

La relación en tres comedias cervantinas: de la acción dramática al metateatro¹

Emiliano Gopar Osorio
(Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas)

La relación es un discurso narrativo en la literatura dramática que sirve principalmente para transmitir hechos sucedidos antes del tiempo de la representación; con ello, se pone en contexto la acción en curso. El objetivo de este escrito es mostrar la dialéctica entre los elementos verbales y espectaculares que intervienen en la trasmisión de una relación. Interesa estudiar una cuestión metateatral: el énfasis que se requiere en la actuación cuando la relación contiene un engaño por parte del personaje emisor del relato; para ello, analizaré lo que sucede en dos obras cervantinas publicadas en las *Ocho comedias: El laberinto de amor y Pedro de Urdemalas*. También se dará tratamiento a las implicaciones espectaculares de una relación cuando el mensaje es de carácter objetivo; para tal situación, se analizará el recuento de acciones que don Fernando ofrece en *Los baños de Argel*.

Este artículo centra su atención en la relación porque, sin ser el único, es el recurso dramático que concentra la mayor parte de la carga narrativa. La razón de ser del análisis que se expondrá se debe a que el autor alcalaíno goza de buen prestigio como creador de los entremeses y de la *Numancia*, pero la recepción de las obras que dio a la imprenta no siempre fue favorable: como se verá en su momento, la cuestión narrativa ha sido menospreciada por los estudiosos. Nuestra hipótesis es que la estrategia de Cervantes es connatural a la práctica teatral del momento.

Es importante partir de la idea de que la relación es un género discursivo en virtud de que “sólo puede ser concebida vinculada con la acción dramática que le da acogida, y debe su existencia a intereses propios de los personajes, quienes al ofrecerla siempre son conscientes de que utilizan la palabra para brindar un relato.” (Gopar 2022: 45)

Habría que añadir que el personaje emisor también es consciente del poder de la palabra para mover los afectos del receptor. El hecho de ofrecer un discurso narrativo tiene su importancia no sólo en el carácter verbal; las palabras son también signos teatrales, por tanto, no se le puede calificar de simple narración en virtud de que desempeña otras funciones dramáticas. Menos aún puede suponerse una sustitución de los elementos espectaculares por la palabra, como algunos estudiosos han afirmado (Díez Borque, 63-64).

Recepción del discurso narrativo presente en el teatro de Cervantes

Como ha señalado Aurelio González (2013), Cervantes fue criticado principalmente porque durante un tiempo se creía erróneamente que el narrador había querido incursionar en el teatro, ámbito que, supuestamente, le era ajeno. Conviene revisar este aspecto para tener una idea más clara de la recepción que tuvo el discurso narrativo en la práctica dramática cervantina.²

¹ Este artículo fue elaborado durante la estancia posdoctoral realizada en el Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (2019-2021) bajo la asesoría de la doctora Ana Castaño Navarro. Conté con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM.

² La siguiente revisión debe mucho al trabajo realizado por González, pues se localizaron las referencias bibliográficas que el estudioso brindó y se han añadido algunas otras.

Entre los problemas que los estudiosos han visto en la dramaturgia cervantina, destaca la introducción de elementos narrativos. Con respecto a *El trato de Argel*, obra de la primera época, Ynduráin señala que los diálogos “no siempre fomentan la acción o la caracterización de los personajes;” (XXIII) considera también que no existe una línea interna de acción, y califica de premioso el movimiento de la obra. Con respecto a las obras de la segunda época, Cotarelo (50) y Canavaggio (324) han considerado que las intervenciones de los personajes tienen una longitud que muchas veces entorpece la acción.

Para algunos estudiosos, el defecto más grande tiene su origen en la influencia del narrador en su quehacer como dramaturgo; así se advierte en el comentario de Cotarelo al hablar sobre la poca habilidad del dramaturgo: “las comedias de Cervantes más se parecen á una novela dialogada que á lo que ahora se llama obra dramática;” (49) llega a decir que: son “novelas en verso.”³ (273) Marrast, por su parte, considera que Cervantes es “un novelista demasiado bueno, un cuentista demasiado maravilloso para poder ser un perfecto autor dramático.” (136)

Entwistle señala el fracaso del autor en el género en virtud de que “*His mind was that of a novelist, and [...] he saw no essential difference between a play and a short story.*” (63) Las observaciones negativas sobre el quehacer del dramaturgo incluso se encuentran a finales del siglo pasado; véase como muestra el siguiente señalamiento de Zimic:

[...] con frecuencia en las comedias cervantinas encontramos narraciones o descripciones tan extensas que necesariamente perjudican las posibilidades de aquéllas como espectáculo. En primer lugar [...] para ser apreciadas requieren una facultad mnemotécnica que muy pocos espectadores poseen. Detienen además la acción, creando escenas demasiado lentas, estáticas, que no encuentran generalmente el contrapeso de un verso musical o un arte colorista, como suele ocurrir, por ejemplo, en Lope. El espectador se impacienta. Y a la mencionada dificultad de comprensión que experimenta el espectador se une otro formidable obstáculo en el hecho de que Cervantes narra o describe con una técnica empleada con éxito en algunas de sus obras narrativas, pero que resulta inadecuada en el teatro (1974, 507-508).

