

EN TORNO AL  
TEATRO DEL  
SIGLO DE ORO

Actas de las XIV Jornadas. Almería



XIV JORNADAS DE

*Teatro*  
DEL SIGLO DE ORO



ALMERIA  
7 AL 16 DE MARZO  
1 9 9 7

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
DIPUTACION DE ALMERIA





**EN TORNO  
AL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO**

**ACTAS DE LAS JORNADAS XIV  
CELEBRADAS EN ALMERÍA,  
MARZO 1997**

*Ponencias recogidas y publicadas por*

*Irene Pardo Molina  
Luz Ruiz Martínez  
Antonio Serrano*

**Instituto de Estudios Almerienses  
Diputación de Almería  
1999**

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses  
© Textos: Los autores  
I.S.B.N.: 84-8108-184-1  
Dep. Legal: AL-187/1999  
Imprime: T.G. Arte Juberías y Cía., S.L. Maracena (Granada)

**COLECCIÓN DE ACTAS**

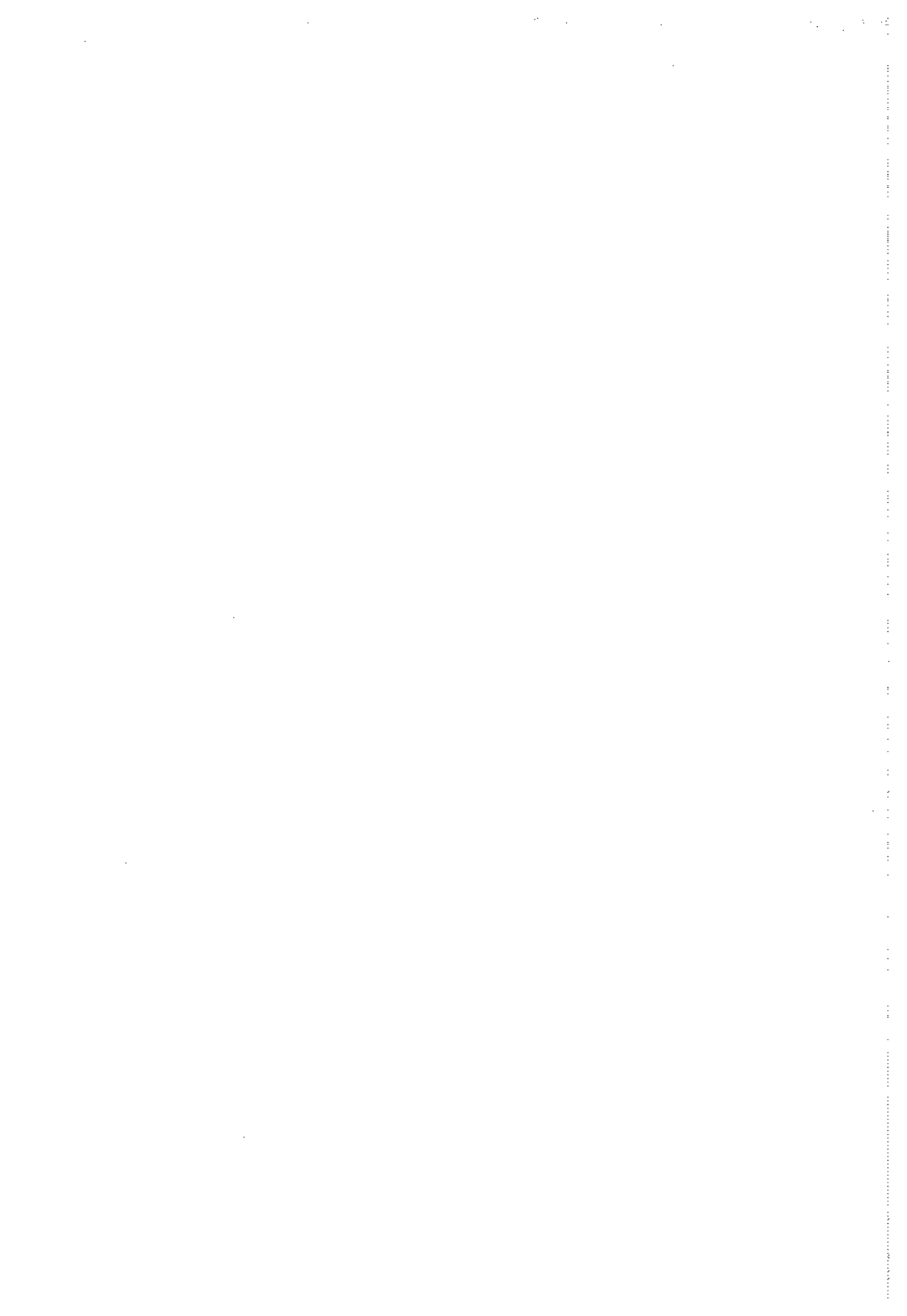
**Núm. 34**



A Rafael Santiago, con agradecimiento.

A John E. Varey y Rafael Maestre  
*in memoriam.*





## ÍNDICE GENERAL

|  |     |
|--|-----|
| <b>COMO PRÓLOGO</b> .....  | 11  |
| <b>Juana de José Prades</b><br>Al encuentro de seis personajes .....   | 13  |
| <b>Alfredo Hermenegildo (Université de Montreal)</b><br>Mover las palabras: Encina y la teatralización progresiva .....  | 19  |
| <b>Marsha Swislocki (Dartmouth College)</b><br>De cuerpo presente: <i>el Rey don Sebastián</i> en el teatro áureo .....  | 43  |
| <b>Celsa Carmen García Valdés (Universidad de Oviedo)</b><br>Hacia una edición crítica y anotada de los entremeses<br>de Quevedo: situaciones cómicas y agudeza verbal .....   | 55  |
| <b>Carlos Hipólito (Actor)</b><br>El actor de hoy frente al teatro del Siglo de Oro .....  | 71  |
| <b>Ramón Navarrete-Galiano (Periodista)</b><br>Los clásicos en el cine español .....   | 79  |
| <b>Rafael Pérez-Sierra (Director de teatro)</b><br>Historia de una experiencia: <i>El perro del hortelano</i> .....  | 93  |
| <b>Ricard Salvat (Universidad de Barcelona)</b><br>El problema de la creación de un repertorio en los teatros subvencionados españoles .....   | 103 |
| <b>PRESENTACIÓN: «ALMAGRO 98: Festival y Jornadas»</b> .....   | 123 |
| <b>Hadi Kurich (Director de teatro)</b><br>Coloquio sobre <i>Don Quijote</i> .....   | 129 |
| <b>César Oliva (Universidad de Murcia. Director de teatro)</b><br>Coloquio sobre <i>La dama duende</i> .....   | 139 |
| <b>Juan Antonio Martínez Berbel</b><br>(Aula-Biblioteca Mira de Amescua de la Universidad de Granada)<br>El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española:<br>Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya ..... | 149 |



## COMO PRÓLOGO

*Éstas son las actas de las XIV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, que se celebraron en Almería en el mes de Marzo de 1997, y que constituyen el quinto volumen de esta serie dedicada a los estudios del teatro áureo, hecho que nos provoca dos inmediatas consideraciones: una, la primera, de agradecimiento al Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, porque es, una vez más, el generador principal de esta publicación; y otra, de satisfacción al ver cómo esta mencionada serie ha crecido hasta formar un importante corpus con voz propia en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro.*

*Las Jornadas tuvieron como patrocinadores y colaboradores la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el INAFEM del Ministerio de Cultura, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de Almería, el Museo Nacional de Teatro, la Caja de Madrid, Unicaja y la Caja Rural de Almería. A todos ellos nuestro agradecimiento y el reconocimiento de su labor callada, constante e imprescindible en favor de un acontecimiento cultural que forma parte, creemos, de las señas de identidad de nuestra ciudad.*

*Y hemos también de mencionar aquí la colaboración que prestan las universidades de Almería, Castilla-La Mancha, Complutense (Facultad de Filología), Granada, Navarra y Sevilla al conceder a sus alumnos unas becas para que puedan asistir a las Jornadas. Ellas contribuyeron también, con esta aportación, a que Almería se convirtiera durante unos días en un lugar vivo de encuentro y de debate sobre el teatro áureo.*

*Otra vez las actas de las Jornadas recogen un ramillete de buenos trabajos de los más prestigiosos especialistas. Con ellos se profundiza en el conocimiento del teatro del Siglo de Oro o en su estado de salud actual. Y permitasenos que, entre todos los textos que aquí aparecen, destaquemos, por su significado, el escrito de la profesora Juana de José Prades, que fue la investigadora a quien en estas Jornadas rendimos nuestro acostumbrado homenaje académico. Aquí, en estas líneas de prologo, queremos insistir en nuestra gratitud hacia ella. Gratitud, por el legado que nos ha transmitido a todos los ansiosos de aprender claves de nuestros clásicos; gratitud, porque todo lo que ha trabajado y escrito*

*nos ha servido a muchos de faro y guía en nuestras tareas posteriores; y también gratitud por su estilo, por su modo de ir por la vida. ¡Manifestamos tantas veces admiraciones intelectuales -a veces exclusivamente protocolarias- y otras tantas nos llamamos valores puramente humanos! Pues que vayan estos por delante, que aún las criaturas tienen ese «metal misterioso que irradia ternura» (que dijo Dámaso Alonso) sin el que nada valen los espectaculares triunfos puramente doctorales. Gracias, pues, también a la profesora Juana de José, por sus valores humanos demostrados a lo largo de su vida y también reconocidos aquí, en Almería, entre cómicos y doctos, en la primavera de 1997.*

LOS EDITORES

# **AL ENCUENTRO DE SEIS PERSONAJES**

**JUANA DE JOSÉ PRADES**

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999



## AL ENCUENTRO DE SEIS PERSONAJES<sup>1</sup>

La génesis de los libros tiene, a veces, causas múltiples. Voy a hablarles de los caminos que me llegaron a la elaboración de mi libro titulado *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*.

Allá, al principio de los años cincuenta, se me brindó una oportunidad que me pareció atractiva: la Real Academia Española y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de consuno, acordaron designarme becaria adscrita al nuevo Centro de Estudios sobre Lope de Vega. Se necesitaba para este nuevo centro de estudios lopianos un licenciado joven que catalogase la biblioteca del mismo y colaborase en las tareas de investigación. La beca era, en sí misma, una cantidad simbólica -como lo eran la mayoría de las becas concedidas en aquellos años para estudios de Humanidades-, pero el lugar de trabajo era, para mí, algo excepcional. La Academia había decidido instalar en la planta baja de la Casa-Museo de Lope de Vega -de que era y es propietaria- un centro de estudios dramáticos, bajo la dirección del académico don Agustín González de Amezúa -bien conocido por sus trabajos sobre Lope y Cervantes- y verdadero promotor del Centro.

Si he de ser sincera, lo que me atrajo por igual fue tanto la labor de investigación que se me proponía como el lugar donde debía realizarla. Para quienes no hayan tenido la oportunidad de conocer la Casa-Museo del Fénix, les diré que está enclavada en el antiguo barrio madrileño llamado de «los literatos». La calle donde vivía Lope se llamó de Francos, hoy de Cervantes, porque dio la coincidencia de que en ella viviera también don Miguel. Ambos ingenios fueron vecinos, aunque no muy bien avenidos, como ustedes saben. Cervantes vivía esquina a la calle de León, a cuya entrada estuvo el famoso mentidero de los cómicos.

He hecho esta pequeña digresión para que conozcan mejor el ámbito que rodea la casa en la que el Fénix de los Ingenios vivió los últimos veinticinco años de su vida. Trasponer el umbral es penetrar en el siglo XVII: arriba, en el dintel, campea la famosa leyenda «Parva propria magna, aliena parva». Nada más poner el pie en el zaguán se vislumbra al fondo el pequeño y querido huerto de Lope, descrito por él mismo:

---

1. Estas palabras fueron pronunciadas en la Apertura de las XIV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. La generosa iniciativa del profesor don Antonio Serrano incluyó un, para mí, emotivo homenaje. El profesor García Lorenzo tuvo también palabras generosas para mi vida de investigadora y de profesora. A ambos mi gratitud sincera, y a cuantos profesores y amigos me acompañaron en esta jornada.



*Que mi jardín, más breve que cometa,  
tiene sólo dos árboles, diez flores,  
dos parras, un naranjo, una mosqueta.  
Aquí son dos muchachos ruiseñores;  
y dos calderos de agua forman fuente,  
por dos piedras o conchas de colores...*

(Epístola a Francisco de Rioja)

Podemos subir las escaleras de madera con balaustre de hierro para entrar en el estudio de Lope, con sus estanterías repletas de volúmenes en pergamino o en vitela; y donde el poeta reunió unos 1500 libros. Empezó a vivir en esta casa en 1610, y del mes de abril de ese mismo año se conservan autógrafos de tres comedias: *La hermosa Ester*, *La buena guarda* y *El caballero del Sacramento*. Baste esto como ejemplo de la inmensa cantidad de versos que debió de escribir en su último hogar... aquí se gestaron *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y, también, *La Dorotea*, por citar otras tres obras significativas.

Desde el estudio puede pasarse al pequeño oratorio, o bien, al estrado de las damas; vestido éste con tapices, alfombras, y el imprescindible brasero. Allí se sentaron doña Juana de Guardo, Marta de Nevares, y las hijas: Marcela, Feliciano y Antonia Clara. Podríamos ver también las alcobas y el comedor, todo amueblado, vestido y decorado con auténticos enseres y objetos de la época.

Pues bien, en este marco empecé a trabajar. La biblioteca reunida por Amezúa para el Centro de Estudios estaba en su etapa inicial, pero dotada ya con fondos cuidadosamente seleccionados.

Como labor de investigación, a iniciativa de González de Amezúa y en colaboración con J. Simón Díaz, se me encargó participar en la compilación de materiales para una *Bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, título que se pondría al trabajo en el momento de su publicación por la Academia, en el año 1955. Para esta labor comencé a trabajar en la biblioteca, situada precisamente debajo del estudio del escritor. Era un lugar de paz y de silencio; desde la calle no llegaba sonido alguno, y todo lo que me rodeaba era evocador de otra época. De vez en cuando interrumpía mi trabajo y miraba hacia el jardín; a través de los cristales emplomados veía el brocal del pozo, con el cubo que, posiblemente, Lope mismo había tenido en las manos para regar su querido jardín, y que fue hallado -junto con la piedra grabada del dintel- cuando se hizo la restauración de la casa. Generalmente me abstraía mucho en mi lectura y, a veces, estaba tan absorta que me sobresaltaba algún chasquido de la madera o un crujido seco sobre mi cabeza, que me parecía venir del estudio, como si todavía el Fénix pudiera pasear por él. Y es que aquel ámbito era demasiado vívido.

Teníamos en la biblioteca uno de los últimos retratos de Lope, de sus años de madurez, vestido con la negra ropa talar. Pero a mí me gustaba recrearlo con la imagen de su juventud, la del retrato de *La Arcadia*, o del *Peregrino*, con gorguera y rico jubón bordado.

Al tiempo que escribía y realizaba mi trabajo, iba leyendo sus comedias: unas veces leía guiada por las exigencias de mi propia labor, y otras inducida por lo sugestivo de algunos títulos. De esta forma, me fueron saliendo al paso, reiteradamente, una serie de personajes dramáticos: *El galán Castrucho*, *El galán escarmentado*, *El galán de la Membrilla...* y también numerosas damas; y alguna de ellas, como *La dama boba*, a la que todos conocemos, y otras a las que

quizá nunca lleguemos a conocer, como *La dama estudiante*. En alguna obra, como *La niña de plata*, el *dramatis personae* registraba nada menos que veinte damas. Junto a *damas y galanes* fueron tomando corporeidad otros personajes: *graciosos, poderosos*, etc. que, poco a poco, iban definiendo sus perfiles y peripezia humana.

En junio de 1956, al año de publicarse la *Bibliografía*, falleció don Agustín González de Amezúa y todo el trabajo del Centro quedó interrumpido definitivamente.

Al tiempo que realizaba mi labor en el Centro de estudios lopianos, estaba preparando una monografía bibliográfica sobre preceptiva literaria, que aspiraba a recoger noticia de los tratados teóricos impresos en castellano desde el siglo XVI hasta el XX. Conseguí reunir un repertorio de casi 400 registros que, con el título de *Teoría literaria (Retóricas, Poéticas y Preceptivas)*, publicó el Instituto de Estudios Madrileños en 1954. Es decir, que al camino de mis lecturas sobre teatro clásico sumé un modesto pero, para mí, nuevo acercamiento a la preceptiva literaria.

A este segundo camino vino a añadirse un tercero, abierto al paso de mis búsquedas anteriores; fue la senda que me ofrecían los antiguos, pródigos y cuidados ficheros de la Biblioteca Nacional, catalogados y clasificados desde los distintos ángulos de la Biblioteconomía tradicional, llenos de útiles y múltiples referencias mutuas, mucho más transparentes y orientadores para la investigación literaria que la limitada informatización actual.

En mi interés se había ido afirmando una predilección por el teatro barroco, y en los fondos de la Biblioteca Nacional había y sigue habiendo trabajo para muchas generaciones. Además, me fui interesando paulatinamente por la pléyade de los dramaturgos menores: los Belmonte Bermúdez, Claramonte, Monroy y Silva, Diamante, Herrera y Ribera, etc., etc. Porque, a pesar de los valiosos y clásicos trabajos de La Barrera, Mesonero Romanos, Restori, Crawford, etc., la cantera seguía siendo inagotable.

Ahora, la situación ha mejorado sensiblemente porque los investigadores de este momento han rescatado ya obras y nombres como los de Felipe Godínez, Jerónimo de Cáncer, Cubillo de Aragón y tantos otros que sería largo citar.

En suma, en mi mente se fueron integrando los tres caminos recorridos hasta entonces: el de mis lecturas de teatro clásico y su mundo de personajes, el de mi acercamiento a las cuestiones de preceptiva literaria y, otra vez, el específico de los personajes que volvían a resurgir ante mí en las comedias de los dramáticos menores.

Y como consecuencia emprendí una investigación que habría de ser mi tesis doctoral, en una *Introducción* explicaba mi plan y criterios de trabajo:

*«...En primer lugar, hacer nuestra investigación no sobre un gran autor, cuyo genio literario ocultase, dificultase con su arte, la percepción de la posible técnica que hubiera aplicado en la creación de sus personajes, sino sobre comediógrafos de menor cuantía... que figuren en las nutridas huestes de la Comedia Nueva como miembros de un determinado modo literario; ya que de existir una técnica, o una práctica común a todos ellos, sería más visible en estos obreros modestos que en los artifices geniales.*

*...He seleccionado a dos de ellos, Villaizán y Gaspar de Ávila, por su contemporaneidad con el ciclo dramático de Lope de Vega, y por ser autores de cinco o seis comedias, atribuidas con seguridad, en las que poder indagar la presencia de una*

*teoría de los personajes. Al lado de estos, quise agrupar a otros tres dramaturgos de producción reducida, de una o dos comedias a lo sumo, para poder comprobar si figuras aisladas, de una sola obra, empleaban también la misma técnica en la creación de sus personajes. Deseaba que, al mismo tiempo, fuesen escritores de cierto prestigio entre sus contemporáneos: la elección recayó sobre Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz y Jerónimo de la Fuente».*

En fin, los tres caminos de mi empeño me llevaron a la consecución de una *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, que concluí en 1960 y se publicó en 1963.

Después de todo, hoy estoy aquí entre vosotros, los jóvenes. Y ahora sois mis «personajes», pues me he merecido vuestra atención y vuestro afecto. Lo que importa es esto, el presente... porque como decía el caballero del Verde Gabán a don Quijote:

*Corre el tiempo, vuela y va  
ligero, y no volverá;  
y errare el que pidiere  
o que el tiempo ya se fuese  
o viniese el tiempo ya.*

**MOVER LAS PALABRAS:  
ENCINA Y LA TEATRALIZACION PROGRESIVA**

**ALFREDO HERMENEGILDO**  
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999



## MOVER LAS PALABRAS: ENCINA Y LA TEATRALIZACION PROGRESIVA

La obra dramática de Juan del Encina, desplegada a lo largo de las catorce piezas conservadas<sup>1</sup>, es un conjunto literario de variadas proporciones y de una no siempre constante vitalidad teatral. Dichos textos salen de una evidente tradición literaria, la cancioneril. Estructuras, personajes, situaciones, enfrentamientos, etc..., tienen mucho que ver con ciertos rasgos característicos de la escritura de los cancioneros. En la obra dramática de Encina, en su ladera profana, continúan «las formas, temas, conceptos, símbolos, imágenes, sensibilidad y estilo de la *poesía amorosa* del siglo XV»<sup>2</sup>.

Junto a su condición «literaria» marcada por una determinada tradición, la producción enciniana, en su ladera religiosa, aparece ligada a otra cadena textual diferente, la litúrgica. El peso de los relatos evangélicos, de la fiesta cristiana y de la celebración de los oficios religiosos, está muy presente en las églogas 1, 2, 3, 4 y 9. Aunque «el autor se limita a conformar estos materiales según las exigencias del diálogo»<sup>3</sup>, dejando a los personajes carentes de la vida

---

1. En nuestro trabajo vamos a utilizar los textos tal como aparecen fijados en Juan del Encina: *Teatro completo*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991. Las citas tomadas de esta edición utilizarán la E de *égloga* seguida de un número que se refiere al orden en que aparecen las obras en dicha edición. Un número precedido de v. o vv. marcará los versos utilizados. Hemos seguido el orden fijado por Pérez Priego, de modo que las obras encinianas quedan identificadas de la manera señalada aquí:

- E1.- *Égloga representada en la noche de la Natividad*
- E2.- *Égloga representada en la misma noche de Navidad*
- E3.- *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*
- E4.- *Representación a la santísima Resurrección de Cristo*
- E5.- *Égloga representada en la noche postrera de Carnaval*
- E6.- *Égloga representada la misma noche de Antrujejo*
- E7.- *Égloga representada en requesta de unos amores (Mingo, Pascuala y un Escudero)*
- E8.- *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*
- E9.- *Égloga de las grandes lluvias*
- E10.- *Representación sobre el poder del Amor*
- E11.- *Auto del repelón*
- E12.- *Égloga de Cristino y Febea*
- E13.- *Égloga de Fileno, Zambarido y Cardonio*
- E14.- *Égloga de Plácida y Victoriano*

2. Antony van Beysterveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1972, p. 12.

3. *Églogas completas de Juan del Encina*. Ed. Humberto López Morales, Madrid, Escelicer, 1968, p. 20.

dramática necesaria, hay que constatar en los textos de Encina la presencia del fondo teatral que inevitablemente condiciona, en sentido muy amplio, todo ejercicio ritual propio de las ceremonias religiosas.

La poesía cancioneril y el relente litúrgico forman una tela de fondo, una historia textual, que surge como un cruce de caminos ante el que se plantó el quehacer literario de Juan del Encina, de Lucas Fernández y de varios de los primeros autores del teatro primitivo castellano. «Esa encrucijada y la voluntad de traspasar los nebulosos límites de la tradición, son el trampolín desde el que se lanzó la escena peninsular castellano-portuguesa hacia nuevas formas estéticas, hacia nuevas técnicas de ritualización y de teatralización, hacia nuevos horizontes abiertos por el Renacimiento», decíamos en otro lugar<sup>4</sup> al abordar el problema de la construcción del personaje en la *Égloga de Cristino y Febea*.

Ya entonces nos alzábamos contra la afirmación de Beysterveldt en torno a la condición de «niño nacido muerto»<sup>5</sup> que le atribuye al teatro de Juan del Encina. Nuestro acercamiento a la *Égloga de Cristino y Febea* permitía «resucitar al niño». Esa era nuestra pretensión. Y ahora queremos ir más lejos.

Nuestra hipótesis, en el presente trabajo, pretende describir cómo, a lo largo de la producción dramática enciniana, va surgiendo de modo paulatino un conjunto de signos que organizan la teatralidad de los textos. En las catorce églogas encinescas se manifiestan, con intensidad creciente, las marcas de representación que distinguen y separan el ejercicio teatral de lo que es estrictamente literario -propio de la tradición cancioneril- o de lo que es puramente litúrgico -los signos utilizados en el oficio religioso. Al plantear el problema de la teatralidad en la obra de Encina, se intuye un *crescendo* de dicha condición a medida que avanza el proceso creador del conjunto. Encina parece ir descubriendo las fórmulas de la teatralidad como maneras de articular y desplegar la narración en las tablas de una escena y no en la lectura individual.

Nuestro trabajo ya citado sobre la *Égloga de Cristino y Febea* constataba la existencia de las coordenadas teatrales vigentes en la obra. Hoy tratamos de abarcar toda la producción enciniana, reduciendo nuestro trabajo de observación a la presencia de las marcas de representación y dejando de lado la construcción de los personajes, como hicimos entonces.

Para probar nuestra hipótesis, partimos de un modelo de análisis puesto a prueba en nuestros estudios precedentes<sup>6</sup>, modelo que ha ido evolucionando a través de las distintas etapas de

4. Alfredo Hermenegildo, «Personaje y teatralidad: La experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*», en *Los albores del teatro español*, Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995, p. 91.

5. Beysterveldt, *La poesía amorosa...*, op. cit., p. 286.

6. Véanse nuestros trabajos «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 de agosto, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, t. I, pp. 709-727; «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», en *El mundo del teatro español en su siglo de oro*. Editado por J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1988, pp. 161-176; «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*. Ed. Luis T. González del Valle y Julio Baena. Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131; «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», en *Incipit*. Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, IX, 1991, pp. 127-151; «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI

nuestra investigación. Los estudios de Anne Ubersfeld<sup>7</sup>, origen de nuestro modelo, y de Golopentia-Martínez<sup>8</sup>, así como los trabajos sobre la comunicación no verbal llevados a cabo por Fernando Poyatos<sup>9</sup>, nos han servido para construir, retocar y mejorar el cuadro clasificador de las didascalias u órdenes de representación.

