problema de la soberanía nacional a través de la cesión de España a Francia. Los cuatro personajes se dirigen a Alfonso el

[3] Menéndez y Pelayo apunta que fue traducida al francés por Eugenio Baret en 1874 (*op. cit.*, p. 12).

[4] Frente a muchos críticos que han visto en las comedias de Lope sobre Bernardo sólo dramas de asunto histórico nacional, Joaquín Roses Lozano propone que "con *Las mocedades*... no se pretende tanto enseñar al pueblo la historia de un personaje medieval, remoto, perdido, cuanto afectar la sensibilidad social del espectador con el tema de la bastardía. Puede afirmarse que el eje sobre el que Lope vertebra su comedia no es otro que el motivo clásico de la búsqueda del padre" ("Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega", *Inti*, 28 [1988], p. 99). Aunque, con algunas salvedades, pienso que se puede extender esta consideración a *El casamiento en la muerte* para replantear la clasificación que se le ha dado en la producción general del dramaturgo.

Casto, ejecutor de la acción que motiva los discursos, aunque él no está en escena.[5] En estos parlamentos iniciales de la comedia queda establecida ya una diferenciación importante: los españoles frente a los franceses y, mediante esta separación de ámbitos, se establece que el espacio en que se presentan estos personajes pertenece a España. La aparición del rey precisa el espacio que ya se empezaba a configurar:

> ¿En mis palacios voces, caballeros?
> (52a)[6]

Se establece así un primer espacio en el que se afirman las funciones de los personajes (el rey, los caballeros y Bernardo como figura privilegiada) y su posición respecto de la otra esfera: Francia.[7] El cambio de escena, marcado sólo con la salida del único personaje sobre el escenario, lleva un cambio en el espacio, que se reconoce como Francia por la presencia de Belerma y la mención implícita a Durandarte, personajes fácilmente identificables como pertenecientes a la tradición de romances de materia carolingia. Ya avanzada la escena, Belerma confirma:

> Hame dado Flordelís
> sospechas de su buen talle;
> que no cesa de miralle
> desde que vino a París.
> (55a)

El espacio interior en que se encuentra Belerma se especifica en la oposición con el exterior que Flordelís describe. Lo que pasa fuera del

[5] La importancia de la figura del rey en esta comedia ha sido estudiada, aunque siempre vista como figura histórica, en Ruth Frick Patsy, *The Role of the Spanish King in Plays of Lope Félix de Vega Carpio*, tesis doctoral, University of Georgia, 1972, pp. 24-39.

[6] Lamentablemente no hay una edición moderna cuidadosa de esta comedia; sólo se cuenta con la de la Biblioteca de Autores Españoles, que no tiene un trabajo crítico ni de anotación general (*Obras de Lope de Vega*, vol. 17, Atlas, Madrid, 1966, pp. 50-93). Como la edición no numera los versos, indicaré las citas del texto con el número de página y la letra correspondiente a la columna.

[7] Bernardo y los demás caballeros se unifican en un bando determinado que se afirma a sí mismo y se contrapone al de extranjeros. El caballero del Carpio se dirige a ellos diciendo: "Resuélvome, castellanos, en que España queda nuestra" (53b). A

espacio cerrado en que se encuentran, las calles, las plazas, el ruido, el movimiento, convida a salir al balcón.[8] Este recurso, de configurar el otro espacio, simultáneo y distinto al que vemos en el escenario, mediante la descripción que de él hacen los personajes, es muy frecuente en esta comedia y va a adquirir gran importancia en las escenas de la batalla, donde sólo dos o tres personajes crean la sensación de una multitud exaltada. Además, las características del espacio ausente descrito resaltan las del que vemos en escena; así, la sensación de soledad, silencio y tristeza que impera en la sala donde se encuentra Belerma se hacen más significativas cuando se conoce que afuera hay fiesta y algarabía.

Con la aparición de los personajes masculinos y la pequeña escena de celos entre las parejas, se pone en marcha la oposición de espacios por medio de deícticos, que tendrán una función primordial en la construcción del espacio en esta comedia. Durandarte, viendo que Belerma sale de la sala sin querer hablar con él, pregunta:

> Flordelís, ¿qué causa ha habido
> para que Belerma así
> se vaya, y me deje *aquí*
> desesperado y corrido?
>
> (56b)[9]

Un poco más adelante, Montesinos utiliza el deíctico que señala la oposición de los espacios:

> mas Flordelís, si mi vida
> agora en algo estimáis,
> *allá* os ruego que vais
> a hablarla, si sois servida,
> y declaradla el engaño.
>
> (57a)

---

continuación, una larga enumeración de nombres propios con los que se hace específica la generalización de "castellanos".

[8] Así también Francia, como espacio opuesto a España, se ha desdoblado en dos espacios (interior y exterior) que nuevamente se oponen entre sí.

[9] Los subrayados en las citas son míos.

A veces, la relación entre deícticos también actualiza para el espectador algún suceso que pasó antes, en otro espacio, y no lo vimos y tiene repercusión sobre lo que está sucediendo en la escena. Así en el pleito entre Durandarte y Oliveros, éste le dice:

> Sospecho que se te olvida
> lo que dijiste en la sala:
> [. . . . .]
> que si *allí* te lo sufrí,
> *aquí* podrá ser que no.
> (58a)

La comedia deja el ámbito francés y da un salto a otro espacio, con la aparición de Marsilio y Bravonel, de fácil identificación en tanto personajes tradicionales, evidentemente caracterizados como moros. Si ya antes se había identificado a París con Carlomagno y los doce Pares, y a León, Castilla y Asturias con Alfonso II, Bernardo y los caballeros españoles, ahora estos nuevos personajes moros se identifican con Zaragoza y otras tierras, cuando Bravonel advierte a Marsilio: "perderás Aragón y Cataluña" (59a).

Es frecuente en esta comedia el gusto por hacer descripciones geográficas, por aludir a determinados espacios haciendo referencia a marcas geográficas, quizá debido a que el espectador de la época de Lope necesitaba tener bien claro cuál era la distribución de España en el tiempo de la historia contada, distinta evidentemente de la de su tiempo. Para decir que todos en España están inconformes con la cesión a Francia, Bravonel apunta:

> Del Duero caudaloso al fuerte Miño,
> y de Valladolid a Compostela,
> hombre no queda, hasta el pequeño niño,
> que no pida la espada y la rodela.
> (59a)[10]

[10] El ejemplo más amplio de esta recurrencia a "pintar mapas" con pretendida exactitud geográfica es la descripción que Durandarte hace del territorio español (64b-65a). Es curioso que se tarde 58 versos para hablar de las costas y en sólo tres despache las fronteras internas: "si por tierra la amenazas,/ Gascuña te da las puertas/ y las montañas de Jaca" (65a).

Marsilio, rey moro, marca su espacio geográfico, pero al hacerlo también marca su posición de "extranjero" frente a los cristianos, españoles y franceses, indicando la fragilidad que su reino y poderío tuvieran frente a la unión de los dos pueblos enfrentados en ese momento:

> Bravonel, si el intento del cristiano
> tuviera efecto, y en rigor pasara
> a Perpeñán y Rosas Carlomano,
> y los montes de Jaca atravesara,
> yo defendiera mi Aragón en vano.
> Si desde aquella parte me apretara
> Francia cruel, y desta los leoneses,
> ¿quién bastara a españoles y franceses?
> (59a)[11]

En el ámbito francés, donde se presenta una pugna entre la frivolidad de las vanidades cortesanas y las ocupaciones guerreras, al mismo tiempo que el desperdicio de fuerza y arrojo en disputas vanas y "niñerías", la alusión de espacios lleva a la oposición entre la corte y la guerra. Por eso, Durandarte grita enojado cuando se cuestionan su fama y valor:

> que yo soy hombre, Oliveros,
> más de campo que de salas,
> que si aquí me visto galas,
> desnudo allí los aceros.
> (60b)

En las secuencias teatrales en que se presenta un "camino" hay una preocupación por aclarar qué posición están ocupando los personajes en él y construir por referencias el tipo de paisaje de que se trata. Por eso es interesante constatar, en la escena en que aparecen seis de los

[11] La alianza entre españoles y moros contra franceses, que tanto problema causó a algunos autores, no representa ningún conflicto para Lope. Por momentos se llega a afirmar que tan españoles son los moros como los castellanos o leoneses y por boca de Marsilio, se dice a Bravonel: "columnas sois de España tú y Bernardo" (60a). En efecto, Bravonel y Bernardo se presentan como amigos, caminando juntos e intercambiando promesas de lealtad.

doce Pares en un camino —"*Aquí* hay lugar, que ya es tarde para atravesar el río" (61a)—, la repetición constante del "aquí", que establece a la vez el lugar que comparten todos los personajes y el sitio, específico y distinto, que ocupan en él cada uno.[12]

En Francia, después de que hemos visto una escena entre Belerma y Flordelís —en donde se dice: "Ya la gente de las fiestas viene a ocupar *esta* sala" (63a)— y la entrada a ese mismo espacio de los Pares y su rey, se presenta la llegada de Bernardo —"Señor, *aquí* ha llegado, según dicen, de España un caballero" (65a). Es la única vez en que un personaje español, perteneciente al ámbito opuesto, se introduce en este espacio. El personaje que representa el contrapunto del caballero leonés, Roldán, afirma vigorosamente su espacio:

> Sí haré, que es mucha razón
> que hombre que *en Francia y aquí,*
> *que es el supremo lugar,*
> pudo de esta suerte hablar
> y empuñó la espada así,
> más es que hombre.
>
> (66b)

La afirmación del espacio propio —reafirmación, en realidad—, que se constata en la doble referencia al lugar ("en Francia y aquí"; aunque también puede ser una especificación: en Francia y en París, en la corte delante de los doce Pares y el Rey), además de la arrogante determinación ("que es el supremo lugar"), lleva también la admiración por el personaje que se atreve a tan arrogante desafío. Bernardo entra al espacio francés y sale sin daño, mientras que los franceses, cuando entran al territorio español (en Roncesvalles), no logran salir intactos.[13]

[12] Cuando aparece Carlomagno para dar fin a la inútil disputa, y se disponen a ir, éste pregunta: "¿Adónde están los caballos?" Montesinos responde: "Junto a esos olmos están" (62a). La construcción de este espacio, a la vez, hace suponer movimientos escénicos anteriores no hechos explícitos. En otra escena donde se presenta una discusión entre varios personajes, uno de ellos (Carlomagno, el rey), que ha sido desplazado del frente, decayendo su papel de autoridad, afirma su presencia, diciendo: "Ved que *aquí* estoy" (74a).

[13] Es significativo que, en este encuentro, Bernardo rechaza la cercanía, el contacto con Roldán y defiende su aquí; cuando éste trata de abrazarlo, responde: "Hazte *allá*" (67a).

La incursión de Bernardo en el ámbito francés termina con la afirmación del *aquí* francés:

> Vete en paz, y *allá* en España
> me aguarda, que *allá* te quiero;
> vete, porque *aquí* no quiero,
> que será gloriosa hazaña.
> (67a)

Hasta aquí la primera jornada. En este momento, los recursos más importantes para crear el espacio han sido ya presentados y recreados varias veces. El uso de adjetivos demostrativos, la descripción de espacios contrapuestos, la referencia a la posición que cada personaje ocupa y, sobre todo, el uso de deícticos que actualizan el espacio y se contraponen entre sí. En las siguientes dos jornadas se encontrarán nuevos usos de estos procedimientos y algunas oposiciones importantes, que ayudan a marcar más precisamente la visión de los bandos presentados y algunas especificaciones de personajes particulares.

En la jornada segunda, la creación de Roncesvalles, como lugar privilegiado que se convertirá en sinónimo de triunfo español, ocupará un lugar importante. Los primeros personajes que se encuentran allí son Marsilio y Alfonso II, con Bravonel y Bernardo, los vencedores. El monarca español, quien es el que construye en su discurso el espacio en este momento, dice:

> Dejé a León, Oviedo y su montaña,
> y *aquí* vine a esperarte, que sospecho
> que aquí viene el Francés y quien le engaña
> (69b)

El lugar de encuentro con los moros, el de la batalla (Roncesvalles, nosotros lo sabemos anticipadamente), se opone a León y Oviedo, lugares de descanso y tranquilidad. La montaña se opone al valle, que aparece algunos versos después:

> Mi ejército y el tuyo, dando al viento
> las banderas cruzadas y las lunas,
> tomarán de *este* valle el hondo asiento
> [. . . . .]

[y los franceses]
en un instante se verán cercados,
tiñendo con su sangre *aquestos* valles.
(69b-70a)[14]

Bernardo completa la conformación espacial de este territorio cuando dice prolépticamente:

Este será el famoso Roncesvalles;
aquí, Roldán famoso, pienso verte.
(70a)

En el recorrido ("camino" en la terminología teatral de la época de Lope) que realizan Bravonel y Bernardo y su encuentro con la cueva de Roncesvalles —"Agua suena entre *estos* ramos, ¿qué cueva es *ésta* que vemos?" (71b)— tenemos uno de los más acabados ejemplos de la creación del espacio dramático. Las palabras de los dos personajes no sólo construyen el contexto que los rodea, lo que están viendo ante ellos, sino también el espacio pintado, lo que ven "escenificado" en la piedra, con todo y las relaciones espaciales que existen entre esos pequeños elementos, que el espectador no ve más que a través de lo que Bernardo y Bravonel dicen:

Francia dice en *esta* parte.
[. . . . .]
España en *estotra* dice.
[. . . . .]
Roncesvalles dice *aquí*,
aquí Roldán y Bernardo.
[. . . . .]
Aquí Bravonel gallardo,
y Marsilio dice *allí*.
(72a)

[14] Roncesvalles, valle para los españoles y moros que conocen las montañas en donde pueden esconderse los guerreros, es, para los franceses, terreno liso y sin complicaciones —"Haced alto en este llano" (72b). Se contrapone así la mirada cuidadosa y conocedora, a la superficial e ingenua de los franceses.

En la batalla de Roncesvalles, es decir, casi a la mitad de la comedia, se presenta la primera acotación que indica la construcción de un espacio: "Aquí se da la batalla y salen Bravonel y Oliveros peleando" (76a).

El espacio dramático de la batalla (el que vemos en el escenario) sólo muestra a dos o tres personajes que salen de él cuando se necesita hacer entrar a otros; sin embargo, conocemos de otros lugares de la batalla gracias a los recuentos de esos mismos personajes. Así sabemos de Carlomagno gracias a lo que cuenta Dudón a Roldán, quien opone el espacio donde está él muriendo y aquél donde padece su rey:

> Vuelve, famoso Dudón,
> *donde* queda el pobre Carlos;
> ayúdale mientras voy,
> que quedo *aquí* peleando.
>
> (78b)[15]

En la tercera jornada, la primera escena marca la magnitud del desplazamiento espacial que la escena ha sufrido. Los dos pastores que vemos, hablando de los moros que buscan franceses, se preguntan:

> ¿Cómo ha llegado hasta *aquí*,
> siendo en Navarra la guerra?
>
> (79b)

La aparición de la Peña de Francia, con la leyenda sobre el origen de su nombre y el relato condolido de los pastores sobre los pobres franceses, presenta la oportunidad de contrastar un espacio superior y uno inferior, respecto de la altura. En lo más elevado de la peña se sitúa Dudón, el cristiano, que significativamente está ocultando milagrosamente imágenes religiosas. En lo más bajo están los moros y es el cristiano el que asciende, antes de permitir que ellos puedan alcanzar el lugar donde Virgen y Cristo han sido ocultados. Los moros, tratando de localizar la voz que oyen, comentan:

[15] En estas escenas de Roncesvalles, igual que en otras donde se contraponen dos espacios simultáneos (las parejas en la corte francesa, por ejemplo, o el encuentro de Dudón con los moros), es muy significativa la repetición del "¿Adónde está?" (o "estás"), que evidencia la importancia de la ubicación de los personajes, tanto como la ignorancia de esa localización por los otros.

Un cristiano ha hablado *allí.*
[. . . . .]
En *aquella* peña está.
[. . . . .]
¿Podrá subirse *allá*?

(84a)

El francés, con la arrogancia y la bizarría que los caracteriza en la comedia de Lope, contesta:

No trabajes por *subir,*
moro, que yo *bajaré.*
Ya, moro, en *el llano estoy.*

(84a-b)

Al concluir los hechos de Roncesvalles y afirmarse el ámbito español sobre el francés, los espacios contrapuestos se modifican. Francia ha perdido sentido y desaparece de la escena; ahora lo que importa es la legitimación del personaje en el plano individual, la recuperación de su linaje y la libertad del padre. En la carta que el Conde de Saldaña manda a su hijo, determina el lugar donde se encuentra el castillo que le sirve de prisión:

Mancebo entré *aquí,* Bernardo,
de pensar mancebo verte,
para librarme gallardo.
[. . . . .]
Sola una curiosidad
te pudiera *aquí* traer.
[. . . . .]
Aquí me cuentan de ti
una hazaña y otra hazaña;
pero ninguna creí,
pues das libertad a España
y me la quitas a mí.