En otro lugar, Zimic señala que la impronta de la prosa se deja ver en obras como *El gallardo español*. La relación que guarda la comedia con una obra narrativa ha hecho pensar al estudioso esloveno que la obra dramática pudo haber sido escrita originalmente en prosa y luego hizo la adaptación al teatro (1992, 94).

Este tipo de juicios desconciertan, pues abundan las escenas en el teatro del Siglo de Oro en las que la función digresiva o el lirismo adquiere una relevancia notoria. Véase como muestra lo que sucede en la extensa relación de Basilio en *La vida es sueño* ante Estrella y Astolfo; en ella, Calderón (103-111) ocupa 254 versos para informar a sus sobrinos y a los representantes de la corte de Polonia sobre los motivos que lo llevaron a encerrar en una torre a su hijo Segismundo. Pretendo mostrar a continuación que los elementos narrativos presentes en las obras cervantinas no son extrañas a la práctica dramática, sino todo lo contrario: no hay sustitución de la acción por la palabra, sino una dialéctica entre estos elementos para el adecuado funcionamiento dramático.

La relación: del acto dramático al metateatro

³ El autor emplea la denominación particularmente para referirse a *El gallardo español*.

En teatro, el hecho de tomar la palabra implica ya un signo dramático (Kowsan, 126), pues la voz no sólo es el medio para transmitir el mensaje, también se trata de un signo teatral que puede ser utilizado (el tono, el acento) para alcanzar distintos fines (Kowsan, 134). La sola presencia de los personajes implica ya un signo dramático contundente. De esta suerte, una relación implica un acto dramático por el hecho de que un personaje toma la palabra y utiliza su voz, necesariamente, para ofrecer un discurso narrativo. Tómese en cuenta, además, que los personajes casi nunca permanecen estáticos durante la transmisión de este discurso. Son comunes, por ejemplo, las referencias discursivas de movimientos con la mirada, con las manos, con el cuerpo, los cambios de lugar dentro del escenario, etcétera, cada uno de ellos implica un signo teatral, es decir, tienen un impacto en las acciones dramáticas; además de tales movimientos, hay muchos otros elementos que cobran relevancia al enriquecer las expresiones de los personajes, tales como el vestido, los objetos que porta el personaje o aquellos que están vinculados con el escenario. Regularmente, un personaje que utiliza la técnica dramática que ocupa nuestra atención tiene la finalidad de convencer a su escucha; para tal propósito, no sólo se vale de recursos teatrales, como los antes mencionados, también echa mano de los recursos retóricos a su alcance.

Cervantes tiene clara esta situación: en varias de sus obras dramáticas, principalmente en las *Ocho comedias*, por más largo que sea el discurso, los personajes que ofrecen una relación recuerdan constantemente al espectador que su presencia en el espacio dramático es relevante por diversas circunstancias: para recordar que las palabras que emiten ocultan un engaño, para tratar de convencer de la verdad o para expresar algún sentimiento, emoción, un estado de ánimo. Para que las palabras tengan la contundencia deseada, es decir, para convencer o para mover los afectos del receptor, casi siempre los personajes emisores hacen un esfuerzo extra con respecto a las actitudes asumidas durante el diálogo: llevan a cabo una suerte de puesta en escena con la finalidad de que sus palabras sean atendidas, ya que el centro de atención dramática durante el momento de la transmisión de la relación son las palabras;⁴ casi siempre esta puesta en escena se pone al descubierto por los movimientos corporales y gestos que son expresados de manera verbal, como lo veremos en un momento.

Puesta en escena en la transmisión de relaciones no objetivas

En los casos en los que la relación conlleva un engaño, la transmisión implica una marcada actuación por parte del personaje emisor en virtud de que su meta es persuadir al escucha; para alcanzar su deseo, tiene que utilizar todo su ingenio verbal y no verbal, pues el obstáculo más grande que se le presenta es transformar una mentira en una verdad delante de los ojos del receptor. Podemos encontrar tal situación en *El laberinto de amor* cuando Julia utiliza un disfraz para representar el papel de un pastor (Camilo) con el fin de contar a Manfredo (hombre de quien está enamorada) el supuesto encuentro con un mancebo: inventa que Julia, o sea, ella misma, aparece en traje de hombre; de esta manera y valiéndose del engaño con la verdad, la mujer logra declarar su amor.

