

TEXTO Y ESPECTÁCULO TEATRAL EN EL SIGLO DE ORO

FRANCISCO FLORIT DURÁN
Universidad de Murcia

Durante muchos años la bibliografía crítica en torno al teatro español de Siglo de Oro ha estado configurada por un conjunto amplio de estudios que normalmente, puesto que siempre hay excepciones, consideraba toda pieza dramática aurisecular como una obra acabada y perfecta con unos valores artísticos provenientes de sus méritos literarios, de la habilidad del comediógrafo para crear personajes con hondura psicológica, de la grandeza de la trama narrada, estimándose más los argumentos trágicos que los cómicos, en suma de todos aquellos puntos que poco o nada tenían que ver con un hecho innegable: la condición teatral, escénica y espectacular de toda obra dramática. Lo curioso es que se orillaba voluntariamente esa condición, como si fuese ajena al texto artístico, como si *La vida es sueño*, *El condenado por desconfiado*, *El caballero de Olmedo* o cualquier otra comedia barroca hubieran salido de las manos de sus autores para ir directamente a las manos del crítico, quien las diseccionaba verso a verso en la soledad amena de su lugar de trabajo. A partir de ahí, este estudioso construía mundos críticos en función del argumento, los caracteres, las metáforas, la métrica sin caer en la cuenta de que tales piezas eran compuestas para ser vendidas a un *autor de comedias* que con seguridad las retocaba antes de ponerlas sobre el tablado de un corral de comedias del XVII, y que luego se las vendía, una vez que le habían dejado de dar dinero, a otro *autor* o a un librero-impresor, quien las imprimía la mayoría de las veces sin contar con el poeta dramático.

Por fortuna, desde hace un tiempo menudean en el mundo de la crítica teatral áurea estudiosos que, sin descuidar la ladera literaria, sí que se hacen cargo de la dimensión escénica del teatro barroco, que hablan sin reparos de la doble textualidad –la literaria y la espectacular–, que levantan sus comentarios y análisis de la obras dramáticas del XVII sobre cimientos sólidos y englobadores. Buen ejemplo de lo que acabo de señalar cabe encontrarlo en el volumen *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* (México D.F., El Colegio de México, 1997) en el que se reúnen los trabajos presentados en el seminario sobre el teatro del Siglo de Oro que se celebró en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de la prestigiosa institución académica e

investigadora El Colegio de México durante los meses de marzo a julio de 1995.

El editor de estas actas, el profesor Aurelio González, da cuenta en la introducción de cuál es el propósito común de los seis estudios editados: “el objeto de estos estudios es mostrar cómo la comprensión cabal de las obras dramáticas (tanto las obras maestras como aquellas que no lo son) del teatro áureo debe partir de su concepción como textos escritos para ser representados de acuerdo con las convenciones escénicas de aquella época y ante un público que, dentro de su múltiple procedencia, tenía una ideología y un contexto sociohistórico específico” (pág. 9). Se unen, como quedó dicho arriba, estos artículos ahora editados a la nómina -por fortuna cada vez más amplia- de análisis de comedias áureas en los que no se descuida la dimensión espectacular, escénica, representable, de cualquier texto dramático. Todos ellos, en consecuencia, parten de un hecho evidente, pero que suele postergarse en los estudios sobre la comedia barroca: los dramaturgos del XVII, como buena parte de los del XVI, escribían sus piezas no para ser leídas en primera instancia, sino para ser puestas en pie sobre un tablado ante un público heterogéneo, bullicioso y exigente, entre otras cosas porque pagaba por entrar al corral de comedias.

Tampoco se olvida en este haz de trabajos sobre el teatro áureo otra circunstancia no menos importante, y es el hecho de que en el proceso de transmisión de la pieza dramática que va desde el manuscrito autógrafo, o incluso desde el borrador primero, hasta la composición por parte de los cajistas del texto para su impresión, pasando por la puesta en escena, la comedia sufre todo tipo de alteraciones, y muchas de ellas tienen que ver con las acotaciones escénicas, es decir, con el texto espectacular.

Precisamente, en el presente volumen se recogen seis trabajos que tienen como punto de partida esa dimensión espectacular de la comedia áurea, en este caso desde Cervantes a Calderón. El primero de ellos, titulado “Caracterización de personajes en el teatro cervantino” (págs. 11-21), lo firma Aurelio González quien examina con acierto el uso que hace Cervantes de la doble textualidad, la literaria y la escénica, a la hora de caracterizar a sus criaturas teatrales. Señala el profesor González que el autor del *Quijote* lleva a cabo una caracterización distinta según se trate de tragedias o de comedias, y ejemplifica tal aserto con diversos fragmentos de piezas cervantinas deteniéndose en las didascalias explícitas.

También la segunda contribución está dedicada a Cervantes. Es su autora la profesora Christina Karageorgou Bastea y lleva por título “El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en la *Numancia*” (págs. 23-43). Tras realizar una apretada, pero útil, revisión de la bibliografía crítica sobre la tragedia cervantina, la autora concluye que se echa en falta un punto sustancial: el estudio de los “elementos que están ligados a la especificidad generica de la obra, es decir, de aquellos que atañen al problema de la doble textualidad: dramática y espectacular” (pág. 25). Ese es, precisamente, el hueco que pretende llenar con su trabajo la profesora Karageorgou, para lo

que, a partir del argumento de la *Numancia*, va comentando las didascalias implícitas y explícitas para constatar al final la honda preocupación del escritor alcalaíno por la puesta en escena de sus obras hasta en los mínimos detalles y también su interés por hacer verosímil la representación de una pieza histórica, aspecto que casa bien con lo que sabemos acerca de las ideas literarias del autor del *Quijote*.