Las didascalias, implícitas (DI) o explícitas (DE), de tipo motriz que condicionan un gesto, eran una noción demasiado difusa en nuestro modelo precedente. Dichas didascalias, en su variante implícita, van atadas indefectiblemente a una serie de deícticos, de vocativos o de interpelativos, que controlan el gesto o el ademán realizado por el representante. A partir de esta consideración, nos parecía necesario perfilar de modo más preciso la relación entre el signo dicho por el actor y el signo no verbal que este debe realizar. Y en consecuencia, a redefinir las formas didascálicas correspondientes. La pertinencia de las observaciones de Poyatos en torno a la existencia de «participantes axiales» y «participantes no axiales»<sup>10</sup> ha venido a iluminar nuestra reflexión.

Dichos participantes axiales o no axiales, divididos en torno a los ejes «interactivos», «pueden ir cambiando y alternando por la orientación y la mirada entre el hablante y sus oyentes, de tal modo que en un grupo se van definiendo desde el principio del encuentro los *participantes axiales* y los *participantes no axiales*, bien porque el hablante los excluya al no orientarse hacia ellos ni estableciendo contactos oculares (al menos sucesivamente) o porque ellos mismos se excluyan parcialmente ('no prestando mucha atención' ni con la mirada ni con su orientación) o totalmente (leyendo sin escuchar al oyente, hablando a otro participante, quizá quitándose al hablante como oyente) o mirando para otro lado, aunque su postura y orientación delaten aún su condición anterior de oyente»<sup>11</sup>. Hay que hacer una distinción entre la conversación *natural* y «la *artificial*, sin espontaneidad de pensamiento y sólo en parte de ejecución, ya que las conductas verbales y no verbales no surgen coestructuradas 'con naturalidad', sino como producto de repertorios memorizados para una recreación múltiple de personajes ficticios»<sup>12</sup>. Nuestra rejilla taxonómica trata de fijar los signos *artificiales* propios del ejercicio teatral. De ahí la existencia de un número desproporcionado de deícticos, vocativos o interpelativos a la hora de organizar los signos no verbales confiados a las diversas figuras dramáticas. La selección del interlocutor por medio de signos no verbales -el gesto o movimiento de la cabeza, de los ojos, de los brazos, etc...-, condiciona evidentemente las órdenes de representación y obliga al actor a realizar ciertos «actos escénicos» que de algún modo quedan marcados en las didascalias, implícitas o explícitas.

(el caso de la *Numancia* de Cervantes», en *Hommage à Robert Jamnes*. Ed. Francis Cerdan (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994), pp. 531-543.; «Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez», en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, n° 8, pp. 15-35; «Iconicidad implícita y órdenes explícitas de representación en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», en prensa; «Provisiones de enunciación y motricidad en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», en prensa;

7. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, París, Editions sociales, 1977.

8. Sanda Golopentia-Monique Martínez, *Voir les didascalies*, Toulouse, Ophrys-CRIC, 1994.

9. Entre otros, citaremos *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994, 3 vols.

10. Poyatos, *La comunicación no verbal*, op. cit., t. I, p. 228.

11. Id.

12. Id., p. 227.



Teniendo en cuenta las reflexiones anteriores y la descripción del modelo presentada en nuestros trabajos ya citados, proponemos ahora su modificación, al tiempo que atribuimos a cada una de las categorías unas siglas que nos permitirán identificar y contabilizar más fácilmente dichas órdenes de representación.

El cuadro clasificador queda, pues, organizado del modo siguiente:

## 1. Didascalia explícita:

### 1.1. Didascalia cerrada

- 1.1.1. identificación de personajes al frente de los parlamentos.
- 1.1.2. identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial.
- 1.1.3. introito, argumento, escena, etc...
- 1.1.4. acotación escénica:
  - 1.1.4.1. didascalia enunciativa (E)
  - 1.1.4.2. didascalia motriz (M):
    - 1.1.4.2.1. didascalia motriz proxémica (MP):
      - 1.1.4.2.1.1. entrada de personajes (MPE)
      - 1.1.4.2.1.2. salida de personajes (MPS)
      - 1.1.4.2.1.3. desplazamiento realizado en escena (MPD)
    - 1.1.4.2.2. didascalia motriz kinésica (MK):
      - 1.1.4.2.2.1. gestos (MKG):
        - 1.1.4.2.2.1.1. ejecutivo (MKGE)
        - 1.1.4.2.2.1.2. deféctico (MKGD)
      - 1.1.4.2.2.2. maneras (MKM)
      - 1.1.4.2.2.3. posturas (MKP)
  - 1.1.4.3. didascalia icónica
    - 1.1.4.3.1. señalamiento de objetos (ISO)
    - 1.1.4.3.2. señalamiento de personas (ISP)
    - 1.1.4.3.3. complementos de la figura humana (vestuario, adornos, etc...) (ICFH)
    - 1.1.4.3.4. determinación del lugar (IL)
    - 1.1.4.3.5. determinación del tiempo (IT)
  - 1.1.4.4. didascalia informativa (INF)
    - 1.1.4.4.1. denotativa (INFD)
    - 1.1.4.4.2. connotativa (INFC)

### 1.2. Didascalia abierta o semiabierta

## 2. Didascalia implícita:

### 2.1. Didascalia cerrada;

- 2.1.1. didascalía enunciativa (E)
  - 2.1.2. didascalía motriz (M):
    - 2.1.2.1. didascalía motriz proxémica (MP):
      - 2.1.2.1.1. entrada de personajes (MPE)
      - 2.1.2.2. salida de personajes (MPS)
      - 2.1.2.3. desplazamiento realizado en escena (MPD)
    - 2.1.2.2. didascalía motriz kinésica (MK):
      - 2.1.2.2.1. gestos (MKG):
        - 2.1.2.2.1.1. ejecutivo (MKGE)
        - 2.1.2.2.1.2. deficiente (MKGD)
      - 2.1.2.2.2. maneras (MKM)
      - 2.1.2.2.3. posturas (MKP)
  - 2.1.3. didascalía icónica
    - 2.1.3.1. señalamiento de objetos (ISO)
    - 2.1.3.2. señalamiento de personas (ISP)
    - 2.1.3.3. complementos de la figura humana (vestuario, adornos, etc...) (ICFH)
    - 2.1.3.4. determinación del lugar (IL)
    - 2.1.3.5. determinación del tiempo (IT)
  - 2.1.4. didascalía informativa (INF)
    - 2.1.4.1. denotativa (INFD)
    - 2.1.4.2. connotativa (INFC)
- 2.2. Didascalía abierta o semiabierta<sup>13</sup>

Para hacer una compilación, exhaustiva hasta cierto punto, de las didascalías inscritas en los textos conservados de Juan del Encina, hemos optado por respetar el orden de las obras fijado en la edición utilizada, la de Miguel Ángel Pérez Priego. En el estudio preliminar, se discuten las distintas posibilidades invocadas por la crítica hasta hoy y se proponen tres grandes momentos en los que se escribieron o representaron, probablemente, los textos encinescos<sup>14</sup>. Por una parte, las obras aparecidas en el cancionero de 1496, las églogas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, y por otra las que se debieron de representar en Salamanca en una época posterior, posiblemente en 1497 (las églogas 9, 10 y 11), amén de las piezas 12, 13 y 14 en las que la impronta italiana establece una evidente barrera que las separa del resto de la producción. Los tres momentos de la historia dramática encinesca deberían reflejarse en la distinta y progresiva con-

13. Aun a riesgo de ser repetitivos, hemos duplicado el cuadro, casi en su totalidad, para darle un mayor sentido pedagógico y dejar bien claras las diferencias existentes entre las didascalías explícitas (DE) e implícitas (DI).

14. Encina, ed. Pérez Priego, pp. 60-75. No vamos a repetir los argumentos y observaciones del crítico. Aun a sabiendas de que estamos pisando un terreno relativamente inestable, seguimos la probable fijación de la cronología que ordena la producción enciniana.

cepción de la teatralidad. Es esta «progresiva concepción de la teatralidad» la que vamos a tratar de buscar en la serie de marcas de representación inscritas en el conjunto del corpus.

Hemos de señalar la existencia de unos márgenes de interpretación a la hora de leer las didascalias y del consiguiente y casi inevitable error de detalle. Al mismo tiempo, en nuestra investigación ha ido apareciendo una mayor precisión a la hora de descodificar los textos y fijar los tipos de didascalias, lo que hace que surja una diferencia considerable entre nuestra primera lectura de la *Égloga de Cristino y Febea* y la que hacemos ahora, dentro del conjunto de la obra encinesca. Después de hacer un análisis detallado de todo el teatro de Juan del Encina, el cómputo de las DE da el siguiente resultado:

| DE     | E1 | E2 | E3 | E4 | E5 | E6 | E7 | E8 | E9 | E10 | E11 | E12 | E13 | E14 | TOTAL |
|--------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| Arg    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     | 1   |     | 1   | 2     |
| PrNóm  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1   | 1   |     | 1   |     | 12    |
| Nóm    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     | 1   |     | 1   | 2     |
| E      |    |    |    |    |    |    |    | 1  |    |     |     | 1   | 2   | 5   | 9     |
| MPE    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     | 1   |     | 2   | 1   | 4     |
| MPS    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     | 1   | 2   | 3     |
| MPD    |    |    |    |    |    |    |    | 1  |    |     | 1   |     | 1   |     | 3     |
| MKGE   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     | 1   |     | 1   | 2     |
| MKGD   |    |    |    |    |    |    |    | 2  |    |     |     |     |     |     | 2     |
| MKM    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     | 0     |
| MKP    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     | 0     |
| ISO    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     | 0     |
| ISP    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     | 1   | 1     |
| ICFH   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     | 0     |
| IL     |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     | 0     |
| IT     |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     | 0     |
| InfDen |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     | 4   | 4     |
| TOTAL  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  | 5  | 1  | 1   | 4   | 3   | 8   | 15  | 44    |

Figura 1<sup>a</sup>: Didascalias explícitas

| E1  | E2  | E3  | E4  | E5  | E6  | E7  | E8  | E9  | E10 | E11 | E12 | E13 | E14  |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| 180 | 260 | 368 | 198 | 264 | 231 | 253 | 557 | 256 | 450 | 441 | 631 | 704 | 2579 |

Figura 2ª: Número de versos en cada égloga

En primer lugar, la presencia de DE es más numerosa en E8, E11, E12, E13 y E14, es decir, fundamentalmente en las obras pertenecientes al tercer grupo, el marcado por la práctica escénica italiana. Es notable que las E8, E11, E12 y E13 arrojan un total de DE muy superiores, proporcionalmente al número de versos, al de las otras obras. Dejando de lado el argumento inicial, la nómina de personajes integrada en el prólogo y la nómina desplegada de forma autónoma -de nuevo es en el tercer grupo (E12 y E14) donde se nota una nueva gramática escénica, al disponer la lista de personajes en una DE distinta-, el estudio del resto de las DE, las que hemos identificado propiamente como acotaciones escénicas, da los siguientes resultados.

Hay 5 incidencias de DE enunciativas y 4 de informativas (sin gran valor teatral estas últimas) en la E14, y dos ejemplos de E, de MPE y de MKGD (en E8). El resto de la producción sólo da incidencias singulares de DE. En todo caso hay que señalar que la obra que usa más modalidades de DE es la E13 (5), seguida de la E14 (4 clases). Dejamos de lado las cuatro incidencias de las DE informantes denotativas (InfDen) existentes en E14, por no tener gran valor teatral. En último extremo, es en las tres églogas 11, 13 y 14 donde se manifiesta de mejor modo el uso de la DE. A pesar de pertenecer a la época italiana, llama la atención la pobreza didascálica de E12.

Una clasificación de la importancia numérica de DE por orden decreciente, da la lista siguiente: E14, E13, E8, E11, E12. El orden decreciente de la variedad didascálica se fija así: E13, E14, E8, E11. La distancia abismal que media entre las E1 a E7, E9 y E10, y las otras églogas, en que la teatralidad está más patente en la DE, empieza a perfilar, aunque de forma mitigada, una línea progresiva en la construcción del mundo teatral encinesco. Pero al no haber más que muy pocas incidencias de DE -y no sabemos si estas son obra de la mano del autor o de los sucesivos impresores, dicho sea de paso-, hemos de volvernos hacia las didascalías implícitas para explorar en ellas el fenómeno de la teatralidad.

| DI    | E1 | E2 | E3 | E4 | E5 | E6 | E7 | E8 | E9 | E10 | E11 | E12 | E13 | E14 | TOTAL |
|-------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| E     |    | 1  |    | 1  | 3  | 5  | 1  | 5  | 2  | 3   | 1   | 5   | 3   | 9   | 39    |
| MPE   | 1  |    | 1  | 2  | 3  | 1  | 4  | 1  | 1  | 4   | 6   | 8   | 1   | 21  | 54    |
| MPS   |    | 1  |    |    |    |    | 2  |    | 3  | 1   | 1   | 6   | 1   | 18  | 33    |
| MPD   | 1  | 6  | 3  |    | 3  | 5  | 3  | 18 | 5  |     | 8   | 12  | 6   | 42  | 112   |
| MKGE  | 1  |    | 3  |    |    | 13 | 6  | 8  | 4  | 8   | 7   | 7   | 8   | 33  | 98    |
| MKGD  | 7  | 18 | 28 | 9  | 18 | 11 | 28 | 41 | 15 | 38  | 15  | 39  | 70  | 181 | 518   |
| MKM   | 1  |    |    |    |    |    |    | 7  |    |     | 1   | 2   |     | 5   | 16    |
| MKP   |    |    | 1  |    |    | 4  |    |    | 4  | 4   | 9   | 6   | 8   | 21  | 57    |
| ISO   | 1  |    | 4  | 5  |    | 4  | 4  | 3  | 5  | 4   |     | 8   | 15  | 16  | 69    |
| ISP   | 2  | 1  |    |    |    |    | 3  |    | 1  | 2   | 1   | 2   | 3   | 9   | 24    |
| ICFH  |    |    |    |    |    |    |    | 8  | 1  | 2   | 1   | 8   | 3   | 5   | 28    |
| IL    |    |    |    |    |    |    |    | 2  | 3  |     |     | 1   | 1   | 9   | 16    |
| IT    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     | 2   | 2     |
| TOTAL | 14 | 27 | 40 | 17 | 27 | 43 | 51 | 93 | 44 | 66  | 50  | 104 | 119 | 371 | 1066  |

Figura 3ª: Didascalias implícitas

|       |       |       |       |       |       |       |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| E1    | E2    | E3    | E4    | E5    | E6    | E7    |
| 0.077 | 0.103 | 0.108 | 0.085 | 0.102 | 0.186 | 0.201 |
| E8    | E9    | E10   | E11   | E12   | E13   | E14   |
| 0.166 | 0.171 | 0.146 | 0.113 | 0.164 | 0.169 | 0.143 |

Figura 4ª: Número medio de didascalias implícitas por verso

En las cifras que acabamos de inscribir, se despliegan los índices del número de DI por cada verso de las églogas, índices obtenidos distribuyendo el número total de DI entre el conjunto de versos de cada égloga. La media es de 0.143 DI por verso en todo el teatro encinesco. Por encima de la media se sitúan, por orden decreciente, las E7, E6, E9, E13, E8, E12 y E10. Las piezas que se sitúan por debajo de la media son, también en orden decreciente, E14, E11, E3, E2, E5, E4 y E1. Si no tomamos en consideración los 640 versos de la «Vigilia de la

enamorada muerta» (E14), donde hay una recitación falta de verdadera teatralidad, y descontamos la DI inscritas en dicho segmento (44 DI del tipo MKGD, de teatralidad mínima), el índice de DI por verso en la E14 pasa a 0.168, lo que la coloca por encima de la media. En otras palabras, el cómputo de la DI y del índice de DI por verso, sitúa por encima de la media total, con alguna excepción, las obras de los períodos segundo y tercero de la producción enciniana, dejando más desprovistas de signos implícitos de representación las églogas correspondientes a la primera etapa, al *Cancionero* de 1496.

Un factor de suma importancia a la hora de determinar la virtualidad teatral de la producción dramática enciniana es la existencia de una mayor o menor variedad de DI. No se trata sólo de fijar la abundancia o escasez de didascalias, globalmente consideradas, sino de determinar cómo se despliega, en signos precisos y variados, el volumen didascálico del texto. La literatura dramática adquiere mayor carga de teatralidad cuando va dotada de distintos instrumentos de fijación de la diégesis en el espacio y en el tiempo escénicos. A una mayor abundancia de modelos didascálicos, corresponde una más precisa ordenación de cuanto debe determinar la presencia y la realización escénica del texto. Y no olvidemos que el teatro no existe más que en el momento de la representación.

En el corpus que estudiamos se puede fijar una escala descendente en la que se sitúan las diversas églogas según la variedad de DI inscritas en ellas. No hemos tenido en cuenta el volumen de versos al establecer la lista siguiente. La indicación de la égloga va seguida del número de clases de DI:

|             |             |            |            |
|-------------|-------------|------------|------------|
| 1) E14 - 13 | 5) E10 - 11 | 9) E1 - 7  | 13) E4 - 4 |
| 2) E12 - 13 | 6) E11 - 11 | 10) E6 - 7 | 14) E5 - 4 |
| 3) E13 - 12 | 7) E8 - 9   | 11) E3 - 6 |            |
| 4) E9 - 12  | 8) E7 - 8   | 12) E2 - 5 |            |

Figura 5ª: Índices de variedad de las didascalias implícitas

El índice más alto aparece, una vez más, en las églogas de los dos últimos períodos de la producción encinesca y, de modo más visible, en las obras surgidas tras la experiencia italiana, es decir, la églogas de *Cristino y Febea*, *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio* y *Plácida y Vitoriano*, obras donde hay una mayor riqueza y variedad de signos de representación.

Vamos a acercarnos a la realidad misma de las DI encinescas. Hemos analizado la presencia o ausencia de las DI en las distintas obras. El resultado nos permite fijar de qué modo, de qué medios sémicos se sirvió Encina para construir la teatralidad de sus textos. Las DI de presencia más constante, según una escala de mayor a menor, son las siguientes:

1) MKGD - didascalia motriz kinésica que implica un gesto deíctico: presente en las 14 églogas. La regulación de gestos y ademanes, impuesta por deícticos, vocativos e interpelativos, son signos que consideramos de teatralidad mínima.

2) MPE - didascalia motriz proxémica que determinada la entrada en escena de los personajes: presente en 13 églogas. Falta en E2. Hay que señalar que hay varias obras con una sola incidencia (E1, E3, E6, E8, E9 y E13).

3) E - didascalia enunciativa: presente en 12 églogas. Falta en E1 y E3. El índice mayor de incidencias aparece en E14 (9) y E6, E8 y E12 (con 5 casos).

4) MPD - didascalia motriz proxémica que implica un desplazamiento en escena: presente en 12 églogas. Falta en E4 y E10.

5) MKGE - didascalia motriz kinésica que implica un gesto ejecutor: presente en 11 églogas. Falta en E2, E4 y E5.

6) ISO - didascalia icónica que implica el señalamiento de objetos: presente en 11 églogas. Falta en E2, E5 y E11.

Los restantes modelos de DI tienen incidencias más bajas. No los tendremos en cuenta al considerar su utilización en cada una de las églogas, pero sí son elementos fundamentales al analizar el volumen alcanzado por cada uno de ellos, los ya inscritos y los que dejamos de lado, en el conjunto de la producción encinesca. En el cuadro que sigue, es posible ver qué tipos de orden de representación utilizó Encina para prever la vida escénica de sus églogas. El orden decreciente de la clase y del número de DI en el conjunto de la producción encinesca es un índice de cómo fue dando respuesta el autor a las necesidades impuestas por la teatralización del objeto literario que tenía entre sus manos. La lista marca el distinto «espesor sémico-escénico» que las catorce églogas adquieren según la solución encontrada para que las figuras de la tradición cancioneril o litúrgica se hagan «realidad fingida en el tiempo y en el espacio de la representación». Damos la sigla correspondiente a cada modelo de didascalia, seguida de una cifra que indica el número de incidencias. El orden es el siguiente:

|              |            |             |             |           |
|--------------|------------|-------------|-------------|-----------|
| 1) MKGD: 518 | 4) ISO: 69 | 7) E: 39    | 10) ISP: 28 | 13) IT: 2 |
| 2) MPD: 112  | 5) MKP: 57 | 8) MPS: 33  | 11) MKM: 16 |           |
| 3) MKGE: 98  | 6) MPE: 54 | 9) ICFH: 28 | 12) IL: 16  |           |

Figura 6<sup>a</sup>: Número de incidencias según la clase de DI

La gramática escénica de Encina surge así entre los resultados de la compilación de DI. La incidencia más alta, es decir, el recurso más frecuente para fijar los signos de teatralidad, aparece en los deícticos, en las órdenes proxémicas de desplazamiento y en los gestos de ejecución de una orden. Esa parece ser la vía privilegiada por nuestro autor. Aunque hay que destacar la preponderancia absoluta de los signos deícticos que, repetimos una vez más, son los que se manifiestan sin tener en cuenta las otras «necesidades escénicas», sin considerar la existencia

de otros «rincones de teatralidad» en el tablado. Sólo cuenta el personaje y su gestualidad. En ese sentido afirmamos que dichas DI son signos de teatralidad mínima. Y, como por casualidad, son los más abundantes en estos balbucesos del teatro español.

Un segundo grupo de DI lo constituyen el señalamiento de objetos, la fijación de las posturas de los personajes y la determinación de las entradas en escena. Los iconos escénicos se alzan así como un recurso de importancia, que sólo cede ante ciertas provisiones de representación atribuidas a los personajes mismos. Más adelante volveremos sobre las ISO y sus consecuencias escénicas. Las formas de enunciación, las salidas de escena, el adorno y configuración de la figura humana y el señalamiento de personas (E, MPS, ICFH e ISP) constituyen el tercer nivel de importancia. Y finalmente, con incidencias bajas o casi nulas (MKM, IL e IT), son utilizados los signos que controlan las maneras propias de las prácticas sociales de una época o de un nivel determinados, y la indicación de tiempo y de lugar. Esas distintas frecuencias ordenan las preferencias de teatralización inscritas en el conjunto del teatro encinesco.

Para concluir esta exposición de hechos empíricos, y dejando de lado las DI de tipo MKGD por las razones ya señaladas, damos a continuación el desglose de las cifras anteriores según su presencia en las diferentes églogas. Sólo hemos tomado en consideración las DI que tienen al menos ocho incidencias en una obra determinada, con el fin de no cargar indebidamente de datos este trabajo. Y el resultado es el siguiente:

| DI   | E14 | E8 | E12 | E6 | E13 | E11 | E10 |
|------|-----|----|-----|----|-----|-----|-----|
| MPE  | 21  |    | 8   |    |     |     |     |
| MPS  | 18  |    |     |    |     |     |     |
| MPD  | 42  | 18 | 12  |    |     | 8   |     |
| MKGE | 33  | 8  |     | 13 | 8   |     | 8   |
| ISO  | 16  |    | 8   |    | 15  |     |     |
| E    | 9   |    |     |    |     |     |     |
| MKP  | 21  |    |     |    | 8   | 9   |     |
| ISP  | 9   |    |     |    |     |     |     |
| ICFH |     | 8  | 8   |    |     |     |     |
| IL   | 9   |    |     |    |     |     |     |

Figura 7<sup>a</sup>: Églogas con incidencias superiores a 8, según clases de DI

Son, en general, las obras de las segunda y tercera etapas dramáticas de Encina las que se sitúan en los lugares destacados de la clasificación. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* domina ampliamente -tengamos en cuenta, sin embargo, su superior número de versos- y recurre de modo repetido a una buena dosis de DI, de todo tipo. Solamente se le acerca la E13 en el



recurso al señalamiento de objetos, pero es un ejemplo único. En todo caso, las églogas 14, 13 y 12, las de más envergadura teatral, se destacan de las otras, excepción hecha de la E8, la de *Mingo, Gil y Pascuala*, situada también en el grupo de cabeza en lo que al recurso a los signos de la teatralidad se refiere.

Los dos tipos de signos que distinguen de manera fundamental lo literario de lo teatral son los motrices e icónicos, pero quizás sean estos últimos los que, al estar presentes en escena junto a las figuras humanas, subrayan y completan su importancia sémica. En consecuencia, los iconos, y sobre todo los que quedan marcados con las DI identificadas como ISO -señalamiento de objetos- y como ICFH -complementos de la figura humana (vestuario, adornos, etc...)-, adquieren una importancia clave a la hora de determinar el proceso creativo y evolutivo de la teatralidad de la producción enciniana. Hemos hecho un inventario de todos los objetos cuyo despliegue escénico queda previsto en la obra de Encina. Y el resultado, desde el punto de vista del volumen, va marcando la progresiva asunción, por parte del poeta, de las exigencias cada vez mayores que la escena impone. Este es el resultado. Damos entre paréntesis el número de los versos -edición de Pérez Priego- donde se encuentra identificado el «objeto»:

E1: un presente -las cien coplas- (7)

E3: sepulcro de Cristo (87-88, 174); paño de la Verónica (169-70)

E4: sepulcro de Cristo (1, 24); caja de unguento (27); cruz (154)

E6: tocino (18); barril de vino (19); tarro de leche (128-129, 153); zurrón (151)

E7: rosa (29); manija (38); sortija (39); caramillo (45); hondijo (46); cayado de Mingo (46); cayado de Pascuala (189), zurrón (189)

E8: hato -ropa de la persona- (401, 412); capuz colorado (414); jubón (415); sayo (418); bonete (438, 445)

E9: lumbre (36); lluvia (47); higos en sarta (139); castañas (140); castañas u otras semillas útiles para poder apostar en el juego (161-184)

E10: hondijo (164); flecha (166); barril (262); agua que se echa con el barril (267)

E12: arco (166); saetas (166); alas -del Amor- (169); rabel (198); hábitos de ermitaño (401, 408, 496); balandrán (501); escapulario (503); cuentas -rosario- (504); breviario (504); rabel (534)

E13: cuchillo (524, 545, 562, 581; 623); rabel (557); zurrón (561); pedernal (563); yesca (563); eslabón (563); caramillo (564); cuchara (565); pan (566); 568; sangre (620)

E14: ventana (545); dados (1119); cayado (1131); cinto de tachones (1134); cesta de paja (1135); puñal (1265, 1488); agua para despertar a Vitoriano (1468); manto para cubrir el cuerpo de Plácida (2178); guimalda (2194); cuchillo (2287).

