

El soliloquio según Cervantes: Pautas para la praxis de un recurso dramático en el XVII

Paola Encarnación Sandoval
(El Colegio de México)

En el célebre “Prólogo” a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, afirma Cervantes haber sido “el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes” (2012, 12). Esta declaración de 1615 se suscita en un punto en el que la comedia nueva, gracias al genio de Lope de Vega, es ya un fenómeno literario y comercial consolidado y, con mucha seguridad, las escenas en las que los personajes ponían frente a los ojos del espectador sus *imaginaciones y pensamientos* eran momentos de especial deleite dentro de la representación. Si bien en este fragmento Cervantes no traza la relación entre el mecanismo literario que permite representar la dimensión interna del personaje y lo que denominamos *soliloquio*, este pasaje del “Prólogo” alienta las reflexiones en torno a este procedimiento decisivo en la configuración de los personajes dramáticos.

Como ocurre con otros recursos habituales de las puestas en escena, carecemos de planteamientos teóricos de la época que nos permitan articular un concepto estable de ‘soliloquio’. Sin embargo, tenemos en compensación indicios literarios que nos acercan a su comprensión desde la perspectiva de quienes escribían el texto teatral y, además, conocían sus dinámicas comerciales y de representación. El objetivo principal de este estudio consiste en caracterizar y problematizar el soliloquio como recurso dramático a partir del análisis de la manera en la que Cervantes entiende este procedimiento en las obras en las que he identificado la presencia del término. Para ello, trataré los pasajes de la novela ejemplar *El celoso extremeño* (1613), de dos capítulos de la Segunda parte de *El Quijote* (1615) y del entremés *El viejo celoso* (1615) en los que aparece la palabra ‘soliloquio’. El camino tras la perspectiva de Cervantes sobre este término apunta, como veremos, a la particular tensión entre lo que se dice y lo que se piensa asociada con este procedimiento literario y a la importancia de manifestar discursivamente la subjetividad de los personajes. Por ello, esta propuesta de comprensión del soliloquio desde la perspectiva de Cervantes resulta pertinente para delimitar el concepto con más claridad y, sobre todo, para entenderlo a la luz de su sistema literario. El presente estudio está organizado de la siguiente manera: en primer lugar, planteo una breve discusión sobre las perspectivas críticas del soliloquio como procedimiento dramático para establecer sus atributos principales; en segundo lugar, presento un recorrido por la presencia del término en obras literarias hispánicas anteriores a los textos cervantinos; el tercer punto consiste en el análisis de los pasajes de los textos cervantinos en los que aparece la palabra soliloquio y, por último, vinculo las conclusiones del análisis con la relevancia que tiene este procedimiento en el teatro español del XVII.

En el entramado de las obras teatrales, las escenas en las que un personaje domina discursivamente la atención dramática resultan, a menudo, momentos entrañables tanto para el espectador como para el lector. Así, receptores desde el XVII y hasta nuestros días, guardan en su memoria versos ya clásicos como los del soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño* o los del monólogo del protagonista de *Hamlet* en la tradición inglesa. Lo cierto es que, aunque se trata de un procedimiento discursivo fundamental en la configuración de las obras, su definición no es siempre tan clara ni tan estable, sobre todo

en el ámbito hispánico. Esto se debe a la cercanía del concepto con la noción de monólogo, con la que con frecuencia los estudiosos establecen una equivalencia, así como a las varias discusiones respecto a los principios que caracterizan esta modalidad discursiva.

En esta línea, vale la pena articular una definición de soliloquio que tome en consideración las divergencias y convergencias críticas al respecto para, posteriormente, enriquecerla a partir de los planteamientos del autor del *Quijote*. Como fundamento, hay que señalar que el soliloquio es, de acuerdo con Pavis, el “discurso que una persona o personaje se dirige a sí mismo” (1998, 430). Que el personaje dirija sus palabras a sí mismo es el principio determinante del soliloquio que lo sitúa, como modalidad específica del monólogo, en oposición al diálogo (Pfister 1988, 126); es decir, que no hay interlocutor de este discurso más que el mismo personaje que lo enuncia. Esto nos lleva a un segundo elemento identitario del soliloquio: el personaje está solo en escena, o bien, cree que está solo, aunque haya personajes ocultos escuchándolo secretamente (LeRoy 1911, 2). Una tercera pauta definitoria del soliloquio radica en que su contenido suele desarrollar aspectos concernientes a sus inquietudes intelectuales o afectivas; es decir, que se trata de un discurso con una impronta de introspección, meditación o reflexión en el que el personaje hace audibles sus pensamientos o habla solo —con todas las contradicciones que esto comporta para el pacto de verosimilitud— (Frye 2007, 127; Thouret 2010, 15).