Alma Mejía González presenta un trabajo, “Espacios de afirmación y contraposición en *El casamiento en la muerte*” (págs. 45-58), en el que analiza el manejo que de los espacios teatrales hace Lope de Vega en una pieza de asunto histórico protagonizada por el legendario Bernardo del Carpio, a quien el Fénix dedicó también su comedia *Las mocedades de Bernardo*. Lo fundamental en *El casamiento en la muerte* es que Lope “construye su comedia creando espacios dramáticos diferenciados que se desdoblán y funcionan mediante oposiciones significativas” (pág. 46).

En uno de los más interesantes trabajos del libro, “Configuración dramática de *El condenado por desconfiado*” (págs. 59-74), Martha Elena Munguía Zatarain insiste en punto con el que estoy totalmente de acuerdo: *El condenado por desconfiado* no es un sermón ni un tratado doctrinario acerca de la controversia de *auxiliis*, sino que es esencialmente una pieza de teatro destinada al espectador español del XVII. Tiene, en consecuencia, los rasgos propios de la comedia de cuño lopesco, incorpora técnicas de la comedia de enredo, busca, en fin, entretener y deleitar al público. Entendida, pues, en su justo y recto sentido esta obra de Tirso, la profesora Munguía revisa acertadamente a lo largo de su estudio “la forma en que se configuran textualmente los espacios dramáticos en relación con las acciones que constituyen la trama” (pág. 61), para concluir que *El condenado por desconfiado* es un texto artístico bien trabado y bien construido que ofrece al receptor un espectáculo atractivo y seductor. De este modo, la autora se separa de algunas interpretaciones, en mi opinión, erróneas que analizan la pieza teatral tirsiana a la luz de las teorías de Freud y de otras escuelas psicológicas. Esta manera de examinar una comedia barroca, montada sobre un armazón conceptual muy alejado del saber filológico, poco o nada tiene que ver con el horizonte de expectativas del público aurisecular, con sus sistema de ideas y creencias, que no era otro que el del poeta dramático. Mientras que no se asuma el axioma de que el espectador del XVII iba al corral de comedias a entretenerse, a divertirse, a ser farseado, a ver sobre las tablas hechos y dichos, pasos y acciones alejados de su vivir cotidiano, las interpretaciones que se hagan de la comedia española serán siempre equivocadas. Con lo que la construcción crítica se levantará sobre cimientos falsos por mucho que se empeñen algunos en hacernos creer que Lope, Tirso y Calderón eran impenitentes lectores de Freud, Lacan o Derrida.

El penúltimo estudio editado, “Texto dramático y texto espectacular en *Los pechos privilegiados*” (págs. 75-87), sigue las pautas fijadas por los otros trabajos del volumen. Su autora, Nancy Altenburg, elige una pieza del corpus teatral barroco, en

este caso de Juan Ruiz de Alarcón, con el ánimo de observar “la realización escénica de las funciones celebrativa y catártico-conjuradora que hablaba Ruiz Ramón, señalando la importancia de «ese otro texto», «multilingüe», en la realización” (pág. 76). Ello le lleva a prestar atención a los gestos, la corporalidad, los movimientos y posiciones de los personajes, en suma al texto espectacular.

Por lo que se refiere a las contribuciones críticas, el libro se cierra con el estudio de Gabriela Leal “*El mágico prodigioso*: la representación barroca como epifanía” (págs. 89-109). Una vez más se escoge, como sucedió con el estudio sobre *El condenado por desconfiado*, una pieza escénica tradicionalmente asediada por la crítica desde la vertiente literaria y desde la ladera de la doctrina religiosa con el fin de ejecutar un examen del texto espectacular de la obra calderoniana. Así, la comedia alcanza su cabal significado y su justa grandeza estética. En este caso, la profesora Leal ocupa voluntariamente el espacio del espectador, su mirada, para interpretar la obra de Calderón, su radical dimensión espectacular.

El libro incluye al final una bibliografía (págs. 111-117) en la que reúnen los libros, las ediciones y los artículos citados a lo largo de los seis estudios por sus autores. Se trata de una bibliografía actualizada que cuenta con trabajos, tanto en lengua española como en otras lenguas, todos ellos valiosos y acertados.

Tras leer este conjunto de análisis de nuestro teatro aurisecular y ver en los mismos frecuentemente utilizados términos tales como didascalias implícitas y explícitas, gesto, voz, movimiento, decorado verbal, espectáculo, tramoya, público, en suma vocablos que nos hablan de la esencia del teatro, de los elementos constitutivos de cualquier representación ya sea antigua o moderna, no hay más remedio que agradecerle a sus autores que, desoyendo las voces que les vienen del norte, nos ofrezcan un selecto grupo de estudios en los que se asume con rigor y sabiduría una evidencia no por todos sabida: el teatro barroco no sólo es texto literario, sino también, y fundamentalmente, espectáculo, fiesta, banquete para los sentidos.