Son muchos los rasgos que permiten advertir la puesta en escena de la relación ofrecida por Julia; a continuación, revisaré los más sobresalientes. En primero es el hecho de combinar el estilo indirecto y el directo, este último para transmitir textualmente las palabras que supuestamente fueron emitidas por Julia en su arrebatada declaración amorosa. Esta combinación

⁴ El metateatro no sólo implica una obra dramática dentro de otra, sino que es un “género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales”, es decir, para que un elemento de la obra pueda ser considerado como teatro dentro del teatro, “es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada.” (Pavis 1980b, 309)

de estilos necesitaría forzosamente un cambio en el tono de voz y en el estilo empleado por Camilo, pero Cervantes, a diferencia de lo que sucede con la contundencia del disfraz en la mayor parte de las obras en el Siglo de Oro,⁵ parece burlarse de la convención dramática al optar por la verosimilitud, pues la dama delata su actuación por medio de su voz y lo refinado del vestido al representar el papel de personaje rústico. Recuérdese que en este momento Julia adopta voz de hombre, y ésta no es precisamente la mejor de las imitaciones: cuando Camilo y Rutilio (es decir, Julia y su prima Porcia) habían intentado fingir ser pastores, el hábito (pellicos) y la manera en que las enamoradas y disfrazadas se expresan denotan su pertenencia a una clase superior:⁶ “En verdad / que parecen de ciudad / vuestros nombres y el estilo, / y que en ellos, y aun en él, / poco os mentís villanía,” (Cervantes 2015b, 593) señala Manfredo; y no sólo lo nota el caballero, sino también uno de los cazadores: “Y aun vosotros [parecéis], de caudal / mayor del que habéis mostrado / si no, dígalo el lenguaje / y el uno y otro pellico.” (Cervantes 2015b, 594) Como bien notaron Manfredo y el cazador, es muy difícil asimilar el lenguaje utilizado por las disfrazadas con el propio de personajes rústicos, por tanto, el estilo que utiliza Julia para identificarse con Camilo resulta algo forzado en virtud de que ella es una doncella noble que nunca había tenido contacto directo con el grupo social al que pertenece el personaje que imita. No obstante, el disfraz ayuda a proseguir con el engaño de la dama.

Añádase a esta forma forzada, ya en la transmisión de la relación, el hecho de que Camilo tendría que apropiarse de un tono de voz que tuviera correspondencia con la queja amorosa de la enamorada a quien supuestamente imita. Este modo de hablar sería fingido desde la perspectiva de Manfredo, pero sería el natural de Julia, es decir, su propio estilo; sólo tendría que aumentar notoriamente el melindre y el tono llorón para estar en concordancia con los propios sentimientos que, de acuerdo con el relato, hizo explícitos la mujer en su afán de mover los afectos de Camilo, para que éste, a su vez, trasmita sus gestos y sus palabras a Manfredo, y así quede convencido el caballero del amor que desborda el pecho de la atrevida fugitiva. El espectador sabe que no es falso el sentimiento de la dama, pero sí nota que resultan exagerados tantos suspiros, tantos llantos y tantas reticencias para contar mediante una larga relación lo que ella misma había dicho de manera concisa y en un tono franco a su prima (“¡Qué corta es nuestra ventura! / Tú enamorada de quien / tiene a otra por su bien; / yo, de quien mi mal procura!” (Cervantes 2015b, 590)) Durante el relato ofrecido por Julia delante de Manfredo, se puede advertir, entonces, el gran empeño de la dama para teatralizar de manera exagerada sus sentimientos.

El segundo elemento que importa resaltar es la forma métrica empleada. La cadencia del verso marca una diferencia entre la forma de expresión utilizada durante el diálogo y la empleada durante la relación. Cervantes parece seguir y al mismo tiempo rebelarse en contra del precepto de Lope que reza: “Acomódese los versos con prudencia / a los sujetos que va tratando.” (Vega, 148) Lo sigue porque, en efecto, la forma métrica se utiliza exclusivamente para transmitir el relato (incluyendo la solicitud de Manfredo); la suavidad del verso, por su parte, se amolda al tema tratado, la queja amorosa: “Yo soy aquella / a quien persigue su contraria estrella; / yo soy la sinventura / que, a la primera vista de unos ojos, / sin valor ni cordura, / rendí la libertad de los despojos / de la honra y la vida / pues una y otra cuento por perdida.” (Cervantes 2015b, 633) Se rebela porque en lugar de utilizar el romance o las octavas (métrica propia para el relato, según

⁵ Muestra del poder del disfraz se aprecia cuando doña Juana se presenta en traje de caballero en *Don Gil de las calzas verdes*, el disfraz resulta tan natural que no sólo es capaz de enamorar a la misma doña Inés y a doña Clara, también provoca los celos de don Juan (Molina, 129-132).

⁶ Ante la duda de Manfredo si los pellicos que traen los ‘pastorcillos’ se usan ahora, Porcia responde: “También muestran sus primores / los villanos, si son ricos,” (Cervantes 2015b, 593) lo que significa que las mujeres, por el afán de ocultar su personalidad, adquirieron trajes costosos difíciles de atribuir a gente humilde.

Lope), prefiere los sextetos lira, pues Cervantes toma en cuenta que el personaje en realidad no cuenta hechos pasados; más importante es la función poética: adornar los sentimientos que invaden el pecho de la dama para que causen el efecto deseado sobre el ser amado.