De la mano de estos tres atributos, hay que señalar un punto en el que coinciden los estudiosos del soliloquio (ya sea quienes trabajan desde enfoques teóricos y globales sobre el teatro o quienes estudian una obra o autor determinado y observan este procedimiento) y es que se trata de una convención dramática, como ha advertido Pfister: “the soliloquy is based, primarily on a convention, an unspoken agreement between author and receiver, which —unlike conditions prevailing in the real world—allows a dramatic figure to think aloud and talk to itself” (1988, 131). Esta suerte de pacto en el que el espectador asume la naturalidad de pensar y hablar para sí mismo en soledad y en voz alta, sin necesidad de un interlocutor, es el elemento cardinal para conceptualizar el soliloquio. El aspecto más sugerente de la convención a la que alude Pfister radica en que le confiere al receptor un papel importante para comprender la efectividad de esta modalidad discursiva dentro de la configuración de las obras (y que, como veremos adelante, está presente en los textos de Lope de Vega y de Cervantes). En una síntesis de los atributos definitorios del soliloquio, podemos considerar que se trata de una situación dramática en la que el personaje tiene el dominio discursivo de la escena para proyectar ideas, pensamientos y tensiones afectivas que tiene consigo mismo; esta situación dramática, como he apuntado, es asumida por el receptor como la manifestación audible de pensamientos o del personaje hablando para sí.

Aunque no es mi intención profundizar ahora en el complejo debate a propósito de la distinción entre monólogo y soliloquio, sí conviene hacer ciertas precisiones al respecto. Es una idea aceptada por los estudiosos que todos los soliloquios son monólogos —es decir, son discursos en los que no hay intercambio dialógico (Pavis 1998, 297)— pero no todos los monólogos son soliloquios, pues como argumenta Rull, hay monólogos de tintes más narrativos o sin la intención introspectiva que se relaciona con el soliloquio (1993, 332). Sin embargo, establecer límites transparentes entre estas nociones resulta imbricado, incluso, con algunas distinciones que han aportado los especialistas. Anne Ubersfeld, por ejemplo, traza la diferencia considerando que “[el soliloquio] aparece como puro discurso autorreflexivo, aboliendo todo destinatario, aun imaginario, y limitando el rol de espectador, justamente, al de *voyeur*” (1990, 23). La propuesta de la estudiosa, centrada en la cualidad íntima del discurso como atributo del soliloquio, podría ser sugerente, pero no

resuelve del todo el debate monólogo-soliloquio. Bobes Naves, por su parte, establece la distinción bajo el criterio de que el discurso tenga o no tenga oyente, y si lo tiene, califica como monólogo (1992, 159); mientras que Jesús G. Maestro señala, con argumentos que podrían ser más sólidos, que el monólogo tiene una función comunicativa mientras que el soliloquio reviste una expresiva (2000, 216-218).

Si bien estos postulados parecen prometedores para solventar la tensión conceptual entre soliloquio y monólogo, los textos y las representaciones teatrales revelan que no resulta sencillo optar por alguna de estas alternativas como un criterio tajante para todos los monólogos y soliloquios del teatro barroco. Lo que sí es viable es acudir a los propios textos —tanto dramáticos como aquellos que brinden indicios de perspectivas conceptuales sobre el procedimiento— con el propósito de formular una noción que ayude a comprender y estudiar al soliloquio dramático en su complejidad. Por ello, y a la luz de las precedentes reflexiones, entre estas dos posibilidades mi apuesta terminológica es por *soliloquio*. La primera razón para sostenerlo es que se trata de una palabra con más historia en nuestra lengua: el registro más antiguo del término *monólogo* es de finales del siglo XVIII y aparece documentado en la traducción que Leandro Fernández de Moratín hizo, precisamente, de *Hamlet* en 1798; mientras que la primera aparición de *soliloquio* está consignada desde el siglo XV en la *Cadira de honor* de Juan Rodríguez del Padrón.¹ La segunda razón consiste en que no hay testimonios que den cuenta de una alternancia conceptual en el contexto literario del siglo XVII, lo que permite considerar que los creadores de la época no se enfrentaban a este dilema y que para ellos toda modalidad discursiva en la que el personaje hablara consigo mismo o manifestara sus pensamientos de manera audible era soliloquio.