El volumen y variedad de objetos y adornos de la figura humana determina claramente la creciente utilización de los mismos a medida que la producción encinesca avanza en el tiempo. Hay que tener en cuenta que algunos de los iconos aludidos en las DI no se hacen necesariamente realidad escénica. La distancia que media entre el tablado y el espectador hace inútil la

presencia efectiva de ciertos iconos. Dichos signos caen bajo el control de la microsemiótica, la escenificación de lo pequeño y no aprehensible por los sentidos del público, pero que contribuye a crear el ambiente apropiado para que los otros signos puedan desplegar toda su potencialidad semántica. No es inevitable fijar la clase de semillas que servirán para las apuestas pastoriles, ni es imprescindible el agua que se echa con el barril, ni los tachones del cinto, etc..., pero todo ello queda indicado por el escritor y, en todo caso, se alza como palabra creadora, como acto de lenguaje que determina y acota el mundo de la representación, el momento en que surge ante los ojos del espectador la «realidad de la vida fingida».

Por otra parte, dichos iconos están presentes en escena antes de que su existencia sea invocada y determinada por la correspondiente DI, que surge así como signo enunciado *a posteriori*, como marca anafórica. El juego teatral deja dichos iconos como signos desactivados, como «no perceptibles», como «no performantes», hasta el momento en que la DI los «despierta», los hace funcionar y entrar en el juego intersemiótico y semántico de todos los elementos creados y precedentemente activados. De la misma manera que en toda comunicación hay *participantes axiales* y *participantes no axiales*, según la terminología de Poyatos recordada líneas arriba, en el juego escénico hay *iconos axiales* o activados, performantes, e *iconos no axiales*, desactivados, no performantes. El sepulcro de Cristo (E3), el zurrón (E6), el jubón y el sayo (E8), el arco y las saetas del Amor (E12), el manto para cubrir el cuerpo de Plácida (E14), por no citar más que unos ejemplos, están presentes en escena antes del momento en que la DI correspondiente apunta su existencia y su activación. Señalemos, al mismo tiempo, que dichas DI imponen al director escénico, si este conserva la vigencia del texto recibido, el recurso a dichos iconos.

Una vez tomada en consideración la existencia de una masa didascálica de considerables dimensiones, vamos a analizar algunos de los pasajes más sobresalientes del corpus a partir de las marcas de representación que el escritor inscribió en su texto. Al mismo tiempo, quizás podamos solucionar ciertos puntos poco claros del teatro encinesco y dar también un paso adelante en la descripción de la gramática escénica de nuestro escritor.

En la E2, la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, hay una DI enunciativa que controla la forma de enunciación del villancico final. El personaje Juan -encarnado muy verosíblemente por el propio Encina y, en consecuencia, portavoz de la «autoridad» que controló la puesta en escena primordial-, dice «y dos a dos cantiquemos» (v. 179) el segmento textual que va a seguir, es decir, el villancico. La pregunta que cabe hacerse es inevitable. ¿De qué modo se van a separar «dos a dos» los cuatro personajes presentes en escena, Mateo, Lucas, Marco y Juan? La respuesta no tiene mucha importancia práctica, pero creemos que hay que encontrarla en los primeros versos de la pieza, en que se agrupa a Lucas y Marco para decir el mismo verso (v. 1), y a Juan y Mateo para enunciar el contenido del v. 2. Si el principio de la égloga agrupa de tal modo a los personajes, que llega a poner un solo verso en boca de dos figuras, el cierre de la obra debe hacerse siguiendo el mismo modelo. Lucas y Marco alternarán con Juan y Mateo en el canto de las siete estrofas del villancico. Lo que queda sin solucionar es la identidad de la pareja que empieza a «canticar» en primer lugar.

La gramática teatral enciniana prevé, con gran regularidad, la manera de enunciar los villancicos de cierre, formen estos parte del texto dramático o queden sin identificar en él. Las DI enunciativas suelen marcar casi siempre la forma de decir o de cantar el segmento final, el

villancico, o de terminar la pieza. Esta particularidad, que no es muy frecuente en el resto del texto dramático de nuestro autor, indica claramente que los villancicos finales o las salidas terminales, necesitan una distinta forma de enunciación. La E5, *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*, el pastor Bras transporta en su parlamento la DI que controla la enunciación del villancico («Ven, Lloriente, cantaremos» -v. 237). Ya hemos visto líneas arriba el «cantiquemos» (v. 179) de la E2. El mismo recurso se utiliza en la E6 («Sus a cantar» -v. 199), en la E8 («cantemos» -v. 507), en la E10, donde no hay villancico fijado por el autor («canta, Bras» -v. 446- y «cantad, cantad, pastores» -448), en la E11, donde el canto «dos por dos» (v. 423), entre los pastores Piernicuerto y Johanparamás, queda bien ordenado, y en la E12, *La Égloga de Cristino y Febea*, en que el modo de enunciación se hace por la vía de la incompetencia del personaje («no sé qué cantar me diga» -596). Las dos últimas piezas del corpus responden a otro modelo en lo que al cierre se refiere. La E13 carece de villancico y la E14, la de *Plácida y Vitoriano*, sólo decreta el baile (v. 2573), pero no el canto. La nueva gramática escénica se manifiesta, sobre todo en dos de las tres piezas salidas de la experiencia italiana.

La E3, *Representación de la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, es un ejemplo típico de la utilización masiva de los signos propios de la liturgia. La gran mayoría de DI son del tipo MKGD y controlan los gestos y ademanes que identifican al interlocutor. Hay en la égloga dos aspectos interesantes desde el punto de vista de la teatralización. En primer lugar, los vv. 274-78 («Hagamos aquí oración, / las rodillas en el suelo, / las manos puestas al cielo / con muy mucha devoción / y afición») implican una DI del tipo MKP, con la que se describe y controla la kinésica, la postura precisa de los representantes. Es evidente que la modalidad del gesto impuesto -«con muy mucha devoción y afición»- es una figuración escénica, una «representación» de las prácticas litúrgicas y sociales de la época, las que se pueden identificar en la iconografía religiosa del tiempo en que Encina vivió. Llama la atención la desproporción existente entre la falta de didascalias auténticamente teatrales en esta égloga, y la gran precisión con que describe esta DI el gesto que han de hacer los personajes.

La E8, la de *Mingo, Gil y Pascuala*, supone un claro progreso en la fijación de los espacios escénicos y la ocupación de los mismos por los personajes. Hemos de señalar, antes de seguir adelante, la confusión existente entre la condición de personaje y la de espectador. Los pastores y pastoras entran en un escenario que es, al mismo tiempo, la sala donde están los espectadores privilegiados, los duques. Las líneas separadoras, las fronteras que dividen el espacio dramático y el del espectador, son muy tenues y hacen que los duques funcionen al mismo tiempo como representantes y como público. La fiesta cortesana, marco dentro del que se hace la representación, impone sus normas y deja en la égloga los rastros de la «gramática palaciega». El escritor, sin embargo, ha cuidado de modo muy detallado la fijación de los espacios dramáticos y su consiguiente representación en el tablado o su equivalente. Hay un espacio escénico ocupado por los duques -la sala donde están presenciando la representación de la que forman parte; hay un espacio escénico reservado a los pastores Mingo y Gil y otro cedido a las pastoras Pascuala y Menga. El principio de la égloga dramatiza precisamente el momento en que los dos pastores -y las dos pastoras más tarde- se enfrentan con la necesidad de ocupar el espacio escénico que les está destinado. De hay la cuidadosa utilización de las DI que condicionan la entrada en escena de Gil y Mingo. Las DI de tipo MPD se suceden en boca de ambos

personajes: «passa acá delante» (v. 2), «entra, no estés revellado» (v. 6), «no me mandes entrar más» (v. 8), «entra, entra, melenudo» (v. 13), «entra ya, daca la mano» (v. 37), «entra, entra, acaba ya» (v. 44), «en entrar ambos a dos / algún esfuerço me da» (47-48), «antes que adelante vamos» (v. 50), «llega, llega, lazerado» (Gil ya ha entrado e invita al temeroso Mingo -v. 57), «espérame, Gil, un cacho, / y mira cuán sin empacho / a ver a mis amor llego» (vv. 74-76). Las constantes invitaciones de Gil y la reticencia, no menos fuerte, de Mingo, son una buena muestra del hábil uso que Encina hace de las DI. El mismo comentario puede hacerse en torno a la entrada en escena de Menga y Pascuala (vv. 168, 170, 171), aunque el detalle fijando los movimientos de las representantes es menor que en el caso de los pastores. No se trata, pues, de una sencilla entrada en escena de los personajes, sino de una calculada aparición en la que se juega repetidas veces con el sí y el no, con el voy y el no voy, con la decisión y la duda. Todo ello sirve para construir la evidente comicidad del segmento.

En la continuación de dicha escena, cuando ya han entrado los rústicos pastores, hay otro rasgo que merece un rápido comentario. Como hay cuatro personajes presentes, el riesgo de confusión en la identificación de los correspondientes destinatarios de los mensajes insertos en cada parlamento es grande. En tales circunstancias -recordemos lo ya apuntado líneas arriba- hay unas figuras axiales y otras no axiales, es decir, unos personajes que están activados a la hora de recibir el mensaje y otros que no lo están. El primitivo dramaturgo que es Encina no encuentra otra modo de fijar el destinatario de cada parlamento que el de identificarlo por medio de una DI del tipo MKGD. El emisor incluye un deíctico, un vocativo, un apelativo, para fijar el eje axial que controlará el sentido físico, geográfico, de su comunicación. En la escena que nos ocupa -es decir, desde el verso 225 hasta el final- hay una proliferación de DI (MKGD). Hay numerosos ejemplos como «vámonos, Gil» (v. 225), «que me plazce, mi señor» (v. 249), «miafé, Menga» (v. 274), «ponte, Menga, ya de arreo» (v. 397), etc..., etc...

En la E13, donde los procedimientos de teatralización han proliferado de modo notable, también se recurre al uso de las DI (MKGD) para marcar de modo preciso al personaje no axial. Hay tres personajes en escena, Fileno, Zambardo y Cardonio. El texto necesita ajustar y precisar el destinatario de cada enunciado y, en consecuencia, dejar desactivado al dormido Zambardo. Para que las diferencias entre este último y los dos que hablan queden bien claras, en los parlamentos de Fileno y Cardonio hay una abundantísima lista de MKGD («ca debes, Fileno» -v. 193-, «aosadas, Cardonio» -v. 196-, «paresee que burlas, Cardonio» -v. 203-, «diréte, Fileno» -v. 205-, «si piensas, Fileno» -v. 209-, «dime, Cardonio» -v. 217-, «si quieres, Cardonio» -v. 226-, etc..., hasta el v. 504, tras el que se va Cardonio de escena). En una conversación entre dos, no es necesario el uso constante de deícticos y apelativos, pero la «conversación teatral» es siempre artificial y no olvida la presencia escénica del dormido Zambardo, a quien hay que desactivar o dejar en la penumbra durante la interlocución de los otros dos personajes,

El recurso a las DI (MKGD) es muy frecuente en el teatro de Encina. Es la marca más frecuente de teatralización, como hemos visto en las compilaciones iniciales. Hay, sin embargo, ciertos momentos en que su utilización tiene particular interés. Cuando hay en escena varios personajes, el recurso a los deícticos tiene una evidente función de señalamiento de las figuras axiales, pero cuando sólo hay dos interlocutores en escena y se manifiesta también la misma abundancia de DI (MKGD), la razón resulta menos convincente. Es el caso del diálogo entre Pelayo y el Amor en la E10. La serie de MKGD («garçón de bel mirar» -v. 101-, «modorro,

bruto pastor» -v. 106-, «tú sabrás» -v. 116-, «¿amenázasme, zagal» -v. 121-, «calla, rústico grosero» -v. 126-, «¿tú qué me puedes hazer?» (v. 151-, «por ti, zagal» -v. 178-, «toma agora, villano» -v.183-, etc... etc...) marca innecesariamente al otro único interlocutor. Tal vez haya que encontrar la explicación en la doble condición de ambos personajes: uno, el Amor, pertenece al espacio de lo fantástico; el otro, Pelayo, es figura del mundo real sensible. La pregunta queda, de todas formas, abierta.

En dos de las églogas de Encina, la E8 y la E12, se dramatiza el vestir o desvestir a un personaje de ciertos hábitos o trajes característicos de su nuevo o de su antiguo *status* social. En la E8 se lleva a cabo dicha acción en dos ocasiones. Cuando Gil decide que él y Pascuala se quedan en la corte, han de «aquestos hatos mudar» (v. 240). Hay una orden de tipo ICFH en el parlamento de Gil («luego quiero que nos veas / aquestos hatos mudar. / Quita esos hatos, Pascuala, / [...] te me pone muy de gala» -vv. 241-44). La confirmación de que la palabra de Gil ha ido seguida de una acción que modifica su vestimenta se encuentra en el parlamento de Pascuala («que me plaze, mi señor, / mudarme, pues os mudastes» -249-50). Y el cambio de ropa efectuado por Pascuala se encuentra confirmado en el siguiente parlamento de Gil, dirigido a Menga («¿Qué te parece, Menguilla, / de cuál está Pascualeja?» -257-58).

La invitación que Gil y Pascuala hacen a Mingo y Menga para que se conviertan en cortesanos lleva consigo el cambio de ropa, la modificación del aspecto físico de los personajes. Menga, por medio del «manos al hato» (v. 401), y Mingo, con «¡a ello!» (v. 402), inician la transformación de sus figuras. Cuando Mingo se ha vestido, Gil y Mingo van a describir, *a posteriori*, la factura del nuevo hábito. Son DI (ICFH) que controlan, desde el diálogo mismo, el *atrezzo* y las maneras de los personajes: «¡qué buen capuz colorado!» (v. 414), «y el jubón es bien chapado» (v. 415), «toma este mi sayo» (v. 418), «ponte el bonete de tema / y en el costado la mano» (vv. 439-40), «echa el bonete a un lado» (v. 445), etc... En este segmento el personaje que controla la iniciativa de la escena, Gil, es básicamente quien transporta en sus parlamentos el mayor número de didascalías. La escena, relativamente compleja por su desarrollo, es controlada por las DI de los parlamentos.

El mismo fenómeno vuelve a aparecer en la *Égloga de Cristino y Febea*, una de las tres últimas piezas del período final. El juego escénico es mucho más complejo. Encina ha sabido, con el uso preciso de las DI, controlar las acciones de los dos personajes implicados en el segmento, Justino y Cristino. Reproducimos a continuación la descripción de la escena tal como la hicimos en otro lugar: «La égloga organiza la vuelta de Cristino a la vida civil por medio de una escena en la que se dramatiza rápidamente el rito de la desacralización. Si el que entra en el convento ha de adoptar los signos característicos de la función clerical, el que sale de él ha de llevar a cabo una ceremonia semejante, pero de sentido contrario. Cristino tiene que llevar puesto un «balandrán», vestidura talar, según fija la DI del v. 501. Es Justino quien le ordena quitárselo, pero será el mismo amigo quien desnude al ermitaño de su hábito, según la orden motriz de tipo ejecutivo, implícita en el v. 498 [tú, Justino, me los quita]. Otras dos DI semejantes, icónica y ejecutiva, marcan la existencia de otros símbolos eclesiásticos (escapulario, cuentas -o rosario- y breviario) de los que Cristino mismo ha de desprenderse, si se toman en consideración los vv. 503-504 [quítate el escapulario, / las cuentas y el breviario] atribuidos a Justino. Todas las DI de la secularización están puestas en boca de Justino, el personaje laico. Cristino queda exento de tal función en esta microsecuencia. Puede afirmarse que, en general,

el personaje que asume la iniciativa del diálogo en una microsecuencia, es, según la gramática enciniana de esta égloga, el que asume la función [transportador de didascalias]<sup>15</sup>.

Uno de los problemas que plantea la teatralidad encinesca es la distribución de los espacios escénicos entre los diversos personajes. Hemos visto la solución dada al principio de la E8, en que el juego de la indecisión de los pastores para ocupar su espacio era instrumento de comicidad. En la E9, la de *Las grandes lluvias*, también surge el problema de la identificación de dichos espacios. Hay en escena un pastor, Juan, que llama («ven acá» -v. 1) a otro, Miguellejo, para que se acerque donde él está. La DI (MPD) «anda allá» (v. 5), puesta en boca del segundo pastor, ordena el acercamiento de este al espacio ocupado por el primero. Una vez constituido dicho espacio [Juan/Miguellejo], es necesario construir en escena otro, el que ocuparán Rodrigacho y Antón y hacia el que se desplazarán Juan y Miguellejo abandonando el suyo. Juan llama a Rodrigacho («Rodrigacho, ¿dónde estás?» -v. 9). La pregunta podría implicar la no presencia escénica del interpelado, ya que este contesta «aquí estoy, tras las barrancas» (v. 10), donde se implica una DI (IL) de tipo ambientador, un «rótulo verbal»<sup>16</sup>, que no impone necesariamente la reproducción escénica de dichas barrancas. Sin embargo, el parlamento de Rodrigacho, que no quiere moverse e invita a los otros dos a que se unan a él («andad acá vosotros» -15), obliga a acotar el espacio escénico de Rodrigacho como un lugar ya ocupado por él en el tablado. Y teniendo en cuenta que la acción principal, el encuentro de los cuatro pastores y la consiguiente discusión, debe ocupar el espacio principal, hay que suponer que Rodrigacho y Antón estaban en el centro del tablado y que son Juan y, más tarde, Miguellejo, quienes aparecen en escena y se acercan al terreno de Rodrigacho, signo no activado al principio y sólo «hecho realidad escénica» por medio del parlamento de su principal habitante. La palabra tiene la fuerza semántica capaz de activar el espacio de Rodrigacho y Antón, signo inerte, aunque pasivamente presente ante los ojos del espectador.

En la misma E9 se ejemplifica la existencia de una DI (IS0), cuyas consecuencias escénicas son de tipo exclusivamente ambientador. Y no es caso único en el teatro de Encina. Los cuatro pastores de la égloga se reúnen en torno a la lumbre (vv. 35-36). Están viviendo una temporada de grandes lluvias y fuertes «temporales» (v. 28). La manera de vencer las inclemencias del tiempo es reunirse y protegerse en torno al fuego («estos males / así se han de perpassar» -vv. 29-30). Un parlamento de Juan incluye el texto [todos estamos con llodo] (v. 47). Se trata de un icono textual, un «rótulo verbal» que fija el tono general de la escena, la percepción del aspecto exterior de los cuatro personajes. El icono [lodo/lluvia] no está necesariamente presente. La DI puesta en boca de Juan agiliza y sensibiliza la capacidad del espectador para descodificar mejor el sentido de la escena y de los diversos signos que la componen.

15. Alfredo Hermenegildo, «Personaje y teatralidad: La experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*», en *Los albores del teatro español*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995, p. 112.

16. El excelente artículo de Ignacio Arellano «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro» (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995, pp. 411-43) describe, entre otros recursos de teatralización, el uso del «rótulo verbal» y del «decorado verbal», que resultan de gran eficacia para comprender el funcionamiento del corpus que estudiamos en nuestro trabajo.

La *Égloga de las grandes lluvias* termina con la determinación pastoril de ir a visitar al Niño recién nacido en Belén. Ha sido el Ángel quien ha anunciado el acontecimiento. La figura celestial requiere alguna consideración. El Ángel está inscrito en el argumento, como ocurre en la E3, y sólo tiene una rápida intervención (vv. 193-208). No hay ninguna indicación de su entrada en escena, si no es la DE que le atribuye el parlamento indicado. La actividad escénica del angélico personaje responde a criterios distintos de los que marcan la vida de los pastores. Si estos, para entrar en escena, han estado sometidos a una serie de órdenes de cierta complejidad, el ángel aparece sin ninguna previsión.

El teatro enciniano trata la presencia escénica de las figuras del mundo fantástico o maravilloso<sup>17</sup> siguiendo una gramática distinta de la que gobierna a los personajes del «mundo real», el que se percibe por los sentidos. Si los pastores entran y salen, se desplazan, se mueven, actúan de modos diversos, según las órdenes de las DE y DI, sobre todo de estas últimas, las figuras fantásticas o maravillosas están dotadas de una indudable rigidez escénica, propia de la tradición litúrgica. Su entrada en escena se hace de modo imprevisto o, como máximo, respondiendo a la llamada hecha por otro personaje fantástico y no prejustificada en el texto. Es el caso del Ángel en la E3, del que aparece en los finales de la E9, de la entrada de Amor y de Febea en la *Égloga de Cristino y Febea* o de la intervención de Venus en la E14, que surge, de modo espectacular tras la oración de Vitoriano. Son figuras que entran bruscamente en escena, sorprendiendo al espectador y a los personajes y rompiendo el equilibrio y verosimilitud preexistentes en el espacio de lo «real sensible». Conservan un hieratismo que contrasta, por su falta de «vida escénica», con la agitación y vivacidad de los otros personajes. En el caso de la E9, los cuatro pastores oyen al Ángel pero no hablan con él. Las figuras fantásticas se manifiesta de modo inesperado -los ángeles- o de modo brusco, tras la invocación de otro personaje fabuloso -Amor- o de quien se sitúa en el espacio de lo maravilloso -Vitoriano en su oración-.

La presentación escénica de los ángeles exige algún comentario adicional. En el texto no hay ningún signo que condicione la elaboración de su figura (ICFH). Es de suponer que dichos personajes estarían contruidos según la práctica iconográfica de la época. En ese sentido se puede pretender que llevarían alas, pero la duda aparece cuando se contempla al personaje Amor, en la E12, a cuya figura se atribuyen explícitamente dichos accesorios («tienes alas para volar», v. 169). En el caso de los ángeles no se inscribe ninguna nota en ese sentido. Hay que pensar que se sigue la tradición de las figuras aladas propia de la convención cristiana o que, como ocurriría más tarde en el teatro barroco, los ángeles podían estar adornados con una sencilla túnica blanca sin llevar ala alguna. En todo caso, es necesario que el personaje que aparece bruscamente en escena sea identificado de modo inmediato como una figura angélica por los otros interlocutores y por el espectador. El caso del Amor o de Venus requiere mayor explicitación escénica, ya que la liturgia y sus recursos iconográficos actúan como un hipotexto menos evidente.

17. Sobre la doble nación de «fantasía» y de «maravilla», véase nuestro trabajo «Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana» (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 1991, n.º 3, pp. 430-451) y la bibliografía que le acompaña.

A medida que avanza el tiempo, Encina complica y refina los procedimientos necesarios a la teatralización de su obra. Veamos cuatro casos en los que las acciones y los gestos de los personajes están claramente controlados desde unas DI desplegadas estratégicamente. El primer ejemplo está en la E10. Es el momento en que el Amor hiere a Pelayo con una flecha. El instrumento de la agresión está marcado por la DI (ISO) [veamos tú con tu frecha] (v. 166), puesta en boca de Pelayo. La discusión entre los dos personajes termina cuando Amor dice «toma agora, villano» (v. 183), DI (MKGE) confirmada por la DI (MKGD) inscrita en los parlamentos de Pelayo [¡ay, que muerto soy!] (v. 186) y [quédate agora, malvado, / en ese suelo tendido] (vv. 191-92). La acción es confirmada en las intervenciones del agente y del receptor de la agresión, pero además hay otros refuerzos posteriores, que narran las circunstancias del hecho. Pelayo explica a Bras: «diome con una saeta» (v. 222), «tiró / y en el corazón me dio» (vv. 254-55). La simple realización del ataque a Pelayo, que un teatro más moderno solucionará por medio de una DE, exige en la obra enciniana una determinación de múltiples etapas, una insistencia sémica característica de los principios del teatro. Hay que señalar, sin embargo, que las primeras obras de Encina eliminan casi completamente acciones escénicas de este tipo.

La *Égloga de Cristino y Febea*, una de las tres últimas de la producción conservada, va mucho más lejos en la organización de los movimientos escénicos, pero mantiene así mismo el recurso a las DI. Cuando los dos amigos, Cristino y Justino, ya liberado el primero de los hábitos religiosos, se alejan de la ermita para dirigirse al pueblo, las «dos DI motrices de tipo ejecutivo (v. 543 y 546) ordenan que Cristino haga un intento de bailar, según sugiere el v. 531 de Justino. Pero el laico neófito, siguiendo las indicaciones de Justino («ponte en corro como en lucha» -543), hace un fallido intento («no le puedo bien entrar / ni tomar» -546-547). Cristino prueba de nuevo y consigue bailar, según el segmento performativo [mira cómo lo repico] (558) que se pone en su boca. La danza de Cristino está controlada en alguno de sus detalles por la orden [alto y baxo y çapateta] (v. 564) confiada al parlamento de Justino. El texto prevé del modo siguiente el desarrollo de la etapa final. Cristino ha de aminorar el ritmo de su danza, según marcan las dos DI de Justino («a ello, no te desmayes» -v. 566- y «esfuerça, que te decaes» -v. 570). El fin queda inscrito en el parlamento de Cristino [ya no más, yo te lo ruego] (v. 580), parlamento que implica igualmente el fin del concierto de rabel dado por Justino (didascalia enunciativa en la que se ordena la no realización de un enunciado, en este caso la no producción de sonido musical)<sup>18</sup>. Y como hemos visto en el caso de la herida de Pelayo a manos del Amor, son los dos interlocutores los que asumen, de modo conjunto y complementario, la función de transportar las didascalias. En ambos casos, las órdenes se reparten de modo equitativo.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano*, E14, es la que utiliza con más habilidad las DI y la que va más lejos en la creación y control de ciertos gestos, acciones, movimientos, etc... escénicos. Para concluir este estudio, vamos a analizar tres aspectos de la pieza: la organización y realización de un juego entre pastores, la fijación de los espacios escénicos y el recurso al llamado «teatro en el teatro», (TeT).