El tercer elemento es la solicitud de la relación del oyente y la petición de atención por parte del emisor. La solicitud pone énfasis en el modo de enunciación empleado para la recitación: “Torna, pues, ¡oh, Camilo!, / y dime aquello que decías agora / usando el mismo estilo, / que el modo de decirlo me enamora / y el caso me suspende.” (Cervantes 2015b, 632) La manera de hablar de Camilo no se corresponde con la del pastorcillo que se ha puesto al servicio de Manfredo; de ahí que el caballero se enamore y suspenda: un pastor real se caracterizaría por su rusticidad, no por el lirismo que caracteriza el discurso de Camilo.

A partir de la solicitud del relato hecha por Manfredo, el buen Camilo pide la atención del oyente para iniciar su discurso: “Pues de ello gustas, buen señor, atiende;” (Cervantes 2015b, 632) tal apertura implica que tanto emisor como el receptor adoptan una postura que denota interés y disposición por la palabra; tómesse en cuenta que estamos en el género más dinámico, no en un relato pastoril en el que hay disposición y tiempo para las quejas amorosas. Tal situación es evidente porque durante la transmisión de los 86 versos no hay una sola intervención de Manfredo, y hubiera seguido en silencio el caballero durante otra tirada de versos similar de no haber necesitado el dramaturgo detener el relato para incrementar el suspenso del caballero (por lo insólito de la nueva) y del propio espectador, quien se sorprende con el ingenio que emplea Julia para alcanza su objetivo.⁷

El cuarto elemento son las constantes referencias en el texto a los movimientos y a la mímica de los personajes (Cervantes 2015b, 632-634). Por parte de la mujer, se aprecian las siguientes acciones: llora; se pone de hinojos, besa la mano de Camilo y la llena de lágrimas; habla con desmayo; caminan al aposento; toma asiento; se sosiega; habla con desmayado aliento; el rostro se le pone como fuego; da un suspiro doloroso, ardiente; su rostro se torna ‘amortecido’; tiene “el codo y palma en la rodilla y frente”. Los verbos que denotan el movimiento de Julia-Camilo durante la supuesta realización de los hechos que relata y que connotan los propios movimientos corporales que el personaje tendría que tratar de repetir durante la recitación de la relación para lograr un notable efecto sobre el receptor son: la mirada fija en la mujer; le da la mano; la levanta; la lleva al aposento, la escucha, nota la vergüenza, le dice razones para convencerlo de hablar; tras oír la identidad femenina del mozo, queda “como estatua, mudo”; su discurso, dice, “me fue encantando y suspendiendo”. Todas estas referencias, que denotan un gran dinamismo, son signos teatrales que se conoce como gestos lexicalizados de la *indigitatio*, y señalan, como dice Rodríguez Cuadros, “exactamente lo que se desea sea mirado u observado” (Rodríguez Cuadros, 373). La palabra, además de servir para transmitir los hechos, cumple una función de importancia para reforzar el texto espectacular: señala aquellos movimientos y actitudes no para que el actor las siga al pie de la letra, no para que tales referencias tengan su correlato durante la enunciación del discurso, sino para señalar el camino que en su imaginación ha de seguir el personaje oyente para poder recrear la actuación imaginaria de los hechos inventados que se transmiten. El ingenioso Camilo ha echado mano del recurso metateatral para tratar de mover los afectos de Manfredo: la cadencia del discurso y la alternancia de elementos imaginativos con los verdaderos sentimientos de Julia se conjugan para convencer a Manfredo; el efecto encantador del relato también termina por hacer mella en el propio espectador.

⁷ Lo cierto es que tampoco habrá interrupción por parte del caballero durante los 88 versos restantes del relato, que se ofrecen tras una breve pausa.

El personaje que se lleva las palmas por el empeño que pone en los aspectos no verbales que acompañan la recitación de la relación es Pedro de Urdemalas cuando se disfraza de ermitaño para representar el papel de mensajero divino. Él demuestra pleno dominio sobre la *pronuntiatio* al emitir su relación sobre la embajada que las ánimas del purgatorio han querido transmitir a la viuda a través de su voz:⁸

gracias doy a quien me ha hecho
 entrar en aqueste estrecho,
 donde, sin temor de mengua,
 me ha de sacar esta lengua
 con honra, gusto y provecho.
 Memoria, no desfallezcas,
 ni por algún accidente
 silencio a la lengua ofrezcas;
 antes, con modo prudente,
 ya me alegres, ya entristezcas,
 en los semblantes me muda
 que con aquesta viuda
 me acrediten. (Cervantes 2015c, 873)