A partir de estas pautas de aproximación al concepto de soliloquio, conviene establecer relaciones con las palabras de Cervantes a propósito de nombrarse el primero en representar “las imaginaciones y los pensamientos escondidos de su alma” (2012,12). La plena conciencia que revela el autor a propósito de que los personajes tienen una dimensión interna y que las tensiones ‘escondidas’ que experimentan son susceptibles de proyectarse en la escena es ya un indicio suficientemente sólido para reafirmar el carácter reflexivo que identifica al soliloquio. De este modo, la condición de ser un discurso que, en esencia, no está pensado para ser audible por otros personajes —pero que debe hacerse audible por las necesidades propias del espectáculo— le confiere al soliloquio un grado cardinal de intimidad y también de libertad, ya que hablar con uno mismo amplía el espectro de la subjetividad y, en términos de tensión dramática, revela al espectador una faceta más compleja y profunda del personaje que lo pronuncia. Hay que enfatizar que en la cita del “Prólogo” a las *Ocho comedias* dice Cervantes que su propuesta de mostrar esta dimensión interna en forma de “figuras morales” suscitó “general y gustoso aplauso de los oyentes” (2012,12). El punto que llama la atención de este fragmento es que el autor tenga en cuenta el efecto que este procedimiento tiene en los oyentes. Esta alusión de inmediato despierta la resonancia con el *Arte nuevo* de Lope de Vega, publicado en 1609 especialmente, en los versos que dedica el Fénix al soliloquio (2016, 95):

los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante
y con mudarse a sí, mude al oyente.

¹ Esta información puede consultarse en el corpus del *Diccionario Histórico de la Lengua Española* (2013).

Pregúntese y respóndase a sí mismo;
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres (vv. 274-279)

En ambas reflexiones sobre el fenómeno teatral, tanto Lope de Vega como Cervantes identifican las posibilidades dramáticas de este procedimiento para la escena. Con todo y que estos pasajes no pueden interpretarse como una definición cabal del soliloquio, sí es posible recuperar de ellos elementos para enriquecer su conceptualización. En primer lugar, hay que advertir la claridad del Lope respecto a un discurso que el personaje establece consigo mismo, así como el énfasis en la función expresiva de las preguntas para proyectar esta “palabra solitaria” (Thouret 2010, 98), el papel crucial del actor para conseguirlo y, como he apuntado, la importancia de conmover al espectador. En cuanto a la escueta visión que nos ofrece Cervantes seis años después del *Arte nuevo* en su “Prólogo” interesa la certeza de que los personajes tienen un *alma* y de que recrear las tribulaciones de lo que en ella ocurre redundante en el gusto del oyente. Estos apuntes de Lope y de Cervantes respecto a la relación entre esta modalidad del discurso teatral y el efecto que consigue en el espectador nos recuerdan que para comprender el soliloquio desde la mirada contemporánea —basado fundamentalmente en el estudio textual—hay que privilegiar su dimensión espectacular.

Si, como ha dicho Aurora Egido, “la historia de las palabras es también la de las culturas” (2014, 16), antes de que Lope de Vega y Cervantes trajeran a colación en sus textos el término ‘soliloquio’, la palabra tenía ya su pequeña tradición. Aunque buena parte de los registros que arroja una búsqueda en el corpus del *Diccionario Histórico de la Lengua Española* indica que los primeros testimonios del término datan del siglo XV, la mayoría de ellos consiste en referencias a los *Soliloquios* de San Agustín y esta tendencia persiste hasta nuestros días. En cuanto a la presencia del término sin asociaciones a la obra del filósofo de Hipona y en contextos más literarios, es valiosa la del *Admiración Operum Dey* de Teresa de Cartagena, un texto edificante de 1450 en el cual ‘soliloquio’ aparece para aludir a la necesidad del entendimiento de estar a solas y en silencio como un remanso ante el ajetreo de la vida cotidiana. Reproduzco el fragmento para apreciar la asociación de la idea de soliloquio con un estado íntimo—e incluso necesario— del pensamiento:

E asy como la muger andariega es constreñida de tornar a su casa por el acercamiento de la noche, mas viene tan escandalizada en mal bezada a trabajar, que hese poco de tiempo que le queda no se puede exerçitar en cosa que convenga al bien suyo ni al provecho de su casa, e bien asy acaesçe al entendimiento, ca la ora que los sentidos se recogen e apartan de sus trabajos por el acostamiento de la noche, en la qual es fecho sylençio a todo negoçio e tracto foraño, el entendimiento asy como constreñido de nesçesidad es compelido de acoger a su propia casa, que es la cogitaçion secreta e soliloquio de su ynterior pensamiento. (1967,139)

Luego de este testimonio, el *DHL* consigna otras menciones de la palabra, de nuevo, alusivas a San Agustín, o bien, en textos de carácter espiritual; sin embargo, es en el siglo XVI cuando Gil Vicente introduce la palabra en un ámbito estrictamente teatral en la *Tragicomedia de don Duardos* de 1525 para nombrar las intervenciones discursivas solitarias del protagonista como primer, segundo y tercer “sóliloquio de dom Duardos” (1996). En el rastreo del término en textos literarios, el siguiente punto se sitúa hacia finales

del XVI con el uso que le da Mateo Alemán a ‘soliloquio’ en el *Guzmán de Alfarache* en el capítulo IV, en el que el protagonista habla consigo mismo (y se apostrofa) a propósito de la honra: “Quedóse así este negocio, y yo haciendo un largo soliloquio que fui siguiendo buen rato de esta manera: «Aquí verás, Guzmán, lo que es la honra [...]»” (Alemán 1990, 278). Es interesante la presencia del término en el caso del *Guzmán*, que como obra del género picaresco privilegia el relato en primera persona, por lo que la perspectiva narrativa está centrada en el sujeto que experimenta las aventuras, lo cual tiene puntos de contacto con el soliloquio como modalidad discursiva en el teatro.

A partir de aquí, la palabra campea de un modo más o menos frecuente —aunque no abundante— en obras de ficción, en testimonios poéticos² y, desde luego, en el teatro, como ha estudiado puntualmente Vega García-Luengos a propósito de los usos humorísticos del término en el teatro de Calderón (2017). La pervivencia de la voz ‘soliloquio’ confirma que, pese a la falta de una definición teórica o lexicográfica, los autores tenían una noción clara de los atributos distintivos de esta modalidad del discurso literario: la soledad (ausencia de interlocutores), la intimidad que implica hablar con uno mismo y el carácter autorreflexivo sobre los conflictos afectivos o intelectuales del individuo que se suscita en estos pasajes. Sin embargo, como en tantas otras arenas movedizas de nuestra historia literaria, la perspectiva de Cervantes orienta y enriquece este recorrido por la noción de soliloquio.

En el corpus cervantino, el concepto aparece por primera vez en la novela *El celoso extremeño* (1613). La trama de esta novela ejemplar, como sabemos, desarrolla el conflicto desatado por los celos desmedidos con los que Carrizales resguarda a su joven esposa Leonora. El pasaje en el que hallamos la palabra se ubica en los primeros momentos del relato, cuando Felipe de Carrizales ha vuelto de Perú y ha visto a la hermosa Leonora en su ventana. Esta visión de la doncella despierta en él el ánimo de casarse y tener familia y en este punto dice el narrador:

[...] quiso su suerte que pasando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una ventana puesta una doncella, al parecer de edad de trece o catorce años, de tan agradable rostro y tan hermosa, que sin ser poderoso para defenderse, el buen viejo Carrizales rindió la flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora, que así era el nombre de la hermosa doncella. Y luego, sin más detenerse, comenzó a hacer un gran montón de discursos, y hablando consigo mismo decía. (2001, 491)

He elegido este fragmento que precede al discurso que Carrizales sostuvo consigo mismo para que reparemos, especialmente, en la manera en que el impulso amoroso se sigue de una necesidad de articular verbalmente lo que pasa por la mente del nuevo enamorado. Aunque lo que se dice Carrizales versa a propósito de la inocencia y calidad de la doncella y de su determinación de casarse, encerrarla y “hacerla a sus mañas” (Cervantes 2001, 491) importa aquí que la voz narrativa advierta que lo que se dice a sí mismo el protagonista tiene una veta de desorden, al modo de esas ideas precipitadas que surgen luego de una