18. Alfredo Hermenegildo, «Personaje y teatralidad...», *op. cit.*, p. 112.



Gil y Pascual, a partir del v. 1113, ponen en marcha un juego de dados en el que se van a apostar algunos de sus bienes (cayado, cinto de tachones, cesta de paja). La escena, que va de los vv. 1148 a 1168, marca precisamente los vaivenes del juego y anuncia los puntos que salen en los dados. Es evidente que el número que aparece en los dados después de echarlos a rodar forma parte de lo que hemos llamado microsemiótica, en que los microsignos son inidentificables por el espectador. Creemos distinguir dos jugadas y cuatro intervenciones de los dos pastores, dos de cada uno. En la primera, tira los dados Gil («echo, si quieres, de mano» -v. 1148). Interviene Pascual y señala «nueve puntos» (v. 1150). El espectador no sabe los puntos que ha sacado Gil, pero constata que Pascual ha ganado el cayado (v. 1151). El segundo movimiento, la segunda jugada, la inicia Pascual («a treze tres» -v. 1154). Ha tirado Pascual y ha sacado trece puntos. No podemos identificar el sentido del «tres» que se canta. La réplica de Gil dice «diez he yo» (v. 1157) y constata Pascual que el compañero ha perdido la cestilla. Las DI (MKGE), inscritas en los parlamentos de Gil y Pascual, han servido para controlar las acciones de los dos personajes.

Líneas arriba hemos descrito la estrategia escénica usada por Encina para marcar los espacios en la E8. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* supone un salto cualitativo de indudable transcendencia en la historia del teatro español. Los espacios escénicos, fundidos a veces en el espacio palaciego, dejan paso en la E14 a la elaboración de un lugar fingido, un tablado, en el que hay distancias, objetos, calle y ventana. Y, lo que es más significativo, dicho lugar fingido acoge en su seno una escena en la que por primera vez, al menos según los datos de que disponemos en este momento, hacen su aparición rasgos característicos del extraordinario recurso llamado «teatro en el teatro»<sup>19</sup>.

Suplicio está organizando el encuentro de Vitoriano con Flugencia. El espacio escénico de los dos amigos queda distanciado de la «ventanilla» por donde «la puedas ver y hablar» (vv. 484-85). Vitoriano envía por delante a Suplicio para que vea «si está allí» (v. 503) Flugencia. El TeT queda perfectamente organizado, ya que hay un personaje, Vitoriano, que se transforma en espectador, en mirante del mirado Suplicio que se acerca a la ventana y tose cuando ve que la muchacha está en ella. Vitoriano envía a Suplicio («ve tú, mira si está allí, / que yo quedo aquí aguardarte» -vv. 503-04). Vitoriano le ordena -ese es el programa dramático, la «puesta en escena» del TeT- que vuelva pronto. El plan prevé que Suplicio retornará enseguida, a menos que esté allí Flugencia, en cuyo caso «escucha que toseré» (v. 509). La DI de tipo enunciativo no verbal quedará confirmada cuando Vitoriano, un poco más tarde, confirma que «Suplicio ha tossido» (v. 529) y decide ir a hablar con Flugencia al pie de la ventana. La microsecuencia tiene todos los signos necesarios a la descripción del TeT: mirante (Vitoriano), mirados (Suplicio y Flugencia, que ha de estar en la ventana), enunciado (la tos del mirante) y el programa dramático que controla la acción completa de Suplicio (tosar y pasar de largo ante la ventana de Flugencia). La presencia de los dos espacios escénicos y el paso de los personajes de uno a otro, se hace por medio del TeT. La estrategia es puramente teatral, como puramente teatral es

19. Sobre tema tan traído y llevado y sobre el que volveremos en otros estudios de forma más extensa-, véanse las nociones descritas en nuestro trabajo «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII» (*Scriptura*, Facultad de Letras, Universitat de Lleida, vol. 11, 1996, pp. 125-39).

la microsecuencia siguiente (vv. 512-648), en que los papeles se han invertido. Ahora es Suplicio quien se transforma en mirante («esperar'té allí adelante, / allí tras aquel cantón» - vv. 513-14), mientras Vitoriano tiene que «representar» el papel que le ha encargado su amigo («tú, como penado amante, / jurando de ser constante, / finge tormento y pasión» -vv. 515-17). La escena continúa con el diálogo entre Flugencia y Vitoriano, hasta la despedida final (v. 648). El fingimiento forma parte del juego escénico al que se entrega Vitoriano con la complicidad del amigo, para neutralizar el dolor que le produce la esquiva Plácida. El acercamiento a Flugencia no es amor, no es «realidad» del primer nivel teatral, el de la obra englobante; es simple juego, apariencia, representación dentro del segundo nivel, el de la obra enmarcada.

La breve escena enciniana abre una puerta por la que desfilará, andando el tiempo, un buen número de personajes en busca de una expresión más acabada de la teatralidad y de alguno de sus recursos más significativos.

En resumen, la lectura atenta de las marcas de representación, De y DI, inscritas en el teatro de Juan del Encina, nos ha permitido compilar una serie de datos empíricos y, por lo tanto, verificables, capaces de trazar el camino por donde avanza la «progresiva concepción de la teatralidad», a que hacíamos alusión al principio de estas páginas. Las distintas lecturas de los diversos índices recogidos y alineados, permiten identificar cómo los signos de la teatralización van apareciendo progresivamente en la obra encinesca. Además, y esto es lo más importante, son los signos que identifican los iconos escénicos, los movimientos de los personajes, la distinción entre las figuras axiales y las no axiales, la constitución de los espacios escénicos y la consiguiente modificación de los mismos -esa es la esencia misma de la dramaticidad-, los que van apareciendo y abundando más a medida que nos acercamos a las últimas églogas del corpus. La última de ellas, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, la más larga y la más compleja del grupo, alberga en su seno los rasgos esenciales del primer TeT usados en el teatro castellano.

La gramática teatral de Encina ha ido elaborando estrategias cada vez más complejas, aunque sólo haya recurrido al uso de la DI. Y cuando tiene que plantear el problema del cierre de las églogas, prevé, con gran regularidad, la manera de enunciar los villancicos finales, formen estos parte del texto dramático o queden sin identificar en él. Las DI enunciativas suelen marcar casi siempre la forma de decir o de cantar el segmento final, el villancico, o de terminar la pieza, lo que indica claramente que dichos segmentos necesitan una distinta forma de enunciación. Las dos últimas piezas del corpus, las más avanzadas desde el punto de vista de la teatralidad, responden a otro modelo en lo que al cierre se refiere. Hay en ellas una normativa innovadora. La E13 carece de villancico y la E14, la de *Plácida y Vitoriano*, sólo decreta el baile, pero no el canto. La nueva gramática escénica se manifiesta, sobre todo, en dos de las tres piezas salidas de la experiencia italiana.



**DE CUERPO PRESENTE:  
EL REY DON SEBASTIÁN EN EL TEATRO ÁUREO**

**MARSHA SWISLOCKI**  
DARTMOUTH COLLEGE

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999



## DE CUERPO PRESENTE: EL REY DON SEBASTIÁN EN EL TEATRO ÁUREO

### I. El-Rei don Sebastião: de cadáver odiado a cuerpo presente:

Sem a loucura qui é o homen  
Mais que a besta sadia,  
Cadáver odiado que procria?...

(F. Pessoa, *Mensagem*)<sup>1</sup>

Al rey don Sebastián I le cuadra bien el sobrenombre de «sin segundo» con el que, a modo de encomio, las plumas de la época solían designar a sus reyes. Por motivos tanto patológicos como políticos se irá aplazando el matrimonio real. No llegará a concluirse ninguno de los casamientos que se le proponen. Y no dejará heredero, legítimo o ilegítimo. Unos atribuyen su conocida aversión a las mujeres a su formación bajo la tutela de los jesuitas. Otros la explican por la uretritis crónica que sufría desde los once años, y que le haría rechazar cualquier gesto de intimidad física. Su pudor le llevó al extremo de vestirse solo para que no le vieran desnudo ni descalzo. No fue pequeña ironía, pues, el hecho de que lo encontraran muerto en el campo de batalla, maltrecho, sangriento, y desnudo, por haber sido despojado de sus ricas vestimentas y joyas reales, como se cuenta en algunas relaciones de la época.

La vocación belicosa y el fanatismo del rey, alentados por los que se encargaban de su educación (sus ayos, maestros y confesores), se habían manifestado desde temprana edad en el empeño de fortalecer su frágil cuerpo para la guerra, sobre todo por el ejercicio de la equitación y la caza.<sup>2</sup> Su religiosidad morbosa le llevó a enviar un mensaje de felicitaciones al rey francés por el masacre de San Bartolomé. Su fascinación por las victorias gloriosas de sus antepasados le condujo a una serie de comportamientos extravagantes, como la violación de las sepulturas de sus reales antecesores.<sup>3</sup>

1. Fernando Pessoa, *Mensagem*, São Paulo: Editora FTD, 1992, pág. 45.

2. Alfonso Danvila, *Felipe II y el Rey Don Sebastián de Portugal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 132.

3. Primero en 1569, en el monasterio de Alcobaça (Alfonso II, Alfonso III), y al año siguiente en Batalha, donde llega al extremo de mandar sacar el cuerpo de Juan II de su tumba, y colocando la espada del muerto en su mano, obliga al duque de Avero a besarle la mano. (episodio dramatizado en 1975 por el belga Paul Dressé, *D. Sebastião de Portugal ou o Capitão de Deus*, Drama em 5 actos e um epílogo, tradução Luíza Necto Jorge, Lisboa, Edições Angígona, 1988). También visita las

Del espíritu del joven monarca se apoderó una idea fija: llevar a cabo, en persona, la conquista del norte de África.<sup>4</sup> Se adscribió el papel de caballero a lo divino, soldado de la fe, capitán de Dios, rey héroe y santo.<sup>5</sup> En 1574, bajo el pretexto de «dar un paseo hacia la mar» se embarcó sin previo aviso en una primera expedición a África: «...embarcóse en Cascães con los nobles que componían su séquito, entre los que se encontraba el Infante Don Duarte, el Duque de Aveiro y el Conde de Vimioso, los cuales, asombrados ante la declaración del Rey de que su intento era desembarcar en África, se encontraron en los buques vestidos en trajes de Corte y sin ningún preparativo para realizar tamaña expedición.»<sup>6</sup>: ensayo cómico de lo que sería, cuatro años más tarde, la trágica *Jornada del Rey don Sebastián en Africa* (título que lleva, según La Barrera, un manuscrito de 1632 en posesión del Señor Durán). El protagonista del espectáculo murió sin sucesión a los 24 años, en una batalla que se adecua perfectamente al género trágico: hubris del héroe, acción que se desenvuelve en un solo lugar y transcurre en menos de una tarde. El 4 de agosto de 1578, pereció en el espacio del desierto norteafricano que media entre Arzila y Alcázarquivir.

Alcázarquivir: teatro de operaciones de la guerra santa; espacio también del espejismo y de la sinrazón. El espejismo y la sinrazón están inscritos en los 'prodigios malignos'<sup>7</sup> que asisten a la embarcación, y en la temeridad e imprudencia de su ejecución. Lope de Vega, en el primer acto de una obra de que nos ocuparemos en adelante, sigue bastante de cerca a su fuente principal, el 'testimonio' de Franchi Conestaggio, que describe el desorden barroco de los preparativos: «Fue estraña cosa ver como los Portugueses se aparejaban para la guerra, porque siendo esto un menester, que tiene mucha necessidad de orden, y concierto, todo era desorden, todo confusion, los errores que se seguian en hazor las reseñas, dar las pagas, la superfluidad en muchas cosas, la falta en otras, eran infinitas. Los Nobles con nuevo prodigio, se vistieron todos a la Castellana y en vez de aguzar las armas, recamavan vestidos, y en lugar de cosoletes, hazian provision de jubones de seda y oro, y en vez de viscocho cargavan de Azúcar y conservas, vasos de plata y las tiendas aforradas en seda, y de raso, eran infinitas; cada Noble yva proveydo como un Rey, y los soldados morian de hambre, al fin parecia que era opinion que el que fuesse mejor adereçado, y mas proveydo de regalos, esse avia de vencer mas presto al enemigo....»<sup>8</sup> «Numa alucinante confusão de trágico, de heroico e de burlesco»<sup>9</sup>, se embarcaron con el Rey, además de una gente de guerra de composición diversa y abigarrada (portugueses, españoles, italianos, irlandeses, y alemanes; soldados experimentados y bisoños; nobles e hidalgos con sus caballos y acompañamiento), gran número de eclesiásticos con sus capellanes

tumbas de Alfonso Henriques y Sancho I en la iglesia de Santa Cruz en Coimbra, pero se limita a besar la espada del fundador de la monarquía portuguesa... espada que, ocho años más tarde, enviará a buscar para valerse de ella contra los moros de África. (J. M. de Queiroz Velloso, *D. Sebastião: 1554-1578*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935, 126-31).

4. Danvila, 133, 269 ss., 271.

5. Danvila, 177, 270.

6. Danvila, 275.

7. Señales, profecías y prodigios que forman parte de la tradición sebástica y sebastianista, oral y escrita tal como la recoge Cervantes en el *Persiles*, capítulo 18 del tercer libro, pág. 396 de la edición Castalia de F. López Estrada, 1969.

8. Girolamo Franchi di Conestaggio, *Historia de la unión del reyno de Portugal a la corona de Castilla*, traducido al castellano (del italiano, ed. 1585) por Luis de Bavía, capellán de Felipe III, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1610, I, 17b.

9. Queiroz Velloso, 300.

y músicos, representantes de la justicia, más de mil boyeros y carreteros, cientos de pajes, criados y lacayos, gran número de esclavos, y un acompañamiento numeroso de mujeres. Iban con el Rey su propio predicador, «que havia de exaltar os seus feitos», un poeta (Diogo Bernardes), y los bobos de corte para el entretenimiento del monarca.<sup>10</sup> Teatro de guerra, en todo sentido de la palabra; la guerra como espectáculo.

A la impetuosidad del joven monarca, acostumbrado a la adulación servil de los que lo rodeaban, se añade un imperioso desdén por los consejos de la prudencia y la vanidosa convicción de que solamente él reunía las calidades suficientes para llevar la empresa a su feliz conclusión y que su mera presencia era suficiente para inspirar temor y respeto a los enemigos.<sup>11</sup> Tal vez en esta convicción de la invencibilidad de su persona se encuentre el germen del motivo del retrato que debilita al enemigo, que aparece en las versiones de la batalla que Vélez de Guevara y Francisco de Villegas nos han legado. El delirio del mando le incita a desembarcar con toda su expedición en la costa norte de Africa, en medio del calor más intenso del verano; cortar las vías de escape enviando el resto de la armada a Larache o a Portugal; y, contra los más prudentes consejos del Duque de Alba, adentrarse por el desierto a marcha forzada con su abigarrado acompañamiento, cargado de municiones pesadas y vestido de armadura bajo el sol ardiente, mal abastecido de provisiones y agua, y sin estrategia militar. Empresa de locos, que evoca la maravillosa apertura de la película *Aguirre* de Herzog<sup>12</sup>, y ha hecho correr tanta tinta como gotas de sangre.

El hilo narrativo que se saca de los documentos de archivo y de las relaciones testimoniales de la batalla varía según la perspectiva y los intereses de cada intérprete, pero todos coinciden en trazar el proceso de una obsesión convertida en una política desastrosa que desemboca en la catástrofe militar, la ruina económica, la desarticulación social y demográfica, la crisis dinástica, y la pérdida, durante sesenta años, de la independencia de Portugal (o la feliz unión de las dos coronas, según el punto de vista del cual se le juzgue). Se añaden otras consecuencias de ancha repercusión para la política mediterránea y europea. En el norte de Africa el poder marroquí, enriquecido con los despojos de la batalla y el rescate de los miles de cautivos, se ve fortalecido frente al poder turco. Y a partir de 1580 el enfoque de la política marítima de España se vuelve cada vez más sobre el Atlántico.<sup>13</sup>

La batalla tiene resonancias políticas concretas e inmediatas, por lo demás bien conocidas, en la Península. Principalmente, se deja abierta la sucesión, sobre todo a partir de la muerte del cardenal Henrique, tío del rey. Esta cuestión, difícil en sí de adjudicar por las circunstancias y validez de las distintas candidaturas, se complica aún más por la falta de noticias concretas sobre la batalla y la tardanza con que éstas llegan a Lisboa, y los rumores y dudas que circulan acerca de la suerte del malogrado rey. Don Sebastián, ¿estaba muerto o había desaparecido? ¿según cautivo en Berbería? ¿o vivía encubierto, en Portugal o en el extranjero, haciendo

10. Queiroz Velloso, 300, 301, 343.

11. Queiroz Velloso, 319.

12. Ha inspirado también la película de Ben Barka, *Tambores del fuego*.

13. F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, New York, Harper and Row, 1973, II, 1178 y ss.



penitencia, y –según los sebastianistas– esperando el momento propicio para volver a Portugal? Tanto el rey español como los dramaturgos españoles tenían preparada su respuesta a estas preguntas.

## 2. Cuerpo de rey/cuerpo de santo

¿Yo no soy Sebastián? Si es que estas flechas  
 Por el nombre vinieron tan derechas,  
 Entro a morir. ¡Valedme, Virgen pura!  
 ¡Por Cristo muero y por su fe!<sup>14</sup>

*La tragedia del rey don Sebastián* fue impresa en 1618 en la Parte XI de las *Obras* de Lope de Vega, aunque calculan Morley y Bruerton que Lope la compuso entre 1595 y 1603.<sup>15</sup> En la primera lista de *El Peregrino* se menciona como *El Príncipe de Marruecos*, refiriéndose a la segunda parte de su título completo y a su asunto principal: el bautismo del Príncipe de Marruecos. La primera jornada trata de la batalla de Alcázarquivir; la segunda y tercera, respectivamente, dramatizan la conversión y bautizo del príncipe musulmán Muley Xequé en 1593, en San Lorenzo del Escorial. Este príncipe fue hijo de Muley Mahamet, el destituido Xarife de Marruecos, que aprovechó el fervor religioso y las ambiciones imperiales del joven rey para meter a los portugueses en la contienda sobre la sucesión saadí. La obra tuvo, aparentemente, cierta fama; según Oliver Asín, fue públicamente representada (por Antonio Villegas) en Madrid “algún tiempo después del suceso” que dramatizaba (es decir, del bautizo); tal vez se estrenara en el corral del Príncipe, teatro frecuentado por el famoso converso, que habrá presenciado su estreno.<sup>16</sup>

Fue este crítico, en su biografía del príncipe Don Felipe de Africa (como se le llamaba a partir del bautismo), quien puso de relieve una estética estructural de «simbólico tríplico» que ofrece esta obra de Lope, «en el que se destacan: a un lado, los acontecimientos que deciden el destino terrenal del Príncipe niño [o sea la batalla de Alcázarquivir, de que, a los 10 años, fue partícipe]; en el centro, su conversión en Andújar [habiéndose escapado de Africa a Portugal de donde fue trasladado a Andalucía]; y al otro lado, la escena del bautizo.”<sup>17</sup> Subrayó su función de drama de conversión, y realzó el valor trascendente y emblemático de la muerte del joven rey portugués al acondicionar el destino del príncipe niño marroquí, o sea, la salvación de su alma.

14. Lope de Vega Carpio, *El rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, Acad. IX, 534.

15. De ella parece que existe una copia manuscrita no autógrafa en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (no la he visto y no sé la fecha), según Oliver Asín, que cita a Salcedo (p. 164 del libro de Oliver Asín).

16. J. Oliver Asín, *Vida de Don Felipe de Africa* (Madrid-Granada: CSIC, 1955), 163ff. Ver también Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España*, ed. J. M<sup>o</sup> Díez Borque (Barcelona: Labor), 70-71. F. Pedraza sugiere, en base a la relación de amistad entre Lope y el Príncipe y el carácter de la obra, que ésta parece ser encargo de Felipe de Africa.

17. Oliver Asín, 171.

La primera jornada dramatiza esquemáticamente los antecedentes y sucesos de la batalla que los historiadores árabes denominan la Batalla de los Tres Reyes, por el hecho de morir en ella el usurpador Xarife (padre del príncipe), el Maluco (Abd al-Málik, el heredero legítimo), y el rey portugués. En la Jornada se escenifican las vistas de don Sebastián con su tío Felipe II en Guadalupe; la partida para África; los agüeros del desastre; y las escenas en el campo de batalla.<sup>18</sup> (Tampoco falta la intriga amorosa obligatoria.) El Xarife muere ahogado en el río al intentar huir; el Maluco muere antes de terminar la batalla, víctima de una extraña enfermedad debilitante. Al ver derrotadas las fuerzas hispanoportuguesas y muertos o cautivos sus grandes capitanes, sale Sebastián a la escena y pronuncia los versos que sirven de epígrafe a esta primera parte: «Si es que estas flechas / Por el nombre vinieron tan derechas, / Entro a morir, ¡Valedme, Virgen pura! / ¡Por Cristo muero y por su fe!» Con ellos, Lope quiere indicar que el rey muere asaeteado, aprovechando la asociación del nombre con el martirio del santo.

En un artículo de 1991, George Mariscal comenta el poder simbólico y espectacular de esta obra de Lope, a la luz de la política española de integración (o más bien, absorción) de grupos minoritarios.<sup>19</sup> La conversión del príncipe africano representaba una gran victoria ideológica religioso-política, y como tal fue celebrada. Con el bautismo de un miembro de la familia real marroquí se compensa el fracaso de la empresa sebástica<sup>20</sup> que se convierte en un triunfo de la fe. Los santos y mártires, según los padres de la Iglesia, reciben la recompensa de su sufrimiento al participar, después de su muerte, en la *communis patria* celestial. Igual estado gana el soldado que lucha por Cristo en una cruzada contra el infiel. La muerte y martirio de don Sebastián en África son representados como el acto que condiciona la salvación de Felipe de África y su entrada, pasando físicamente por las puertas del Escorial, en el *corpus ecclesiae mysticum* de la fe católica y en el cuerpo político y social de España. Por lo mismo, condiciona la entrada de Portugal en el *corpus reipublicae mysticum* español. El subtexto de la historia del santo «trata de explicar, de ilustrar, y así a atenuar la catástrofe, y de insertarla en un marco literario familiar.»<sup>21</sup> El desastre particular se desplaza del terreno de la experiencia vivida al de la literatura y el arquetipo.

La asociación del rey don Sebastián con el santo cobra densidad significativa adicional si examinamos la leyenda del mártir tal como se narra en las *flores sanctorum*, partiendo de la *Leyenda Dorada*.<sup>22</sup> La historia de San Sebastián tiene dos vertientes que nos interesan por lo

18. Entre las fuentes que manejaba Lope la principal parece ser la *Crónica...* de Franchi Conestaggio, citada arriba. Otras posibles fuentes se mencionan en las *Observaciones Preliminares* de la edición de la Real Academia Española, por M. Menéndez Pelayo, reunidas en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, Vol. VI, 165-173. Ver también el libro de Oliver Asín, y los estudios de Danvila. Queiroz, A. Rodríguez Moñino (*Viaje a España del Rey Don Sebastián de Portugal*, Madrid, Castalia, 1956), y L. Valensi, *Fables de la Mémoire. La Glorieuse Bataille des Trois Rois*, Paris, Seuil, 1992.

19. G. Mariscal, «Symbolic Capital in the Spanish comedy,» *Renaissance Drama* [Chicago, IL], 21, 143-69.

20. Valensi, p.147: «L'expédition d'Afrique se transforme ainsi en triomphe de la foi chrétienne...»

21. L. Valensi cita a F. Landy (a propósito de su comentario sobre *Lamentaciones* en R. Alter y F. Kermode, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1987): *op cit.*, p. 109; ver también p. 125.

22. *Flos Sanctorum, Historia das vidas e obras insignes dos santos, pelo M. R. P. Pedro de Ribadaneira, Religioso da Companhia de Jesus, e outros Autores. Primeyra Parte.* Tradusida da lingua castelhana em a nossa portuguesa pelo Licenciado João Franco Barreto. Lisboa Occidental, Na Officina Ferreyriana, 1728, fol. 206, A vida de S. Sebastião, Martyr...; Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, trad. del latín por Fray José Manuel Macías, (Madrid: Alianza, 1982, 1994), I, Cap. XXIII, 111 ff.

presente (tiene otra —la curativa— de que nos ocuparemos abajo). 1. Soldado de Diocleciano y cristiano secreto, Sebastián defiende, frente a jueces y familiares, la decisión de dos correligionarios suyos de morir por su fe. Lo toman prisionero, y es sentenciado a morir asaeteado. La iconografía de su martirio suele representar a un joven atado a un árbol, su cuerpo desnudo penetrado por flechas (pensamos, por ejemplo en el San Sebastián de Mantegna, o, más apropiado aún, en el de Berruguete, y tal vez también en el cuerpo desnudo del rey en el campo de batalla). 2. Sin embargo, San Sebastián no muere de sus heridas; Santa Irene recoge su cuerpo para enterrarlo y viendo que aún respira, sana sus heridas. Curado, reaparece ante Diocleciano y le reprocha su crueldad hacia los cristianos. Es martirizado por segunda vez (lo apalean), y echan su cuerpo en la cloaca máxima. Aparece ante Santa Lucina (o Santa Lucía) en un sueño y revela el lugar donde encontrar su cuerpo; de ahí lo sacan para darle sepultura en las Catacumbas cerca de las reliquias de los apóstoles.<sup>23</sup>

El rey tuvo gran devoción al santo de su nombre, lo cual se explica en parte por su doble papel de soldado-capitán y mártir de la fe cristiana. En 1571, don Sebastián había pedido a Pio V que le autorizara a poner una saeta además de la cruz en los hábitos de las órdenes militares de Cristo, Santiago y Aviz, en memoria del martirio del santo, distinción que se conferiría sólo a los caballeros que se hicieran notar por sus hechos de guerra.<sup>24</sup> También pidió al santo padre que le enviara una de las flechas con que fue martirizado el santo, para depositarla en la iglesia que se le estaba construyendo en Lisboa. La flecha fue recibida con toda solemnidad en febrero de 1574 (año en que el impetuoso joven emprende su primera expedición al norte de África). En la ocasión Camões compuso las conocidas octavas que comienzan

Mui alto Rey, a quem os Céus em sorte  
deram o nome augusto e sublimado  
daquele Cavaleiro que, na morte  
Por Cristo, foi de setas mil passado;  
pois dêle o fiel peito, casto e forte,  
co' o Nome Imperial tendes tomado,  
tomai também a seta veneranda  
que a vós o sucessor de Pedro manda.<sup>25</sup>

¿Y el que el santo no muriera asaeteado? Sanado de sus heridas en secreto, San Sebastián vuelve a aparecer ante Diocleciano para reprocharle su conducta. Hasta donde yo haya podido averiguar, ni el sebastianismo político ni su forma mesiánica recurre a esta vertiente de la leyenda del santo. El primero se basa en una combinación de rumor y testimonio, y viene a asumir el carácter de un imperativo político contestatario frente a la dominación castellana. El sebastianismo mesiánico parte de una base profética y en su trayectoria alcanza el nuevo mundo y se extiende durante siglos. Los dos tipos, por cierto, se suelen confundir y las líneas de demarcación entre uno y otro son permeables. Aunque no pode-

23. L. Reau, *Iconografie de l'art chrétien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955-59, Vol. 2, 1190ss.

24. Queiroz Velloso, 191.

25. Citado por Queiroz Velloso, 193.

mos entrar de lleno en las diversas manifestaciones del sebastianismo, porque sería un cuento de nunca acabar, debemos suponer que la 'vuelta' del santo haya condicionado aspectos del imaginario sebastianista.