(87b)

El espacio que se impone, la prisión del padre, que va unido a las ideas de unión sexual antes del matrimonio oficial y bastardía, necesita

destruirse para alcanzar la legitimación de Bernardo. Para dejar de ser un bastardo, el caballero del Carpio debe rescatar a sus padres, a él de la prisión, a ella del monasterio, llevar a cabo su casamiento y convertirse en hijo legítimo. Bernardo logra acceder a ese espacio vetado por órdenes reales y el alcaide-carcelero le dice:

> Ya, fuerte Bernardo, tienes
> al Conde, tu padre, *aquí*.
> (90b)[16]

Las determinaciones espaciales dentro del castillo se hacen más específicas cuando el alcaide lo va guiando para encontrar al Conde:

> Tira, Bernardo, *esa* puerta
> y el paño de *esa* cortina;
> verás lo que has deseado.
> (91a)

El acceso a la prisión del padre ha sido nulo, contrariamente al caso de Francia, y lo único que queda hacer al caballero es un matrimonio *post-mortem*. Para lograrlo, debe llegar todavía a otro lugar: el monasterio. La construcción de éste, primero se hace desde el castillo y después desde el mismo recinto, es decir, en una visión externa primero y luego en una interna que indica también un movimiento escénico y un desplazamiento espacial. El recorrido se inicia con la pregunta:

> *¿A do* está, Hernán Díaz, di,
> doña Jimena, mi madre?
> (92a)

La respuesta del compañero hace suponer la visión de ambos desde una ventana o una puerta, lo que supone la cercanía del castillo:

[16] En las mismas palabras de Bernardo, el castillo-prisión se hace patente como espacio. Cuando descubre que su padre está muerto, pronuncia: "¿Que esto vine a ver *aquí*?" (91b), y más adelante: "Ahora bien, amado padre, esperad un poco *aquí*" (92a).

¿No ves *ese* monasterio
que está enfrente de *esa* casa?
Pues *allí* su vida pasa
en eterno cautiverio.
(92a)

La siguiente escena presenta a Bernardo accediendo al monasterio, pero aún desde afuera, en la portería, cuando pregunta: "¿Quién está *acá*, buena gente?" (92a). La monja, desde dentro, contesta con otra pregunta: "¿Quién está *ahí*?" (92b).

Las acotaciones colocan a Hernán Díaz fuera del monasterio, a Bernardo en la portería y a la monja y doña Jimena dentro del recinto. Poco después se aclara: "Salen Bernardo y doña Jimena, su madre" (92b). De la llegada al castillo no tenemos didascalias, ni implícitas ni explícitas, sólo lo entendemos por la reacción de ella al ver al Conde. Es hasta el momento del casamiento que Bernardo realiza entre sus padres cuando se vuelve a instaurar un deíctico como el indicador del momento y del lugar de la escena:

Sí, dice, sí, claramente;
y el que no dijere *aquí*
que soy legítimo así,
mil veces digo miente.
(93b)

Terminadas, aunque no con igual fortuna en ambos casos, las dos hazañas de Bernardo, la nacional y la personal, el personaje da fin a la comedia:

Que pienso que de esta suerte
mi desdicha se remedia:
y *aquí* acaba la comedia
de *El casamiento en la muerte.*
(93b)

Este último deíctico se llena de significados, pues ya no se refiere sólo al espacio y el tiempo de las aventuras de Bernardo, sino también al espacio y el tiempo de la representación. Al mismo tiempo que la desdicha de ser bastardo ha sido remediada para el caballero del

Carpio, la representación de la comedia ha llegado al fin. En el final, el espacio dramático construido también es espacio escénico que pone punto a la comedia.

El honor que Lope hace alcanzar a Bernardo, así como los lugares que otorga a personajes y acciones, está directamente relacionado con la construcción espacial. Los personajes se afirman en un *aquí* que ellos mismos construyen y que oponen frente al *allí* de los demás.

CONFIGURACIÓN DRAMÁTICA DE *EL CONDENADO POR DESCONFIADO*

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN

Analizar un texto dramático desde el punto de vista estrictamente literario es reducir y empobrecer una de las dimensiones de su especificidad genérica: su potencialidad de representación en un escenario y, por tanto, una orientación precisa hacia los receptores. El género dramático es un modo particular de mirar el mundo, de elaborarlo artísticamente por el trabajo específico que hace con sus materiales. Si ante nosotros tenemos sólo el texto, es en él donde debemos buscar las huellas que lo hacen virtualmente funcional en dos ámbitos: como texto literario escrito y como representación espectacular. Esto implica la tarea crítica de reconstruir la doble textualidad en la que está impreso su destino cabal: vivir sobre un escenario.

Si el teatro se configura por el conjunto de lo visual y lo verbal, al situar un drama en el espacio[1] es preciso ver la forma de constitución de ese espacio teatral desde el texto, seguir el trayecto de la construcción de los personajes que actuarán en ese espacio, no sólo a partir de las didascalias explícitas, sino también de las implícitas, confrontar las funciones de cada uno de los personajes, trazar sus desplazamientos, analizar su discurso y lo que unos dicen sobre los otros. Son estos elementos los que revisaré en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina[2] para intentar explicar la forma de su construcción en tanto

[1] Véase Antonio Tordera Sáenz, "Teoría y técnica del análisis teatral", en Jenaro Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 157-199.

[2] Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, ed. de Ciriaco Morón y Rolena

texto dramático. Esta tarea se hace necesaria porque la mayor parte de los trabajos críticos estudian los problemas ideológico-religiosos implícitos en la obra o, bien, tratan de interpretar el carácter psicológico de los personajes, y, en general, se ha debatido poco sobre el problema de su especificidad genérica.

Si tomamos en cuenta que las obras de teatro de los Siglos de Oro consignaban pocas acotaciones para su puesta en escena y, muchas de las que ahora acompañan las ediciones corresponden a añadidos hechos por los directores —autores—, se vuelve doblemente necesario recuperar en el texto dramático el tejido espectacular implícito. En el caso de *El condenado*... el problema es mayor, sobre todo si se intenta hacer un trabajo filológico, ya que el mal estado de la edición príncipe obligó a restauraciones y adiciones hipotéticas, por lo que se precisa recurrir a estudios especiales para desentrañar lo original y lo añadido.[3] Sin embargo, considero que el trabajo sobre la doble textualidad en esta obra puede ser válido, a pesar de los obstáculos señalados, pues no me centraré en el análisis de sus virtudes literarias en tanto tales.

Antes de revisar los elementos que apuntan a la configuración del género dramático en la obra, me parece oportuno comentar sobre la función social que aparentemente estaba destinada a cumplir, porque está en relación con la voluntad de construir un texto dramático y no un sermón o un tratado didáctico.

Parece obvio el sentido moral de carácter religioso que está impreso en la obra —más allá de la polémica de la época entre molinistas y bañecianos, conocida como polémica *de auxiliis*, sobre la gracia divina, el libre albedrío y la predestinación—;[4] este contenido atañe a su función didáctica, función que no puede menos que estar en correlación con la estructuración de la obra, caracterización de los

---

Adorno, Rei, México, 1987.

[3] Xavier A. Fernández hace un meticuloso trabajo de localización de cada enmienda propuesta por Hartzenbusch a las obras de Tirso; véase *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y método de crítica textual*, t. I, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.

[4] Varios críticos tratan este problema intentando dilucidar las simpatías de Tirso de Molina por alguna de las vertientes. Para una síntesis de estos debates pueden verse: Karl Vossler, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Taurus, Madrid, 1965 y la introducción de Ciriaco Morón y Rolena Adorno, en Tirso de Molina, *op. cit.*, pp. 11-46. Lo interesante es que en ambos trabajos se descarta la adscripción de la obra a esta polémica.

personajes, motivos, recursos, etcétera. No puede olvidarse la prohibición que pesó sobre Tirso de Molina para dedicarse a escribir obras profanas, como resultado del debate entre la jerarquía religiosa sobre lo nocivo o la utilidad del teatro,[5] lo que, tal vez, haya sido decisivo para que el autor continuara escribiendo obras de contenido religioso.

Pero, acaso sea válido preguntarse, ¿por qué no optó por el sermón o por la escritura abiertamente doctrinaria y se decidió, en cambio, por hacer teatro sobre problemas metafísicos? ¿Puede considerarse esta obra como una propuesta de volver a los orígenes del género dramático? ¿Un intento por purificar el teatro? Molina, como experimentado comediante, era consciente de las potencialidades del teatro, pues, como señala Karl Vossler, "el drama actúa apelando y estimulando las facultades activas, políticas y morales del público".[6] Desde esta perspectiva, codificar un mensaje moral en la forma dramática podía resultar mucho más efectivo que un mero tratado religioso que no entenderían los diferentes estratos de la sociedad española del momento. Recuérdese que el espectáculo teatral tenía ya un público sensibilizado, por lo que era susceptible de convertirse en un medio educativo con capacidad de recepción más o menos amplia.

La obra no puede confundirse con un simple sermón o un tratado doctrinario; es, esencialmente, una obra dramática que utiliza todos los recursos del teatro de la época, que incorpora técnicas, formas estructurales de enredo de la comedia de capa y espada. Vale la pena insistir en que el empleo de una gran cantidad de recursos dramáticos resulta determinante en la construcción de la trama y del sentido; gracias a esto puede conservar su carácter lúdico, de deleite. A la historia literaria ha pasado como comedia doctrinal, compartiendo rasgos de las de capa y espada y el sermón.[7] Lo apuntado anteriormente me lleva a considerar que es necesario explorar la construcción de esta obra como drama; en función de esto, revisaré la forma en la que se configuran textualmente los espacios dramáticos en relación con las acciones que constituyen la trama.

La primera acotación de la obra está destinada a diseñar el espacio

[5] Véase Antonio García Berrio, "Los debates sobre la licitud del teatro", en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco. Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 276-283.

[6] *Op. cit.*, p. 13.

[7] Véase el artículo de Ángel Delgado Gómez, "Sermón y drama en *El condenado por desconfiado*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 27-37.

concreto donde se desarrollará una de las líneas de acción: la selva, "dos grutas entre elevados peñascos". Así, podemos imaginar que el espectador del momento se encontraba frente a un escenario que pretendía recrear, con algunos elementos alusivos, el ambiente de la selva. Sin embargo, no puede pasarse por alto que los recursos limitados y el escaso tiempo que duraba una obra en "cartelera" eran factores que contribuían a la dificultad para construir toda una escenografía, pero también se debe considerar que el horizonte de expectativa del público del momento no implicaba la exigencia de escenarios altamente elaborados; el pacto entre propuesta teatral y espectadores era estrecho, un elemento alusivo bastaba para crear la selva, la calle o una alcoba. Por esta razón, los discursos de los personajes son esenciales para configurar los espacios. El primer soliloquio de *El condenado...* tiene una doble funcionalidad: ubicar inequívocamente a los espectadores en un espacio concreto, en un tiempo preciso y, además, completar el dibujo de quien habla, Paulo, pues visualmente ya ha aportado una imagen con su presencia física en el escenario, imagen directamente relacionada con su vestimenta de ermitaño:

> Agora, cuando el alba
> cubre las esmeraldas de cristales,
> haciendo al sol la salva,
> [. . . . .]
> salgo de aquesta cueva,
> que en pirámides altos destas peñas
> Naturaleza eleva.
>
> (7-15)

Las palabras, tendientes a exaltar la belleza del ámbito en que Paulo se encuentra, transmiten la imagen plástica de un *beatus ille*, para que quien oye, pero poco ve en escenografía, pueda recomponer el cuadro completo, al tiempo que revelan el estado anímico de supuesto contento y placidez, de armonía entre personaje y entorno. Sin embargo, desde este primer soliloquio, Paulo deja asomar ciertos recelos y dudas que provocarán su caída posterior:

> ¡Quién, oh celeste velo,
> aquesos tafetanes luminosos

rasgar pudiera un poco
para ver...! ¡Ay de mí! Vuélvome loco...
(21-24)

Indicios de lo que ocurrirá después están sembrados a lo largo de la enunciación, aparecen funcionando como anticipaciones para crear en el auditorio expectativas de que algo romperá esta supuesta placidez. Paulo insiste en su voluntad de permanecer en la selva, al servicio de Dios, y en el énfasis con que lo dice siembra la duda para, inmediatamente después, introducir la posibilidad de quebrantar esa promesa, contingencia fijada bajo la reflexión de que es así la naturaleza del ser humano:

Aquí pienso servirte,
ya que el mundo dejé para bien mío;
aquí pienso seguirte,
sin que jamás humano desvarío,
por más que abra la puerta
el mundo a sus engaños, me divierta
[. . . . .]
Ved que el hombre se hizo
de barro vil, de barro quebradizo
(65-76)

En la escena segunda, con la aparición de Pedrisco, se introduce una contraposición a lo que Paulo intentó demostrar. Pedrisco muy pronto se configura como el gracioso, revés de la gravedad y solemnidad del amo.[8] Ya el hecho de hacerlo entrar en el escenario cargando hierba marca su condición social y, por tanto, moral. El discurso que

[8] Algunos críticos opinan que la creación de este personaje es absolutamente injustificada y errónea; por ejemplo, Ángel Delgado apunta: "Ya desde el principio la presencia de un gracioso resulta temáticamente incongruente, toda vez que Paulo es un eremita retirado a la soledad del desierto, y por tanto la compañía de un criado no tiene sentido" (art. cit., p. 29); sin embargo, más adelante reconoce que la creación de un gracioso en una obra dramática es necesaria para hacerla atractiva al público. Por su parte, Ciriaco Morón y Rolena Adorno opinan, en la introducción a su edición de la comedia, que Pedrisco "no tiene más función que la de hacer reír [...]" (*op. cit.*, Introducción, p. 19).

enuncia constituye el otro lado del paraíso que Paulo presentó: la reiterada alusión a las hambres padecidas desmiente el estado idílico pintado por Paulo y, al mismo tiempo, delínea a Pedrisco, claramente, como el personaje a quien se le permite hablar de ciertos temas inaccesibles para otros; estos rasgos se mantendrán presentes en el desarrollo completo de la obra. El soliloquio funciona para caracterizarse a sí mismo; a la vez que narra su historia —"De mi tierra me sacó/ Paulo, diez años habrá" (107-108)—, aporta elementos nuevos del perfil de su amo, elementos que apuntan hacia el lado negativo de la personalidad de Paulo —"y a veces nos acordamos/ de lo mucho que dejamos/ por lo poco que tenemos" (114-116).

Las acciones de estos personajes se van reforzando por el discurso que emiten; cada paso que dan es narrado verbalmente, necesidad implícita en toda construcción dramática que no tiene la posibilidad de desplegar frente al público el desarrollo de todas las acciones; cuando falta un testigo que pueda dar testimonio de lo que el otro hizo, el personaje tiene que responsabilizarse de hacer saber, por su cuenta, sus propios actos: "Mas Paulo sale de la cueva oscura;/ entrar quiero en la mía tenebrosa/ y comerlas allí" (137-139).

Los personajes de *El condenado...* no se definen sólo a partir de lo que dicen de sí, sino en la interacción con otros, por ello es tan importante la inclusión en sus discursos de elementos narrativos que expliquen acciones, encuentros e interrelaciones de otros momentos. El segundo soliloquio de Paulo narra su reciente sueño de condenación en el infierno; prácticamente lo dramatiza para crear las circunstancias propicias capaces de generar lo que ocurrirá después: el explícito planteamiento ante Dios de su duda trascendental y la apelación directa para obtener respuesta.

No es sino hasta la aparición del demonio cuando empieza la verdadera acción de la obra. La acotación indica que el demonio será invisible para Paulo, pero, por la misma, se hace patente que el público lo puede ver, con la típica caracterización del diablo. Hace ante el auditorio una presentación verbal que refuerza su identidad, justifica su aparición y expone su proyecto de confundir al ermitaño, para lo cual explica la estrategia de disfrazarse de ángel, forma en la que se aparecerá a Paulo: "De ángel tomaré la forma" (241). Así, Paulo sólo ve un ángel y el público ve al diablo disfrazado de ángel. La presencia de este personaje se convierte en otra fuente de información sobre Paulo, proporciona una caracterización que insiste en la vida de san-

tidad que hasta ahora ha llevado y en el momento actual de duda y de soberbia que hacen propicia la inducción al mal.[9]

Es de notar que esta primera aparición sobrenatural no está precedida de rasgos indicadores de su índole —llamas, coros o movimientos aéreos. En esta escena, Paulo apenas se siente confundido, lo que, por supuesto, es consecuente con la trama, pues el ermitaño está a la espera de una revelación, mientras que en los otros casos las apariciones son totalmente imprevistas para el personaje. El único elemento espacial indicador de este fenómeno extraordinario está implicado en el señalamiento de que deberá aparecer "en lo alto de una peña",[10] para que de esta manera se establezca una distancia entre el ermitaño solicitante y el ser superior.[11] Tirso de Molina hace uso de las posibilidades significativas de la distribución espacial, que estaban en el código compartido de la época.