² Por ejemplo, Luis de Góngora introduce la palabra soliloquio en el romance de 1620 “Minguilla la siempre bella” para tratar el desdén de una pastora que prefiere la soledad antes que al zagal: “partiendo en lo más remoto/ con el céfiro, suspiros/ con el eco, soliloquios” (vv. 78-80). Los versos dan cuenta de que la idea alrededor del soliloquio implica tanto una situación en soledad como la ausencia de un interlocutor. Más referencias al término en el siglo XVII hay en Cristóbal Suárez de Figueroa, Gabriel de Corral, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo, Jerónimo de Cáncer, Baltasar Gracián y, desde luego, en Calderón.

emoción que impacta. Es curioso también que el narrador nos hable de ese “gran montón de discursos” pero en la novela tengamos solo uno. Y a esto habría que añadir la especificidad con la que se apunta que Carrizales *hablaba* consigo mismo; es decir, no pensaba ni imaginaba, sino que verbalizaba para él todo aquello que estaba pensando.

Luego de que en la novela tenemos el fragmento en el que Carrizales fragua su plan de casarse con Leonora, el narrador dice “Y así hecho este *soliloquio*, no una vez sino ciento, al cabo de algunos días habló con los padres de Leonora...” (491). La voz narrativa ha enmarcado el discurso de Carrizales, al establecer previamente que él habla consigo mismo y, de manera posterior, al reforzar este fenómeno con la introducción del término *soliloquio* y con el carácter iterativo de aquello a lo que se le da muchas vueltas antes de hallar el mejor modo de expresarlo. Estos fragmentos son indicios textuales viables para articular la concepción de soliloquio, que en *El celoso extremeño* se perfila como un discurso verbalizado —y, por tanto, audible—, que apunta a una estructura más libre al no tener otro interlocutor que quien lo enuncia (como lo notamos en el ‘gran montón de discursos’ y la frecuencia con la que lo hace) y por su carácter reflexivo, ya que en él el protagonista cavila sobre unas intenciones que solo en un momento posterior se convierten en acciones.

Algunos de estos atributos asociados al soliloquio reaparecen en los dos registros del término en el *Quijote* de 1615. Ambos se suscitan además en episodios emblemáticos de esta segunda parte: el primero, cuando Sancho debe ir en busca de Dulcinea del Toboso pero encuentra la manera de esquivar esta encomienda y de engañar a don Quijote; y el segundo, en la aventura de los leones en el que el protagonista desafía al carro con dos leones frente al Caballero del verde gabán.

En el capítulo X de la Segunda Parte del *Quijote*, el caballero y su escudero llegan al Toboso y don Quijote envía a Sancho a encontrar a Dulcinea para pedirle que se deje ver de su “cautivo caballero” y que dé su bendición a sus aventuras venideras. Este punto del relato es un ejemplo de la manera en que Sancho adquiere progresivamente una aguda conciencia de los disparates de su amo y aprende a jugar con su discurso para evitar infortunios como los que experimentan juntos durante toda la primera parte.³ Luego de dejar a don Quijote tras asegurarle que encontrará a Dulcinea en sus alcázares, Sancho anda con su rucio un breve trecho, el suficiente para ya no ser visto por su amo, con talante confuso y pensativo, según el narrador, de manera que “viendo que don Quijote no parecía, se apeó del jumento y, sentándose al pie de un árbol comenzó a hablar consigo mismo y a decirse” (II, X). Lo que sigue a continuación es un pasaje que los cervantistas identifican también como ‘el soliloquio de Sancho’, pero antes de detenernos en él, hay que notar que el narrador señala la soledad del personaje, el espacio propicio para la reflexión y el hecho de hablar *consigo mismo* y *decirse*; con lo cual podemos inferir de nuevo, como en *El celoso extremeño*, que aunque es un discurso sin otro interlocutor que el propio Sancho, es un discurso audible.