Como se podrá observar en la primera estrofa, el personaje es consciente del poder de la palabra.⁹ Extraño que la manifestación del placer que provoca el engaño esté al mismo nivel que el provecho y la honra: es tanto como decir que la propia recitación de la relación es satisfactoria por los fines económicos y de prestigio que obtendrá, pero también por la cuestión lúdica implícita en la propia puesta en escena de su engaño: el personaje (y con él el espectador) sabe que está a punto de iniciar la burla en contra de Mariana. Para que el juego funcione, la viuda debe ignorar lo que Pedro y el espectador saben y lo que la mujer, por su fe e ingenuidad, ignora: que detrás del mensajero divino, se oculta un astuto embustero, y que el acto piadoso no es sino un montaje teatral. El pilar de la puesta en escena es la relación que Pedro ofrecerá a la viuda, pero ha tomado todas las precauciones para no dar pie a ser descubierto, de ahí que manifieste abiertamente la importancia que para el éxito de su engaño tiene su participación no verbal cuando suplica a la memoria no abandonarlo para no caer en momentos de silencio, detalle que delataría su charlatanería: recuérdese que parte del enredo consiste en memorizar el listado de los familiares muertos de la mujer ofrecido previamente por Maldonado. Pedro sabe que las palabras que él emita delante de la viuda serán acreditadas por la mujer siempre que los gestos utilizados para reforzar su discurso sean los apropiados: unas veces denoten alegría; otras, tristeza.

⁸ Tómese en cuenta que en oratoria “la *actio* o *pronuntiatio* atañe a la puesta en escena del discurso ante el auditorio: el orador debe atenerse a unos códigos de actuación para ilustrar auditiva y visualmente los contenidos de la pieza oratoria.” (Azaustre, 158) Beristáin (408) también señala que se trata de “la puesta en escena del orador al recitar su discurso como un *actor*, con la dicción adecuada y los gestos pertinentes para realzarlo y lograr el efecto que se propuso.” Lausberg (35), por su cuenta, señala: “La quinta fase de elaboración es la *pronuntiatio*, es decir, mantener el discurso con la voz y con los gestos acompañantes.”

⁹ La satisfacción de sus ambiciones económicas resultan de “honra” y “provecho”: tal situación resulta comprensible si se toma en cuenta que el personaje está doblemente comprometido a someter bajo su voluntad a la viuda: se trata de una cuestión personal heredera de su propia tradición como personaje embustero, pero, al mismo tiempo, también se trata de una cuestión pública: tiene que satisfacer las expectativas que los gitanos han depositado en él: “y verás cuan fácilmente / de su miseria la quito; / y, a lo que soy suficiente, / a este embuste lo remito” (Cervantes 2015c, 839).

Además de estos gestos lexicalizados, apoya la relación de Pedro otros elementos espectaculares que funcionan como refuerzo escenográfico en su momentánea puesta en escena; entre ellos se encuentran los siguientes. 1 El vestido de ermitaño y los objetos que trae cargando el embustero, según reza la didascalia explícita que abre la última jornada: “Sale Pedro, como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anjeo llenos de arena en las mangas;” (Cervantes 2015c, 872) gracias al discurso, el vestido lo acredita como el buen hombre que la viuda esperaba y los talegos se convertirán en sacos llenos de dinero para el rescate de almas en pena ofrecido por otros piadosos y liberales familiares; Pedro dará a guardar a la viuda los talegos como prueba tangible de su embajada y buena voluntad. 2 El hecho de que la viuda baje de la ventana a la calle, pues es el momento ideal para que el protagonista prepare su actuación mediante la reflexión metadiscursiva, pensamiento exteriorizado que advierte al espectador acerca de los elementos extralingüísticos que estarán presentes durante la recitación de su discurso, lo que aumenta el sentido lúdico: al ser engañada, la viuda será víctima de la ironía dramática, de la cual son cómplices personaje y espectador. 3 La efusiva actitud de la dama al verlo: “Padre, deme aquestos pies”, y el consiguiente el rechazo de tal cortesía por parte de Pedro: “Tente, honrada labradora, / no me toques. ¿Tú no ves / que adonde la humildad mora / pierde el honor su interés,” (Cervantes 2015c, 872-873) pues tal actitud desdeñosa hace recordar a la piadosa que el ‘buen hombre’ no pertenece al plano terrenal sino al divido. De esta manera el embustero acredita su engaño antes de comenzar el relato.

Otro elemento de importancia para asegurar la contundencia del engaño es la elección de su voz. Basta imaginar qué pasaría si el personaje desarrollara su papel adoptando la misma forma de expresión que utiliza cuando se comunica con los gitanos; en tal caso, tal vez el discurso no sería tan convincente para la viuda. En este sentido, Urdemalas tendría que adoptar a un *genus sublime*,¹⁰ que se corresponda con la supuesta gravedad que quiere transmitir: “las almas que están en penas / de todo contento ajenas, / aunque más las soliciten, / las ceremonias no admiten / de que están las cortes llenas” (Cervantes 2015c, 875). Cabe señalar que el dramaturgo refuerza la gravedad de las palabras mediante la utilización las coplas reales (*ababa cddc*), forma métrica que contrasta con el tono coloquial que brindan las redondillas en la siguiente escena en la que la reina cuestiona a Marcelo sobre el origen de las joyas de Belica. Como puede advertirse, Urdemalas hecha mano de todos los recursos verbales y no verbales para montar un pequeño entremés delante de la ingenua mujer.