A partir de 1578, y durante la época filipina, la iconografía y mitografía *sebastianista* asociará la figura del rey y del santo con la simbología del rey Alfonso Henriques, la visión de Ourique, y la noción del Quinto Imperio.<sup>26</sup> En esta visión, el rey fundador del estado portugués aparece en conversación con San Sebastián y otro santo, quien le revela que Dios dará a a Portugal un descendiente llamado Sebastián; éste tendrá, después de una inicial derrota y la anexión a Castilla, una gran victoria sobre los africanos, y le garantiza la continuidad dinástica portuguesa.<sup>27</sup> El discurso sebastianista niega de esta forma la absorción castellana de Portugal ante la promesa de un imperio mundial portugués. «El rey volverá. ¿Sigue vivo, entonces, pero ausente? ¿Qué vida ha tenido después de desaparecer en Africa? ¿Dónde está? Herido durante la batalla, el rey ha sido capaz de escapar...»<sup>28</sup>

La figuración del rey como santo que hace Lope es, por lo tanto, de gran fecundidad, tanto ideológicamente como en su aspecto plástico. No nos sorprende ver que se recoge en la versión de la historia que escribe Vélez de Guevara, que es posterior a la obra de Lope y depende mucho de ella.<sup>29</sup> Cabe mencionar una versión más de mediados del siglo XVII, *La gran comedia del Rey don Sebastián o Portugués más heroico*, atribuida a Francisco de Villegas,<sup>30</sup> y que es claramente una refundición de la obra de Vélez (copia de ésta escenas enteras y se lleva grandes trozos de versos).<sup>31</sup> En estas dos versiones, sin embargo, el Rey muere de un mosquetazo o arcabuzazo, detalle que Vélez soslaya en la escena al final de su obra en que se manifiestan públicamente los cuerpos de los tres reyes muertos, y donde la acotación reza: «Descubren a Sebastián, herido, lleno de saetas, en una silla.»<sup>32</sup> Tanto Villegas como Vélez desarrollan sobre los tres actos la materia que Lope condensa en su primera jornada, y eliminan del todo la materia sobre la conversión y bautismo del príncipe. Eliminado así el motivo sacramental, el icono mantiene su valor polisémico, pero la dimensión redentora que da profundidad y unidad a la obra lopesca, se pierde.<sup>33</sup>

Estas tres obras han sido destinadas, hay que recordarlo, a un público «español» en el sentido inclusivo de la palabra. Sólo tengo una noticia de que se representara una de ellas en

26. Valensi, 152ss.

27. Valensi, 157.

28. Valensi, 197.

29. Vélez de Guevara, *Comedia famosa del Rey don Sebastián*, edición de Werner Herzog, Anejo XXIV del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1972. Herzog concluye que es de 1607.

30. *Parte Diez y Nueve de Comedias Nuevas, y Escogidas de los Mejores Ingenios de España*, Madrid, Por Pablo de Val. Año de 1663.

31. Calderón se referirá al rey Sebastián en su *A secreto agravio, secreta venganza*. Ver D. Fox, *Kings in Calderón, A Study in Characterization and Political Theory*, London: Tamesis, 1986, para un estudio de la representación de la figura del rey en el teatro áureo.

32. Llama atención el parecido con el final de la *Serrana de la Vera* de Vélez.

33. La crítica, a excepción de Oliver Asín, suele ser poco generosa con la obra de Lope. Menéndez Pelayo la tacha de obra «monstruosa»; D. Castillejo, *Las cuatrocientas comedias de Lope*. Catálogo crítico, observa que «El segundo acto es de costumbrismo, el tercero hunde la obra».

Portugal, que es la referida en la *Comedia de comedias* (editada por M. de los Reyes y P. Bolaños), donde se cita *El rey D. Sebastián* atribuida a Francisco de Villegas.<sup>34</sup> La nota común de todas ellas es su insistencia sobre la identidad España/Portugal, lo cual sorprende poco dado el contexto político en que se escriben. Las únicas obras dramáticas que tenemos de esta época que afrontan el asunto de Alcázarquivir se escriben desde España y en español. Por una parte, esto está en función de la 'castellanización' (o 'españolización') del teatro portugués en la época filipina; también participa del casi total silencio de los portugueses frente al desastre nacional (con excepción de la poesía elegíaca). Las obras en español, por otra parte, comenzando con la de Lope, adoptan un tono y contenido marcadamente opuestos al discurso sebastianista. En ellas se desplaza el discurso milenarista portugués, con su visión del quinto imperio después de la vuelta de don Sebastián, por otro discurso triunfal y providencial del imperio filipino. Y donde no se le sustituye, se borra la diferencia entre los dos discursos.

ALMANZOR      Dio a Felipe Portugal  
la debida posesion....  
(Lope de Vega)<sup>35</sup>

REY              Braço, ya se os llega el día  
en que mostréis que sois braço  
del más baliente español  
que tomó espada en la mano.  
Ea, corazón baliente,  
que a esta ocasión os aguardo  
¡mirad que lo sois de un Rey  
español y lusitano!  
(Vélez de Guevara)

Desde la perspectiva de la política española y los individuos que la apoyan, cabe poner en evidencia pública y manifiestamente la muerte del rey don Sebastián, puesto que justifica la ascendencia de Felipe II al trono de Portugal en 1580 y la continuidad de la unión hispanoportuguesa. Las obras mencionadas arriba cumplen con este imperativo, mostrando al público de los corrales el espectáculo del rey de *cuero presente*. La de Lope sigue siendo la más plenamente significativa de las tres obras porque cumple con la doble necesidad de establecer y santificar el hecho de la muerte en un rito de reconocimiento y justificación. La figura del Rey se recupera tras el doble discurso del martirio y del nacionalismo. Sebastián, icono de la nacionalidad portuguesa perdida es desplazada por el icono del martirio y la unidad nacional.

34. *Criticon* 40, 1987: p. 100.

35. RAE IX, 535.

### 3. «...si vera est fama»<sup>36</sup>

El tema del cuerpo en la literatura y sociedad de la España áurea ha sido explorado a fondo en dos coloquios internacionales realizados en 1988 y 1990 en el Centro de Investigaciones de la Sorbonne; el fruto de los dos encuentros se ha publicado en dos excelentes colecciones de ensayos editadas por Agustín Redondo.<sup>37</sup> En el volumen dedicado al cuerpo como metáfora, Pierre Civil tiene un estudio sobre 'el cuerpo del rey y su imagen' que nos ayuda a poner en perspectiva una doble iconografía sebástica que ofrecen nuestras obras de teatro: la del rey como santo, y el motivo del retrato del rey.<sup>38</sup>

El motivo del retrato es recogido en las obras de Vélez de Guevara y Villegas, pero falta en la versión de Lope. Sólo hay lugar aquí para dar una indicación rápida de su función, a pesar de ser un asunto que pide un tratamiento más a fondo. Se trata de la virtud de la imagen del rey (extensión de sus atributos taumatúrgicos, si bien estos son más frecuentemente atribuidos a los reyes ingleses y franceses que a los peninsulares). Existen varios retratos y grabados del rey don Sebastián, que se encuentran parcialmente catalogados en el *Volume primeiro de Dom Sebastião antes e depois de Alcácer-quivir*, estudio que se publicó en la ocasión del cuarto centenario de la batalla.<sup>39</sup> Ni Vélez ni Villegas hace referencia directa a un retratista en particular, aunque el personaje Laín (en la obra de Villegas) indica que es «de uno de los pintores/ grandes, que ay en Portugal.» La presentación del retrato es el gesto con que se remata la descripción oral-ekfrástica del rey don Sebastián; al mirar el retrato, el Maluco, reaccionando frente a la fuerza que emana de ella, sufre una extraña forma de melancolía debilitante que causará su muerte antes de que termine la batalla. «Flechas por los ojos tira,» anuncia el Maluco. «De algún veneno inhumano / se confeccionó, Christiano, / tu prodigiosa pintura» (Villegas). «Basilisco eres, retrato» (Vélez), que mata por la vista. Es el revés de las dotes curativas atribuidas a los reyes, y a San Sebastián, que protege contra la peste.<sup>40</sup>

P. Civil, en el referido ensayo, analiza las estrategias de representación de la figura real a través de la serie de emblemas que forman el *Diálogo llamado Philippino* de Lorenzo de San Pedro, redactado en 1580 para justificar en cien argumentos los derechos del rey de España al trono de Portugal. Demuestra, entre otras cosas, que cada imagen juega una parte determinante en la figuración del monarca. O sea, cada atributo contribuye parcialmente a instituir el cuerpo del príncipe como el espacio de un imaginario monárquico. Las referencias mitológicas, por ejemplo, funcionan mediante el procedimiento de la analogía, y «oblitera[n] ... su cuerpo real por afirmar el... de los Dioses y los Héroes.» De un modo análogo, la figura de santo y mártir sustituye a la del rey fracasado y guerrero derrotado para afirmar su calidad de redentor de su

36. Discutidísimo verso del epitafio de la tumba del Rey don Sebastián, Iglesia de los Jerónimos en Belem.

37. *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, Colloque International (Sorbonne, 5-8 octobre 1988), Paris: Publications de la Sorbonne, 1990; *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI et XVII siècles*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1992.

38. «Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'état dans quelques représentations de Philippe II,» *Le corps comme métaphore...*, 11-29.

39. Antonio Belard da Fonseca, *Dom Sebastião antes e depois de Alcácer-quivir*, Lisboa, 1978, 79-82.

40. A San Sebastián se le atribuye poder contra la peste (Reau) y otras enfermedades (*Leyenda dorada*).

pueblo. Esto se ve facilitado por la concepción de un soberano dotado a la vez de un cuerpo natural y místico que ha servido en la España medieval y moderna como base de la teología política cristiana.<sup>41</sup>

La problemática del cuerpo del rey don Sebastián se nos aclara si lo consideramos, no en el sentido de los dos cuerpos del rey tal como se estudia en el libro de Kantorowicz<sup>42</sup>, sino en relación a esta concepción de un solo cuerpo que contiene las dos esferas, la política y la religiosa. Una de las ideas con que se juega en la obra de Lope y de sus seguidores (de hecho, en cualquier obra dramática de tema histórico) es la noción de presencia vs ausencia: del rey muerto, de cuerpo presente vs el rey 'encubierto', ausente. El bautizo del príncipe de Marruecos tiene lugar en el Escorial, palacio que «signale encore d'autres corps implicites, ceux des reliques de saints et de martyrs, ceux des tombeaux dynastiques.»<sup>43</sup> Allí irán a reposar los restos mortales de Felipe II, rey de España y (I de) Portugal, que actúa de padrino, y cuyos dos hijos asisten al bautizo del príncipe moro. «Dans le rapport des symétries s'opère la conjonction du visible et de l'invisible, de la sphère du politique et de celle du religieux.»<sup>44</sup>

¿Y los restos mortales del rey don Sebastián? Como dice Lucette Valensi en su libro precioso sobre Alcázarquivir y las fábulas de la memoria: «pour ensevelir un mort, il faut avoir son corps [para amortejar a un muerto, hace falta tener su cuerpo].»<sup>45</sup> En la versión 'oficial' de la batalla, el cuerpo del rey es encontrado desnudo cerca del campo de batalla y tras ser identificado por varios nobles portugueses cautivos, sus restos son trasladados en una caja sellada a El-Ksar el-Kébir donde son enterrados en un lugar apartado en la casa del alcalde; de ahí son transportados, primero a Ceuta, luego al Algarve y de allí a Belem, pasando primero por Evora donde se juntan con los huesos de los infantes, hijos de los reyes don Manuel y Juan III: «ritual ostentatoire d'agregation de Sébastien au monde des morts, et, simultanément, ... démonstration que Sébastien est bien mort.»<sup>46</sup> No obstante, las relaciones de la batalla siguen circulando versiones discordantes y «varios de ellos, quiéranlo o no, aducen detalles suficientes para sembrar las dudas.»<sup>47</sup> Es más: ningún testigo sobreviviente declaraba haber visto al rey caer. En la época en que se escriben obras de teatro en español referentes a Alcázarquivir, han aparecido o subido al cadalso cuatro 'falsos' Sebastianes.<sup>48</sup> El último de ellos (el calabrés Marco Tulio) supuestamente lleva en su cuerpo las dieciséis marcas de nacimiento que identifican al verdadero rey. Y llegarán en tres ocasiones breves papales (1598, 1617 y 1630) que ordenan al rey de España a entregar el trono a don Sebastián. Así se generan y se sostienen los mitos. Y los anti-mitos.

41. «Le corps...» p. 22 (traducción mía).

42. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957.

43. «Le corps...» p. 26

44. *Ibid.*

45. Valensi, 35

46. Valensi, 40

47. Valensi, p. 36 y 37 (traducción mía).

48. M. D'Antas, *Les Faux don Sébastien. Etude sur l'histoire de Portugal*, Paris: Auguste Durand, 1866.

**HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA DE  
LOS ENTREMESES DE QUEVEDO:  
SITUACIONES CÓMICAS Y AGUDEZA VERBAL**

**CELSA CARMEN GARCÍA VALDÉS**  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA  
EMBAJADA DE ESPAÑA. RABAT.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999





## HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA DE LOS ENTREMESSES DE QUEVEDO: SITUACIONES CÓMICAS Y AGUDEZA VERBAL

Repetidamente se ha señalado la necesidad de editar los textos del llamado teatro breve o teatro menor. En todos los foros en los que se ha tratado este tema, desde el ya lejano coloquio sobre *El teatro menor en España en el siglo XVI*, celebrado en el año 1982, hasta el más reciente sobre *El redescubrimiento de los clásicos* (Almagro, 1992), sin olvidar el también celebrado en Almagro en 1987, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, el I Congreso internacional de la AISO sobre La edición de textos (1987), y los dos Seminarios internacionales sobre *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, celebrados en la Universidad de Navarra en 1986 y 1990<sup>1</sup>, en todos se ha puesto de manifiesto la necesidad de elaborar el corpus textual de estas piezas dramáticas, a la vez que se han señalado los numerosos problemas con que se encuentra el investigador: la atribución, cronología y fijación textual presentan dificultades, a menudo insalvables, derivadas de su peculiar transmisión.

Hay en estas obras una comicidad universal y atemporal que los entremesistas han logrado con recursos que siguen siendo válidos el día de hoy, especialmente cuando se trata de la comicidad lograda por el juego escénico o por las figuras.

Pero, frente a ésta existe otra comicidad basada en las agudezas, las alusiones, los juegos de palabras, los equívocos..., difícil de captar para un lector o espectador actual. Si, a pesar de los años transcurridos, las flaquezas humanas no han variado demasiado, no sucede lo mismo con la lengua.

«Haría falta -afirma Hannah E. Bergman- una edición crítica provista de copiosas notas doctas aclarando misteriosas alusiones a temas del día, recuerdos de cantarillos populares hoy olvidados, equívocos a base de palabras o giros arcaicos»<sup>2</sup>. Y si esto es válido para los entreme-

---

1. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del Coloquio celebrado en Madrid, mayo de 1982), C.S.I.C. (Anejos de la Revista *Segismundo*), Madrid, 1983; *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro* (Actas de las X Jornadas de Almagro, 1987), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; *El redescubrimiento de los clásicos* (Actas de las XV jornadas de teatro clásico de Almagro, 1992), Almagro, 1993; *La edición de textos* (Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Madrid-Córdoba, 1987), London, Tamesis, 1990; *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Actas del I Seminario Internacional de Edición y Anotación de Textos clásicos, Universidad de Navarra, 1986), Pamplona, Eunsa-Institución Príncipe de Viana, 1987, volumen que incluyó los textos no dramáticos y *Criticón*, núm. 37 (Toulouse, 1987), que incluyó los textos dramáticos; *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro* (Actas del II Seminario Internacional de Edición y Anotación de Textos clásicos, Universidad de Navarra, 1990), Madrid, Castalia, 1991.

2. Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 93.

ses de Benavente o de cualquier otro entremesista, mucho más lo es en el caso de las piezas de Quevedo, cuya lengua presenta dificultades especiales.

Pocas son las piezas que podemos considerar auténticas dentro de la producción de Quevedo, y aun éstas han quedado un poco olvidadas ante el peso ingente del resto de su obra, pero «si - como escribe Eugenio Asensio- la estela que la obra deja en la producción literaria posterior ha de servir de criterio, los escasos entremeses supervivientes de Quevedo bastan para asignarle un puesto eminente entre los productores de teatro menor<sup>3</sup>».

En el camino hacia una edición crítica y anotada del teatro completo de Quevedo, empeño que hemos emprendido Ignacio Arellano y yo, dentro del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, haré aquí algunas reflexiones surgidas al hilo del trabajo editorial y que deseo sirvan como recuerdo del profesor Eugenio Asensio, con quien siempre estaremos en deuda al tratar de Quevedo entremesista.

En los entremeses de Quevedo, bien alejados ya de la tosquedad del bobo con su ignorancia verbal o con su comicidad gestual primitiva, los medios cómicos que tienen papel primordial son la situación y la palabra ingeniosa, sin olvidar, como género burlesco que es, la comicidad visual o escénica.

La comicidad que deriva de situaciones escénicas es más fácilmente inteligible para el espectador que para el lector. En otro lugar señalé la diferencia fundamental entre una comedia «seria», que es «para oír», al corral se iba a oír la comedia, y la comedia burlesca -género cómico al que también pertenecen los entremeses- que, a pesar de todos los juegos verbales, es una obra para «ver», teniendo en cuenta la importancia de lo visual en el efecto cómico de los géneros burlescos. Veamos cómo trata Quevedo en sus entremeses alguna de estas situaciones.

En *Los refranes del viejo celoso*, Justa está con su galán, cuando llega inesperadamente el Vejete, su marido. Para dar ocasión a que el galán se vaya, urde una treta, que, con matices, también se encuentra en *El viejo celoso* de Cervantes: el marido queda momentáneamente ciego y no ve lo que ocurre ante sus ojos. En el entremés cervantino se explica así en la acotación:

«Al entrar Cañizares, danle con una bacía de agua en los ojos: él vase a limpiar: acuden sobre él Cristina y Doña Lorenza, y en este interim sale el galán y vase.<sup>4</sup>»

En el entremés de Quevedo, la malicia femenina va más lejos: Justa no arroja nada a los ojos del viejo; le hace creer que se le ha metido una paja en el ojo y mientras intenta sacársela, Rincón, el galán que permanecía escondido, sale.

|        |                                     |
|--------|-------------------------------------|
| JUSTA  | ¿Cómo venís marido tan temprano?    |
| VEJETE | Por el calor, tan presto me recojo. |
| JUSTA  | Esperad: ¿qué traéis en ese ojo?    |
|        | La cabeza poned algo más baja.      |
| VEJETE | ¿Qué tengo?                         |
| JUSTA  | Ya lo miro... ¿qué? ... una paja.   |

3. E. Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, p. 245.

4. M. de Cervantes, *Entremeses*, edición de E. Asensio, Madrid, Castalia, 1971, p. 216.

- VEJETE Por Dios que me ha dolido esta mañana.  
Quitádmela, mujer.
- JUSTA De buena gana.
- RINCÓN Ella le quita a él como taimada (Aparte)  
la paja, y él a ella la cebada.
- VEJETE ¿Sale?
- JUSTA Ya sale.
- VEJETE Mucho me está doliendo.  
¿Sale?
- JUSTA ¡Válgame Dios, ya va saliendo!
- VEJETE No la dejéis acá.
- JUSTA No haré, marido.
- VEJETE ¿Ha salido, mujer?

*Sale RINCÓN, y vase.*

- JUSTA Sí, ya ha salido.
- VEJETE Mira bien si salió.
- JUSTA Ya salió fuera,  
que no os dejara yo si no saliera.

No se trata aquí de un juego de palabras; *salir* está usado en su sentido recto, pero, para el viejo, *sale la paja* y, para Justa, *sale Rincón de su escondite*. El espectador reiría, cómplice de ese juego escénico, marcado con visajes y gestos por parte de la actriz que representase el papel de Justa, y sobre todo reiría de la simplicidad del Vejete.

La última réplica de Justa: *ya salió fuera, / que no os dejara yo si no saliera*, es tomada por el Viejo como testimonio del cariño de su mujer que no sería capaz de dejarle con esa molestia en el ojo, mientras que los espectadores saben que lo que está diciendo Justa es que no le dejaría levantar la cabeza, que le agachó al principio de la escena, en tanto no saliera Rincón.

Así, ante el *¿Queréisme mucho?* del Viejo, Justa se permite contestarle con la verdad, mediante el juego con la palabra *rincón*, de gran comicidad porque el espectador entiende la segunda intención que Justa da a sus palabras.

Tanto os quiero por ser de vos querida,  
que a un rincón me estaré toda mi vida;  
y pues gustáis de verme retirada  
os prometo estar siempre arrinconada,  
que es mi gusto, mi amor y mi fineza  
tener a un rincón vuelta la cabeza,  
y no hago nada en estas ocasiones,  
que soy yo muy amiga de rincones.

El mismo juego hay al principio de este entremés con la palabra *Justa*, en unos versos paródicos de la *Égloga tercera* de Garcilaso:

¡Justa querida! Justa, de quien gusta  
 mi alma, que a quererte bien se ajusta.  
 Justa, a quien mi deseo humilde implora  
 que de justa te vuelvas pecadora.  
 Justa, más deseada que una herencia,  
 y más intrudida que un abuso.  
 Justa, más justa que un zapato al uso.

Comicidad en el juego escénico hay también en el entremés de *Diego Moreno*. El protagonista, prototipo del marido sufrido, encuentra a la cabecera de la cama la espada y el broquel que olvidó uno de los galanes -por decirlo a la manera teatral del siglo XVII- de su mujer. El motivo, más que suficiente para una escena dramática, desemboca en una de gran comicidad, pues el espectador está al tanto del engaño que entre la mujer y la dueña -personaje quevedesco por excelencia- preparan y que consiste en hacerle creer que son suyas las armas. Así, cuando le ven salir con ellas en la mano, las dos comienzan a hacer exclamaciones y a abrazarle, intentando detenerle como si fuese a pelear con alguien, mientras él jura y perjura que no va a reñir con nadie, sino que ha encontrado aquellas armas en su habitación y que no le pertenecen. Las dos mujeres alborotan más y más: la dueña dándole falsos detalles de donde él tenía guardadas las armas, y la esposa quejándose de su mala suerte al casarse con un hombre tan desalmado. Diego, que considera el descubrimiento «inconveniente a la honra de los Morenos», termina afirmando que son suyos el broquel y la espada y pidiendo, en son de paz, un abrazo a su mujer.

En otra escena del mismo entremés, Diego Moreno llega a casa en un momento en que su mujer se encuentra acompañada de varios galanes. De nuevo la dueña Gutiérrez prepara rápidamente la farsa que se ha de representar ante los ojos del marido:

GUTIÉRREZ.- Todo tiene remedio. Fíngete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos. El doctor te tomará el pulso, el capitán te apretará con la sortija el dedo del corazón, el licenciado te dirá evangelios y don Beltrán te tendrá la cabeza. Y déjame a mí dar voces y fingir.

En todas estas escenas la comicidad viene dada por la complicidad del público con los engaños de la mujer y la ignorancia del marido. Situaciones tanto más risibles cuanto que son gratuitas. Los espectadores saben que Diego Moreno no es marido que necesite ser engañado por las apariencias. Caracterizado indirectamente a través de las palabras del alcahuete don Beltrán como «el hombre más cabal... en su vida dio pesadumbre a una mosca ... no es de los hombres de agora ... ni entra ni ve ... siempre que entra en casa es como el rayo con trueno, haciendo primero ruido desde una legua...», y, especialmente, en la segunda parte del entremés, por las palabras de su viuda:

D<sup>a</sup> JUSTA.- Pero cuando me pongo a considerar aquella bondad de mi marido, aquel echallo todo a buen fin sin que hubiese rastro de malicia en él, y no puedo consolarme. ¡Luego me hablara él una mala palabra y desabrida, aunque faltase el día y la noche de casa! Que como él hallase puesta la mesa a sus horas con buen mantenimiento, no decía «esta boca es mía». Y yo como le sabía la condición, procuraba tener cuidado, y en esto y en que su persona anduviese bien puesta. Y aunque él echase un vestido hoy y otro mañana, nunca se metía en inquerir de dónde venía ni de dónde no, porque decía él que los hombres muy curiosos estaban cerca de necios. Y decía muy bien porque era él la honra del mundo.