En esta cuarta escena se crea la virtual apertura de un nuevo espacio con la indicación que el demonio hace a Paulo de que vaya hacia Nápoles y busque a Enrico para conocer, en la índole de vida de éste, su propio destino trascendental. A partir de aquí surge una trama paralela a la ya establecida: la trayectoria de Enrico en la ciudad. Por las palabras del demonio se da la primera caracterización de Enrico: "Conocerásle, en efeto,/ por señas: que es gentilhombre,/ alto de cuerpo y gallardo" (267-269), típicos rasgos del galán en las comedias de capa y espada. En la escena quinta, un parlamento de Paulo hace alusión a su propia apariencia y a la de Pedrisco: "Nadie nos conocerá;/ que vamos desconocidos/ en el traje y en la edad" (307-309).

[9] Teresa S. Soufas piensa que Tirso de Molina creó a su personaje basándose en algunos tratados medievales y renacentistas sobre el pecado en que caían los religiosos por la vida de soledad y mala alimentación, llamado acedia, mezcla de melancolía, tristeza y desesperación, lo que los hacía presa de las tentaciones del diablo: "Religious Melancholy and Tirso Despairing Monk in *El condenado por desconfiado*", *Romance Quarterly*, 34 (1987), pp. 179-188.

[10] John E. Varey, en un interesante artículo, especula sobre los posibles recursos escenográficos utilizados para poner esta obra en un corral de comedias madrileño, y sugiere que el demonio podía haber aparecido en un balcón ("The Use of Levels in *El condenado por desconfiado*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10 [1986], p. 305).

[11] No puede olvidarse la organización mental del mundo basada en metáforas topográficas: alto/bajo, derecha/izquierda, que tiene dimensiones religiosas, morales, políticas, etcétera. Sobre este tema véase José Amezcua, "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro", *Acta poética*, 7 (1987), pp. 37-48.

En la escena séptima hay un cambio radical en la ubicación espacial; el público verá la entrada de una casa en Nápoles y dos caballeros, de inmediato identificables por el vestido, pues, aunque no se indique esto hasta la escena VIII, deberá tomarse en cuenta desde su primera aparición: "Dos caballeros, si ya/ se juzgan por el vestido,/ han entrado" (426-428). Lisandro y Octavio, en sus diálogos, contribuyen a la conformación del carácter de Enrico, en este caso sobre su condición moral: "[...] que no ha nacido/ hombre tan mal inclinado/ en Nápoles" (371-373); y más adelante:

> [...] que es el peor hombre
> que en Nápoles ha nacido.
> Aquesta mujer le da
> cuanto puede y cuando el vicio
> del juego suele apretalle,
> se viene a su casa él mismo,
> y le quita a bofetadas
> las cadenas, los anillos
>
> (300-387)

La presencia de estos personajes sirve, esencialmente, para poner en escena el carácter belicoso de Enrico y para que, con sus palabras, iluminen esta parte de la personalidad del criminal. Así se marca una tensión dramática entre las expectativas de Paulo de encontrar un hombre piadoso y la realidad manifiesta de que se trata del peor hombre, con todos los vicios y defectos. Hasta aquí el paralelismo establecido entre Paulo y Enrico no parece funcionar; hábil manera de fundar una intriga basada en un proceso de transformación de los personajes y en el juego apariencia/realidad.

En el momento en que Enrico llega a casa de Celia —escena novena—, punto en el que aquél aparece por primera vez, sale con espada y broquel, instrumentos que no habían sido adjudicados a ningún otro personaje, con lo que se marca su belicosidad. El discurso y el comportamiento agresivos van correspondiendo con la imagen que de él habían dado Octavio y Lisandro, como hombre iracundo, violento y explotador de su amante Celia.

En la escena XI, ya en el punto en que se cruzarán las vidas de Paulo y Enrico, se suscita una acción violenta, pues Enrico arroja al mar a un mendigo; sin embargo, nunca se representará ante el público

la realización de este tipo de actos, sólo se dan a conocer por los diálogos o por narraciones del suceso:

> Llegó a pedirme un pobre una limosna,
> dolióme el verle con tan gran miseria;
> y porque no llegase a avergonzarse
> a otro desde hoy, cogíle en brazos,
> y le arrojé en el mar.
> (663-667)

Esta acción está destinada a ser percibida por Paulo, en tanto espectador; es ésa la función que cumple y los personajes que están presentes, —acompañantes de Enrico que, aunque tienen nombres propios, no son ejecutantes de ninguna acción particular— asumen el papel de comentaristas morales del suceso —"¿Siempre has de ser cruel?" (669)— y representan una especie de coro para la siguiente narración de Enrico. Las acotaciones sobre la distribución de los actores en el espacio son muy explícitas, por lo que sólo estarán al frente Enrico y sus acompañantes, mientras que Paulo y Pedrisco permanecerán al margen, jugando el papel de público ante la representación de una obra. El relato de las hazañas viles va dando información completa al ermitaño. Enrico ofrece un relato largo y pormenorizado de su vida, que incluye evaluaciones morales de su comportamiento: "Yo nací mal inclinado," (724). Este relato, que sirve para desencadenar la acción siguiente, incluye, sin embargo, un detalle que funda la virtualidad de la salvación de Enrico, pues éste no omite comentar su natural cristiano caritativo, que todos ignoran: el respeto y amor filial por el padre: "[...] y cuando/ sé que la sobran dineros,/ con lo que me da, aunque poco,/ mi viejo padre sustento" (870-873).

El desencanto de Paulo ante el destino que le espera, dada la malvada naturaleza de su personaje paralelo, lo empuja a dedicarse a la vida de bandolero.[12] El acto simbólico con que da inicio a su nueva

[12] La repentina y poco desarrollada decisión de Paulo ha sido vista, en algunos de los artículos ya citados, como un descuido en la construcción psicológica del personaje; sin embargo, juicios de esta índole indican que los críticos parecieran olvidar que no es eso lo que Tirso de Molina perseguía, y que estamos ante una obra dramática cuyos principios de construcción son claros y determinantes en la forma de trabar el argumento y los personajes. Alexander A. Parker propone cinco principios básicos en la estructura de la trama del drama español en los Siglos de Oro que, desde

vida está configurado por el abandono de los hábitos de eremita y la adopción de la nueva vestimenta —"y desos árboles altos/ los hábitos ahorquemos./ Vístete galán" (992-994)—, con lo que puede apreciarse la clara conciencia de que el vestido caracteriza una forma de ser, modela una personalidad; así, si Paulo ha de dejar de ser ermitaño, también deberá dejar esas vestiduras para adoptar unas apropiadas a su nueva condición.

Al principio, los personajes se fueron presentando por separado, en escenas que no parecían tener relación una con otra; por ejemplo, la escena VII, donde aparecen Octavio, Lisandro y Celia, rompe con las primeras de Paulo y Pedrisco en la selva; pero en la jornada segunda se van a definir con precisión las relaciones de cada personaje con los otros, se dará el punto de encuentro entre ellos, lo que hace posible la unidad dramática del tema de la obra: el proceso de condenación al infierno de quien era bueno, pero desconfió de Dios, y el proceso de salvación de quien parece malo, pero que confía profundamente en la gracia de Dios.

Lo que se había anunciado en la jornada primera como la existencia de un gesto virtuoso en Enrico, en la jornada segunda va a cobrar cuerpo y existencia plena, al ponerse en escena el motivo que propiciará su salvación: el amor y respeto por el padre.[13] Enrico expone esta única virtud en un monólogo largo, donde, de nuevo, evalúa su vida desde una perspectiva moral: "que esta virtud solamente/ en mi vida distraída/ conservo piadosamente" (1070-1073). El sentimiento virtuoso, que ha sido manifestado verbalmente, también es puesto en escena

---

mi punto de vista, aunque sean muy generales e incluso discutibles en tanto nociones genéricas, son útiles para explicar la forma del desarrollo de los acontecimientos en *El condenado...*: "1) primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes; 2) primacía del tema sobre la acción, con la consecuente inaplicabilidad de la verosimilitud realista; 3) unidad dramática en el tema y no en la acción; 4) subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética [...], y 5) elucidación del propósito moral por medio de la causalidad dramática" ("Una interpretación del teatro español del siglo xvii", en Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, pp. 259-260).

[13] No puedo dejar de referirme a un artículo sobre esta relación entre Enrico y su padre, para ejemplificar hasta dónde se puede llegar en los intentos de hacer análisis psicológico de la obra, ignorando su tiempo, su especificidad genérica y la función que cumple en una sociedad determinada: Raymond Conlon pretende que la obra tiene una dimensión freudiana, donde la imagen de Dios se equipara con la imagen del padre ("Enrico in *El condenado por desconfiado*: A Psychoanalytical View", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10 [1986], pp. 173-182).

como acción, en el momento en que Enrico debe matar a Albano; así, cuando éste aparece, ya la propia caracterización que da de sí abre la posibilidad de que se salve de la muerte a manos de Enrico: "El sol a poniente va,/ como va mi edad también" (1246-1247). Al presentarse Albano como viejo se establece el paralelismo con el padre de Enrico, y se actualiza el valor icónico del viejo en el drama de la época:

> Miro un hombre que es retrato
> y viva imagen de aquel
> a quien siempre de honrar trato,
> pues di, si aquí soy cruel,
> ¿no seré a mi padre ingrato?
>
> (1252-1256)

Aquí se abre una brecha que separará, en términos profundos, la vida que decidió llevar Paulo y la que lleva Enrico; el juego se crea, así, entre un nivel superficial de similitud y un nivel profundo de contradicción: los dos son criminales, cometen tropelías y se expresan como renegados, pero uno de ellos muestra una potencialidad virtuosa al público que puede verlo razonar y comportarse prudentemente, mientras el otro, que sólo ha tenido acceso al nivel superficial, de las apariencias, cae en la desmesura y la blasfemia y es sólo este plano el que puede reproducir.

La jornada segunda tiene un gran dinamismo pues incluye escenas en espacios diferenciados y acciones variadas que llevan a la confluencia de las dos intrigas planteadas en la primera: combate del tipo de capa y espada en las calles de Nápoles; reflexiones morales de Enrico en el interior de su casa; acción referida verbalmente al arrojarse al mar, y el monte, en el que se ve a Paulo y a Pedrisco de bandoleros, para, finalmente, producirse el encuentro entre los dos personajes paralelos y, a la vez, antitéticos.

La creación en escena de los distintos espacios dramáticos y la alternancia entre ellos se logra por diferentes recursos, a veces verbales, a veces visuales. Está claramente marcado el lugar donde ocurre el encuentro de Enrico con su padre por una serie de acotaciones que permiten construir un interior, una alcoba, con mínimos recursos de utilería: cortinas y sillas. En el momento en que Enrico cierra las cortinas donde deja a su padre dormido, después del verso 1235, se crea el espacio exterior de la calle, explícitamente marcado por la

acotación que presenta a Albano "cruzando el teatro" —es decir, el escenario. La amplitud de la calle resalta por el teatro vacío de utilería y escenografía para que pueda desplegarse el combate entre Enrico y el gobernador con sus esbirros. Como puede apreciarse, la construcción del espacio dramático es correlativa con el modo de desplazamiento de los personajes: en los exteriores pueden desplegarse acciones que abarquen la totalidad del escenario, mientras que los interiores suelen ser los espacios de las reflexiones, los diálogos apacibles.

En la escena VIII deberá crearse el espacio marítimo, cosa imposible de representar visualmente, por lo que el discurso se carga de didascalias implícitas que habrán de crear el mar en el ánimo de los espectadores: "[...] tú, mar soberbio," (1351). Cuando Enrico se arroja al mar, cosa que anunció verbalmente —"Pues arrójome al mar" (1368)—, sólo se deja como acotación el "vanse", lo que puede interpretarse como una desaparición del escenario o bien podía haberse hecho uso del escotillón para crear mayor espectacularidad en la acción.

El compromiso de verosimilitud con el desarrollo de las acciones en el tiempo no es aquí un factor determinante, importa la coherencia en la trama que lleve a la conformación del tema. En la escena IX, sin aclarar cuánto tiempo ha transcurrido, vemos a Paulo y a Pedrisco como bandoleros y a aquél como jefe de la cuadrilla, lo que se hace obvio desde la apertura de la escena con el parlamento del bandolero dirigiéndose a Paulo: "A ti solo, Paulo fuerte,/ pues que ya todos te damos/ palabra de obedecerte" (1373-1375). Paulo manifiesta en el discurso su nueva personalidad de hombre cruel e impío y, al mismo tiempo, comenta su actitud: "Los hechos fieros/ de Enrico imitar pretendo" (1408-1409); mientras que Pedrisco, en función de gracioso, orienta su discurso hacia la evaluación moral del amo, incluso hasta llegar a la abierta reprensión: "¡Triste de ti!" (1427) o, "Tú te vas/ gallardamente al infierno" (1452-1453).

En esta segunda jornada vuelve a introducirse una figura sobrenatural, ahora de la esfera divina, que se manifiesta al auditorio en tres formas distintas. Primero, se escucha una voz que canta un romance de tema religioso, canción que funciona como invitación al desconfiado para que vuelva a Dios. La voz no tiene presencia física, el auditorio sólo escuchará el canto pues la acotación indica que la canción sale de "dentro"; el parlamento de uno de los bandoleros

refuerza la dificultad de precisar la procedencia de esa voz y recuerda que la acción se desarrolla en el monte: "La gran multitud, señor,/ desos robles, nos impide/ ver de dónde viene la voz" (1478). En la escena XI se da la aparición del pastorcillo "en lo alto de un monte", como corresponde a la gravedad de su esencia. En seguida, su discurso, altamente codificado dentro del simbolismo religioso, se configura como mensaje expreso de la divinidad para que Paulo se salve. Lo simbólico de este discurso era perfectamente distinguible entre el público, por lo que no se necesitaba ningún tipo de explicación por parte de los personajes. Cuando el pastor desaparece, la acotación indica "vásele de entre las manos", hecho sin duda difícil de llevar a escena, lo que, probablemente, se resolvía por medio del escotillón o se dejaba entender por el parlamento inmediatamente anterior: "Por fuerza te tendré yo" (1616) había dicho Paulo y el pastor había contestado: "Será detenerme a mí/ parar en su curso al sol" (1617-1618), lo que indicaría la naturaleza sobrenatural del pastorcillo y, por tanto, explicaría apariciones y desapariciones extraordinarias, sin necesidad de representarlas como tales.

El encuentro entre Enrico y Paulo abre la posibilidad de desdoblar el juego dramático al crear una representación dentro de la representación que, si bien tiene una función claramente doctrinaria, al mismo tiempo complica la trama estableciendo un paralelismo más estrecho entre los dos personajes. La puesta en escena que hace Paulo de matar a Enrico y los intentos de hacerlo confesar sus culpas buscando el arrepentimiento son actos espectaculares de suspenso para el público, pues se espera la confesión de Enrico y con ello la vuelta al "buen camino" de Paulo, al hacer patente la segura salvación de ambos. Sin embargo, la negativa de Enrico instaura la posibilidad de un desenlace más teatral y con mayor carga moral.

Los fundamentos del final se van dando pausadamente; en esta segunda jornada se adelanta un elemento más al confrontar a Enrico con Paulo; la confianza en Dios que manifiesta aquél: "Aunque malo, confianza/ tengo en Dios" (2042-2043), que será la llave de su salvación, frente a la desconfianza reiterada de Paulo: "Yo no la tengo/ cuando son mis culpas tantas./ Muy desconfiado soy" (2043-2045), causa de su perdición. A propósito de la faceta de Enrico como comentarista moral de su vida, observa Ángel Delgado Gómez: "[...] sereno y prudente moralizador, [...] es psicológica y dramáticamente inexplicable porque se trata de una clara concesión a la función

doctrinal de la obra, para lo cual resulta en cambio muy valiosa".[14] Sin embargo, también desde la perspectiva puramente teatral, esta caracterización es consecuente: se trata de una manera de buscar que el motivo central siga vigente y sea constantemente recordado al espectador para hacer coherente el final.

En la tercera jornada subyace la idea de que si Enrico está prisionero y condenado a muerte, es debido a su amor filial, pues volvió a la ciudad para rescatar a su padre y llevarlo consigo. Así, en la apertura de este acto, ya vemos a Enrico encarcelado, con accesos de violencia y soberbia. Aquí se aprovecha la oportunidad para dar el desenlace de la historia de su relación amorosa con Celia, cuando, por casualidad, ella pasa ante la reja donde está Enrico y se presenta casada con Lisandro. Las apariciones del demonio y del ángel guardián en la cárcel no representan problemas para la escenificación, pues mientras que éste sólo se manifiesta como una voz que canta o que promete al prisionero su salvación, el demonio es voz y sombra. Todas las acciones de Enrico en la cárcel parecen perder relación con la intriga central que será retomada al final, al resolver el destino de cada personaje.[15]

El desenlace, en apariencia de carácter puramente religioso y moral, tiene su correlato dramático; se busca una representación teatralmente atractiva para el espectador, con recursos que correspondan a la solemnidad del final; así, para crear la ilusión del ascenso del alma de Enrico al cielo, se recurre a una serie de artificios que aludan a la magnificencia del suceso. Primero, Paulo, en el monte, ve el hecho en la forma de "dos ángeles que llevan al cielo el alma de Enrico" y "suena música": "canción y música podían servir para producir sensación de suspenso, marcar lo sobrenatural y ajeno a la experiencia cotidiana, pero, la mayor parte de las veces, se justifican por sí mismas para añadir nuevos valores al espectáculo".[16] Si aceptamos esta hipótesis, podemos observar la doble finalidad del recurso de incluir la música: marcar lo sobrenatural y hacer más atractivo el cuadro. La espectacularidad del hecho se acrecienta con la puesta en escena de la ascensión del alma, para lo cual los teatros ya contaban con recursos: "The theatres of Madrid were certainly equipped with stage machines

[14] Art. cit., p. 31.