El soliloquio de Sancho es un testimonio muy extenso de la conversación que el escudero tiene consigo mismo y resulta sugerente si lo pensamos a la luz de los soliloquios de los protagonistas del teatro áureo. Si, de nuevo, traemos a colación los versos del *Arte nuevo*, recordaremos que un punto de inflexión de Lope para caracterizar al soliloquio es

³ De acuerdo con José Manuel Martín, la autoconciencia es el fenómeno que determina la evolución del binomio Don Quijote-Sancho en la segunda parte de la obra y esta autoconciencia es especialmente manifiesta del dominio que tiene el escudero del lenguaje y también del código caballeresco (Martín 2021, 313).

que el personaje se pregunte y se responda a sí mismo. En buena parte de los soliloquios de Lope y de Calderón, por ejemplo, los personajes se plantean preguntas retóricas en una suerte de tentativa por comprender los conflictos internos que experimentan. Estas preguntas suelen estar asociadas con su dimensión amorosa, espiritual o intelectual.

En el soliloquio de Sancho, el escudero cumple a cabalidad con el precepto del Fénix y se pregunta y se responde a sí mismo valiéndose de la pregunta no como un vehículo expresivo sino como una vía para desdoblarse y resolver la forma de engañar a su amo. El artificio retórico de la pregunta dentro de un discurso que los personajes mantienen consigo mismos apoya el efecto de manifestación de su subjetividad de acuerdo con Pedraza Jiménez, quien afirma: “Los personajes se desdoblan y se preguntan y se responden a sí mismos porque una larga cadena literaria y dramática había ido depurando estas fórmulas de representación del mundo interior, desgarrado, violento, nunca conforme consigo mismo” (2016, 471). Este desdoblamiento — que no es habitual en los soliloquios dramáticos— se advierte desde que Sancho, en su soliloquio, usa el vocativo “Sancho hermano” o simplemente “Sancho”, para llamarse a sí mismo y, ya encolerizado, incluso el “Oxte, puto”. Así ocurre un fragmento de este largo soliloquio luego de que nuestro escudero se pregunte a dónde y por qué va al Toboso:

¿Y parecéos que fuera acertado y bien hecho que si los del Toboso supiesen que estáis vos aquí con intención de ir a sonsacarles sus princesas y a desasosegarles sus damas, viniesen y os moliesen las costillas a puros palos y no os dejasen hueso sano? –En verdad que tendrían mucha razón, cuando no considerasen que soy mandado, y que

Mensajero sois, amigo

No merecéis culpa, non.

--No os fiéis en eso, Sancho, porque la gente manchega es tan colérica como honrada y no consiente cosquillas de nadie. Vive dios que si os huele, que os mando mala ventura --¡Oxte, puto! ¡Allá darás, rayo! ¡No, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por el gusto ajeno! Y más, que así será buscar a Dulcinea por el Toboso como a Marica por Ravena o al bachiller en Salamanca. (II, X)

Al estar configurado cabalmente como un diálogo, el desdoblamiento de Sancho plantea reflexiones sugerentes sobre las implicaciones literarias de hablar consigo mismo e, incluso, podría leerse desde un tono paródico respecto a las convenciones de este procedimiento. En este caso, el desdoblamiento recupera un carácter dialógico que no es ajeno a algunos soliloquios, y para comprender el dialogismo de una modalidad discursiva monológica conviene tener presentes las observaciones de Thouret en esta línea:

Pour construire une parole sans destinataire, autrement dit pour faire parler un « je » privé de « tu », le plus simple est de créer un destinataire par le dédoublement du locuteur afin de retrouver la forme du dialogue: par le dialogue du personnage avec lui-même, la structure de l'interlocution se rétablit et libère la parole, aidée par l'interrogation qui est l'acte de langage le plus interactif, d'ailleurs le plus dialogal. (2010, 98)

Resulta así más claro aproximarnos al desdoblamiento de Sancho y al ingenioso recurso a las preguntas para poner frente al lector las dudas y cavilaciones del escudero. Como ocurrió también en la novela ejemplar, este pasaje de habla solitaria se cierra con la

indicación del narrador de que ha sido un soliloquio: “Este soliloquio *pasó consigo* Sancho y lo que sacó dél fue que volvió a decirse...”. A partir de estos indicios textuales es evidente que Cervantes identificaba los atributos y el potencial del soliloquio como un discurso capaz de proyectar la subjetividad de los personajes.