[...]

D<sup>a</sup> JUSTA.- No ha menester comer quien perdió lo que perdió. Porque, cuando me acuerdo de aquella consideración y cordura que tenía mi marido en todas las cosas, pierdo el juicio. ¡Y luego entrara él en casa como otros a la sorda, sin gargajear, o hablar recio primero en el zaguán! Y si acaso hallara alguna visita, con la desimulación y la crianza que entraba, era para dar mil gracias a Dios, porque él era la honra del mundo.

DON PABLO.- Tiene vuesa merced razón, que perdió un marido muy amigo de todos, y tenía muchos.

D<sup>a</sup> JUSTA.- Es de manera que, con tener yo tantos, me excedía, que todo lo atribuía a ser él tan honradazo. Por cierto que no había un mes que nos habíamos casado cuando, viniendo de fuera, se entró de rondón por la sala y me halló abrazada a un galán. Y cuando entendí que hiciera alguna demostración, le dijo al que me abrazaba: «En verdad que ha de abrazar a mí también, que le soy muy servidor». Y a mí me dijo: «¿Cómo estaba esta puerta abierta, señora? ¿Qué os parece, si, como yo entré, entrara otro?». Y desde entonces mandó que estuviese cerrada y hizo una llave para sí, y que hiciese ruido al abrir. Y cuando venía de fuera, abríase él, y, en preguntando la moza «Quién es», respondía con el mayor agrado del mundo: «Yo soy c'abro». Pues ¡luego se metiera él en preguntar «¿A qué iglesia vais a misa? o «¿En qué visita habéis estado?», ni «¿Quién estuvo allá?», ni «¿Qué hicisteis?», ni «¿Qué tornasteis?», como otros enfadosos que hay! Porque decía él que era gente cansada los que inquerían mucho las cosas, y decía bien. Porque era la honra del mundo.

La comicidad situacional va unida a la comicidad verbal en el entremés de El marión, parodia de convenciones teatrales, especialmente del código del honor en la comedia barroca.

La situación, frecuente en la comedia convencional, en la que una dama es rondada por varios galanes, se invierte. El lindo don Costanzo se ve «acosado» por tres damas que le pretenden. Con el fin de despertarle y hacerle salir a la reja, Doña María tira piedrecitas a su ventana; doña Bernarda le silba, y doña Teresa le da una serenata con músicos incluidos. La comicidad de la situación se ve multiplicada con la actitud y comentarios de don Costanzo, propios de cualquier dama galanteada en la comedia, unos, y de un lindo afeminado otros, por una parte; y con el comportamiento de las tres pretendientas, propio de los galanes de la comedia, por otra.

COSTAN ¿Quién tira?

MARÍA Mi bien, yo soy.

COSTAN ¿Mi mal no advierte  
y que son esas cosas desatinos,  
que tengo honor y padre, y que hay vecinos?  
¿Y no halló otro medio  
que arriesgar mi salud,  
que me ha dado jaqueca del sereno?

MARÍA En el alma me pesa, si es de veras.

COSTAN ¡Bueno saldré mañana con ojeras!

- BERNAR Mi don Costanzo, yo soy.  
¿Por qué tanta crueldad usas conmigo?
- COSTAN ¿Me ha visto otra vez más amoroso?  
¿Recibí algún favor, algún presente?  
Si nada de esto ha sido, ¿qué se siente?
- BERNAR Aquí traigo, mi bien, un presentillo.
- COSTAN No, no, no tengo yo de recibillo.
- BERNAR ¿Por qué lo excusas?
- COSTAN No quiero obligarme.
- BERNAR ¿Por qué no tomarás  
lienzos y guantes y randados cuellos?
- COSTAN Porque no es bien que tomen los doncellos;  
que suelen sucederles mil desgracias.  
Que uno conozco yo que apenas vía,  
no digo el sol, pero la luz del día,  
y porque recibió un cierto presente  
de una mujer, en pretendelle loca,  
ya está con la barriga hasta la boca.  
¡Desdichado de mí!
- BERNAR ¿Por qué, mi bien, te llamas desdichado?
- COSTAN Pienso que está mi padre levantado.

Las tres galanas, coincidentes en el cortejo, se desafían, sacan las espadas y riñen. Don Costanzo protesta:

- COSTAN ¡Buena anda mi opinión desta manera!  
¿Heles dado favor o me he ofrecido?  
¡Desdichado de mí! ¿Por qué han reñido?

Y mientras ellas le explican las razones de su interés por él:

- MARÍA A mí me obliga  
tu tez y tu hermosura, cosa rara.
- COSTAN Pues no me pongo yo nada en la cara.
- TERESA A mí me obliga mucho más tu talle,  
que no destes mozueros que hay agora,  
que son ocupación de madres viejas,  
rizándose el capote y las guedejas...

sale el padre, en parodia evidente del autoritarismo de los padres de la comedia convencional:

- PADRE ¡Oh villano! ¿Así mi honor se trata?

COSTAN Ténganlo, mis señoras, que me mata!

*Lo coge por un brazo.*

PADRE Ven acá, ¿han quitádote tu honra?

COSTAN Ni por pienso.

PADRE Di la verdad o perderás la vida.

COSTAN Maldito sea yo si una mano me han tocado.

PADRE ¿Y como lo sabremos?

COSTAN ¿Cómo, padre?

Haciendo que me mire una comadre.

Son escenas paródicas de situaciones harto frecuentes en la comedia convencional: la costumbre del intercambio de «favores» entre los enamorados; la inesperada llegada del padre, marido o hermano que provoca el nerviosismo de la dama y la necesidad de esconderse del galán; el autoritarismo de los padres, los desafíos... Inversión de papeles que provocaría fácilmente la carcajada.

En la segunda parte de este entremés, la comicidad raya a veces en desmesura grotesca. Don Costanzo se ha casado con una de las pretendientas que le maltrata, que ha perdido en el juego los objetos de valor que él aportó al matrimonio, no le deja asomar a la ventana, ni tener visitas, y le deja en casa entretenido con una rueda mientras ella, con espada, broquel y manto, sale, dándole previamente instrucciones a la criada: «Y él, si yo a las once y media no viniere, / cene y acuéstese y duerma, si pudiere».

No hay didascalias explícitas, pero el texto implícitamente sugiere una acción, un juego que los actores deben hacer visible en el espacio escénico. No en vano los movimientos corporales y las expresiones de la cara son considerados por los tratadistas del XVII como una de las partes del oficio del actor<sup>5</sup>.

En estas escenas reseñadas y en otras muchas que se podrían añadir, la comicidad proviene de la situación, de la gestualidad, y en mucha menor medida del texto, pues no cabe duda de que si cambiamos el orden de los locutores y los parlamentos de Costanzo correspondiesen a una dama, la comicidad quedaría bastante disminuida por no decir que anulada. La risa en estos y otros muchos casos -repito- es intemporal y hasta diría que puede que sea inversamente proporcional a la cultura del auditorio. Son escenas cuya comicidad no necesita de mayores explicaciones.

Pero hay en los entremeses de Quevedo otros muchos pasajes en que la ausencia de una anotación adecuada, la incorrecta fijación del texto o incluso una puntuación desafortunada pueden obstaculizar la comicidad. Y esto ha de ser tenido muy en cuenta al preparar una edición de estas obras. Citaré sólo algunos ejemplos concretos.

5. La otra parte es el ornato que incluye decorado y vestuario. Véase Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. Carballo Picazo, Madrid, 1953, Epístola XIII.



En *Los refranes del viejo celoso*, grita el Vejete que llega a su mujer: ¡Ábreme, Justa! y Rincón que está con ella interpreta el *ábreme* como *rájame* y comenta con ironía: *Aqueso a un zurujano*, es decir: eso pídeselo a un zurujano. Pues bien Crosby<sup>6</sup> en la rigurosa y útil transcripción que hace del manuscrito, lee: *¿Aqueso aún zurujano?*, con lo cual se pierde el chiste que surge del verbo *abrir* con el significado de *rajar*, *cortar*.

Un poco más adelante corrige un *acoteis* del manuscrito en un *açoteis*, corrección innecesaria y que hace desaparecer el sentido, si tenemos en cuenta el contexto. Se trata de la frase «son cuentos de Calainos»:

Yo soy ese desdichado:  
pero ¿qué cuentos he dicho,  
o cuándo los he contado,  
para que acotéis conmigo? (vv. 108-111)

El mismo personaje se encuentra en el *Sueño de la muerte* y se defiende: «¿Saben ellos mis cuentos? Mis cuentos fueron muy buenos y muy verdaderos. Y no se metan en cuentos conmigo». Y el *Diccionario de Autoridades*: «... cuando uno trae o pone por testigo a otro, para seguridad y firmeza de lo que dice, decimos que acota con Fulano». Luego, *acotéis*, es la lectura correcta.

La comicidad de varios pasajes del entremés de *Los enfadosos* o de *El zurdo alanceador*, que conocíamos por la edición de Astrana Marín, que sigue la impresión segoviana de 1628, por Diego Flamenco, ha podido ser restaurada gracias al texto del manuscrito de la Biblioteca Pública e Archivo Distrital de Évora<sup>8</sup>.

Se trata de un entremés de figuras que desfilan con la única excusa argumental de que han de presentarse y ser juzgadas por un juez pesquisidor.

El enfadoso don González se dirige al Juez con palabras propias de un galanteo:

Yo, señor Licenciado de mi alma,  
yo, señor Licenciado de mi vida,  
yo, Juez de mis entrañas, pido expreso  
un privilegio.

Y el Juez le contesta en el mismo tono:

Yo pensé que un beso  
según me requebrábades de veras.

Y responde González:

6. James O. Crosby, «Dos entremeses y un romance», *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, 205-227.

7. F. de Quevedo, *Los sueños*, ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, p. 372.

8. Véase mi edición en *Antología del entremés barroco*, cit., pp. 176-194, por donde cito.

Yo no soy enfadoso de traseras. (vv. 101-106).

En la impresión de Segovia, este último verso se atribuye al parlamento del Juez, con lo que el texto pierde toda la intención cómica que conlleva. Es don González quien tiene que explicar que, a pesar de sus frases zalameras, no es un homosexual. Segunda intención que subyace en los versos siguientes:

GONZÁLEZ Llámome don González.

JUEZ De oír González con el don me aturdo,  
peor es lo González que lo zurdo.

Para Quevedo, González no era nombre apropiado para llevar el don, ya que era nombre habitual de dueña. Escribe en el Sueño de la muerte: «Estaba la Envidia con hábito de viuda, tan parecida a dueña, que la quise llamar Álvarez o González»<sup>9</sup>.

Explicación previa requiere el tópico de «lo zurdo», motivo que subyace en toda esta escena, sólo aludido en la acotación que da entrada al personaje («zurdo, con listoncillo al cuello, antojo y muleta»). Los zurdos eran tenidos en poco aprecio, lo mismo que los calvos, corcovados y pelirrojos. «Zurdos, calvos y rubios no habían de estar en el mundo. El rubio por bermejo, el calvo y zurdo por contrahechos», recoge Correas. Son tipos satirizados con frecuencia por Quevedo con lo que no es difícil aducir textos paralelos: «El hombre zurdo - escribe en el *Libro de todas las cosas*- sabe poco, porque aun no sabe cuál es su mano derecha, pues la una lo es en el lugar y la otra en el oficio; es gente de mala manera, porque no hace cosa a derechas». Y en el *Sueño del infierno* presenta a un grupo de condenados a los que los diablos ignoran y ni siquiera se molestan en darles tormento. Al preguntar de qué gente se trata, responde un diablo: «Hablando con perdón, los zurdos, gente que no puede hacer cosa a derechas, quejándose de que no están con los otros condenados; y acá dudamos si son hombres o otra cosa, que en el mundo ellos no sirven sino de enfados y de mal agüero...»<sup>10</sup>:

En el mismo entremés, doña Luisa, mujer envanecida de sus manos, es conducida por el alguacil ante el Juez:

Doña Luisa, señor, tiene enfadada  
toda la corte a puro manotada. (vv. 201-202)

Y ella no duda en confesar su «defecto»:

Señor, yo lo diré sin faltar punto:  
han dado en enfadarse unos mozelos,  
destos que para el gasto nos dan celos,  
de que yo saque a pasear mis manos

9. *Los sueños*, ed. cit., p. 333.

10. *Los sueños*, ed. cit., p. 213.

unas veces puliéndome el tocado,  
 otras para mirar con tejadillo  
 haciendo un gateado en el soplillo,  
 porque hago la araña sobre el manto,  
 otras por teclear los aladares  
 y, si me enfadan mucho,  
 haré que salgan a tomar consuelo  
 de bolsa en bolsa, no de pelo en pelo. (vv. 205-216)

El verso «porque hago la araña sobre el manto», es leído por Astrana «porque hago la seña sobre el manto», *lectio facillior* en la que se ha perdido el conceptismo verbal alusivo, integrado, como el resto del pasaje, en la gestualidad de la comedianta que representase el papel de Luisa, y que en el estreno de este entremés fue María de Córdoba, más conocida por Amarilis, una de las actrices más célebres de su época<sup>11</sup>.

La figura de la manoteadora o mujer que presume de manos se encuentra en otras obras de Quevedo que pueden servir de referencia y corroboración de la lección más adecuada. En el *Libro de todas las cosas* leemos: «Si tiene buenas manos, tanto las esgrime y las galopea por el tocado, tecleando de araña el pelo y haciendo corvetas con los dedos por lo más frágil del moño, que amohinará los difuntos»<sup>12</sup>. Y en *El buscón*: «Unas hablaban algo recio, otras tosían; cuál hacía la seña de los sombrereros, como si sacara arañas, ceceando». Estos textos confirman la corrección de «hacer la araña sobre el manto».

Un poco más adelante nos encontramos con un pasaje que podría resultar críptico: Luisa reconoce ser una pedigüña empedernida:

Y estoy en el pedir tan divirtida,  
 que ayer por preguntar a un caballero  
 que vino a visitarme:  
 «¿Cómo está vuesa merced», equivocarme,  
 y le vine a decir: «¿Cómo está déme?». (vv. 234-38)

Para explicarlo hay que recurrir a la graffa del manuscrito, donde la abreviatura vmd. puede leerse vuesa me dé, y, al equivocarse, dice *vuesa dé me*. Es de suponer que en el tablado también fuese pronunciado de esta manera, pues, de lo contrario, carecería de sentido cómico.

También la graffa forma parte del juego conceptista en la expresión repetida con insistencia por Diego Moreno cuando llega a casa, hace ruido antes de entrar, y anuncia su llegada diciendo: «Yo soy c'abro», graffa que es necesario mantener, si no se quiere perder el chiste verbal.

Conocida es la dificultad de la lengua de Quevedo y a ella se han dedicado eruditos estudios. En algunas piezas el movimiento escénico es casi nulo y la primacía pasa al chiste, a la réplica ingeniosa. Gran parte de la fuerza cómica de estos juguetes escénicos está fundamenta-

11. Véase la introducción a *Antología del entremés barroco*, cit., p. 39.

12. *Prosa festiva completa*, ed. cit., pp. 425-426.

da en juegos lingüísticos que al lector de hoy se le escapan. Algunos son chistes muy repetidos porque tenían éxito y provocarían la risa: *regar el vino*, *cantar en el potro*, los diversos modos de motejar de ladrón (*gato*, *zape*, *perro*, como morisco, que tenían fama de ladrones, con el juego *sisón / no son*, con juegos onomásticos: *Ladrón de Guevara*, *Hurtado de Mendoza*), las alusiones antisemitas (*lanzada*, *Longinos...*), etc. Otros son juegos de palabras que podían resultar cómicos en su repetitividad, como el de los *calvos*, en el entremés de *Los enfadosos*, unido al juego con *pelar* y *repelar* en sus dos acepciones de «quitar el pelo» y «quitar todo lo que se pueda» o «dejar a uno sin blanca».

CARASA      Mucho se usa coronilla en cueros.

JUEZ          Conviene restañar la calva luego,  
que se introducen todos en calvinos  
y se vuelven los hombres perros chinos,  
y como al hombre quieren las mujeres  
(lévese esta doctrina)  
sólo para pelalle,  
sienten, al repelar todo cristiano,  
que las gane la calva por la mano. (vv. 13-21).

Han sido los calvos uno de los tipos más duramente tratados por la pluma satírica de Quevedo. Se puede aducir como texto paralelo el romance «Madres, las que tenéis hijas», sobre los varios linajes de calvas en el que se reiteran varias de las imágenes que figuran en el entremés, incluida la asociación con *pelar* y *repelar*:

Si a los hombres los queremos  
para pelarlos acá  
y pelados vienen ya,  
si no hay que pelar, ¿qué haremos?

Este de los calvos se ve que era juego, que en su simplicidad, hacía reír al público de los corrales porque lo utilizan otros entremesistas todavía treinta años más tarde<sup>13</sup>.

Pero Quevedo no se detiene en estos juegos lingüísticos. Es maestro en la manipulación del lenguaje: los zeugmas dilógicos, los equívocos, la utilización de frases hechas, dándoles un sentido inesperado (de un marido sufrido se afirma que nunca dijo «esta mujer es mía»), las imágenes, las metáforas inusuales, etc., todo está en función de la ingeniosidad.

El juego conceptista entre, por ejemplo, ¡*Hola!*!, interjección que correspondía a un modo vulgar de hablar usado sólo con personas de rango social inferior, en general para llamar o

13. Francisco Bernardo de Quirós, en el entremés de *Los sacristanes burlados*: «Pues con tu calva quieres que te quiera, / licenciado rapado de galera?, / que en la churre y lo calvo eres pobrete, / el Licenciado churrete calvete; / y es huevo de avestruz tu calva rasa, / Laín Calvo, Peláez, arroz con grasa, / [...] Calvino, calvatrueno, calva Anás, / calva de Herodes, calva de Caifás; / calavera del diablo, al campanario / con tu calva le haces un calvario...» (*Obras*, 1656, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, 259).

dirigirse a los criados, de cuyo abuso Quevedo ya se burla en la *Premática del tiempo*<sup>14</sup>, y los derivados de *óleo*, en especial *oleado*, *oleada* (persona que ha recibido los Santos Óleos, es decir, la Extremaunción) resultan más gráficos si se tiene en cuenta que Quevedo escribía *ola* sin *h*.

«ola» acá y «ola» allá, y «olas» y «olillas»,  
y, viendo a mis criados  
siempre tan oleados,  
me llaman propiamente  
el Caballero Exremaunción la gentc. (vv. 140-144)

No es fácil para un lector no habituado entender el sentido de expresiones como: «...ya vería yo a ésta dando qué hacer a los niños», que quiere decir ni más ni menos que desea verla muerta, porque los niños son los niños de la doctrina, huérfanos recogidos en ciertos colegios que ayudaban a la casa llevando velas en los entierros y cantando. «Meninos de la muerte y lacayuelos del ataúd» los llama Quevedo en *El mundo por de dentro*.<sup>15</sup>

Y el pasaje del entremés del *Caballero de la Tenaza*, en que éste palidece, ante la petición de dinero por parte de la dama, y ella le interpela:

- Espere, ¿qué le ha dado,  
que el color le destierra?  
- Soy forastero y pruébame la tierra.

donde hay un juego con *probar la tierra*, «frase con que se da a entender que a alguno le hizo daño en la salud la mudanza de un lugar a otro», según el *Diccionario de Autoridades*, y también con que le ha hecho efecto el comer tierra. Era costumbre de las mujeres comer barro, trozos de búcaros de barro, arcilla sigelata, lo que les proporcionaba una palidez considerada muy bella, según la estética de la época. Quevedo dedica un poema satírico «A una moza hermosa que comía barro» (*PO*, 624)

¿Y la expresión «cabello dominico»? En *Los refranes del viejo celoso* leemos:

Pues ¿a quién no hará rabiar  
ver a un vejete engreído,  
con las barbas vitorianas  
y el cabello dominico? (vv. 206-209)

donde *el cabello dominico* no retrata a un viejo calvo, como monje dominico, porque si es calvo no tiene cabello, sino que, me parece a mí, lo que quiere decir es que lleva el cabello teñido, con lo que está por unas partes negro (del finte) y por otras blanco (por las canas), como

14. *Prosa festiva completa*, ed. cit., p. 223.

15. *Sueños*, ed. cit. 284-285.

el hábito de los monjes dominicos. El mismo Quevedo nos da la explicación en el romance «Chitona ha sido mi lengua»:

Búrlase el viejo pintado,  
pelo al temple, barba al otio,  
dominico de cabeza,  
blanco y negro a puro plomo.  
de ver al encanecido,  
ensabanado de rostro;  
y el barbas de manjar blanco  
fisga de sus lavatorios<sup>16</sup>.

Y así podríamos poner muchos pasajes más.

Igualmente es necesario tener en cuenta y explicar las citas, alusiones, referencias literarias, generalmente utilizadas paródicamente como recurso cómico. Éstos elementos paródicos remitían a textos, frases o dichos archiconocidos en la época, pues, de lo contrario, no producirían comicidad.

He mencionado la parodia de la *Égloga tercera* de Garcilaso. En *La vieja Muñatones* se encuentra un pasaje en latín: «Harto lo lloro yo: «*¡Quis talia fando temperet a lacrimis*», hijas mías!», parodia de unos versos de Virgilio (*Eneida*, II, 6-8), en que Ulises llora la destrucción de Troya.

Referencias paródicas al romancero, como «En el real de las hembras / grandes alaridos dan...» del entremés *El caballero de la Tenaza*, parodia del romance «En el real de Zamora / el rey don Sancho yacía...»; o «Viejo clueco, viejo clueco, / no digas que no te aviso / que de la selva encantada / un mágico había salido...», de *Los refranes del viejo celoso*, parodia del conocido romance: «Rey don Sancho, rey don Sancho, / no digas que no te aviso, / que del cerco de Zamora / un traidor había salido...»; o el verso «harto os he dicho, miraldo», del romance de Gaiferos, intercalado en *La vieja Muñatones*; las alusiones irónicas que en el mismo entremés se hacen al romance del Conde Claros («Conde Claros por amores / no podía reposar...»); «el conde Claros no se debe admitir, porque conde que con amores no pudiendo reposar daba saltos en la cama, en lugar de dar dineros de la bolsa, es maldito conde»<sup>17</sup>; o la frase que la vieja atribuye a Fray Luis de León: «Abrí a la justicia de Dios, que ella conserva en paz la tierra. Así lo dice fray Luis», que como la frase en latín resulta irónica en labios de la vieja celestina.

La alusión a la obra de Hieronymus Mengus, *Flagellum daemonum, exorcismos terribiles...*, en el entremés de *El marido fantasma* del que quiere casarse con mujer sin madre para no tener suegra:

16. *Poesía original completa*, ed. J.M. Blecua, Barceloba, Planeta, 1963, p. 902.

17. Ed. de I. Arellano en *Notas y estudios filológicos*, UNED, Pamplona, 1984, pp. 87-117.

Como hay *flagelum demonum*, quisiera  
 que un *flagelum suegrorum* se imprimiera,  
 y como hay *abrenuncio*, ¿no habría  
 abremadre, abrevieja y abretía?

Las alusiones a Mira de Amescua, Lope de Vega y la comedia *El Anticristo*, del entremés *El niño y Peralvillo de Madrid*:

si escribe Mira de Mosca,  
 si escribe Lope de Vergas.  
 Si vuelan los *Antecristos*,  
 con mi dinero se vuelan.

o la inclusión en el mismo entremés del verso «Cerca del Tajo, en soledad amena», con el juego dilógico de la palabra *tajo*, etc., etc.

Son todas referencias alejadas cultural y contextualmente del lector o espectador actual y que el editor tiene la obligación de acercar.

Y ya para terminar, sólo aludiré a un aspecto que me parece de interés y que hay que tener muy presente en la anotación de estas piezas: el gusto de Quevedo por poner de manifiesto la calidad ficcional de la representación, recurso cuya función en la comedia ha sido interpretado de diversos modos, pero que en estos entremeses tiene como finalidad provocar la risa. Unas veces implicando a los espectadores, como en el entremés de Doña Bárbara, en el que ésta, después que ha desplumado a los cuatro padres de su falso hijo y dado esquinazo a su rufián, queda sola en escena y se dirige al público diciendo: «¿Qué les parece a vuestras mercedes en lo que estoy metida?». Otras veces, y son las más, con el recurso del teatro en el teatro, resultando algunas piezas doblemente teatrales: la compañía teatral de Guevara representa en el entremés de *La venta*; la compañía de Prado lo hace en *La destreza*; en algunos entremeses la acción desemboca en una representación teatral grotesca; en otros se subraya que estamos en el teatro y no en la vida; en *La polilla de Madrid*, la protagonista reparte papeles y se prepara la representación de una obra titulada *El robo de Elena*; en *El marido fantasma* se suceden una serie de escenas que son representación de un sueño; en *Peralvillo* se satiriza la representación del *Anticristo*, etc., etc.

Por Asensio ya ha sido señalada la deuda o relación de los entremeses de Quevedo con otras obras satíricas o festivas del mismo autor. Gran parte de los tipos y motivos que desfilan por ellos se encuentran en su prosa y poesía festivas, en los *Sueños*, en el *Discurso de todos los diablos*, en el *Buscón*. Por eso resultan muy ilustrativos los pasajes paralelos de estas obras para aclarar algún texto difícil y a veces incluso son de gran ayuda a la hora de decidirse por una u otra lección.

Situaciones, gestos, juegos conceptistas y referencias literarias se articulan en los entremeses de Quevedo en una serie de planos de comicidad distintamente asequibles a los diversos niveles culturales de los espectadores de su tiempo, y que es necesario acercar al público actual.