[15] Ángel Delgado considera que el intercambio de criados entre Paulo y Enrico cumple la función de "paliar" el defecto de la desarticulación (art. cit., p. 35).

[16] José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, p. 41.

—tramoyas, apariencias, vuelos— which permitted aerial movement."[17]

La ejecución de Enrico no se representa ante el público, sólo se dan narraciones de los hechos por parte de Pedrisco, quien fue testigo, a la vez que justifica su llegada al monte en busca de Paulo:

> Como en las culpas de Enrico
> no me hallaron culpado,
> luego que públicamente
> los jueces le ajusticiaron,
> me echaron la puerta afuera
> y vengo al monte [...]
>
> (2829-2834)

Pedrisco se encarga de dar a conocer la forma cristiana en que murió Enrico; así, aunque el público no lo vio, tiene muchos elementos para percatarse del hecho: la narración de Pedrisco sobre la ejecución y sobre la ascensión del alma, además de la visión que recientemente se presentó ante Paulo y los espectadores.

La muerte de Paulo en el monte, a manos de los villanos del lugar, es otra intensificación de los efectos teatrales ante el público, que, además de ser apelado para que reflexione sobre los misterios de la religión, pudiera asombrarse ante la acción intensa, el dramatismo de los hechos y, sobre todo, llegara a admirarse con la representación en escena de la condenación del antiguo eremita. En función de esto, la acotación dice: "Va a apartar los ramos, y aparece Paulo rodeado de llamas", y, finalmente, "Húndese, y sale fuego de la tierra". La escenificación de lo anterior podía lograrse por los efectos de la pólvora y la apertura del escotillón que representara en acto, sin lugar a dudas, las penas del infierno que el condenado por desconfiado sufrirá.

Lo que en la obra puede parecer a simple vista como desconcertante o tal vez exagerado —el hecho de condenar a Paulo y salvar al malvado de Enrico— está perfectamente estructurado dentro de lo que se concebía como justicia poética; la obra es coherente con sus propios planteamientos, tanto dramáticos como doctrinarios: castigar la duda y la desconfianza y premiar la virtud.

[17] J.E. Varey, art. cit., p. 302.

Me parece que, analizando el texto desde el punto de vista de su género, podemos disentir de la opinión que expresó Karl Vossler:

> [...] versificación negligente y casi improvisada insistencia didáctica hasta el pedantismo, rigidez y desmaño conceptual, obstinación silogística, pasión ergotizante, poca flexibilidad y escasa experiencia psicológica en el dibujo de los caracteres, tendencia a exagerar y simplificar los casos del mundo y de la conciencia humana, humanismo parco, entre tímido y grosero, y, a pesar de tantas deficiencias, el drama está todo penetrado, animado y vivificado por el más espontáneo, íntimo y serio fervor religioso.[18]

Juicios derivados de una lectura que parece abstraer la estética del momento y, sobre todo, que no se compromete con el pacto establecido desde la elección del género para construir la significación poco ayudan a esclarecer los mecanismos de configuración estética del mundo que la obra articula. Considero que no es precisamente el "fervor religioso", que indudablemente late en la obra, lo que la salva en tanto texto artístico, sino su trabazón para construir un espectáculo atractivo, coherente, y con sentido, para ser representado ante un público seguramente exigente de eficacia teatral.

[18] *Op. cit.*, pp. 76-77. Juicios tan extremos se pueden contraponer a otras valoraciones totalmente opuestas pero que no ayudan a entender la obra: "*El condenado por desconfiado* es un sermón en verso profundo y de un alcance muy vasto. Pero es también una obra maestra dramática. Su fuerza dramática estriba principalmente en el imaginativo uso que hace el dramaturgo de la sorpresa en sus dos intrigas paralelas, y, sobre todo, en la admirable caracterización psicológica de Paulo y Enrico, personajes que se contraponen con una maestría admirable" (W.M. Wilson y D. Moir, *Historia de la literatura española*, t. 3, *Siglo de oro: teatro*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 167).

TEXTO DRAMÁTICO Y TEXTO ESPECTACULAR EN *LOS PECHOS PRIVILEGIADOS*

NANCY ALTENBURG

Acaso llegará quien
por cortés me quiera bien
que si obligar voluntades
la mayor riqueza es,
riesgos busca el descortés
y el cortés seguridades.
No hay mal que por bien no venga

En *Los pechos privilegiados*, Ruiz de Alarcón aprovecha una anécdota tomada de la *Historia* del padre Mariana para exponer sus ideas respecto de la relación entre el rey y su vasallo, el respeto y la lealtad, la monarquía y la moral, el parecer y el ser, el honor y la amistad. Tales temas, lejos de ser novedosos en el teatro de la época, eran muy populares entre los espectadores teatrales, fueran éstos de la corte o del pueblo llano. Alarcón, consciente de las posibilidades y peligros de este teatro y pendiente tanto de los gustos como de la educación de su público, trata estos asuntos profunda y cuidadosamente, expresando sus ideas mediante personajes cuya caracterización llega a un nivel más abstracto, con más detalle psicológico, que los de muchos de sus contemporáneos. La anécdota histórica pasa a segundo lugar frente al conflicto entre el rey, sus vasallos y su privado, cuya figura era de mucha importancia e interés para los contemporáneos.[1] La seriedad

[1] Véase el trabajo de Cynthia Leone Halpern, *The Political Theater of Early Seventeenth-Century Spain: With Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón*, Ibérica/Peter Lang, New York, 1993.

del tratamiento de este conflicto y las cuestiones morales que implica no excluye, sin embargo, los efectos espectaculares que tanto impresionaban al público teatral de la época. El choque de dos poderes iguales —el del rey y el del amor—, los enredos y malentendidos, los disfraces, el suspenso y la violencia encuentran su lugar en la obra, demostrando la conciencia y el conocimiento de Alarcón de los gustos de su público.

En un interesante artículo sobre la construcción del personaje teatral, Francisco Ruiz Ramón ha señalado la función bipartita del teatro:

> [...] de una parte, la función *celebrativa*, que le permite a una sociedad afirmar sus propias creencias y estimaciones, autoconfirmando su visión del mundo y su ideología, difusa o no; pero también, por otra parte, la función *catártico-conjuradora*, con sus fases de *expiatio* o *iluminatio*, que permite conjurar en escena los malos espíritus, las sombras y fantasmas agobiantes que la historia va acumulando en el baúl de los disfraces del inconsciente colectivo.[2]

También sugiere que el texto dramático debe leerse

> atento a todos sus lenguajes convergentes: palabra, luz, sonido, ritmo, colores, materias, corporalidad, movimientos y posiciones, espacio, silencios, gestos y *gestus*, como partes funcionales de un sistema, y [...] resaltar en el texto clásico legible a plena luz sin casi o apenas mediaciones, *ese otro texto* oculto, pero real, inscrito en él por el dramaturgo.[3]

Partiendo de estas observaciones, me propongo examinar la realización escénica de las funciones celebrativa y catártico-conjuradora de que hablaba Ruiz Ramón en *Los pechos privilegiados*, señalando la importancia de "ese otro texto", "multilingüe", en la realización.

Los pechos privilegiados, escrita entre 1619 y 1621, como señala Souto Alabarce, podría considerarse una obra de ocasión, ya que celebra la concesión del privilegio de nobleza a la familia Villagómez,

[2] Francisco Ruiz Ramón, "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena", en José María Díez Borque, ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, London, 1989, pp. 146-147.

[3] *Ibid.*, p. 146.

uno de cuyos descendientes fue protector del poeta en el Consejo de Indias y de quien éste podría esperar futuros favores.[4] Usando como fuente la *Historia general de España* del padre Juan de Mariana (1592; libro 8, cap. X), Alarcón relaciona la anécdota familiar "con el hecho histórico de que Alfonso V fue criado en Galicia por el conde Melendo González y su mujer Doña Mayor y que, «en recompensa de lo que en su crianza y en el gobierno del reino trabajaron», se casó con una hija de ellos llamada Elvira".[5] Con estos datos, Alarcón construye una trama más relacionada con la situación sociopolítica del momento, las discusiones sobre la imagen de la monarquía, la cuestión de la nobleza civil y la natural, y con la polémica sobre el creciente poder del privado en el gobierno de España.

Alarcón defiende la institución de la monarquía desde un punto de vista moral; al comprobar las virtudes reales de Alfonso y demostrar su verdadera nobleza, el dramaturgo confirma y fortalece la fe del espectador en el futuro del país, su propio futuro, personificado en el rey. Partiendo de las características que constituyen la "nobleza" —entendida ésta en cuanto hereditaria (de sangre) e interior, o sea, "natural", basada en la virtud—, Alarcón destruye y restituye la imagen "ideal" del rey, pero, a la vez, hace que el espectador se identifique a sí mismo como "noble". Las virtudes del noble se universalizan en la obra a partir de la misma anécdota que le dio su nombre. "Virtudes no heroicas, por cierto, más fáciles de guardar y más útiles, por lo tanto, para la colectividad."[6] La anécdota, centrada en Jimena, prueba la existencia de la nobleza natural, universal, y la igualdad de su valor frente a la de la sangre, ya que el rey, demostrando su propia "doble nobleza", premia la nobleza natural ajena, elevándola al rango jurídico que le corresponde; la nobleza basada en la virtud es niveladora, ya que no tiene en cuenta jerarquías sociales. Al ver las virtudes del rey vencidas y vencedoras, el humilde considera al rey como ser humano, tan susceptible como él a tales altibajos; las virtudes de Jimena, pre-

[4] Juan Ruiz de Alarcón, *Teatro*, pról. de Arturo Souto Alabarce, Promexa, México, 1979, p. xxii. También Willard F. King ha investigado a esta ilustre familia mexicana; véase *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*, trad. de Antonio Alatorre, El Colegio de México, México, 1989.

[5] Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*, pres. de Alfonso Reyes, Cuadernos Americanos, México, 1943, p. 158.

[6] Juan Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, pról. de Julio Jiménez Rueda, UNAM, México, 1939, p. xiv.

miadas con un título nobiliario, hacen que el espectador humilde reconozca su propia nobleza. La irritación que esto podría causar en sus espectadores de noble linaje, ya que éstos protestaban las numerosas ventas de títulos nobiliarios y la llamada nobleza meritoria, se aplaca por medio de la temporalidad de la obra (la acción se sitúa entre finales del siglo X y principios del XI), cuya lejanía y carácter histórico verídico impediría tal reacción. La actualidad del tema, sin embargo, permitió a Alarcón llegar a un público amplio e interesado, nobleza y vulgo, sumamente receptivo a lo que es la función celebratoria de la comedia, que es, al fin de cuentas, una defensa de la monarquía.

> [...] los poderosos gozaban del teatro tanto como el pueblo, y no sólo, ciertamente, porque hallaban representados en el escenario sus ideales de vida. También para ellos el teatro era entretenimiento, deleite y [...] enseñanza. También para ellos significaba una evasión de la dura —y peligrosa— realidad de España, lo mismo que un aprendizaje de normas de conducta, cuya forzosa observancia era requisito de la estabilidad del sistema: no se debía herir al pueblo en su dignidad, no se podía humillar impunemente a Fuenteovejuna.[7]

La trama del rey dominado por sus pasiones, el conflicto entre el poder monárquico y el del amor, apasionaba a los espectadores del teatro, ya que la igualdad de los dos mantenía el suspenso, impidiendo que la resolución del conflicto les fuera fácilmente predecible. Como señala Díez Borque:

> [...] quizá la razón del planteamiento de este conflicto sea que el público ante tal dilema no puede predecir el desenlace, al tratarse de dos poderes pretendidamente absolutos, de lo que se derivaría una tensión sostenida que mantendría el interés [...][8]

Además de resolver esta preocupación lopesca, esta técnica temática proporcionó a Alarcón la posibilidad de una resolución del conflicto que reafirmaría la fe de sus espectadores en la monarquía

[7] Juan Ruiz de Alarcón, *Comedias*, ed., pról., notas y cronología de Margit Frenk, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982, p. xv.

[8] José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 75.

española, una fe bastante perturbada dadas las circunstancias del momento. La fuerza del Estado, sus posibilidades de salir adelante, se representaba simbólicamente en la figura del rey, cuyo valor y virtud frente a los obstáculos indicaría qué clase de futuro podría esperar el país. Esta finalidad se lograría sin importar cuál de los dos poderes saliera vencedor. Al renunciar al amor, el rey demostraría su valor venciéndose a sí mismo en sus pretensiones amorosas, demostrando virtudes reales al ceder ante el otro pretendiente y dejar el campo a la fuerza suprema del amor. En este caso, no sólo se reivindicaría la monarquía sino que se mantendría el mito del amor como fuerza supraterrenal, cuyo carácter sentimental y nivelador de jerarquías encontraría una recepción positiva en el público. Tal mito también se mantiene en el otro escenario, en el cual se cumple lo que Díez Borque denomina "una función compensatoria de la comedia, presentando al amor como ajeno y superior a toda contingencia terrenal".[9]

En *Los pechos privilegiados*, Alarcón opta por esta última resolución; lo que más interesa, sin embargo, son los recursos que utiliza para desarrollar el conflicto y aumentar el efecto espectacular, celebratorio y catártico-conjurador de la comedia. Aunque las razones de Estado que Alfonso utiliza como explicación de su "desliz real" reciben poca atención en la obra, el carácter noble del rey es de suma importancia. Alarcón da al rey un carácter violento, sin honor, cuyo abuso de autoridad "ocasionará situaciones «anormales» y de gran efecto, aunque el desenlace invalidará siempre este carácter tiránico del Rey, incompatible con la suma exaltación de la monarquía que la comedia defenderá siempre".[10] Sin embargo, desde el punto de vista del espectador, quien utilizará la situación política actual como referente, la resolución queda en duda. Además, Alarcón enfatiza los rasgos negativos y positivos del rey y de Rodrigo, respectivamente, al ponerles, como punto de realce, un personaje de su mismo rango social pero de un carácter exactamente opuesto. Aparecen tanto el buen rey como el malo, tanto el privado "puro" como el "impuro". Así, Alarcón juega con las expectativas del público, invirtiendo la imagen histórica de Alfonso V, "Magnánimo" y "Noble", al convertirlo en un rey dominado por sus pasiones, carente de las virtudes generalmente atribuidas al monarca, cuyo poder se consideraba de origen divino. Como dice Eugenia Re-

[9] *Ibid.*, p. 76.
[10] *Ibid.*, p. 78.

vueltas: "[...] gracias a la creación literaria es posible acceder, en la recreación de figuras históricas, al mundo de la subjetividad, de aquello que la historia no ha reseñado, pero que verosímilmente pudo acontecer".[11]

En las primeras dos escenas del primer acto, Alarcón parece confirmar las expectativas del público respecto al rey, ya que Melendo y Rodrigo hablan del amor que el rey les tiene: "el amor he entendido/ que os tiene su Majestad" (21-22);[12] "su licencia y mi ventura/ la esperanza me asegura/ en el amor que me tiene" (78-80). El choque entre la caracterización ajena —supuestamente más objetiva y, en este caso, ideal— y la directa, las palabras y acciones de Alfonso, es un recurso útil para crear tensión en el público, cuyas expectativas se frustran en este primer paso. Además de afirmar la bondad inicial del rey, lo cual establece también sus posibilidades de recobrar tal estado, Rodrigo hace referencia a la incompatibilidad de la maldad con la monarquía divinamente establecida

> ¿Y en tan poca estimación
> os tengo yo, que debía
> presumir que en vos cabía
> injusta imaginación?
>
> (130-133)

y a su fe en el poder de Dios para rectificarlo

> [...] que es muy cierto
> que el divino natural
> que da la sangre real
> no pueda hacer desacierto,
> si al genio bien inclinado
> de quien sólo bien se aguarda,
> hacen dos ángeles guarda,
> y aconseja un buen privado.
>
> (193-200)

[11] Eugenia Revueltas, *Lexicón alarconiano, eros y ethos: siete calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, Instituto Guerrense de Cultura, Taxco, 1991, p. 553.

[12] Todas las citas de la obra están tomadas de Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, t. II.

Al restablecerse el orden por influencia de la virtud de los vasallos, Alarcón afirma el poder de la virtud, poder divino en el sujeto humano, de guiar al rey (el Estado) hacia el buen camino, el del progreso; en esto consiste la fase de *iluminatio* a que llegaremos más adelante.