El soliloquio de Sancho es extenso y tiene varios momentos: este de las preguntas es la primera parte y, luego de la intervención narrativa que afirma que efectivamente se trata de un soliloquio, el discurso de escudero abandona la dinámica dialógica y avanza hacia la reflexión puntual que le permitirá urdir el enredo para engañar a don Quijote: “no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar...”(II, X). Una vez tomada esta resolución para evadir la encomienda, el narrador dice: “Con esto que pensó Sancho Panza quedó sosegado su espíritu y tuvo por bien acabado su negocio...” (II, X). La indicación de la voz narrativa que cierra el soliloquio resulta involuntariamente desconcertante pues si previamente se había apuntado que Sancho hablaba y decía para sí mismo, ahora da un giro decisivo hacia el término «pensó». Es posible que esta inconsistencia no tenga repercusiones en el devenir del relato; sin embargo, sí es indicativa de la ambigüedad que existe en torno a los discursos que los personajes entablan con ellos mismos pues parece no tener demasiada importancia que los soliloquios sean dichos o pensados, siempre que consigan proyectar la intimidad de quien los enuncia.

La segunda aparición de la voz ‘soliloquio’ tiene lugar en la muy célebre aventura de los leones, en la Segunda parte también. Este episodio en el que don Quijote encara a un leonero para que abra las jaulas de dos fieras es otro momento crucial de cómo el desajuste entre la perspectiva del protagonista y la del resto de los personajes tiende a situarlo en un riesgo inminente. El testigo de esta nueva aventura de don Quijote —que inicia con el inolvidable pasaje del caballero poniéndose la celada llena de requesones— es don Diego de Miranda, el Caballero del verde gabán. Ese detalle es interesante pues este personaje representa ese contrapunto de realidad frente a la locura compartida de don Quijote y Sancho. Así, luego de contemplar el afortunado desenlace de esta temeraria empresa del caballero (recordemos que los leones ni se inmutan al verlo) el del verde gabán medita en torno a la locura y cordura de don Quijote. Y nos dice el narrador que este personaje “decía entre sí: ¿Qué más locura puede ser que ponerse la celada llena de requesones y darse a entender que le ablandaban los cascos los encantadores? ¿Y qué mayor temeridad y disparate que querer pelear por fuerza con leones?” (II, XVII).

Como en los casos precedentes, la voz narrativa se preocupa por explicar que se trata de un discurso que no tiene otro interlocutor que el mismo personaje. Aquí, además, ese *entre sí*, parece aludir a unas palabras dichas a media voz pero que, en cualquier caso, podríamos suponer audibles. Que se trata de un discurso hecho sin intención de ser escuchado por nadie más lo confirma el siguiente apunte del narrador: “Destas imaginaciones y deste soliloquio le sacó don Quijote” (II, XVII), que en la línea del indicio del soliloquio que Sancho pensaba, nos posiciona en un punto de indefinición pues nos hacen cuestionar si el del verde gabán *imaginaba* o *hablaba entre sí*, o bien, ambas. De nuevo, la noción que podemos recuperar de manera más certera a partir de las marcas textuales es que, más allá de si se dice o si se piensa, se trata de discursos que nos aproximan a la dimensión interna de los personajes.

El último de los indicios textuales de la concepción cervantina de soliloquio está en el entremés *El viejo celoso*. Es curioso que la palabra aparezca en esta obra tan relacionada con *El celoso extremeño* y, por ello, la trama del entremés es casi la misma que la de la

novela ejemplar: el viejo que encierra a la joven esposa en su propia casa para mantenerla alejada de las tentaciones. Quizá la diferencia de esta pieza de teatro breve frente a la novela sea su tono más ligero y su tinte humorístico, pero incluso el protagonista masculino se llama Cañizares mientras en la novela se llama Carrizales. Dejando de lado la filiación entre estos textos cervantinos, hay que señalar que es precisamente este personaje quien habla de ‘soliloquio’ en una de sus intervenciones. Luego de que doña Lorenza y la criada Cristina dialogan a propósito del engaño que planea la vecina Hortigosa para llevar a la casa un galán para la dama, Cañizares, suspicaz de todo, escucha hablar de lejos a su esposa y cuestiona con quién habla. Cuando ella responde que con la criada y él se muestra incrédulo, responde doña Lorenza:

Doña Lorenza.- Digo que hablaba con Cristinica: ¿Con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura, con quién?

Cañizares.- No querría que tuviédeses algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio.