**EL ACTOR DE HOY FRENTE AL  
TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

**CARLOS HIPÓLITO**

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999





## ***EL ACTOR DE HOY FRENTE AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO***

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española dice: ACTOR: el que interpreta un papel en el teatro, el cine o la televisión.

Esta definición, necesariamente escueta, como corresponde a un diccionario, es, sin embargo, enormemente clarificadora de lo que, en esencia, debe ser, en mi opinión, la razón primordial por la que un ser humano decide, en un momento de su vida, dedicar su tiempo, su esfuerzo y su talento al oficio de actor.

Y digo clarificadora porque, en el tiempo en que vivimos, en este momento actual en el que la mayoría de los valores parecen estar subvertidos y todo lo que hacemos parece estar encaminado casi exclusivamente a conseguir, por encima de todo, relevancia social, fama y poder, no es descabellado suponer que muchas personas puedan acercarse a este oficio no tanto por lo que es en sí mismo, como por la proyección personal y el éxito, entre comillas, social que pueda proporcionar.

En mi opinión, los que así obran se equivocan. Siempre he pensado que cuando se hace algo, uno debe concentrarse sólo en hacerlo y hacerlo bien, no en la proyección que pueda llegar a tener. Por una razón muy sencilla. La imaginación es siempre más poderosa que la realidad, y si uno sólo piensa en el hipotético éxito, suponiendo que éste se produzca, por grande que sea, será, seguro, menor que el imaginado. Así que, ¿para qué abocarse a una segura frustración?

Dicho esto, tómenlo, si quieren, como una previa declaración de principios, resulta evidente que suscribo plenamente esa definición tan esquemática de nuestro diccionario.

Solamente añadiría un pequeño matiz que no es otro que la finalidad, el por qué, el para qué. La definición decía: actor: “el que interpreta un papel”.

Pero es evidente que todo el que hace algo lo hace por y para algo. Pues bien, yo creo que esa finalidad no debe ser otra que la de conmover, la de emocionar, la de hacer “sentir” a los posibles espectadores con ese papel que uno interpreta.

Si convenimos en que lo que el diccionario llama papel y los actores, en general, preferimos llamar personaje, es un material sensible que debe tener las características de un ser humano, que incorpora en el escenario, o delante de una cámara, comportamientos de seres humanos para que otros, a su vez, se reconozcan en ellos”.

Lo que da sentido a que alguien sea actor es que, al menos una vez en su vida, sienta que un espectador, mientras le está viendo trabajar, separe la espalda del respaldo de su butaca unos centímetros y piense: “Eso me ha pasado a mí. Yo conozco ese sentimiento. Me conmueve.”

Cuando eso se produce, y les aseguro que desde un escenario se percibe con absoluta nitidez, cuando se crea ese momento mágico de comunicación entre el actor y el espectador, es cuando uno, ahí arriba, se siente útil y satisfecho.

Imagínense, pues, el grado de comprensión que debe existir entonces entre el actor y su personaje. ¿Cómo comunicarle al público una emoción que no es propia, sino de otro? De alguien que, como cualquier personaje de ficción, salió de la mente de un autor a la espera de que un actor le interpretara. Consideraciones "pirandellianas" aparte, parece obvio que la relación ACTOR-PERSONAJE ha de ser estrecha, si pensamos que, juntos, tienen la misión de transmitir "lo que les pasa" al público que acudirá a verles.

Uno de mis maestros en este oficio, quizá el más importante, fue William Layton, director, maestro y actor norteamericano que, por suerte para mí y para muchos de mis compañeros, decidió un día venir a España y quedarse a vivir con nosotros para enseñarnos todo lo que en su larga trayectoria, personal y profesional, había aprendido.

Él tenía una teoría muy peculiar sobre las distintas formas de entablar relación con un personaje. Decía algo así como esto: "Todos los actores quedan un día a tomar café con su personaje. A esa cita se acude siempre con la inquietud lógica de encontrarse por primera vez con alguien del que ya sabemos algo, pero aún no conocemos personalmente. En esa primera cita se produce, lógicamente, una primera impresión que a veces es de simpatía y otras de abierta hostilidad. Pero, sea cual sea esa primera impresión, hay actores que nunca más vuelven a ver a su personaje, hay otros que establecen un calendario de citas periódicas con él y hay otros que le invitan a vivir en su casa mientras dure la relación"

(De aquellas ocasiones en las que el personaje nunca acudía a la cita, Layton prefería no hablar).

Refiriéndose a cualquiera de estas tres opciones, él no tomaba partido por ninguna de ellas. Simplemente las planteaba para que cada uno de nosotros eligiera en cada ocasión la que más le conviniera. Aunque sí nos advertía que, en caso de llevárnoslo a casa, para así llegar a conocerle mejor, nunca olvidáramos que el personaje es el caballo y el actor, el jinete. Y que era evidente que para cabalgar bien, sobre todo si hay que llegar a galopar, nunca se debe perder el control de las riendas.

Entiendan, a través de esto que les cuento, que aún considerando que la relación entre ACTOR y PERSONAJE ha de ser lo más intensa posible, no dejo de considerar al personaje como un vehículo para llegar a la audiencia, nunca como una personalidad invasora que deba apoderarse del intérprete.

Nuestro trabajo no consiste en "ser" otro, consiste en "fingir que se es" otro. Pero, créanme, se puede fingir con mucha sinceridad.

Y, en cualquier caso, para contarle a alguien cómo es otro, no en una narración, sino en primera persona, hay que saber mucho sobre él, hay que entenderle íntimamente, hay que saber sus "porqués". Solamente atacando la interpretación desde ese plano se conseguirá, con suerte, uno de esos momentos mágicos de comunicación con el espectador a los que me refería antes. ¡Quién sabe! Quizá entre el público haya alguien como él. Y, siendo así, ese alguien no debe sentirse ni traicionado ni defraudado.

Establecidas ya las bases sobre las cuales entiendo yo el trabajo de actor y la relación de éste con su materia prima, el personaje, demos un paso más.

¡Hay tantos personajes! ¡Tan distintos unos de otros! ¡De épocas tan diferentes!

Parecería lógico afirmar que el grado de inteligencia y de comprensión con un personaje estaría en relación directa con la cercanía histórica del mismo. A mayor contemporaneidad, mayor facilidad para entenderle. ¿No es evidente que para un actor español de los años noventa es más cercano y, por tanto, más fácil de interpretar un personaje cuya historia se desarrolla en la España de los noventa? ¿No es evidente que para un actor de hoy está más cercano un personaje de hoy? ¿No es evidente que al expresarse con palabras actuales, que al moverse como nos movemos hoy, que al vestir como lo hacemos, que al tener un entorno social como el nuestro, nos va a resultar mucho más sencillo incorporarlo encima de un escenario?

Pues no, no es tan evidente. Al menos para mí. Y me explico.

Lo verdaderamente esencial para entender un personaje, para poder trabajar con él mano a mano en cada uno de los ensayos y en cada una de las representaciones, es que esté bien escrito. Que esté vivo, que lo que le ocurra sea real. Como decimos en este oficio, “que tenga carne”.

Que desde que aparece en la escena, hasta que se va, le pasen cosas. Que esas “cosas” estén bien contadas por el autor. Que tenga un desarrollo. Que no empiece igual que termina. Que, a lo largo de la representación, hayamos asistido a su proceso, por pequeño que éste sea. Que hable mucho si es locuaz. Que podamos adivinarle si es tímido. Que veamos su posible bondad, o cuándo la perdió, si es un villano. Que intuyamos su perversidad, o cuándo la venció, si es bondadoso. Que nos haga admirarle si es un héroe. Que nos haga detestarle si es mezquino. Que sus frases sean certeras en cuanto a lo que quiere decir. Que sus silencios sean elocuentes en cuanto a lo que decide callar. Que exista una armonía entre lo que hace y lo que dice. Que pensemos con él. Que le entendamos.

Todo esto, y otras cosas que probablemente olvido ahora, es lo que yo entiendo como requisitos imprescindibles para que un personaje esté bien escrito.

Podrán decirme que la responsabilidad de que todas estas características le lleguen al espectador no es sólo del autor, sino también, en parte, del intérprete que lo hace llegar al público. Y es cierto. Si todo eso está en el personaje escrito y el actor no lo transmite, el espectador nunca llegará a valorar ese personaje en su justa medida. Pero, créanme, si todo eso no está en el texto original, por mucho que el actor se esfuerce, ese personaje nunca tendrá cuerpo.

Pues bien, si ese ser humano de ficción está bien construido por el autor, será entonces cuando al actor le resultará comprensible, cercano, más fácil de interpretar.

¿Y por qué decía yo antes que no es tan evidente que los personajes contemporáneos sean más asequibles?

Porque, admitiendo y reconociendo que hay numerosos ejemplos de joyas en la literatura dramática de este siglo, nadie puede negar que en el teatro de nuestro siglo de oro son casi incontables los textos en los que abundan, con generosidad, personajes maravillosos, vivos, auténticos, universales. Personajes que, por esta última condición, su universalidad, se han convertido en clásicos.

Ahora bien, son personajes que, como le oí decir una vez a alguien, “hablan raro”. Hablan de una manera que no es la que nosotros hoy habitualmente utilizamos. Hablan en verso.

Son personajes que no se mueven como lo hacemos hoy, entre otras cosas, porque suelen llevar unos ropajes que nada tienen que ver con los de ahora. Son personajes que, por lo general, tienen unos modales y unas costumbres distintas a las nuestras.

Pero, ¡ah, misterio!, son personajes que, a pesar de esa aparente lejanía, sienten como nosotros. Exactamente igual. Lloran, ríen, se enamoran, tienen ilusiones, sufren decepciones... como nosotros. Y por razones idénticas a las nuestras.

Vistos así, ya no nos parecen tan lejanos.

Y, además, están increíblemente bien escritos y bien descritos por sus autores.

¿Se le puede poner un pero a la construcción dramática de la peripecia vital de el alcalde de Zalamea, de Segismundo, de tantos y tantos otros? ¿Es que desde nuestra óptica actual nos van a resultar ajenos sus sentimientos? Yo creo que no.

Dicho ya que, equivocado o no, como actor no me enfrento a los personajes clásicos como quien maneja piezas de museo, sino como quien tiene entre manos un material vivo y palpitante, he de añadir que este tipo de textos requieren, por parte del intérprete, un trabajo y una atención especiales.

Para intentar explicarles cuáles son, en mi opinión, éstas, permítanme hacer una distinción entre fondo y forma.

Me consta que siempre, en todo buen intérprete, existe la obsesión por encontrar la armonía entre el fondo y la forma. Entendiendo “el fondo” como el mensaje que se quiere transmitir y “la forma” como el elemento transmisor de ese mensaje. En el caso del actor, “el fondo” sería la historia de su personaje, lo que le ocurre, lo que siente; y “la forma”, su manera de expresarlo sobre el escenario.

Habiendo explicado ya que un hombre o una mujer del siglo XVII llora o ríe por razones muy parecidas a las de alguien del siglo XX, parece que la cuestión de fondo queda resuelta con un buen entendimiento del por qué se producen esas emociones en cada caso concreto. Una vez entendidas éstas, el actor sólo tendrá que encontrar los mecanismos internos que le ayuden a sentirlas. De la misma manera que lo haría con un personaje actual.

Pero es en “la forma”, en la manera de exteriorizar esas emociones, donde este tipo de personajes se nos muestran diferentes.

Ya hemos dicho que hablan en verso, que manejan conceptos y palabras que nos son lejanos, que se expresan con abundantes metáforas, que, a menudo, recurren a referencias mitológicas, que, con frecuencia, se enredan en intrincados juegos de palabras para expresar la cosa más sencilla, que tienden a la grandilocuencia en el decir, que sus ritmos son, a veces, extraños... Que tienen, en definitiva, un estilo diferente.

Bien, pues en la búsqueda de ese estilo que les es propio, es donde, para mí, reside uno de los trabajos más apasionantes para un actor.

Porque, llegados a este punto, el actor tiene que elegir. Tiene que tomar una decisión sobre cómo manejar este tema.

Y hay que elegir, y hay que inventar, porque no hay modelos a imitar.

Y, cuando hablo de modelos, no me estoy refiriendo a los modos de interpretar de los actores de otras épocas. Me estoy refiriendo al personaje mismo, que es un ser humano. A la absoluta imposibilidad de que el actor pueda conocer, observar a alguien así.

Siempre he estado convencido de que una buena interpretación sale más de la observación del personaje que de la contemplación de otro actor que lo interpretó antes, por bueno que éste fuera.

Y, siendo así, ¿dónde encontrar esos modelos?

En la imaginación.

El actor debe imaginarse cómo es ese ser, cómo habla, cómo ha de sonar ese verso.

Y aquí llegamos a uno de los puntos más polémicos. Siempre que se habla del verso, de cómo debe decirse, surgen opiniones encontradas. Lamentablemente, en este país, hemos visitado a los clásicos con muy poca frecuencia y arrastramos una falta de tradición, en cuanto a puestas en escena, terrible. Prácticamente, no hay referencias para los actores jóvenes en las generaciones anteriores.

Compañías como la Royal Shakespeare Company en Inglaterra, o la Comedie Francaise en Francia, han construido un estilo y unas formas de recitar propias que, indudablemente, habrán supuesto un valiosísimo referente para los actores de esos países. Y esos actores, según su propio criterio, habrán podido imitar o rechazar esas formas. En cualquier caso, se ha ido produciendo allí una evolución que aquí no existe.

Por lo tanto, un actor español joven que deba hacer teatro en verso no tiene más remedio que fiarse de su propia intuición, de los pocos maestros que existen en esta materia si ha tenido la suerte de acceder a ellos, y, por supuesto, del criterio de su director que, finalmente, deberá orquestar a toda la compañía.

Para mí, y esto es una opción muy personal, el verso ha de sonar natural, fluido, respirado, fácil, por complicada que sea su estructura.

Y con esto no quiere decir que el verso, en aras de una mayor comprensión por parte del espectador, deba prosificarse. No. El verso es verso y no prosa, y debe sonar como tal. El actor debe respetar sus reglas, su métrica, su sonoridad.

Pero no debemos olvidar que el personaje habla en verso porque piensa en verso. No debemos olvidar que es su forma natural de expresarse. Y, en ese sentido, es en el que digo que debe resultar natural.

En mi opinión, los actores que, interpretando personajes de una obra de teatro en verso, salen al escenario a recitar, se equivocan. Porque una obra de teatro no es un recital.

Disquisiciones aparte, entiendo que tres requisitos son imprescindibles para interpretar en verso: un mínimo sentido musical (no olvidemos que el verso es una partitura), una buena técnica respiratoria y una comprensión profunda de lo que se dice, del concepto.

A partir de ahí, podremos empezar a hacerlo bien.

Pero hay otra cuestión relativa al verso, cuando éste es parte de una obra dramática.

Y es que ese verso está dentro de una acción. El personaje no sólo habla. Le están pasando cosas mientras lo hace. Y es fundamental compaginar ambas cuestiones.

Por un lado, el verso debe "sonar", pero, por otro, la acción debe atrapar al espectador.

Y, llegado el caso de tener que elegir entre dar primacía a una de estas dos líneas maestras, (y aquí, de nuevo, introduzco una opción personal, tan discutible como las otras), siempre será más importante una pausa dramática que una pausa versal. Siempre preferiré romper un verso que permitir que el no romperlo me impida tener el tiempo necesario para una mirada, un gesto, cualquier cosa que, allí, sobre el escenario y en plena acción dramática, me ayude a darle dimensión y verosimilitud a la escena.

Pero dejemos aun lado el verso, que tiempo habrá de dialogar sobre él.

Y volvamos al estilo, a la búsqueda de esa armonía de la que les hablaba antes.

A ese momento en que el actor debe decidir cómo se enfrentará a ese personaje clásico.

Dando por hecho que debe haber una preparación técnica específica para este tipo de personajes, que el actor debe saber diferenciar un romance de una redondilla, que deberá saber manejar la espada si llega el caso, que deberá saber “pasear el traje”, como se decía antes, que deberá saber huir del estereotipo al que se suelen reducir muchas veces estos personajes por considerarlos arquetipos de la conducta humana, y que deberá buscar en ellos todos y cada uno de los recovecos de su personalidad...

Dando por hecho todo esto, y creyendo firmemente que el teatro clásico es la mejor escuela para un actor, por considerar importantísimos los elementos técnicos que una interpretación de este tipo requiere, hay algo que me parece fundamental y previo. Y es una cuestión de actitud.

Porque todo eso que acabo de enumerar, el actor debe saber hacerlo, y, a ser posible, bien; pero la actitud que adopte, a priori, antes este tipo de teatro, empañará, inevitablemente, toda su interpretación.

Este tipo de personajes, ya lo decía anteriormente, no son piezas de museo. Son seres vivos con los que el público puede identificarse plenamente, a los que el espectador entiende con más facilidad de la que pueda suponerse en un principio.

Por tanto, el actor que los interprete debe acercarse a ellos con sencillez, huyendo de la ampulosidad, del acartonamiento, de los recitados pomposos y de los gestos grandilocuentes.

Yo he intentado hacerlo siempre así, desde ahí, desde ese ataque, desde el convencimiento de su absoluta vigencia, poniendo a su servicio toda la técnica que he ido aprendiendo en este oficio, pero confiando, por encima de todo, en su fuerza, en su poder de comunicación.

Y, créanme, en cada una de las ocasiones en que me ha tocado interpretar un personaje de nuestros clásicos del siglo de oro, la experiencia ha sido apasionante y he sentido que, independientemente de los resultados de cada montaje en concreto, he salido de la experiencia enriquecido profesional y personalmente.

# **LOS CLÁSICOS EN EL CINE ESPAÑOL**

**RAMÓN NAVARRETE-GALIANO**

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999





## LOS CLÁSICOS EN EL CINE ESPAÑOL

“Goya al mejor guión adaptado y a la mejor dirección para la película *El perro del hortelano*.”

Titulares como éste destacaban en los periódicos el pasado enero parte de los premios obtenidos por la película *El perro del hortelano*, basada en la obra homónima de Lope de Vega, y dirigida por Pilar Miró.

Un reconocimiento por parte de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas Española a una película que ya contaba en la calle, el taquillaje así lo muestra, con el beneplácito del gran público español.

Hecho éste que pone de manifiesto algo lógico a todas luces: que una película basada en un texto clásico no ha de ser de arte y ensayo, sino algo popular, para el disfrute de cualquier hijo de vecino, pero que además ilustra sobre la vida e historia de nuestro país, muestra textos básicos de la cultura hispánica y por ende alegra el oído con versos tales como “ni me dejo forzar ni me defiendo/ darne quiero a entender sin decir nada/ entiéndame quien puede. Yo me entiendo”.

El éxito logrado con esta película habrá de alejar el miedo de directores y productores sobre el riesgo que supone abordar la realización de un filme de esta envergadura. Sobre todo si tenemos en cuenta que la industria americana, británica y francesa ha afrontado en los últimos años obras de Shakespeare (en estos momentos *Hamlet* y *Romeo y Julieta* despiertan expectación en las pantallas), o han relanzado el mito de *Cyrano de Bergerac*, con gran éxito de público y crítica.

Ojalá los logros y reconocimientos obtenidos por *El perro...* y también *La Celestina*, de Gerardo Vera, supongan un aliciente para volver a ver en nuestras pantallas cinematográficas las imágenes que idearon nuestros autores clásicos por excelencia.

Rodar hasta el final *El perro...*, que tuvo que ser interrumpido por falta de presupuesto, ha obedecido, sin ningún género de dudas, al tesón de Miró. Ella creyó en esta película y luchó hasta el límite, para poder llegar a escribir en los fotogramas la palabra fin.

En esa batalla la realizadora fue consciente de lo dificultoso que era afrontar este trabajo. Ella misma asegura en un artículo que “no es fácil ni cómodo ponerse a leer las obras de nuestro Siglo de Oro, no creo que en todas haya una película, pero confieso que me detuve en algunas antes de elegir precisamente *El perro del hortelano* para llevarla a la pantalla. El verso de Lope de Vega no puede ser más claro, ni más bello. Logra tener la apariencia de lo natural, de lo que cualquiera puede decir pero en la forma que sólo un poeta como Lope puede crear.

Sin embargo es una de las obras con más sonetos y más soliloquios, es decir, con mayor extensión de música interior. Lo que en principio podría parecer anticinematográfico, pero sin duda a nadie se le atraganta la retórica de algunos pasajes de Shakespeare y ni siquiera los interminables versos de *Cyrano*, de Edmond Rostand. La historia de la Condesa de Belflor resulta insólita... Una comedia palatina, corrosiva, maliciosa, inteligente y divertida”<sup>1</sup>.

Según esto, muchos textos clásicos llegan a ser sugerentes para el cine, aunque tal vez haya que hacer una labor de investigación para captar la presencia de un buen guión debajo de unos endecasílabos o alejandrinos. Además de que el clasicismo de estos textos no ha de llevar aparejado un alejamiento de la actual realidad.

Como Gerardo Vera afirma en un texto sobre *La Celestina*, esta obra cuenta “con una sensibilidad contemporánea”<sup>2</sup>.

### Los clásicos y el cine español

El interés de la industria cinematográfica española por nuestros clásicos ha sufrido diversos altibajos, pero lo cierto es que ha habido varios periodos de acercamiento.

Algo similar a lo ocurrido con productores cinematográficos de fuera de España que también se han sentido atraídos por estas obras literarias y las han plasmado, con mayor o menor suerte. Hay un *Quijote* realizado por Melic y otro supervisado por Griffith. Pero esa es cuestión de otro trabajo, ya que ahora nos centraremos en lo concerniente a la industria cinematográfica española.

En este trabajo plasmaremos las adaptaciones afrontadas con textos del teatro del Siglo de Oro, y también de clásicos como *La Celestina*, *El Lazarillo* y las obras de Cervantes, entre las que destaca *El Quijote*.

La primera de las realizaciones se efectuó en 1.908 con *El Quijote* de Cervantes, que ha sido el autor más adaptado, por encima de Lope y Calderón, que le siguen en número de obras trasladadas a la gran pantalla.

Las aproximaciones a los textos clásicos han oscilado a lo largo del siglo. Curiosamente los años 40 y 50, época de grandes producciones históricas, Cifesa y sus aldeaños, no constituyen el tiempo de mayor concentración de este tipo de realizaciones. Tal vez debido a que el conjunto de estas obras presentan costumbres más bien abiertas, frescas y alegres, ajenas a la pacata y oscurantista corte franquista.

Han sido otros los motivos que han llevado a afrontar estas realizaciones. Los últimos una especie de moda internacional desatada con las obras de Shakespeare, que animaron en su empeño a Miró y a Vera, este último, por cierto, conocedor del mundo teatral por sus trabajos como escenógrafo.

---

1. Pilar Miró. La Esfera. El Mundo. 25-1-97, p. 2.

2. Gerardo Vera. La Esfera. El Mundo. 25-1-97, p. 5.

## El destape y otras modas

Han sido muy diversos los fenómenos que han propiciado este tipo de adaptaciones. Uno no muy lejano, y afortunadamente ya superado, fue la moda del destape. Símbolo también del aperturismo del Régimen y del cambio de costumbres que se daban en nuestro país, abocado ya a lo que la historia califica como transición.

Por este motivo en los primeros años de la década de los 70 se afrontaron cerca de una decena de adaptaciones de textos clásicos. Todos estos trabajos trataron de aprovecharse de la carga erótica de las narraciones, para resaltarla y convertirla en el principal atractivo de las películas.

Las realizaciones fueron afrontadas por productoras privadas y por TVE, que también acometió alguno de estos trabajos, de forma más recatada a la que se hacía en las salas de proyección y velando más por la calidad literaria del texto.

Entre el conjunto de las adaptaciones destacaron por su éxito de público las realizaciones del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz y *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado.

Del *Libro de Buen Amor* se afrontaron dos producciones en 1974 y 1975, dirigidas por Tomás Aznar y Jaime Bayarri. Las películas fueron protagonizadas por dos "latín lovers" del momento, Patxi Andión y Manuel Otero y en ellas exhibieron sus encantos las estrellas de los 70: Sandra Mozarovsky, Blanca Estrada y Didi Sherman, entre otras.

*La lozana andaluza* también contó con dos adaptaciones, una con el mismo título y otra, *La viuda andaluza*, versión actualizada y musical de dicho texto, según rezaban los carteles publicitarios. Las protagonistas Bárbara Rey y María Rosario Omaggio, llegaron al culmen de sus carreras con estos trabajos.

La primera, dirigida por Vicente Escrivá, logró un gran éxito de taquilla, pero sin ahondar en la literariedad del texto. El historiador Luis Quesada<sup>3</sup> afirma que Escrivá ha conseguido una película que "funciona en su intención de distraer al espectador, hacerle reír y ponerle los dientes largos, frente a las generosas anatomías de la protagonista y otras actrices, dando gato por liebre a un público al que en el fondo le importa un bledo todo lo demás".

Lo cierto es que el público acudía a ver películas "subidas de tono" y lo mismo daba que fueran clásicos que nuevos argumentos, por ello apenas se veló en las adaptaciones por el respeto a la literariedad de las obras originales.

Durante estos años se hace la adaptación de *El Buscón* de Quevedo. Realizada por Luciano Berriatua, e interpretada por Juan Diego, Francisco Algora y Ana Belén. La película trató de captar lo sórdido de aquellos ambientes reflejados por Quevedo, pero no llegó a ahondar en el gran espejo que era el libro de un tiempo y una época.

El interés por hallar textos clásicos, que contuvieran historias amorosas o eróticas, cuya presencia en la pantalla se disculpaba "por lo culto de la obra" (y en esta ocasión el guión lo justificaba todo) dio pie a una serie de producciones que seguramente nunca hubieran sido adaptadas, por lo menos en aquel momento, de no ser por su trasfondo pseudopornográfico.

3. Luis Quesada. *La novela española y el cine*. Ediciones JC. Madrid. 1.986, p. 24.

En esa serie se halla *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, dirigida en 1.970 por Julio Cofi, y protagonizada por Elsa Martinelli, Julio Peña, Elisa Montés y Eduardo Fajardo.