Mientras la imagen del rey decae, la figura del privado se eleva con la caracterización de Rodrigo, quien, de palabra y acción, demuestra todas las virtudes que están ausentes en Alfonso y cumple con los deberes del privado ideal.[13] Conviene aquí detenerse en unas palabras claves que marcan las diferencias entre Rodrigo y Alfonso en el Acto I, escena 3, donde Alarcón destaca las características diametralmente opuestas de estas dos figuras con la sentencia: "Nunca mucho costó poco." Fácilmente memorizada o ya conocida por el público,[14] esta frase se refuncionaliza dentro del conflicto entre Alfonso y Rodrigo; Alarcón la reviste de significados utilitarios (en el caso de Alfonso) y ético-morales (en el de Rodrigo). El rey dice:

> si a precio del honor
> juzgáis caro mi favor,
> debiérades entender
> que en esta cumbre que toco
> es el más alto interés
> ser mi amigo; y si lo es,
> nunca mucho costó poco.
>
> (286-292)

y Rodrigo responde:

> Combátame la ambición,
> aflíjame el amor loco;
> que en estas desdichas toco
> de la virtud el valor,

[13] Por medio de Rodrigo, Alarcón halaga no sólo a su protector, Villagómez, sino al privado del rey del momento, el conde-duque de Olivares, quien, si bien fue compañero suyo en la Universidad de Salamanca, también estaba a cargo del patrocinio de los dramaturgos de la época, entre ellos, Alarcón.

[14] Estas características opuestas de las dos figuras, evidentes en la sentencia, causó cierta confusión, ya que Lope también presentó una obra con ese título.

y si es ella el bien mayor,
nunca mucho costó poco.
(327-332)

Mientras el referente del rey es él mismo en cuanto a la utilidad de su amistad, el de Rodrigo es la virtud, la moral, el rechazo de la ambición y pasión deshonrosas de Alfonso. Es en estos términos que hay que considerar la palabra "amistad", vista por los dos personajes. Alfonso valora la amistad en cuanto a su utilidad, muy consciente de su estatus como rey y de los beneficios que tiene quien sea su valido:

advertid que es necedad
perder de un rey la amistad
[. . .]
mil vasallos tendré yo
sin dificultad; vos no
fácilmente un rey amigo.
(254-255, 258-260)

Desacredita el valor del consejo —"no me aconsejéis, Rodrigo./ Esto haced, si sois mi amigo" (170-171)—, lo cual le parece irrespetuoso a pesar de que sea la principal tarea del valido "ideal", por definición, amigo del rey —"[...] es poco respeto/ tanto argumentar conmigo" (277-278). Considera que, ya que Rodrigo rehúsa cumplir con su gusto, la amistad con él pierde su valor. Rodrigo, sin embargo, define la amistad en términos morales:

Alfonso, porque lo soy [su amigo]
os pongo de la verdad
a los ojos el espejo;
que se ve en el buen consejo
la verdadera amistad
(172-176)

Eugenia Revueltas señala que el código según el cual cada uno otorga su estima es diferente:

> Rodrigo habla con el discurso de la amistad, el rey lo hace con el del poder. Amistad y verdad por un lado, fuerza y sometimiento por el otro.

> [...] la amistad es [...] el espacio de la libertad y de la gratuidad, el del poder es el de la opresión y la exigencia.[15]

El tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, el cual encontraría una reacción muy favorable entre el público, tanto noble como popular, se enfatiza por medio del espacio, elemento simbólico muy importante en el texto,[16] y el primer elemento de "ese otro texto" mencionado arriba. En el primer acto, la acción tiene lugar en tres espacios distintos: el real alcázar de León (espacio que cambia de amistoso a bélico), en la calle (espacio transitorio de misiones transgresoras), y en la casa de Melendo (el cual también pasa del encuentro amistoso al violento). Melendo, para quien la amistad con Rodrigo cobra más valor que la del rey —"O el Rey os ha de volver/ a su gracia, o, ¡vive Dios!,/ caro amigo, que por vos yo también la he de perder" (617-620)—, abandona su casa en la corte, al ser ésta espacio privado en que predominan el amor y la amistad virtuosos, violada por el rey, máximo representante de la corte, el ámbito público. Rodrigo, al servicio del rey, no tiene una residencia propia y privada; en este primer acto, los dos espacios en que él se mueve están definidos por la amistad con el rey y con Melendo; al ser esta amistad violada por el rey en ambos espacios, sólo le queda la huida. En el segundo acto, la acción transcurre en sólo dos espacios: un salón del palacio del rey, y la casa de Rodrigo en Valmadrigal. La transición de la corte a la aldea se nos presenta como la única defensa de Rodrigo ante la ira y las intenciones del rey. Si en el primer acto el único "hogar" de Rodrigo, en el sentido de "lugar amistoso, libre", se establece como la casa de Melendo, en el segundo tal muestra de amistad es recíproca, ya que Rodrigo ofrece su hogar a Melendo y su familia. En el último acto, la mayor parte de las escenas se ubican en el campo o en la casa de Rodrigo; éste abandona la corte definitivamente, aunque promete, siempre leal, visitar al rey, el cual, lejos de querer restablecer su amistad en términos morales, sólo requiere de su presencia para que cese "la murmuración/ de mi mudanza y su ausencia" (2614-2615). Marcada

[15] Revueltas, *op. cit.*, p. 557.

[16] La alabanza de aldea en la obra no convence a Castro Leal, ya que "el ambiente rústico, el campo y el cielo abierto, el monte y los grandes árboles, en lugar de inspirar, deprimían a Alarcón, cuyos personajes apenas salen de la ciudad, donde toda la vida estaba concentrada para él, pierden vigor y se convierten en figuras hechizas y convencionales" (*op. cit.*, p. 161).

en el discurso de Rodrigo al rehusar retomar su puesto, la alabanza de la aldea también se representa en la música, tanto de los parlamentos dichos en el campo, más líricos que los cortesanos, como del canto, marcadamente ausente en la corte:

> Quien se quiere solazar
> véngase a Valmadrigal.
> Mala pascua e malos años
> para cortes e ciudades:
> aquí abondan las verdades,
> allá abondan los engaños;
> los bollicios e los daños
> allá non dejan vagar.
>
> (1174-1182)

Los espacios diegéticos a los que se hace referencia enfatizan el carácter positivo de la aldea frente a la corte; estos espacios (Galicia y Navarra) se presentan como ideales, ya que son lugares de huida de la tiranía de Alfonso. La representación de la aldea en la escena, sencilla y "natural", frente a la ostentación de la corte, realzan su carácter positivo, desembarazado, hasta la llegada del rey. Es de notar que el cambio de los disfraces también representa una huida, ésta en el espacio corporal. Rodrigo, disfrazado de rústico, no contradice su carácter con la vestimenta, ya que éste representa en el exterior las virtudes interiores del personaje. El disfraz de Rodrigo corresponde a su carácter, mientras que el del rey, contrario a su carácter y al espacio escénico en que se encuentra, no logra engañar a nadie. También distintas son las intenciones de cada personaje al disfrazarse. Rodrigo intenta esconderse del rey; es una acción defensiva. El rey se disfraza para poder penetrar en el espacio ajeno, violándolo de la misma forma en que violó el de la casa de Melendo. Su disfraz es el medio por el cual intenta imponer sus intenciones ilícitas como rey.

Quizás el aspecto más interesante de "ese otro texto" sean los gestos, la corporalidad, los movimientos y posiciones de los personajes, hombres y mujeres. Gestos simbólicos, rituales, actitudes mentales reflejados en la postura del cuerpo, todos tienen un valor simbólico. La actitud corporal de Rodrigo ante Melendo es siempre respetuosa y humilde; a pesar de su estrecha amistad, Rodrigo respeta las canas de su futuro suegro. Ante el rey, sin embargo, los gestos de Rodrigo cam-

bian de los correspondientes al discurso de la amistad a los del discurso del poder. Como amigo, Rodrigo no marca su primer encuentro textual con el rey con ningún gesto de reverencia, ya que su estrecha amistad conlleva una profunda confianza. En su próximo encuentro pacífico, sin embargo, Rodrigo dice: "A cumplir lo que has mandado,/ humilde llega a tus pies/ Rodrigo" (2528-2529). Este saludo, formal y frío en comparación con el anterior, implica algún gesto de reverencia ante el rey. La actitud de Melendo es parecida, ya que su relación con el rey ha sido larga y marcada por su propia autoridad como viejo tutor de Alfonso. Esta relación estrecha, junto con la diferencia de edades, hace que se obvien las formalidades en sus primeros encuentros. Aun cuando el rey ha ofendido su honor, Melendo sigue demostrándole su lealtad, dejando caer su espada al reconocerlo. Con este gesto, y tomando en cuenta la venerabilidad de Melendo, queda claro para el público que, aunque las acciones del rey sean reprensibles, y aun sujetas a corrección, el cuerpo del rey sigue siendo un espacio sagrado, intocable. Al renunciar Melendo a su vasallaje con Alfonso, sin embargo, el gesto ritual reaparece en su relación, ya que Melendo se inclina a besarle la mano y se quita el sombrero para mostrarle respeto, acción inaudita anteriormente. Lejos de ser sólo un acto de reverencia, sin embargo, ese movimiento ritual sirve para terminar su relación legal, de rey y vasallo, marcado cuando Melendo vuelve a cubrirse en presencia de aquél. Ya libre para servir a otro, Melendo no tiene escrúpulos en levantar su espada contra Alfonso para defender a Sancho, el único igual a aquél, presente en la pelea final. En contraste con Melendo, sin embargo, Jimena y Rodrigo siguen leales a Alfonso y no atentan contra su vida; actúan en defensa propia, imponiendo límites a la movibilidad del monarca, pero sin amenazar nunca su vida. El intercambio entre Ramiro y Rodrigo lo pone en claro. Ramiro dice: "¿Al Rey te atreves? ¿La espada/ sacas contra el Rey?"; a lo cual Rodrigo responde: "Contigo/ la saco, no con el Rey" (1820-1824). La puesta en escena de este momento implica que Rodrigo, deteniendo el brazo del rey con la mano izquierda, saque la espada y pelee con la derecha, lo cual destacaría la fuerza, tanto física como moral, del héroe con la misma dificultad de su realización, ya que su propia movibilidad quedaría también dificultada. El valor icónico de esta posición física queda implícito: el papel del valido del rey, y por extensión, aunque en sentido menos "activo", de cualquiera de los súbditos, es el de señalar al rey sus errores, y, si es necesario, impedir que actúe de

forma incompatible con su posición, esperando que se corrija y "vuelva en sí". En ningún momento se debe intentar la violencia contra la persona del rey, aunque sus acciones no sólo inmovilicen (léase, quiten la libertad y el progreso) al Estado que representa, sino también a sus súbditos. La validez del mensaje impartido en este momento, sostenido a lo largo de la obra, se afirma más adelante con la feliz resolución del conflicto.

Las actitudes corporales de las mujeres, tan impresionantes, se pueden imaginar en escena desde el texto dramático. Quizá las dos más notables sean la de Leonor "pisando albrojos y no flores" y el enfrentamiento de Elvira y el rey en medio de la pelea. Señala Revueltas: "Leonor es el personaje de ficción, y tal vez por eso mismo, en ella se cumplen más puntualmente las constantes de la feminidad alarconiana."[17] El silencio de Rodrigo, impuesto por el rey, pone en duda tanto la constancia de Rodrigo como el honor de Leonor; él, conociendo las circunstancias, se sabe inocente, pero ella, ignorándolas, permanece en un silencio tan profundo frente a su amante que la expresión "pisar albrojos y no flores" es suficiente indicación textual para que "veamos" su actitud corporal, indignada ante la afrenta percibida. El sentido de su propio valor que tienen estas mujeres se traduce, en el caso de Leonor, en un lenguaje corporal orgulloso y desdeñoso, y, en el de Elvira, lleno de fuerza y valentía. Ésta, más determinada por su historicidad, demuestra las características que corresponden a la futura esposa de un rey. Su valor, al interponerse físicamente entre los dos reyes que la pretenden, su fortaleza ante las muchas afrentas que Alfonso le hace sufrir y —a pesar de ellas— su continua devoción demuestran su "realeza" como personaje; tiene todas las características de una "mujer varonil", término frecuentemente utilizado por los escritores de la época para elogiar a la reina Isabel la Católica. Vista así, Elvira está a la altura del rey y se nos presenta como su digna consorte.

El espacio y los gestos, elementos del texto espectacular, contribuyen a las funciones celebratoria y catártico-conjuradora al ejemplificar visualmente la ideología de cada personaje y el mensaje, "propagandístico", según Maravall,[18] expresados en el texto dramá-

[17] *Op. cit.*, p. 566.

[18] Véase *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.

tico. Las virtudes del rey, valido y súbditos "ideales", las cuales forman parte del "repertorio ideológico" del público, nobleza y vulgo, se reafirman a lo largo de la obra mientras que su contraparte, el rey tiránico y el valido ambicioso y codicioso, crean tensión en un público que demasiado fácilmente puede imaginar "aquello que la historia no ha reseñado, pero que verosímilmente pudo acontecer",[19] y que estaba aconteciendo, en cierta medida. Se presentan relaciones de lealtad (ante el rey, únicamente), de amistad (sólo enfatizado entre los hombres)[20] y de amor (en parejas tradicionales y como parte de la amistad, en cuanto a los hombres), las cuales, mezcladas con sus opuestas y victoriosas sobre ellas, replantean el problema de "nunca mucho costó poco", de manera que "mucho" se define como la virtud, no el poder. Se confirma la superioridad de la virtud sobre el vicio, del amor sobre el poder terrenal y del rey sobre sí mismo. El espacio y los gestos hacen que estas relaciones, conflictos y resoluciones parezcan verosímiles al público; dan otra dimensión a la obra, una doble textualidad que, en relación sígnica y dialéctica,[21] hace que la obra tenga vida para el público. Éste, al ver representados sus ideales de vida, al verlos salir victoriosos de un conflicto, reafirma su fe en ellos y en la figura que más los encarna, el rey. Percibe que si bien la virtud y el vicio son posibles en todo ser humano, sin relación con el linaje, la virtud, expresada verbal y corporalmente, transforma a los que no la poseen: el rey y Ramiro. Aunque su "transformación" sea por cuestiones políticas más que por convicción, el rey cuida las apariencias, su honor, con lo cual, a los ojos del público, el orden se ha restablecido.

[19] *Ibid.*, p. 553.

[20] Curiosamente ausente es una expresión de amor o amistad entre las mujeres; Jimena se acerca a las dos damas, pero las diferencias de clase (y lenguaje) impiden que haya una amistad entre ellas.

[21] Véase Aurelio González, "La construcción del espacio teatral en *El anzuelo de Fenisa*", en Y. Campbell , ed., *El escritor y la escena III,* Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, p. 175.

EL MÁGICO PRODIGIOSO: LA REPRESENTACIÓN BARROCA COMO EPIFANÍA

GABRIELA LEAL

"¿Y qué tiene de malo *El mágico prodigioso*? Casi todo lo que Calderón puso de su cosecha, hasta hacer de *El mágico* una comedia de enredo, llena de embrollos y de lances que [...] están fuera de su lugar en un drama teológico."[1] Acaso la incomprensión y severidad del comentario hecho en 1881 por el estudioso santanderino se deban menos a ideología que a una manera de leer. Menéndez y Pelayo parece concebir el teatro como texto dramático: la palabra es lo fundamental, lo permanente, la detentadora de la acción y del sentido de la misma. Pero eso es leer un género con las convenciones de otro, privarlo de su modo específico de existencia discursiva en un marco de relaciones que entabla con el resto. Por eso no percibe la trabada construcción de la obra, el uso consciente y preciso de las posibilidades escénicas de su tiempo, que operan en ella; tampoco lo oportuno de mantener ciertas fórmulas previas, de éxito probado, con las que Lope y otros autores divirtieron y educaron a los espectadores de la época.

Algunos calderonistas invierten los términos. Juzgan que los cambios que hace Calderón a la leyenda de Santa Justina y San Cipriano muestran la profunda visión dramática del autor:[2]

[1] Marcelino Menéndez y Pelayo, "Calderón y su teatro", en *Estudios y discursos de crítica, historia y literatura*, CSIC, Santander, 1941, t. III, p. 173.

[2] No me ocupo de las fuentes ni de los pormenores textuales del manuscrito y dos textos, todos del siglo XVII. Son aspectos bastante documentados y ajenos a mi enfoque. Para un resumen del estado de la cuestión en los estudios calderonianos, remito a Marc Vitse, "Calderón", en Aurora Egido, *Historia y crítica de la literatura*

> Sus cambios corresponden en parte a los imperativos impuestos en él por la conversión en drama de una obra narrativa; pero, además de esto, le dan un nuevo sentido a la leyenda original. En primer lugar, el Cipriano de Calderón no es un simple nigromante; es un filósofo serio en busca de la verdad [...] Eleva la leyenda del nivel de la piedad vulgar al de la devoción seria. Además, traslada a su obra el tema del pacto diabólico [...] [Así] subraya la naturaleza de la caída que sufre Cipriano de su estado de gracia intelectual aun siendo pagano [...] Suprime la repulsa de las fuerzas demoníacas que logra Justina haciendo la señal de la Cruz [...] [y] hace que Justina rechace al Demonio confiando en su libre albedrío [...] y apelando a Dios [...][3]

Los comentarios de Wardropper aluden a la complejidad de esta comedia, para algunos la mejor del autor entre las religiosas; también hablan, aunque implícitamente, del conocimiento que tiene Calderón de su público, destinatario histórico cuya opinión difícilmente coincidiría con la de Menéndez y Pelayo.