Énfasis en la actuación durante la transmisión de relaciones objetivas

Como se mostró en el apartado anterior, cuando existe la intención de engañar mediante el relato, el personaje emisor se encarga de apoyar la carga verbal de su relación mediante recursos no verbales para mover con mayor eficacia los afectos de su oyente. Pero ¿qué pasa en aquellas relaciones que tienen un carácter objetivo, es decir, que transmiten un hecho apegado a los hechos que el espectador ha presenciado? Evidentemente, las didascalias explícitas e implícitas que marcan el movimiento de los personajes disminuyen, pero no desaparecen. En *Los baños de*

¹⁰ “El *genus sublime* (*grande, robustum, vehemens, amplum, grandiloquum, validum*) tiene *ornatus* patético, pues quiere conmovir. Los grados de la alienación son, por tanto, intensos.” (Lausberg, 237) Cicerón señalaba: “las variaciones de la voz son tantas como las del ánimo, que es conmovido principalmente por la voz. Así aquel orador perfecto [...], según la manera como desee parecer emocionado y conmovir el ánimo del oyente, adoptará un tono de voz determinado. [...] Ciertamente hay que desear tener buena voz; eso no está en nuestro poder, pero sí su manejo y uso. Por lo tanto aquel perfecto orador la variará y la cambiará; ya subiéndola, ya bajándola, recorrerá toda la escala de los sonidos.” (Cicerón, 23-24)

Argel, se puede apreciar esta situación; don Fernando tiene que convencer a Costanza de su firmeza amorosa, para ello cuenta lo que ocurrió desde el rapto de su amada hasta la llegada del caballero a Argel. Parte de esta relación puede ser tachada de sinsentido desde la perspectiva del espectador si se toma en cuenta que no había necesidad de repetir la información que había sido ofrecida en el monólogo inicial del personaje ubicado casi al iniciar la obra. Desde el punto de vista interno, en cambio, la relación es de suma importancia, pues el discurso no sólo vale por la información transmitida, su importancia radica en el efecto emotivo que causa en los personajes al convertirse en el medio para convencer a Costanza de que el español sigue amándola; en consecuencia, es la responsable de una suerte de reconciliación entre los amantes en cautiverio.

A continuación, se dan a conocer los elementos que muestran los celos de Costanza al creer que Halima y don Fernando se entienden, pues es necesario percatarse de este sentimiento para apreciar que la relación ofrecida por el caballero español no puede concebirse sin una importante carga a nivel espectacular cuyo principal objetivo es erradicar la errónea percepción de la cautiva. En un aparte, al observar a su señora y a don Fernando juntos, piensa: “este apartarse y hablar / se funda en un buen querer.” (Cervantes 2015a, 285-286) Curiosa por saber en qué para la plática, no deja de observar a quienes se han apartado un poco; en su imaginación, al descubrir que la mora toma las manos del cautivo, ve la iniciativa de la mujer, pero considera que don Fernando lleva parte en el contacto corporal: “¿Qué despacio las retiras [las manos], / enemigo.” (Cervantes 2015a, 286-287) Cuando se le pregunta si está triste por su cautiverio, ella contesta: “otra cosa me fatiga.” (Cervantes 2015a, 286) Ante Zahara y mediante el engaño con la verdad, trata de esconder su furia: “¿Qué tengo que haber? Nonada.” (Cervantes 2015a, 287) También revela estar enamorada de un renegado, pero simula que su preocupación actual es por una mora; indirectamente, pues, está haciendo referencia a Halima. Tanto son sus celos y su poca visión que tras la despedida entre alegre y melancólica de don Fernando en la que alude el poema de Garcilaso, “¡Oh, por mi bien, prenda hallada!”, Costanza piensa que lo ha perdido: “¡Oh, por mi mal, bien perdido!” (II, 1155-1156). Hay, pues, en este momento una momentánea ruptura entre los amantes que se ve agravada por su situación de cautivos.

De esta manera, se puede comprender que cuando don Fernando se encuentra a solas con la cautiva (real y de celos) no tiene todas las de ganar consigo. A pesar de que el texto no ofrece ninguna didascalia explícita sobre los movimientos de los personajes (Cervantes 2015a, 309-310), a nivel dramático, el mensaje adquiere la contundencia requerida para convencer a la española en virtud del *ornatus* que adquiere el discurso al transmitir los hechos en octavas reales y a las referencias mitológicas empleadas: la identificación de la desesperada soledad del personaje al invocar a la ninfa Eco para referirse a la imposibilidad de comunicarse con los raptos; la identificación de aquella despedida marina con la de Hero y Leandro. La fuerza del discurso también se debe a las pocas referencias que denotan movimientos corporales o tonos vocales en el ámbito diegético de esta intervención:¹¹ “voces comencé a dar;” (Cervantes 2015a, 309) “las voces reforcé; hice las señas / que el brazo y un pañuelo me ofrecía;” “cansábanse los brazos, y esforceme;” (Cervantes 2015a, 310) también aparece un paréntesis interjectivo mediante una pregunta retórica: “mas ¿qué remedio, Amor, hay que no enseñas / para el dolor que causa tu agonía?” (Cervantes 2015a, 310) Tales signos tendrían que reforzarse mediante un tono de voz y movimientos corporales apropiados por parte del personaje para traer la angustia que vivió al presente de la narración ante de la mujer que, por celos, duda de la fidelidad del caballero.