También se adaptó en 1.970 *El Diablo Cojuelo*, de Vélez Guevara, dirigida por Ramón Fernández, protagonizada por Rafael Alonso, Antonio Ferrandis, Enma Cohen y Máximo Valverde. Este último, un protagonista habitual de aquel tiempo, que llegó a encarnar a Juanito Santa Cruz, en la realización de *Fortunata y Jacinta*, que llevó a cabo Angelino Fons.

El resultado final fue bastante deplorable, y así Quesada señala que el director de esta última “desaprovechó totalmente las posibilidades que le brindaba en texto y fabricó una comedia bufa, verdusca (aún no había llegado la época del destape pleno), en la que el diablo es cómplice de Cleofás facilitándole algunos conocimientos carnales o ayudándole a vengarse de sus desengaños amorosos, además de jugar a espíritu burlón, trastocando en una posada los lugares de citas clandestinas. No hay adaptación auténtica sino recreación de un film de poco fuste que aprovecha el momento y situaciones de la novela original, lo que no hubiera estado mal de no ser por lo muy endeble del resultado<sup>4</sup>”.

### Otras modalidades de más calidad

Pese a estos acercamientos no todo fue tan frívolo, sino que hubo otras adaptaciones de mayor envergadura y calidad. Así TVE realizó un grupo de series como fueron *Cuentos y Leyendas* o *Los Libros*, donde tuvieron cabida nuestros clásicos.

Estos trabajos contaron con direcciones e interpretaciones de gran valor. En muchas ocasiones sus protagonistas fueron actrices, que entonces despuntaban y que en la actualidad cuentan con el reconocimiento de todo el suelo patrio, como es el caso de Carmen Maura.

Así se produjo para *Los Libros* el *Libro de Buen Amor*, en 1.973, dirigida por Jesús Fernández Santos y protagonizada por Lola Cardona. Para *Cuentos y Leyendas* el episodio del *Conde Lucanor*, *Don Yllán*, el *Mágico de Toledo* dirigido por Alfonso Ungría y protagonizada por Charo López y *La inocencia castigada* de María de Zayas, dirigida también por Ungría y protagonizada por Yelena Samarina, Enriqueta Carballeira, Mayrata Owisiedo y María Jesús Lara.

El interés por los clásicos llevó a adaptar textos como el *Poema del Mio Cid*, o los *Milagros de Nuestra Señora* y el *Poema de Fernán González*, que también vimos en las citadas series, cuando a la televisión la llamaban *cajita tonta* y no se había convertido en el baúl de zafiedades y carnaza que es hoy en día .

Incluso se afrontó en 1.975 una biografía de Quevedo para *Paisajes con Figura*, titulada *Francisco de Quevedo*, dirigida por Antonio Betancort y protagonizada por el inolvidable José María Prada.

También, como veremos más adelante, Lope Calderón y Cervantes fueron rescatados de nuevo por esa época.

---

4. Luis Quesada, *Op. Cit.* p. 42.

## La Celestina y el Lazarillo

El caso de *La Celestina* es singular, ya que ha sido un texto del que se han afrontado un total de cuatro realizaciones. Dos de ellas para el cine y otras dos para la televisión.

Los cuatro trabajos han procurado afrontar el texto de forma seria y rigurosa, aunque los resultados han sido diversos, pero todos por encima de una calidad media.

La primera de las adaptaciones tuvo lugar en 1.968. Cesar Ardavín dirigió la película, protagonizada por Amelia de la Torre, Julian Mateos y Elisa Ramírez, quien lleva a cabo en ella el primer desnudo del cine sonoro en España. La película tuvo un éxito de crítica, pese a que se había visto recortado el texto en el que las escenas eran un tanto delicadas. Gómez Mesa nos dice que “todavía por aquellas fechas se ponían trabas en ese aspecto. Pero si se suprimía para que no escandalizasen demasiado, en una obra como *La Celestina*, era mutilarla. Reducidas aparecían en la película escenas de las denominadas escabrosas en los instantes pasionales de Melibea y Calixto, en unos tumbados, vestidos, con las manos entrelazadas en promesa de un amor eterno - postura que recuerda a los amantes de Teruel- y otras desnudos”<sup>5</sup>.

Hasta llegar a 1.996 en que se lleva a cabo la adaptación de Gerardo Vera se acometen otros dos trabajos.

En 1.973 Jesús Fernández Santos dirige un capítulo de *Los Libros*, protagonizado en los principales papeles por María Luisa Ponte y Carmen Maura. En 1.982 Juan Guerrero Zamora afronta otra adaptación, donde su esposa Nuria Torray es la protagonista, junto a Miguel Ayones, Tony Soler, Gemma Cuervo y Cándida Losada. Este trabajo resultó un tanto recargado y tenebroso, ya que se incidió, a mi parecer en exceso, en la brujería y oscurantismo que rodea a Celestina.

Durante esos años destacaremos, como curiosidad, la producción italiana de 1.964 sobre el texto de Rojas, en cuyo reparto figuraba la sin par Raffaella Carrá.

Llegamos a 1.996. Vera afronta una nueva adaptación, que nos ha presentado una Celestina menos oscura de lo que estábamos acostumbrados, con mayor conciencia de su papel en la sociedad y con más seguridad y talante, bordado por la genialmente maldita Terele Pávez. Penélope Cruz y Juan Diego Botto han afrontado a la pareja protagonista, presentando unos adolescentes heridos por el amor, que les llevará a la tumba.

La película ha supuesto una traducción del texto teatral al código cinematográfico, pero respetando en todo momento el espíritu original de la obra.

La primera de las Celestinas dijimos que fue dirigida de Cesar Ardavín, quien se sentía atraído por los clásicos. Anteriormente, en 1958, dirigió *El Lazarillo de Tormes*, protagonizada por Marco Poletti, Carlos Casaravilla, Juanjo Menéndez y Margarita Lozano.

Además de esa realización sobre la vida de Lázaro se cuenta con otra efectuada en 1.925 por Florian Rey, protagonizada por Alfredo Hurtado, Manuel Montenegro, Carmen Viance y José Nieto. El director, que se encargó de la adaptación, trasladó la acción a principios de siglo lo que causó “no poca extrañeza, sin obstaculizar que la película obtuviese una excelente aco-

5. Gómez Mesa, *La literatura española en el cine nacional*, Filmoteca Nacional de España. Madrid. 1.978, p. 229.

gida cuando se estrenó a mediados de diciembre de 1.925, éxito debido en gran parte al tono humorístico, y sentimental a la vez, del relato<sup>6</sup>.

Los dos trabajos sobre las andanzas del pícaro han respetado la estructura y orden de la obra narrativa, ya que ésta facilita el desarrollo del argumento por completo y plasma la evolución del joven.

### **Las Pícaras**

La atracción y el interés que despierta la figura del pícaro es algo indiscutible en nuestra historia nacional. Todos los españoles tenemos un algo de pícaros, o por lo menos reconocemos esta singularidad en otros. Por ello a lo largo de nuestra literatura han ido surgiendo nuevos pícaros, que se han adecuados a los tiempos que les tocaba correr.

Esta figura también se dio en las mujeres, aunque los textos sobre ellas no han sido tan conocidos, o tan populares como el *Guzmán*, el *Buscón* o *Lázaro de Tormes*.

La serie *Las Pícaras* trató de recuperar a esas mujeres. Entre 1.982 y 1.983 TVE realizó una serie en la que se afrontaron los siguientes títulos: *La Garduña de Sevilla*, de Alonso del Castillo Solorzano, *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda, *La hija de la Celestina*, de Jerónimo Salas Barbadillo y *La viuda valenciana* de Lope de Vega, entre otras. Entre sus protagonistas se hallaban algunas de nuestras bellezas nacionales y oficiales, Amparo Muñoz, Ana Obregón, Cristina Marsillach o Norma Duval.

En conjunto el resultado final de la serie fue bastante loable, ya que junto a una muy digna adaptación de los textos, se contó con una correcta interpretación y con una serie de directores de prestigio como Francisco Regueiro, que realizó el episodio de *La viuda valenciana*.

### **Cervantes**

Pese a toda esta serie de adaptaciones, no hay duda en que el mayor interés por un autor y, más en concreto, por una obra ha recaído en *El Quijote* de Miguel de Cervantes. Sobre este texto se han realizado más de una docena de películas, adaptaciones televisivas y recreaciones de algunos de sus personajes.

El atractivo de *El Quijote* para la industria cinematográfica es evidente si tenemos en cuenta que la primera película que se realizó en España sobre uno de los textos que nos atañen fue en 1.908. En ese año, Narciso Cuyás, precursor del cine catalán, rodó la película *Don Quijote*, con el apoyo de la productora Iris Film.

De esta obra no se conservan datos, aunque sí que se sabe que era bastante larga, ya que según Antonio Cabero en *Historia de la Cinematografía Española*, el rollo del filme tenía 250 metros de longitud.

6. Luis Quesada, *Op. Cit.* p. 31.

En 1.935 Ramón Badio dirige un cortometraje *La Ruta de Don Quijote*, que fue una recreación del texto cervantino. Pero no será hasta 1.948 y bajo la dirección de Rafael Gil cuando llegue a las pantallas españolas una de las versiones más populares y conocidas del *Quijote*. Una película que ha quedado en la retina de todos los españoles y que estuvo protagonizada por el inigualable Rafael Rivelles y Juan Calvo como su escudero, arropados por una joven Sarita Montiel y un bachiller encarnado por Fernando Rey, quien, paradojas del destino, al paso del tiempo encarnaría al mítico caballero. La producción de la película, que fue bastante costosa para los años 40, corrió a cargo de Cifesa, que encargó la música al maestro Ernesto Halfter y la interpretó la Orquesta Sinfónica de Madrid. Pese al éxito de la obra hubo críticos disonantes con la realización. Así Cándido afirmaba en el diario *Ya*, con fecha 3 de marzo de 1.948 “pero aunque la película posee todas estas buenas cualidades ya mencionadas y aún contando con la dificultad de realizar con este tema una obra completa en todas sus facetas, sinceramente creemos que se pudo llegar a unos resultados superiores. Durante toda su larga proyección *El Quijote* de Rafael Gil no llena al espectador; hay una sensación de vacío y frialdad hacia lo que está ocurriendo en la pantalla. En muy pocos momentos la cinta ofrece emoción y calor necesarios, ni da una clara visión de la intención cervantina con su simbólica representación de tipos humanos, reales y positivistas unos, idealistas hasta la más sublime locura otros”.

El diario ABC también coincide con estos planteamientos y su crítico señala que “con todos los respetos, pues la obra de Rafael Gil es sin duda muy importante, la más importante en la producción nacional, a este Quijote le faltan muchas cosas que son las mejores del libro, y le sobran otras que nada representan en la grandeza del libro; y hubiese sido más cuerdo compaginar lo indispensable con lo significativo, desechando aventuras y episodios inocuos y exaltando aquellos que podrían acercar la película a la obra de Cervantes”.

Pese a este tipo de críticas, escritores como Wenceslao Fernández Flores y Gerardo Diego en ABC o Jardiel Poncela en *Diario de Madrid*, lanzan elogios elevados a la calidad y buen estilo de esta película<sup>7</sup>.

Tras esta realización llegamos a 1.961 en que se produce un cortometraje infantil *Aventuras de D. Quijote*, dirigido por Eduardo García Maroto. Esta obra, que se anunciaba como primera parte, no tuvo continuación pese a estar promovida por la Fundación Española de Cine Infantil y obtener un premio en el Festival Internacional de Cortometrajes de Bilbao.

En 1.965 se afronta la realización de dos películas, *Don Quijote y Dulcinea del Toboso*, una coproducción hispano-franco-germana, dirigida por el italiano Carlo Rim. La quiebra de la productora impidió que se pudiese exhibir en salas cinematográficas en un primer momento, aunque sí que se vendió a varias cadenas de televisión y posteriormente se llevó a las pantallas. Las dos películas se correspondían respectivamente con las dos partes en que dividió su obra Cervantes.

En 1.973 Mario Moreno Cantinflas encarnará a un particular Sancho Panza, servidor del caballero, interpretado por Fernando Fernán Gómez, en la coproducción hispano-mexicana *Don Quijote cabalga de nuevo*, bajo la dirección de Roberto Gabaldón y guión de Carlos Blanco.

7. En los diarios reseñados los días 13, 16 y 23 de marzo.



La película levantó cierta polémica dada la visión un tanto extraña que se daba del clásico, y sobre todo por querer metamorfosear a Sancho Panza en el “pelao” de Cantinflas. Lo cierto es que el trabajo era una adaptación muy libre de la obra original. El guionista, Carlos Blanco, dice al respecto “no he querido adaptar la novela de Cervantes. Escribí pensando y sintiendo la novela, quizá pensé con el sentimiento y sentí con el pensamiento, como dice Unamuno que ocurre<sup>8</sup>”

Una visión curiosa del Quijote fue la producción hispano-italo-alemana *Dulcinea*, dirigida en 1.962 por Vicente Escrivá. En esa película se nos presenta a una real Aldonza Lorenzo, que trabaja en una cantina y que recibe unas cartas de amor de un desconocido, un viejo caballero, a quien decide ir a buscar, encontrándolo en el lecho de muerte.

La figura de don Quijote volverá a ser retomada en los años 80 y 90, pero por la televisión.

Desde los años 40 a la actualidad se afrontan miles de adaptaciones cinematográficas extranjeras, entre las que se hallan la soviética de Kozintev o la que dirigió Orson Welles, recientemente recuperada.

La televisión afrontó por vez primera la figura del hidalgo manchego en 1.985, una coproducción entre la RAI y TVE, dirigida por Maurizio Scaparro. Años después, a principios de esta década, Manuel Gutiérrez Aragón dirigirá una serie de varios capítulos donde Fernando Rey y Alfredo Landa bordan los papeles protagonistas. Esta producción televisiva supuso de alguna forma el mejor legado que dejó Fernando Rey del conjunto de su magistral trabajo.

Pero no sólo el *Quijote* despertó interés entre los productores y directores, sino que otros textos cervantinos también han sido llevados y trasladados hasta la gran pantalla.

La primera de las traslaciones de otra novela cervantina fue en 1.909. Cuyás, tras su *Quijote*, apuesta por adaptar *El curioso impertinente*, incluida como novela independiente en los capítulos 33 y 34 de la primera parte del Quijote. Esta obra volvió a ser llevada a la gran pantalla en 1.948, bajo la dirección de Flavio Calavara y con la participación de Aurora Bautista, José María Seoane y Roberto Rey.

Esta producción no se estrenó hasta 5 años después en un local de segunda categoría. Las críticas fueron bastante explícitas. Carlos Fernández Cuenca escribía en YA “nada perdería el cine español si *El curioso impertinente*, cinta realizada hace un lustro, hubiese quedado inédita para siempre; claro que lo mejor hubiera sido no realizarla”.

En 1.968 José María Forqué afrontará otra realización de este texto bajo el título *Un diablo bajo la almohada*, interpretada por Ingrid Thulin, Maurice Ronet y Gabrielle Ferzetti. El argumento original se traslada hasta los años 60, según Quesada “la película es una transposición a la época actual del tema y los personajes del *Curioso...* Se mantienen los nombres, solo que Anselmo, en vez de joven noble y adinerado, es un científico y Lotario un “play boy”. El enredo de celos, imprudencia y adulterio imaginado por Cervantes se convierte en un vodevil moderno con aire de comedia bufa a la española, de escasa calidad artística a pesar de la brillantez de la imagen y del buen oficio de Forqué. La película arranca con cierto garbo, cae después en el tedio, para finalizar en una especie de chiste visualizado. La mayor parte de los

8. Declaraciones citadas en Gómez Mesa, *Op. Cit.*, p. 79.

exteriores están rodados en la Costa Brava catalana, lo que unido al trío estelar y al desenfado de la realización hicieron del film un producto de exportación para circuitos extranjeros de categoría B"<sup>9</sup>.

La novela ejemplar *La Gitanilla* ha sido llevada en dos ocasiones. La primera en 1.914, con guión de Rafael Marquina y dirección de Adrián Gual y Enrique Jiménez. En 1.940 Fernando Delgado, bajo la producción de Cifesa, afrontó la dirección de una adaptación de este texto, protagonizada por Estrellita Castro y Juan de Orduña. La película fue todo un éxito de taquilla, sobre todo si tenemos en cuenta que la cantante tenía una legión de seguidores. La obra cervantina se adaptó en este caso a las necesidades y se convirtió en una comedia de tonadillera, género muy propio de los años 40 y 50. Para Quesada el "ritmo cinematográfico es excesivamente lento, y la construcción de situaciones y escenas, tienen una falta de rigor y naturalidad... La película tiene su punto flaco precisamente en el hecho de estar subordinado el texto al lucimiento de Estrella Castro, muy en su papel de diva del baile y el cante andaluz adulterados"<sup>10</sup>.

Otra de las novelas adaptadas ha sido *La ilustre fregona*. Fue en 1.927 bajo la dirección de Armando Pou y la interpretación de Mary Muniain y Ángel Zomeño.

TVE también adaptó otras novelas, sobre todo en los años 70 donde se realizaron series con los textos clásicos, como apuntamos anteriormente.

En 1.970 Miguel Picazo dirigió *Rinconete y Cortadillo*, con Eduardo Calvo en el papel de Monipodio. En 1.973 Jesús Fernández Santos afronta para *Los Libros*, *El Licenciado Vidriera*, protagonizado por Emilio Gutiérrez Caba y Lola Cardona.

Si la obra de Cervantes despertó tanto interés también lo ha hecho la vida del escritor, de quien se han realizado dos películas basadas en su biografía. En 1.967 se realiza *Cervantes*, basada en la novela del mismo nombre de Bruno Frank. La película dirigida por Vicent Sherman y protagonizada por Horst Buchholz, Gina Lollobrigida, José Ferrer, Louis Jourdan, Francisco Rabal y Fernando Rey, fue una coproducción hispano-italo-gala.

TVE lleva a cabo en 1.980 una serie sobre la vida del escritor. Los capítulos fueron dirigidos por Alfonso Ungría e interpretados en el principal papel por Julian Mateos, quien estaba arropado por Yelena Samarina, José María Muñoz, José Calvo y Julieta Serrano. Esta serie, realizada con una gran calidad, tuvo un aceptable éxito de público, en un momento que TVE afrontaba la realización de adaptaciones como *Fortunata y Jacinta*, *Los Pazos de Ulloa* o *Los gozos y las sombras*.

## Lope y Calderón

A la par que se afrontaron todos estos trabajos, tanto la industria cinematográfica como la televisión no se olvidaron de nuestros dos más grandes comediógrafos, Lope de Vega y Calderón.

9. Luis Quesada, *Op. Cit.* p. 37.

10. Luis Quesada, *Op. Cit.* p. 38.

De ambos se han realizado diversas adaptaciones, algunas de las cuales han llegado a ser éxitos en la gran pantalla como *El perro...*, que ya es tan de Miró como del Fénix de los Ingenios.

El acercamiento a la obra de Calderón fue bastante temprano en nuestro cine, ya que en 1.914 Adrián Gual realiza la película *El alcalde de Zalamea*, producida por Barcinografo e interpretada por Enrique Jiménez, Joaquín Carrasco y Marina Mestres. Lo atractivo del argumento hace que en 1.953 José María Maesso dirija otra adaptación interpretada por Manuel Luna, Isabel de Pomes, Alfredo Mayo, José Marco y Fernando Rey, que eran las primeras figuras cinematográficas que había en España en aquel entonces. El resultado final fue bastante encomiable, ya que el director adoptó un estilo sencillo, con lo cual dejó todo el peso en el texto fílmico, que sigue la línea estructural y argumental de la obra calderoniana. En este trabajo hay que contar además con la colaboración de Manuel Tamayo, en lo que a adaptación se refiere.

TVE afrontará una coproducción con la RAI en 1.972 que bajo el título *La leyenda del alcalde de Zalamea*, incorpora aspectos de *El mejor alcalde el rey*, de Lope. Este trabajo estuvo dirigido por Mario Camús, un buen conocedor de las adaptaciones literarias a la gran pantalla, e interpretado por Paco Rabal, Mario Pardo, Teresa Rabal, Fernando Fernán Gómez y Charo López.

*La vida es sueño* también fue llevada al cine en 1.960 bajo el título de *El príncipe encadenado*. Película dirigida por Luis Lucia, e interpretada por Javier Escrivá, María Mahor, Antonio Vilar y Luís Prendes.

Luis Gómez Mesa<sup>11</sup> asegura que “Lucia cambia el título original por *El príncipe encadenado* -de folletín más o menos histórico-. Es como una disculpa anticipada de que los resultados no estaban a la misma gran altura que el empeño. Extraer para dar forma fílmica a una obra de trascendencia, por el contenido y por lo que se dice en bellísimos versos, es una empresa difícilísima, pero no imposible. Todavía no se ha logrado que el cine exprese en su lenguaje propio una genial creación escénica. Lo que más se ha conseguido es el trasplante íntegro de una representación teatral extraordinaria”. (Afortunadamente Pilar Miró ha mostrado que ya se puede hacer esa traslación a la gran pantalla, sin perder su espíritu original y enriqueciéndose incluso).

*La dama duende* se llevó a la gran pantalla en 1.919 en una película dirigida por José María Codian e interpretada por Silvia Mariátegui, José Balaguer y Julian de la Cantera.

Como ocurre con Cervantes también se han realizado adaptaciones de Calderón en otros países, hecho similar a lo acontecido con Lope de Vega de quien en España se lleva por vez primera a la gran pantalla una de sus obras en 1.946.

Nos referimos a *Fuenteovejuna*, una gran producción de Cea-Alhambra Films, y con un guión realizado por Pemán. El reparto iba encabezado por Amparito Rivelles, la gran estrella de aquellos momentos, a quienes acompañaban Lina Yegros, Manuel Luna, Asunción Sancho, Julio Peña, Rafael Calvo, Toni Leblanc y Conrado Sanmartín.

11. Gómez Mesa, *Op. Cit.*, p. 63.

La censura hizo desaparecer ciertos aspectos del texto original. Sobre todo aquellos en los que cargaban las tintas un poco. Así la Rivelles no pudo recriminar, en su papel de Laurencia, la cobardía de los hombres del pueblo y llamarles maricones, sino “pocohombres”<sup>12</sup>.

El resultado fue muy aceptable, ya que captó por completo el espíritu principal que había dibujado Lope. Gómez de Mesa señala que “Amparito Rivelles y Manuel Luna, como el maestro de Calatrava realizan lúcidas actuaciones. Queda exactamente realizado el tema esencial, protagonización colectiva de todo el pueblo unido, desde el alcalde al más humilde vecino. Apreciable intento de aproximación por medio del cine de nuestros clásico a los públicos actuales”<sup>13</sup>.

*Fuenteovejuna* volvió a ser llevada a la pequeña pantalla en 1.970. Guerrero Zamora realizó una adaptación protagonizada por Nuria Torray, Eusebio Poncela, Eduardo Fajardo y Manuel Dicenta. Fue una curiosa aproximación donde había cierto regodeo en las escenas de castigo al pueblo.

Otras obras de Lope llevadas a la gran pantalla han sido *La moza de cántaro* en 1.953. Una película dirigida por Florian Rey e interpretada por Paquita Rico, Peter Damon, Rafael Arcos e Ismael Merlo. Al texto clásico se le añadieron escenas de canto para el lucimiento de la tonadillera, mal igual que se hizo con el que interpretó Estrellita. Para Gómez Mesa “mediana película, realizada para el público necio, calificado así por el mismo Lope de Vega”<sup>14</sup>

Rafael Gil afrontó en 1.973 la dirección de *El mejor alcalde, el rey* interpretada por Analía Gadé, Simoneta Stefanelli, Fernando Sancho y Andrés Mejuto. La película resultó un excelente trabajo, que sin embargo no contó con un gran éxito de público.

En 1.935 se llevó a cabo un curioso trabajo, *La Musa y el Fénix*, un mediometraje dirigido por Constantín David e interpretado por Manuel Azayones, Eduardo García del Portillo y Faustino Cornejo. Esta obra trató de plasmar en imágenes la azarosa vida del Fénix de los Ingenios.

En conjunto todas las adaptaciones señaladas han obtenido un mayor o menor reconocimiento. Sin lugar a dudas el trabajo de Pilar Miró ha sido el clásico llevado a la pantalla que ha conseguido la más grande aceptación entre público, crítica y la propia industria cinematográfica.

Miró no es ajena a las adaptaciones literarias, su último trabajo ha sido una novela de Leguina, *Tú nombre envenena mis sueños*, ni a los clásicos, aún quedan en mi retina escenas de su *Werther*.

Para adaptar el texto de Lope contó con el trabajo de Rafael Pérez Sierra, consiguiendo ambos traducir la frescura y brillo que salpican los versos de Lope. Una traducción que se iba a presentar en un nuevo código, la sintaxis fílmica, por lo que no solo el mérito estriba en trasladar el contenido literario al cinematográfico, sino lograr que este último no pierda su ritmo y sus más peculiares atractivos.

En suma *El perro del hortelano* ha supuesto un ejemplo de que adaptar un buen texto, a través de una equilibrada realización, conduce, ineludiblemente, a excelentes resultados y es muestra, además, de lo que es el buen cine español, del que Miró es un brillante ejemplo.

12. Anécdota explicada por la actriz al autor.

13. Gómez Mesa, *Op. Cit.*

14. Gómez Mesa, *Op. Cit.* p. 272.

Junto al buen hacer de la realizadora es indudable que la moda despertada por la industria mundial con adaptaciones de Shakespeare, como señalamos al principio, ha eliminado el miedo que había a la hora de ir a ver una película basada en un clásico.

Lo que es de esperar es que esta moda no solo anime a los espectadores a ir a las salas de exhibición, sino a los realizadores y productores a recuperar para la gran pantalla textos clásicos, de gran valía humana y literaria, que aguardan cual arpa becqueriana, pero en esta ocasión, a que una voz diga: "motor, se rueda".