Tan importante es el espectador para el dramaturgo de ésa y todas las épocas, que Calderón modifica la obra original (Ms., 1637) para adaptarla a nuevas circunstancias: de una representación por encargo para las fiestas del Corpus en Yepes, a la versión destinada a Madrid.[4] También sabemos que las condiciones escénicas del tiempo de Calderón distan de aquellas de la comedia nueva de Lope de Vega.[5] De ahí el cambio notable en los textos dramáticos a partir de la tercera

---

española. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 392-415.

[3] Bruce W. Wardropper, en la introducción a su edición de *El mágico prodigioso*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 15-16, por la que cito siempre.

[4] Cf. pp. 11-12 de la introducción de Wardropper, ya citada. Tal reescritura dramática subraya la pertinencia de pensar en la representación al leer teatro.

[5] Sobre la creciente importancia atribuida durante el siglo XVII a "artificios, invenciones y apariencias" en las puestas en escena, véase José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990, particularmente "Novedad, invención, artificio (papel social del teatro y de las fiestas)", pp. 453-498, de donde proceden las siguientes líneas: "Lo cierto es que desde *La Numancia* de Cervantes a tantas obras de Calderón —no citando más que los extremos cronológicos que nos interesan—, la tramoya alcanza una complicación grande, con casos de apariciones mecánicamente montadas, con extrañas iluminaciones, rocas que se abren, palacios que se contemplan en vastas perspectivas, paisajes que se transforman, meteoros y graves accidentes naturales que se imitan con espanto del espectador, [...] todo lo cual pone en evidencia el complejo desenvolvimiento de la técnica teatral" (p. 479).

década del siglo XVII, cuando la influencia florentina se ha manifestado no sólo en términos del espacio arquitectónico fijo que llamamos teatro, sino también en una elaborada tecnología aplicada a la tramoya.[6] La escenografía, los decorados y la música intervienen en este nuevo teatro, de manera que el texto dramático adquiere otro estatuto: se libera de la función de actualizar, completar y determinar el espacio de lo representado, ya ante los ojos del público, para dedicarse a la acción dramática. Al respecto, María Alicia Amadei-Pulice dice:

> La experiencia de los sentidos va a ser la única guía del dramaturgo barroco y del espectador teatral. Con Calderón el concepto de *admiratio* deja de ser lírico y retórico [...] y pasa a ser fundamentalmente auditivo y visual.[7]

El carácter doctrinal de *El mágico prodigioso*, con la base teológica que tanto ha comentado la crítica, encuentra un cauce óptimo en esta estética de la abrumación de los sentidos. Contrariamente a la apreciación de Menéndez y Pelayo, la obra parece una puesta en acción ortodoxa y cuidada de nociones teológicas pertinentes para la cultura contrarreformista española, tal vez una más de las manifestaciones de la "cultura dirigida" como la entiende José Antonio Maravall, cuyas palabras cierran esta introducción:

> El Barroco pretende dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que, en cuanto tal, presenta efectivamente caracteres masivos.[8]

[6] María Alicia Amadei-Pulice documenta detalladamente la cuestión en *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, John Benjamins, Amsterdam, 1990, pp. 1-42.

[7] *Ibid.*, p. 41.

[8] Maravall, *op. cit.*, p. 175.

I

> Parecerán tibios algunos trozos; respeto de que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que las lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es...
>
> CALDERÓN DE LA BARCA, prólogo a los *Autos*

Desde los años cincuenta a la fecha, el conjunto de la obra dramática del autor ha sido muy atendido por los hispanistas. Los estudios suelen ocuparse de la estatura filosófica de las obras, de la imaginería, del lenguaje, de los símbolos y el sentido alegórico de su teatro, aspectos pertinentes y válidos, sin duda. En torno a la figura de Calderón se ha construido una aureola de tono mayor muy explicable, pero no siempre propicia para recuperar la peculiaridad del teatro, es decir, su representación.

El epígrafe explica esta limitación: leer apenas permite concebir lo que sería el texto ejecutado, sucediéndose en el tiempo y en el espacio de los actores ante el público. En estas notas de *El mágico prodigioso* intento partir de la advertencia de Calderón a sus lectores, desmontando los componentes del texto dramático para ver cómo parlamentos y acotaciones se integran continuamente para recrear los lugares donde evolucionan los personajes. Sus efectos operan no consecutiva sino simultánea y acumulativamente, de modo que las palabras son voces distintas y con modulaciones; sus emisores, personas; los espacios, ámbitos específicos y significativos para entender las circunstancias y acciones de sus habitantes; y todo esto se halla sutilmente codificado, esperando que se actualicen los signos.

A partir de ahí pueden recuperarse dos figuras ausentes de la escena, al menos en términos físicos: Dios y los espectadores. *El mágico prodigioso*, en su texto espectacular, se va construyendo con base en ambas miradas omniscientes —una tematizada, otra manipulada— puestas en el mismo lugar, aspecto fundamental para entender la trama y el deliberado juego de información que ésta plantea. También para dar un tratamiento menos discursivo y escolar al comentario del libre albedrío y de los elementos teológicos, integrados en el marco de la acción, de la que forman parte para la "puesta en drama" de la casuística didáctica. Así, *El mágico prodigioso* emplea un mecanismo idóneo

para hacer accesibles al vulgo las abstracciones teológicas en beneficio de las estructuras de poder, uno de cuyos principales aparatos ideológicos es el teatro.

En las páginas siguientes, reviso ciertos pasajes de la obra según lo dicho. No intento un comentario exhaustivo: la profusión y complejidad del sistema sígnico del texto espectacular obliga a seleccionar y discriminar elementos. A partir de ahí, intentaré mostrar que el papel tácito de Dios como protagonista y tema —presencia marcada por la vía negativa, con una salvedad que se manifiesta en el clímax— funciona como principio de cohesión dramática y como vehículo ideológico, tan operante dentro como fuera del escenario, igualando ilusoriamente realidad y representación.

II

DEMONIO: ¡Justos cielos!
Si juntas un tiempo tuvo
mi ser la ciencia y la gracia
cuando fui espíritu puro,
la gracia sola perdí,
la ciencia no. ¿Cómo, injustos,
si esto es así, de mis ciencias
aún no me dejáis el uso?
(III, 2571-2578)

Al hablar del inicio de *El mágico prodigioso*, T.E. May hace una síntesis argumental partiendo de Cipriano, el protagonista, y su aparición en escena: "The hidden truth will be a reality, not a thought; and it will be reached by intelligence and heart together, at the end of a strange journey through love and hate."[9] Si bien es un resumen justo, también remite a los efectos de recepción textual.

La obra abre con esta acotación: "Salen Cipriano, vestido de estudiante, y Clarín y Moscón [los graciosos], de gorrones, con unos libros." Cipriano se presenta en escena dirigiéndose a ellos en un largo parlamento:

[9] "The symbolism of *El mágico prodigioso*", *The Romanic Review*, 54 (1963), p. 101.

En la amena soledad
de aquesta apacible estancia,
bellísimo laberinto
de flores, rosas y plantas,
podéis dejarme, dejando
conmigo (que ellos me bastan
por compañía) los libros
que os mandé sacar de casa;
que yo, en tanto que Antioquía
celebra con fiestas tantas
la fábrica de ese templo
que hoy a Júpiter consagra,
[. . . . .]
huyendo del gran bullicio
que hay en sus calles y plazas,
pasar estudiando quiero
la edad que al día le falta
(1-12, 17-20)

En los primeros cuatro versos hay una didascalia implícita: se despliega verbalmente el escenario natural, descrito en términos idílicos, *locus amoenus* para el propósito de Cipriano; a partir del verso 9, se incorpora otro espacio que funciona como contrapunto: Antioquía, con el bullicio de una fiesta pública. También hay una marca de tiempo (v. 20), dato de iluminación que termina este bosquejo verbal del paisaje en el texto.

Recordando las condiciones escénicas de la época, ¿qué sentido tiene hacer que los parlamentos repitan lo que el espectador mira? La ciudad tal vez aparecería en perspectiva, mediante un telón, información que se confirma en la próxima escena, por boca de Cipriano (111 y ss.); también está a la vista el entorno que los rodea. Lo que escuchamos es el punto de vista del personaje, su manera de concebir los ámbitos en sus propios términos: las palabras de Cipriano, entonces, hablan de él mismo,[10] lo caracterizan, al tiempo que dirigen la mirada del espectador.

[10] Un trabajo interesante en este sentido es el de Hans Flasche, "El arte de poner ante los ojos en el auto *La segunda esposa o triunfar muriendo*", en Kurt Levy, Jesús

La referencia al templo de Júpiter en Antioquía separa la acción del tiempo histórico del espectador; la ubica en la época del Imperio Romano, aunque el vestuario de los personajes corresponda a las convenciones teatrales de la España del siglo XVII.[11]

La escena concluye con la salida de los graciosos, que al fin hacen lo que Cipriano pide: dejarlo solo para estudiar la cuestión que le obsesiona, saber qué dios cumple con la idea que su inteligencia ha derivado con base en Plinio (77-88). Está claro el motivo del personaje: la búsqueda de una verdad, la máxima. Su alejamiento de las fiestas señala su condición descreída respecto del paganismo; también la seriedad con que toma sus estudios.

En este marco aparece el Demonio por primera vez, en la figura de galán, interrumpiendo la lectura de Cipriano. Su presencia escénica inicia con un aparte, modalidad que lo caracterizará a lo largo de sus múltiples apariciones:

> *(Aparte)* Aunque hagas
> más discursos, Cipr̈iano,
> no has de llegar a alcanzarla,
> que yo te la esconderé.
>
> (88-91)

Se refiere a la verdad oculta que se empeña en buscar el personaje. El espectador puede dar por hecho que el "galán" oyó el parlamento de

---

Ara y Gethin Hughes, eds., *Calderón and the Baroque Tradition*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1985, pp. 49-67.

[11] A propósito de las obras religiosas de Calderón, Bruce W. Wardropper señala el anacronismo como constante, y piensa que "forma parte de la estrategia adoptada por el dramaturgo para relacionar el tiempo pasado con el presente, para hacer llegar unas verdades eternas al espectador situado en el aquí y el ahora. A la vez, dando más inmediatez a los sucesos pasados, [...] disminuye la percepción de la comedia religiosa que tiene el espectador como drama meramente histórico: concede una identidad propia a la comedia religiosa, formando de ella como un puente entre el pasado y el presente, y entre lo temporal y lo eterno" ("Las comedias religiosas de Calderón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1981, t. I, p. 194). Ver así el anacronismo, como deliberado, es más útil que obviarlo como norma en las representaciones del periodo. En *El mágico prodigioso*, yo añadiría que coloca al público español del siglo XVII en términos de superioridad respecto del pasado, al mostrarle las bondades de vivir bajo una monarquía católica: no siempre fue así, y no hay que dar por hecho tal estado de cosas (acaso parte del público actualizara el riesgo del turco, del protestante, acrecentando el celo religioso nacionalista).

Cipriano. Sin embargo, no se declara el motivo del antagonismo inicial. El Demonio-galán pretexta haber perdido el camino a Antioquía, dato que asombra a Cipriano por lo ya apuntado sobre la escena primera: el perfil de la ciudad es claramente discernible. La respuesta del Demonio —"ésa es la ignorancia:/ a la vista de las ciencias, no saber aprovecharlas" (118-120)— ha motivado interpretaciones filosóficas.[12] En una representación o lectura hecha sin pretensiones críticas, bien puede oírse/leerse como una respuesta irónica: el texto, previendo esta posible recepción, habrá de insistir constantemente en las diversas modalidades del conocimiento mediante las más variadas situaciones y personajes.

Esta escena inicial entre Cipriano y el Demonio disfrazado (92-316) se ocupa en una disputa en torno a la divinidad y sus atributos, salpicada de léxico que remite al ámbito escolar de la lógica aristotélica (otra forma de subrayar el carácter filosófico de Cipriano).[13] Hay dos acotaciones referidas al Demonio: "siéntase" (I, 132) y "levántase" (I, 300). Ambas marcan, mediante trazo escénico, la situación del duelo verbal o intelectual, como se quiera, entre los personajes. El Demonio pretende medirse intelectualmente con Cipriano, sentándose para provocar y permitir la disputa. Su derrota se marca dos veces: al levantarse, en términos de trazo escénico, de acción, luego de la pulcra e irrefutable conclusión de Cipriano (285-299), y también mediante los parlamentos.[14] Por si lo previo no bastara para garantizar la comprensión del mensaje, el diablo termina su intervención en esta escena con otro aparte:

> Pues tanto tu estudio alcanza,
> yo haré que el estudio olvides,

[12] Como la de Alexander Parker, retomada por Bruce Wardropper en "The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*", *Hispanic Review*, 11 (1943), pp. 116-126.

[13] Everett W. Hesse habla de este rasgo como un "amaneramiento" dramático calderoniano, muchas veces empleado; cf. "La dialéctica y el casuismo en Calderón", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, t. 2, pp. 563-581. Comenta, al paso, el pasaje que nos ocupa, en las pp. 564-565, haciendo un inventario de las modalidades del discurso racionalista, más que interpretando su función.

[14] El "¿Tanto lo sentís?" (v. 301) de Cipriano —octosílabo que se completa con la voz del Demonio, manera en que la métrica dicta la vehemencia y el ritmo del intercambio verbal— no deja dudas con respecto a la representación: el "levántase" ha de manifestar la contrariedad del derrotado, no sólo marcado por la respuesta de su

suspendido en una rara
beldad. Pues tengo licencia
de perseguir con mi rabia
a Justina, sacaré
de un efecto dos venganzas.
(310-316)

Se confirma la caracterización de Cipriano como sabio; también se crean expectativas de acción al anunciar los proyectos del personaje, quien anticipa el programa "romántico" introduciendo el tema de Justina y Cipriano, modalidad que escoge para vengarse, sin declarar motivos. Esta línea romántica introducida por las maquinaciones del falso galán —marcado como personaje por su carácter enigmático y por un discurso alusivo, ambiguo—[15] hará posible que el espectador pueda identificarse con Cipriano o con Justina o con ambos en el plano humano de los sentimientos, otro de los ámbitos que permiten representar el tema divino en la obra.

El estatismo de la escena obliga a pensar en la importancia de la voz, de las pausas y de la gestualidad de ambos para mantener la vista y atención del público. Los parlamentos sirvieron para exponer la idea del dios cristiano, incorporándolo a la acción dramática mediante el diálogo;[16] también para que el público se percate del dios al que se refieren, el suyo, quedando en una doble condición de superioridad respecto a Cipriano, cuyo conocimiento no alcanza a Dios, y quien desconoce las asechanzas del otro personaje misterioso. En términos simbólicos, la escena es edénica:[17] en el jardín, Cipriano busca el saber máximo y el Demonio llega a fin de corromperlo.

Hasta aquí el comentario en términos lineales. Ahora procedo a seleccionar pasajes claves para la lectura propuesta.

Justina aparece en escena, con su padre, a partir del verso 527. Antes hemos oído hablar de ella en el duelo entre Floro (de la noble

---

antagonista, sino por sus evoluciones en escena.

[15] En boca de Cipriano se expresa el efecto de la presencia escénica del otro: "No vi hombre tan notable" (v. 317). Esto alude a la impresión que el Demonio debe causar al espectador y al resto de los personajes cada vez que aparece en escena.

[16] Imaginar un monólogo de Cipriano, en pleno inicio del drama, para hablar de los atributos divinos, basta para ponderar el oficio del dramaturgo. Los parlamentos de los personajes, por poéticos o filosóficos que puedan resultar, responden a las necesidades de una acción dramática y valen en esos términos.

[17] Cf. T.E. May, art. cit., p. 102.

familia de los Colaltos) y Lelio (hijo del Gobernador de Antioquía), quienes disputan por su amor, prescindiendo del desdén que ella les ha manifestado. Cipriano media en el duelo, suscitado en el paraje donde estudia. En la escena se aclara el estado de nobleza estamental de los tres personajes; también el respeto que causa Cipriano, famoso en la ciudad. Así, se contrapone la opción de vida de Cipriano, el saber, con el escrupuloso sentido del honor, ritual y vacío, de los otros. Este duelo es una variante degradada del sostenido por Cipriano con el Demonio. La noción de honor es otro anacronismo deliberado: la inclusión de episodios de capa y espada da variedad y entretenimiento a la acción. Al enterarse de la causa del duelo, Cipriano ofrece ir con Justina para saber quién merece su favor, tratando de evitar una desgracia y el escándalo, a sus ojos insensatos. La virtud de Justina —y la de Lisandro— es tan célebre como la sabiduría de Cipriano, aunque éste nunca la ha visto.