¹¹ En el lenguaje teatral, el término *diégesis* se concibe como la “imitación de un acontecimiento en palabras, que narra la historia y no presenta a los personajes que actúan (*mimesis*).” (Pavis 1980a, 137)

¿Durante la recitación de su relación, debería utilizar don Fernando un tono de voz similar al empleado en el diálogo? Evidentemente no, pues el contraste de tonos está implícito en el cambio de métrica: tiene que hablar de manera elevada para alcanzar la altura marcada por los versos de arte mayor para convencer a su amada (“¡Mira si es cuento / digno de admiración y sentimiento!” Costanza, por su parte, cambia el tono: ya no estamos ante la grandilocuencia de quien pretende mover los afectos, sino en presencia de quien, con gran prisa, responde mediante el empleo de la décima: “Aunque será menester, / para que nos dejen ver / —alivio de nuestro mal—, /darles alguna señal / de amoroso proceder.” (Cervantes 2015a, 311) Cabría preguntar, ¿dónde quedaron aquellos celos iracundos que le impedían ver la inocencia del amado ante el evidente acoso de la mora?

Siguiendo la verosimilitud del diálogo, se advierte que los amantes no se abrazan sino hasta después del cambio de actitud de la mujer, así lo hace saber la didascalía implícita: “Pues rompan estos brazos / sus designios en pedazos”, y la explícita: “*Entran Cauralí y Halima y venlos abrazados.*” (Cervantes 2015a, 311) Lo anterior confirma los celos de Costanza, pues sin ellos, el abrazo se hubiera manifestado de manera efusiva desde antes de la recitación de la relación por su condición de amantes en cautiverio que súbitamente se han reencontrado a hurto de sus amos. Ahora bien, cuál es la posición que los personajes deberían adoptar para la transmisión de la relación y el consiguiente diálogo. Aquí caeríamos en el terreno de la especulación, pues el dramaturgo prefirió imprimir su obra y no ofrecerla a la escena, no obstante, una puesta en escena debería respetar siguiente hipótesis que se apega a la verosimilitud de los sentimientos de los personajes a partir de los elementos que brinda el texto: la relación debería ser transmitida mientras los personajes se encuentran a una distancia que denote el enfado de la española al creer infiel a don Fernando; la distancia tendría que ser la suficientemente como para que las palabras que deben salir en sigilo (recuérdese que los personajes recelan ser descubiertos por sus amos) pudieran ser atendidas con la atención debida, pero sin contacto corporal alguno: don Fernando, preocupado por convencer de su inocencia a Costanza, trataría de mover sus afectos mediante el recuento de los hechos, con el tono de voz apropiado que se corresponda con la métrica empleada y con el lenguaje corporal pertinente: querer acercarse a la dama mientras habla sin que ella lo consienta del todo. Por su parte, el rostro de la mujer tendría que manifestar un cambio al término de la relación: tendría que mostrar con los gestos adecuados el paso del enojo por los celos al enorme bienestar que experimenta al saberse amada.

¿Se puede hablar aquí de la sustitución de elementos espectaculares por la palabra? Evidentemente, el rescate del caballero en mar abierto por los turcos sólo pudo transmitirse de esta manera, pero si pensamos en la extensión del relato, resulta que son más los versos que se refieren a la escena inicial percibida previamente por el virtual espectador: tres estrofas; para transmitir su rescate, en cambio, sólo ocupa las dos finales para contar su cautiverio a manos de Cauralí y la persecución amorosa de la que es víctima por parte de Halima. El discurso del caballero, la forma de enunciarlo y el empeño que de enamorado hace delante de Costanza son tan fuertes que la amada termina convencida. Por tanto, no se puede hablar de una relajación de la acción dramática por la palabra, sino de todo lo contrario: la relación implica una disposición especial del personaje emisor para ofrecer el discurso; necesita un esfuerzo extra de su parte para reforzar con su actuación el significado de sus palabras. De ahí que pueda decirse que, aunque su intención no es la de engañar (como en el caso de Julia, Camilo, y Pedro de Urdemalas), está obligado a convencer a su amada de que su actitud para con la mora no implican correspondencia amorosa, motivo que lo lleva no solo a expresar sus sentimientos de manera verbal, sino también mediante una suerte de teatralización para influir en los sentimientos de la cautiva.