> No me puedo consolar
> de haber hoy visto, señor,
> el torpe, el común error
> con que todo ese lugar
> templo consagra y altar
> a una imagen que no pudo
> ser deidad; pues que no dudo
> que al fin, si algún testimonio
> da de serlo, es el demonio,
> que da aliento a un bronce mudo.
> (527-536)

La acotación que precede sus palabras es "Salen Justina y Lisandro". El espacio se marca implícitamente en los parlamentos: sabemos que la acción sucede en la casa de Lisandro, a donde regresan de las fiestas —recuérdese el "de haber hoy visto" de la cita. Eso se infiere, también, por sus parlamentos, que los separan de la mayoría de la población, ocupada en la idolatría: su condición es marginal, de cristianos, y para tratar del asunto requieren la seguridad e intimidad del espacio privado. La decoración debe ser sobria —no son nobles;[18]

[18] En boca de Lelio: "Que aunque es en extremo pobre,/ la virtud por dote basta" (425-426).

además, Livia, la criada, los interrumpe anunciando la llegada de la justicia con un mercader a quien Lisandro debe dinero.

La belleza externa de Justina debe mostrarse de modo bastante evidente: su vestido —humilde y recatado— y actitud —prudente y virtuosa— contrastan con los efectos que provoca en Floro y Lelio, motivando la integración de la fórmula de capa y espada a la trama;[19] también su belleza se manifiesta en la reacción de Cipriano al verla.

Este espacio, la casa de Lisandro, tanto en interiores como desde la fachada y umbrales que dan a la calle, será uno de los más importantes: ahí sucede un doble acoso, el amatorio y el religioso, ambos perpetrados en la persona de Justina, doble víctima por su belleza —don divino que manifiesta sensiblemente su perfección en su criatura, externa e internamente— y por su fe —mantenida por obra de la libre voluntad, del libre albedrío del personaje.

Dramáticamente, la primera aparición de Justina en escena aporta elementos sustantivos: Lisandro le revelará un secreto guardado durante años. El relato está en un largo parlamento (vv. 587-733) con mecanismos de suspenso propios de la narrativa, el cual busca actualizar el pasado en el escenario mediante la exaltación de Lisandro, que ha de estar evolucionando por la escena mientras habla: "a Antioquía vine; y cuando/ desde aquesos eminentes/ montes llegué a descubrir/ sus dorados chapiteles" (651-654). El demostrativo implica trazo escénico: el interior de la casa ha de contar con una ventana o balcón por donde se aprecie lo que menciona y señala el personaje.[20]

El parlamento de Lisandro retoma el motivo del conocimiento y la ignorancia, aplicable ahora al desconocimiento de Justina de su identidad y de la del padre putativo —"Pues que de mí no sabes más/ que mi nombre, solamente" (593-594). Lisandro cuenta su origen romano, humilde, pero feliz por su pertenencia a una familia cristiana, cuyos antepasados fueron mártires de su religión; también las circunstancias de su ordenamiento sacerdotal y el motivo de su viaje a Antio-

[19] Al respecto, se mencionó uno de sus efectos: contrastar con escenas cuya acción depende más del diálogo y menos del movimiento escénico de los personajes. Sin embargo, está unida a la trama tanto como la presencia de los graciosos, Clarín y Moscón, amantes alternados de Livia. Así, hay variedad sin conflicto con la noción de unidad de acción: las subtramas responden a la acción principal.

[20] Recuérdese el uso de paredes movedizas, bastidores pintados que se valían de los recursos de la pintura de la época, principalmente la perspectiva (Amadei-Pulice, *op. cit.*, p. 113), y, en su defecto, bastaba la propia estructura de puertas o balcones del tablado del corral.

quía. Al margen de matices, sus palabras sugieren un trasfondo teleológico, oculto, responsable de su encuentro aparentemente fortuito con una mujer agonizante —la madre de Justina—, quien fue agredida por su marido debido a su condición de cristiana. La moribunda estaba a punto de dar a luz, aunque Lisandro no alcance a revelar el dato por la interrupción del acreedor.

Desde el punto de vista del espectador, hay simpatía, tal vez incluso identificación, con Lisandro y Justina, tan cristianos como el público, pero acosados por serlo: el relato de Lisandro muestra la ejemplaridad y heroicidad cristianas, ejercidas con las "armas de la fe". Esta escena también sugiere indicios de un orden tras lo fortuito de las apariencias: la obra de la "Divina Providencia" en el acontecer humano.

La llegada de Cipriano sirve para ilustrar el juego de la voz, tan evidente a partir del texto dramático de la obra en diversos momentos: Justina reconoce a Cipriano, tan famoso en Antioquía por su ciencia como ella por su virtud. A partir del verso 752, los parlamentos de Cipriano contrastan con la lucidez, precisión y fluidez con las que habló en la disputa con el Demonio. Abundan los cortes en el discurso —apartes que sincopan lo que dice:

> Viendo salir la justicia
> de vuestra casa, se atreve
> a entrar aquí mi amistad,
> por la que a Lisandro debe,
> a sólo saber (*Aparte.* ¡Turbado
> estoy!) si acaso (*Aparte.* ¡Qué fuerte
> hielo discurre mis venas!)
> en algo serviros puede
> mi deseo (*Aparte.* ¡Qué mal dije!
> Que no es hielo, fuego es éste).
> (753-762)

Cipriano no dice su verdadero propósito —preguntar si ella opta por Lelio o Floro—; improvisa según la circunstancia. Al decir las primeras líneas debe estar llegando hasta ella; el primer aparte muestra el efecto de ver a Justina de frente. El tono y matices de la voz parentética deben diferir del resto; su efecto se manifestará en las palabras dirigidas a Justina: ella oirá frases entrecortadas por pausas. Los paréntesis deben duplicar lo que el espectador nota en habla y presencia

escénica: no basta con decir "Turbado estoy" para estarlo; decirlo manifiesta la sorpresa de Cipriano, su desconcierto consigo mismo, no tanto la intención de hacer ver al público de la sociedad barroca, eminentemente visual, lo que no se ve. Con razón comenta Amadei-Pulice:

> La gran diferencia entre el drama poético del Renacimiento y la representación barroca es que el primero depende de los significados que transmite la palabra poética y el segundo de los significados que transmite el significante máximo, el actor, el vocalizador, el cual ostentando en la escena su persona visual y fónicamente, asume él mismo características ficticias, pasa por otra cosa, creando con su cuerpo, con su voz, con sus gestos, con su vestimenta, incluso con su desplazamiento espacial en la escena, significados nuevos.[21]

Si bien Cipriano corresponde a uno de los tipos ideales dentro de la tradición eclesiástica, el del sabio, los cambios que experimenta lo individualizan,[22] rasgo muy notado por la crítica en los protagonistas calderonianos, universales e individuos a un tiempo.

En seguida haré precisiones sobre espacios y tramoya de la segunda y tercera jornadas, dejando la trama en un segundo plano a fin de retomar la figura del Demonio. Antes, dos comentarios para dejar la primera jornada: la aparición del Demonio descolgándose del balcón de Justina, a la vista de Lelio y Floro, que velan frente a la casa; y el cambio de Cipriano al término de la misma. En el primer caso (888-928), en el escenario se simula la noche: no hay diálogo; es la única escena caracterizada por los apartes de los tres personajes. Lelio y Floro verbalizan lo que ven, según los datos de sus sentidos. El público ve lo mismo, pero sabe que se equivocan. El pasaje intercala cua-

[21] *Op. cit.*, p. 93.

[22] Cf. Bruce Wardropper, "The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*", *Hispanic Review*, 11 (1943), p. 116. En el artículo hace notar la síntesis de los dos tipos ideales cristianos tradicionales en Cipriano: el sabio y el santo. En otro lugar, Wardropper propone una serie de características, aplicable a las obras de mártires: "All his martyr plays present a learned pagan, living in the first centuries of the Christian era, who departs from a literary or scriptural text in search of the Unknown God, finds him by his grace through faith and action, confesses him publicly, and suffers martyrdom" ("Time, Anachronism and Eternity in Calderon's Martyr Play *Los dos amantes del cielo*", en Francisco Mundi Pedret, ed., *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 155-156).

tro acotaciones: "El DEMONIO, al balcón", "Baja por una escala", "Llegan el uno al otro con las espadas desnudas, y a al llegar se hunde y quedan los dos afirmados" y "Húndese ahora". La voz del Demonio, impersonado en "bulto", la oye el público entre las dos últimas acotaciones:

> No sólo he de conseguir
> hoy de Justina el desprecio,
> sino rencores y muertes
> Ya llegan: ábrase el centro,
> dejando esta confusión
> a sus ojos.
>
> (923-928)

Las acotaciones indican acción, precisan puntualmente cómo ha de resolverse la escena en trazo: el rasgo es distintivo de esta comedia, por la importancia que tiene ir mostrando a los espectadores la falsedad de las interpretaciones de los personajes, el engaño de la vista y los sentidos. Por el vestuario —de "bulto"—, la voz del Demonio[23] debe hacerlo reconocible, a pesar de los disfraces que emplea. Es la primera vez que el público ve suceder algo "prodigioso" en escena, identificando al personaje con el título de la obra.

Cipriano, de nuevo, se interpone entre los rivales —ambos concluyen que el otro recibe favores de Justina—, y él también queda confuso al oírlos. Decide regresar al día siguiente a casa de Justina, cambiando su traje de estudiante por el de galán, a fin de aparecer más atractivo. Así, el enigmático mágico parece lograr sus propósitos: amenazar la reputación de Justina y vengarse de Cipriano. El público —omnisciente— sabe que "tiene licencia" de actuar contra Justina, pero no identifica de parte de quién. Roger Moore propone dos categorías de personajes: los engañados por las ilusiones diabólicas y quienes se guían por un orden superior.[24] La segunda será exclusividad de Justina; pero público y Dios saben la verdad tras las apariencias del mundo que se representa.

[23] Que también se oirá desde fuera de escena en la próxima jornada, antes de aparecer como náufrago.

[24] Cf. Roger Moore, "Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*", *Bulletin of the Comediantes*, 33 (1981), p. 131.

La segunda jornada es la de la caída de Cipriano; rechazado por Justina, deambula en soledad por los campos, y dice: "por gozar a esta mujer/ diera el alma [...]" (1198-1199). En seguida, desde fuera del escenario se oye "Yo la aceto" (la acotación dice: "Dentro"), seguida de la indicación de escena: "Suena ruido de truenos como tempestad y rayos." La reacción de Cipriano —"¿Qué es esto, cielos puros?/ ¡Claros a un tiempo y en el mismo oscuros!" (1201-1202)— pone en evidencia que Calderón compuso la obra pensando en los recursos técnicos a su disposición: indistintamente de la mano que haya escrito las acotaciones, hay datos escénicos, didascalias implícitas, en los parlamentos, particularmente en las partes que manifiestan las reacciones de los personajes. Trama y efectos corren parejos.

La jornada concluye con el primer gran alarde escénico: "Múdase un monte de una parte a otra del tablado", marca la acotación (I, 1927); después, "Ábrese un peñasco, y está Justina durmiendo" (I, 1945); y, al fin, "Ciérrase el monte" (I, 1953). Este desplante no es gratuito. Quien causa esta alteración de la naturaleza es el Demonio, impersonado en náufrago que hospeda Cipriano. El náufrago aparece luego de los truenos y rayos, cuando la oferta del alma por el amor de Justina: desde fuera del escenario, el público oye la voz del Demonio, en aparte (1247-1257). En éste, detalla el modo en que engañó a Cipriano, fingiendo el naufragio que el estudiante ha descrito con manifiesto horror y asombro (1201-1237). Lo pormenorizado de la descripción no obsta para que ésta pueda haberse representado ante los ojos del público mediante telones y tramoya: la palabra poética del parlamento se añade a las imágenes en movimiento y al ruido de la tempestad, saturando los sentidos del público. En esta posibilidad no hay redundancia: la palabra de Cipriano pretende ser portavoz del público, quien entra en la perspectiva del personaje.[25]

El monte itinerante, de modo análogo, asombra al público y a Cipriano: es la prueba material de las potencias mágicas del falso náufrago, a fin de conseguir el contrato de compra del alma de Cipriano. El público sabía de la inferioridad de Cipriano respecto de este

[25] Pensemos en un corral de provincia, o en uno rústico madrileño, en una compañía modesta de representantes: la entrada al escenario del "demonio, mojado, como que sale del mar", según la acotación, luego del vívido parlamento de Cipriano, bastaría para lograr crear la atmósfera de verosimilitud necesaria: el efecto de la entrada a escena del náufrago, mostrando las señales del desastre, remite a la causa, actualizándola.

antagonista (atestiguó cómo iba cayendo en el engaño, como el resto de los personajes), ahora la confirma ante sus ojos. Clarín y Moscón, los graciosos, han aludido a la verdadera identidad del mágico muchas veces. Hay bastantes indicios para corroborarlo.

Mientras tanto, Justina es víctima de la capacidad de engaño del Demonio: éste vuelve a aparecer a sus espaldas para que Lelio, convencido de la liviandad de Justina y quien en pleno día está en su casa acosándola, la injurie y deshonre. El Diablo se muestra a Lelio con figura de hombre —mientras éste recrimina a Justina su hipocresía— saliendo de los interiores de la casa y retrocediendo inmediatamente, como para ocultarse. Lelio trata de seguirlo, pero la llegada de Lisandro lo hace ocultarse también. Justina trata de impedir que Lisandro delate su cristianismo en presencia del hijo del Gobernador: Lisandro quiere comunicarle el decreto de persecución de los cristianos, firmado por Decio y recibido por el Gobernador. Entonces llega Floro, complicando más esta escena, la más dinámica y tensa por la confusión y variedad de puntos de vista, discernibles sólo para el público. Lisandro se retira momentáneamente: Livia le notifica la llegada del Gobernador y su gente, quienes están a la puerta. Floro y Lelio, en ese momento, disputan frente a Justina. El ruido que causan trae a escena al Gobernador, Lisandro y gente: queda en tela de juicio la virtud de Justina, encarcelados los duelistas y amenazado Lisandro por el Gobernador, quien recela de su virtud y lo acusa de hipocresía y de permitir la entrada de hombres a la casa. Lisandro acaba despreciando a Justina, a la vista de tanta evidencia de su deshonra. Ella se encomienda a Dios.

Al final de la jornada, se anuncia el espacio donde iniciará la última, una cueva. Entre la segunda y tercera jornadas ha transcurrido un año, plazo para que Cipriano aprenda "la mágica". Al inicio de la jornada final y mientras él usa sus poderes para conseguir su deseo —traer a Justina—, el Demonio emplea sus potencias para tentarla, induciéndole la pasión amorosa, ya incipiente, por Cipriano.[26] La escena es fundamental: estamos en el retrete de Justina (2285) y sale el Demonio.[27] Ella resiste, apelando al libre albedrío (2322-2323), y forcejean

[26] Las escenas —consecutivas en la representación, simultáneas en el tiempo— son climáticas; a partir de ellas, Calderón resuelve el conflicto.

[27] Con base en los parlamentos de Justina, luego de que el Demonio se retira, esta vez su figura semeja la humana, salvo por el atributo de aparecer e irse, dejándola desconcertada al ver que habla con el aire. Ella atribuye la visión a un riesgo sobrenatural, a diferencia del resto de los personajes en sus encuentros con el Demonio.

hasta que declara: "Mi defensa en Dios consiste" (2331): la respuesta del Demonio confirma la verdad de la palabra de Justina. Así, el público ve en acción el poder divino sin que se muevan montes; basta con el ejercicio de la libre voluntad y con la fe. Y aunque Justina desconoce la identidad del Demonio, el público ha sido testigo de su fuerza y capacidades. En la misma escena, además, él expresa sus proyectos ante Justina, quien comparte información con los espectadores (a diferencia del resto de las ocasiones, en las que el Demonio verbaliza sus proyectos en apartes). Este dato no es intrascendente: identifica aún más al personaje con los espectadores, quienes vieron cómo era víctima de los engaños en que incurren los otros, y ahora la ven derrotar al Demonio de modo muy distinto, superior al de Cipriano. A partir del verso 2332, el Demonio le anuncia que llevará su figura fingida a Cipriano, para deshonrarla públicamente. Pasemos, ahora, a vincular este episodio y sus consecuencias con Cipriano.

En términos simbólicos, Cipriano ha tocado fondo: ha vivido bajo tierra, preludio de su inminente condenación.[28] En las afueras de la cueva, frente a Clarín, usa sus nuevos saberes —bastante menos metafísicos que los inicialmente ejercitados— para conseguir a Justina. A partir del verso 2482, la escena previa —la tentación de Justina— se enlaza con ésta: aparece una figura cubierta con un manto —Justina había ido a la iglesia luego de su enfrentamiento— que Cipriano toma por Justina: el público sabe que no es así; sabe más que el sabio. Cipriano la tiene en sus brazos. La acotación marca: "Descúbrela, y ve el cadáver" (III, 2540). Oigamos la reacción de Cipriano:

> Mas (¡ay infeliz!) ¿qué veo?
> ¡Un yerto cadáver mudo
> entre sus brazos me espera!
> ¿Quién en un instante pudo,
> en facciones desmayadas
> de lo pálido y caduco,

Los espectadores la ven tentada, pero no cede. Cipriano, al hablar de ella, suele asociarla con rocas y montes, refiriéndose a su firmeza. Esta escena confirma tales virtudes.