Conclusión

Algunos estudiosos consideran que la relación sólo vale por su carácter verbal; por tal situación, hay quien afirma que se trata de un discurso que va en contra de la naturaleza activa del teatro (Arrom, 229). Debemos considerar que las obras aquí vistas no fueron representadas en vida del autor y que él, por motivos ampliamente discutidos, prefirió dar a la imprenta; no obstante, los elementos espectaculares en cada una de sus obras son adecuados para su realización en la puesta en escena. Incluso en los momentos en que reina la palabra, Cervantes considera que ésta debe ser acompañada con los signos espectaculares pertinente para alcanzar los fines del personaje, pues sabe lo que la semiótica teatral ha mostrado: que para alcanzar la verosimilitud de las acciones dramáticas, no se puede privilegiar la palabra sobre la acción o viceversa, no se puede separar las dos entidades que pertenecen a una misma realidad: en el hecho teatral y en una lectura que tome en cuenta los matices de representatividad (Ubersfeld, 16), la palabra y acción deben conjugarse dialécticamente. En este trabajo hemos podido observar que cuando un personaje se vale de la relación como medio de persuasión, sabe que sus palabras no son suficientes para alcanzar sus fines. Para que su engaño o su verdad tenga la contundencia necesaria, debe asumir una actitud diferente de la que muestra durante el diálogo, es decir, se necesita de una *pronuntiatio* apropiada: la solicitud del relato; una postura corporal determinada que denote la disposición por la palabra; la ejecución de los gestos y movimientos corporales que se expresan de manera lexicalizada durante la recitación de la relación para la manifestación de los sentimientos y las acciones que quiere transmitir; un tono de voz que se corresponda con los hechos transmitidos; la elección de una forma métrica que se corresponda con los sentimientos que se desea expresar, así como signos visuales apropiados: un vestido, un disfraz, objetos que acompañan al personaje, etcétera. La importancia de la relación, entonces, no sólo está en su carácter verbal, sino en la dialéctica que genera cuando funciona con los aspectos espectaculares adecuados. Como esta *pronuntiatio* es diferente de la actitud de los personajes durante el diálogo, no cabe ya la discusión de que el discurso narrativo en Cervantes es un elemento ajeno al teatro; debemos tener presente, en cambio, que estamos ante un acto dramático que, como en los casos vistos, llega a convertirse en un elemento metateatral.

El tema aquí expuesto necesitaría un desarrollo más amplio para ofrecer una generalización sobre la escritura dramática de autor alcalaíno. Sin embargo, permite asegurar que la práctica teatral cervantina en la muestra ofrecida está muy cercana a la de sus contemporáneos: el discurso narrativo incluido en la relación no se debe a una herencia de su oficio de narrador, sino se fundan en un principio estructural innato al teatro: su utilización va más allá de la necesidad de contextualizar la acción dramática, pues cumple una función relevante, la de acompañar la acción dramática para potenciar su contundencia.

Obras citadas

- Arrom, José Juan. “Prólogo a la *Comedia de San Francisco de Borja*”. En José Jesús Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom eds. *Tres piezas teatrales del virreinato: Tragedia del triunfo de los santos, Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala, Comedia de San Francisco de Borja*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976. 221-236.
- Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ciriaco Morón ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. París: Presses Universitaires de France, 1977.
- Cervantes, Miguel de. *Los baños de Argel*. En Luis Gómez Canseco ed. *Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, 2015a. 241-361.
- . *El laberinto de amor*. En Luis Gómez Canseco ed. *Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, 2015b. 575-685.
- . *Pedro de Urdemalas*. En Luis Gómez Canseco ed. *Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, 2015c. 795-906.
- Cicerón, Marco Tulio. *De Oratore (El orador)*. Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón eds. y trads. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1992.
- Cotarelo y Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*. Madrid: Revista de Archivos, Revistas, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004.
- Díez Borque, José María. “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”. En José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo eds. *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975. 49-92.
- Entwistle, William J. *Cervantes*. Oxford: Clarendon, 1940.
- González, Aurelio. “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”. En Juan Octavio Torija ed. *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*. México: Fundación Cervantina de México / Universidad de Guanajuato / Centro de Estudios Cervantinos, 2013. 157-188.
- Kowzan, Tadeusz. “El signo en el teatro”. En María del Carmen Bobes Naves comp. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco / Libros, 1997. 121-154.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1975.
- Marrast, Robert. Robert Marrast ed. En Miguel de Cervantes. *El cerco de Numancia*. Salamanca: Anaya, 1961.
- Molina, Tirso de. *Don Gil de las calzas verdes*. Enrique García Santo-Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1980a. 1 vol.
- . *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1980b. 2 vol.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Francisco Torres Monreal trad. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1998.

Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Sato-Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2009.

Ynduráin, Francisco. “Estudio preliminar”. Francisco Ynduráin ed. Miguel de Cervantes. *Obras completas. Obras dramáticas*. Madrid: Atlas, 1962. 2 vol.

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

--- *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.