[28] Su situación es contrapuntística respecto al inicio de la obra donde, si bien era tan pagano como en este momento, por lo menos empleaba su intelecto en un fin más noble. La condición de Cipriano es degradada, lo cual enfatizan espacio y ambientación.

desvanecer los primores
de lo rojo y lo purpúreo?
(2341-2348)

El público sabe que no fue obra del Demonio, aunque el esqueleto sea igualmente inesperado. El vestuario requerido para la figura es fundamental; funciona en términos bívocos: personajes y público se sorprenden por igual cuando Cipriano retira el manto.

La respuesta del esqueleto —"Así, Cipriano, son/ todas las glorias del mundo" (2550-2552)— acaba confirmando en los espectadores la intervención directa, única, de la mano divina, que no se había operado antes en la trama (aunque siempre, mediante la presencia y acciones del Demonio, esté implicado); ni siquiera durante el enfrentamiento del Demonio con Justina, que lo vence por su fe, ayudada de la gracia divina. La importancia dramática de este momento, escena climática de doble epifanía, se pone en evidencia en la extensa acotación que precede a la escena:

> Sale CIPRIANO, trayendo abrazada una persona cubierta con manto y con vestido parecido al de Justina, que es fácil, siendo negro este manto y vestido; y han de venir de suerte que con facilidad se quite todo y quede un esqueleto, que ha de volar o hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad; si bien será mejor desaparecer por el viento.
> (III, 2526)

El texto, bastante elocuente, sólo precisa de un breve apunte: al final sugiere una opción que, de ser viable, se preferirá. Hasta en esto se distingue el cuidado del trazo escénico, pues el abajo y el arriba están marcados por la lucha entre Dios y el Diablo, la única y verdadera pese a las apariencias de la trama que se escenifica; y ésta no es una construcción dramática alegórica: Dios se manifiesta sensiblemente en escena, por mediación del esqueleto, modificando la trama demoniaca.[29]

[29] Implicaciones dramático-doctrinales exigen dar a la divinidad cristiana un tratamiento singular, claramente discernible de un *deus ex machina* con resabios clásicos. El decoro de *El mágico prodigioso* es irreprochable: sucede el milagro, voluntad divina, y el esqueleto desaparece por los aires, ámbito escénico que la época solía destinar a santos y mártires. Elevarse sería un exceso, y desaparecer por una trampa, un movimiento análogo a los ya hechos por el Demonio.

Aunque la obra termina con la muerte de ambos —tras la humillación pública de Justina y la de Cipriano, tenido por loco—,[30] ajusticiados fuera de escena por su cristianismo,[31] el espectador sabe que vencen. Sin embargo, esto se refuerza mediante la aparición de una figura alegorizada del Demonio —"[Floro] un disforme monstruo horrendo/ en las escamadas conchas/ de una sierpe sale, y, puesto/ sobre el cadalso parece/ que nos llama a su silencio" (3110-3114)— surgida de una tempestad. El Demonio confiesa públicamente la verdad, sin revelar directamente su identidad y reconociendo el poder divino. Esto hace de público y actores (Antioquía entera, personajes y "coro") testigos de la epifanía divina, reconfirmación de lo ya probado por los espectadores. No es una reiteración gratuita: el esqueleto funcionó para Cipriano, para su desengaño. A diferencia de Justina, él precisaba del milagro por su condición de pagano; pese a su virtud, carecía del estado de gracia de Justina. El resto de los personajes en la escena final, testigos de la ejecución pública, son ciudadanos del Imperio Romano, aunque haya otros testigos que vistan como españoles del siglo XVII (el público), y a ellos se dirige el testimonio del diablo; también al público, que ve la acción atemporal de la Providencia en un doble espacio simultáneo: el ficticio de la representación, actualización histórica, y el propio, regido por la misma fuerza incontrastable, manifiesta aun mediante el Demonio.[32]

[30] Aparece medio desnudo, dando testimonio de su nuevo cristianismo, confesando sus errores y resumiendo los hechos de su vida en una alocución dirigida, mediante vocativos (trazo escénico tácito: se entiende que volverá su vista a cada destinatario), al Gobernador, su gente, Lelio, Floro y cuantos están en el Palacio (vv. 2873-2944). Luego del enfrentamiento con el Demonio —tras el *memento mori* y desengaño de sus sentidos— será forzado a declarar la identidad del dios que buscaba al inicio, a quien caben los atributos aducidos en el pasaje de Plinio, según ha probado empíricamente mediante el portento de lo visto y lo oído. Cipriano da por hecho que, a pesar del contrato, si el Dios cristiano es quien es, habrá de salvarlo.

[31] Es importante juzgar la decisión escénica en términos del decoro y la naturaleza de la obra hagiográfica: "[...] bajo la influencia de la poética aristotélica y un mejor conocimiento de la tragedia griega, la escenificación de horrores va disminuyendo a partir del siglo XVII" (Enrique Oostendorp, "La estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón*, 23 [1983], p. 178). Además, la sutileza de Calderón haría inexplicable, al margen de poéticas, el escenificar la ejecución: sus efectos serían lamentables.

[32] En esta ocasión, el "disfraz" del Demonio, su monstruosidad, no es su opción, sino revelación de la verdad tras las apariencias: vemos y oímos lo que es. Así, al final recupera su perdida función de ángel, aunque caído: la Divina Providencia dispone de él como mensajero, como emisario de Dios. El Demonio, entonces, es doblemente derrotado, eternamente derrotado por el protagonista por antonomasia.

En boca de los graciosos —que comparten en días alternos el amor de Livia— se cierra la representación, haciendo que la fórmula del final deje de serlo y cobre una carga semántica acorde con la trabada construcción y contenido teológico-doctrinal del drama:

CLARÍN: Yo solamente resuelvo
que, si él es mágico, ha sido
el mágico de los cielos.
MOSCÓN: Pues dejando en pie la duda
del bien partido amor nuestro
a *El mágico prodigioso* [Dios]
pedid perdón de los yerros [escénicos y morales].

Enrique Oostendorp habla así de Calderón: "Es ante todo hombre de teatro y de ahí que apele a todos los sentidos del público mediante sus versos, la música, el baile y el montaje. Tiene el talento de evocar plásticamente sus ideas [...]"[33] Estoy convencida de lo mismo, salvo que añadiría que también es, ante todo, hombre de su tiempo; educado, además, por los jesuitas, cuyo fundador, en los *Ejercicios espirituales* (1548), ya había sentado las bases para "hacer visible con la vista de la imaginación" y el auxilio del resto de los sentidos aun lo más intangible.[34]

Calderón, como personalidad histórica, puede ser todo lo intelectual que se quiera. Evidentemente, esto será discernible en su obra. Sin embargo, en *El mágico prodigioso* no se discurre sobre teología: la Divina Providencia es vivida por el público, quien comparte la omnisciencia divina y no se engaña con el mundo (es decir, con la escena).[35] El público experimenta también el funcionamiento de la omnisciencia divina, jamás obstáculo para el libre albedrío.[36] Así, la realidad de la

[33] Art. cit., p. 178.

[34] Basta remitirse a la "Meditación del infierno" para corroborarlo.

[35] A propósito del efecto de permeabilidad, buscado por la representación, entre el espacio de los actores y el de los espectadores, hay que recordar que uno de los tópicos característicos del periodo es entender el mundo como teatro, la vida como puesta en escena. El tópico no sólo informa textos literarios, sino que vale como cosmovisión. Así, aquí se emplea el recurso de lo especular para equiparar las condiciones de sendos espacios: el de lo versosímil y el de lo verdadero, ambos sujetos a lo aparente y, por tanto, al desengaño.

[36] Cipriano es ejemplo del "milagro excepcional"; Justina del "milagro permanente de la fe", operante sin necesidad de mover montes, como hace el Diablo.

escena es análoga a la que se le enfrenta: los sentidos engañan. El "mágico prodigioso" contempla dos representaciones desde su punto de vista omnisciente, omnisapiente y omnipotente: la de la ficción y la de la historia.

Calderón, su divino mensajero-dramaturgo, ángel del drama barroco y hombre de su tiempo, dirige calculadamente su silogismo artístico para llegar —sea por el intelecto, por los sentidos o por su conjunción— a la puesta en escena de la teología tomista: la epifanía es teatro y éste, epifanía.

BIBLIOGRAFÍA

AMADEI-PULICE, MARÍA ALICIA, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, John Benjamins, Amsterdam, 1990.

AMEZCUA, JOSÉ, "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro", *Acta Poética*, 7 (1987), pp. 37-48.

ARMAS, FREDERIC A. DE, "Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*", *Neophilologus*, 63 (1974), pp. 34-40.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, "Dos notas a Lope de Vega. *Las mocedades de Bernardo del Carpio*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 426-429.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. Wardropper, Cátedra, México, 1988.

CANAVAGGIO, JEAN, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, Paris, 1977.

CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966.

CASTRO LEAL, ANTONIO, *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*, pres. de Alfonso Reyes, Cuadernos Americanos, México, 1943.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El cerco de Numancia*, ed. de Robert Marrast, Rei, México, 1987.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *La destruición de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El cerco de Numancia*, ed. de Robert Marrast, Anaya, Salamanca-Madrid, 1961. [Cátedra, Madrid, 1984; Rei, México, 1987].

COBARRUVIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facs., Turner, Madrid, 1984.

CONLON, RAYMOND, "Enrico in *El condenado por desconfiado*: A Psychoanalytical View", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10 (1986), pp. 173-182.

COROMINAS, JOAN Y JOSÉ A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991.

COTARELO Y VALLEDOR, ARMANDO, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Madrid, 1915.

CHEVALIER, MAXIME, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherche sur l'influence du "Roland furieux"*, Institute d'Études Ibero-américaines de l'Université, Bordeaux, 1966.

DEFOURNEAUX, MARCELIN, "La légend de Bernardo del Carpio", en *Les français en Espagne. Aux XIe et XIIe siècles*, PUF, Paris, 1949, pp. 302-316.

DELGADO GÓMEZ, ÁNGEL, "Sermón y drama en *El condenado por desconfiado*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 27-37.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1983.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1986.

FERNÁNDEZ, XAVIER A., *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y método de crítica textual*, t. I, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.

FLASCHE, HANS, "El arte de poner ante los ojos en el auto *La segunda esposa o triunfar muriendo*", en Kurt Levy, Jesús Ara y Gethin Hughes, eds., *Calderón and the Baroque Tradition*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1985, pp. 49-67.

FRANKLIN, ALBERT B., "A Study of the Origins of the Legend of Bernardo del Carpio", *Hispanic Review*, 4 (1937), pp. 286-303.

FRICK PATSY, RUTH, *The Role of the Spanish King in Plays of Lope Felix de Vega Carpio*, tesis doctoral, University of Georgia, 1972, pp. 24-39.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO, "Los debates sobre la licitud del teatro", en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco. Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 276-283.

GONZÁLEZ, AURELIO, "La construcción del espacio teatral en *El anzuelo de Fenisa*", en Y. Campbell, ed., *El escritor y la escena III*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 173-185.

GÜNTERT, GEORGES, "La poética del primer Cervantes: desde *La Numancia* al *Quijote*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 85-96.

HALPERN, CYNTHIA LEONE, *The Political Theater of Early Seventeenth-Century Spain: With Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón*, Ibérica/Peter Lang, New York, 1993.

HERMENEGILDO, ALFREDO, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria, Madrid, 1961.

HERMENEGILDO, ALFREDO, "Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico", en Luis T. González del Valle y Julio Baena, eds., *Critical Essays on the Literatures of Spain and*

Spanish America, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado, 1991, pp. 121-131.

HESSE, EVERETT W., "La dialéctica y el casuismo en Calderón", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 vols., Gredos, Madrid, pp. 563-581.

JULIÁ MARTÍNEZ, EDUARDO, "Estudio y técnica de las comedias de Cervantes", *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 339-365.

KING, WILLARD F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*, trad. de Antonio Alatorre, El Colegio de México, México, 1989.

KING, WILLARD F., "Cervantes' *Numancia* and Imperial Spain", *Modern Language Notes*, 94 (1979), pp. 200-221.

KIRSCHNER, TERESA, "Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega", en *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII. AIH Actas Irvine-92*, Universidad de California, Irvine, 1994, t. V, pp. 147-159.

KIRSCHNER, TERESA, "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega", *Estudios Hispánicos en el Canadá. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15 (1991), pp. 453-464.

KOWSAN, TADEUSZ, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992.

LEWIS-SMITH, PAUL, "Cervantes' *Numancia* As Tragedy and Tragicomedia", *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 15-26.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1990.

MAY, T.E., "The Symbolism of *El mágico prodigioso*", *The Romanic Review*, 54 (1963), pp. 95-112.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, t. III, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1922.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, "Calderón y su teatro", en *Estudios y discursos de crítica, historia y literatura*, CSIC, Santander, 1941, t. III, pp. 131-208.

MOLINA, TIRSO DE, *El condenado por desconfiado*, ed. de Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Rei, México, 1987.

MOORE, ROGER, "Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*", *Bulletin of the Comediantes*, 33 (1981), pp. 129-137.

OOSTENDORP, ENRIQUE, "La estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón*, 23 (1983), pp. 177-195.

PARKER, ALEXANDER A., "Una interpretación del teatro español del siglo XVII", en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco. Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 259-265.

PAVEL, THOMAS G., *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.-London, 1986.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facs., Gredos, Madrid, 1976.

REVUELTAS, EUGENIA, *Lexicón alarconiano, eros y ethos: siete calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Jornadas Alarconianas IV*, Instituto Guerrense de Cultura, Taxco, México, 1991.

REY HAZAS, ANTONIO, "Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), pp. 69-90.

ROSES LOZANO, JOAQUÍN, "Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega", *Inti*, 28 (1988), pp. 89-105.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN, *Teatro*, pról. de Arturo Souto Alabarce, Promexa, México, 1979.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN, *Obras completas*, ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN, *Los pechos privilegiados*, pról. de Julio Jiménez Rueda, UNAM, México, 1939.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN, *Comedias*, ed., pról., notas y cronología de Margit Frenk, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena", en José María Díez Borque, ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, London, 1989, pp. 143-153.

SÁNCHEZ, ALBERTO, "Aproximación al teatro de Cervantes", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), pp. 11-30.

SOUFAS, TERESA S., "Religious Melancholy and Tirso Despairing Monk in *El condenado por desconfiado*", *Romance Quarterly*, 34 (1987), pp. 179-188.

TORDERA SÁENZ, ANTONIO, "Teoría y técnica del análisis teatral", en Jenaro Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 157-199.

VAREY, JOHN E., "The Use of Levels in *El condenado por desconfiado*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10 (1986), pp. 299-310.

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *El casamiento en la muerte*, en *Obras. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, t. 17, Atlas, Madrid, 1966, pp. 49-93. (*Biblioteca de Autores Españoles*, 196.)

VITSE, MARC, "Calderón", en Aurora Egido, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 392-415.

VOSSLER, KARL, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Taurus, Madrid, 1965.

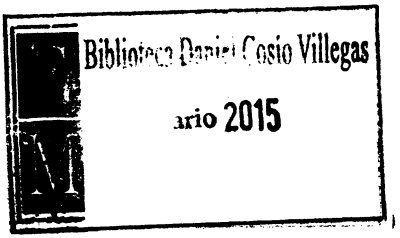
WARDROPPER, BRUCE W., "Time, Anachronism and Eternity in Calderon's Martyr Play *Los dos amantes del cielo*", en Francisco Mundi Pedret, ed., *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 155-163.

WARDROPPER, BRUCE W., "Las comedias religiosas de Calderón", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1981, t. 1, pp. 185-198.

WARDROPPER, BRUCE W., "The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*", *Hispanic Review*, 11 (1943), pp. 116-126.

WILSON, EDWARD M. Y DUNCAN MOIR, *Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, en R.O. Jones, dir., *Historia de la literatura española*, t. 3, trad. de Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 1974.

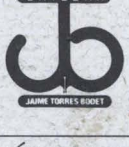
Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro
se terminó de imprimir en marzo de 1997
en los talleres Reproducción de Documentos de El Colegio de México,
Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F.
Tipografía y formación: Baphomet y Cía.
Se tiraron 500 ejemplares, más sobrantes para reposición.
Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.



EL COLEGIO DE MEXICO

3 905 0648705 J

Centro de Estudios
Lingüísticos y Literarios



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

Serie Estudios del Lenguaje, II

Cada vez es más evidente que el estudio de las obras dramáticas debe tomar en cuenta, como un factor esencial para su interpretación y para la comprensión del sentido que pudo tener en su momento de creación, los elementos de la representación, tanto aquellos que están explícitos en las acotaciones como aquellos otros que aparecen en forma implícita en los parlamentos de los personajes.

El presente volumen reúne una serie de trabajos sobre obras dramáticas del Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca), y tiene como común denominador el interés por los elementos de representación contenidos en dichas obras.

Cada autor relaciona las marcas o didascalias de representación con alguno de los siguientes temas: la caracterización de personajes, las implicaciones ideológicas, los espacios como elementos significativos, la configuración dramática, la relación entre el texto dramático y el texto espectacular, y la representación como epifanía.

EL COLEGIO DE MÉXICO