Doña Lorenza.- Ni entiendo esos circunloquios que decís, ni aun los quiero entender; y tengamos la fiesta en paz. (Cervantes 1983, 266)

Al igual que los narradores en los tres ejemplos precedentes, Cañizares hace la precisión de que el soliloquio es un discurso que la persona hace *consigo misma*. Aunque en este caso efectivamente ella hablaba con su criada, la visión del personaje nos dice que ese ‘hablar consigo misma’ sería, en todo caso, audible. Un aspecto que está ausente en los otros casos analizados es que aquí el discurso a solas reviste un cierto peligro; es decir, Cañizares percibe que, si Lorenza reflexiona sobre su situación y da lugar a las imaginaciones, faltaría al decoro de su marido, incluso con el pensamiento. Y es que los asuntos de la honra en la literatura de la época, como señaló en su momento Menéndez Pelayo, “como son tan vidriosos y delicados no se tratan con nadie, los personajes no se confían de sus amigos ni de sus criados ni de persona alguna, todo pasa en el secreto de su conciencia, todo se hace en forma de largos soliloquios” (1942, 244). A la luz de esto, la respuesta de la joven esposa resulta humorística al mostrar que no sabe qué es un soliloquio y al confundirlo con circunloquio. En cualquier caso, este es el único registro de la palabra en el corpus dramático de Cervantes y es notable por el acento en el peligro que el protagonista deposita en un discurso que, sin duda, percibe como un ejercicio intelectual de subjetividad e intimidad.

Los planteamientos precedentes surgen del interés por establecer un concepto funcional de soliloquio como herramienta para el análisis de obras dramáticas del XVII. Como procuré mostrar, prevalecen algunos vacíos y divergencias en la teorización formal sobre este procedimiento, pero la información que nos proveen los textos literarios resulta una mirada decisiva para comprender la complejidad de esta convención dramática en su contexto. Este recorrido por los registros del término ‘soliloquio’ en la obra de Cervantes es revelador de la aguda conciencia que tenía el autor sobre las posibilidades escénicas y los atributos de este procedimiento. Si bien esta propuesta no constituye un estudio sobre cómo Cervantes trabaja el soliloquio en sus textos dramáticos, los planteamientos que surgen del análisis de los pasajes estudiados nos recuerdan también que el soliloquio es un recurso frecuente en el teatro pero es, como señala Avallé-Arce, un procedimiento esencialmente literario que se reformula de diversos modos en la literatura de los Siglos de Oro: de la plegaria al lamento pastoril o al relato autobiográfico del pícaro (2004, 490).

El soliloquio ha tenido una vida muy plena en boca de los personajes de los mejores dramaturgos del XVII como Lope, Calderón o Tirso de Molina, quienes llevaron al punto más alto la capacidad del procedimiento para generar tensión dramática. Como se puede afirmar a partir de esta revisión, el soliloquio está definido esencialmente por ser un discurso en el que los personajes hablan y piensan para sí mismos. Y en este tenor, nos muestra Cervantes que parece no ser tan importante si el personaje habla o si piensa: lo verdaderamente sustancial consiste en el alcance del soliloquio para proyectar las crisis y vaivenes que se suscitan en su faceta más íntima y menos asible. Con mucho tino e intención eligió el autor del *Quijote* las palabras ‘alma’ e ‘imaginaciones’ para su “Prólogo”, y es que esta manera de percibir al soliloquio da cuenta de un tinte de modernidad indiscutible que se cifra en los versos íntimos, reflexivos y subjetivos con los que los personajes dominan la escena y se definen ante sí mismos y ante el espectador mediante un discurso lleno de matices, afectos y confusiones que, sin duda alguna, conmueve y se encuentra con la sensibilidad de los espectadores de entonces y de los lectores de hoy.

Obras citadas

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edición de Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra, 1984.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “El monólogo de Sancho”. *Bulletin of Spanish Studies* 81/4 (2004), 489-494.
- Cartagena, Teresa de. *Admiración operum Dey*. Edición de Lewis J. Hutton. Madrid: Anejos de la Real Academia Española, 1967.
- Cervantes, Miguel de. *Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Entremeses*. Edición de Nicolás Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1983.
- Egido, Aurora. “Cervantes y Gracián ante la novela bizantina”. En *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*. Barcelona: Acanalado, 2014. 364-425.
- Frye, Ellen. “Talking to himself: a taxonomical analysis of Segismundo’s Soliloquies by performance circumstance” *Comedia Performance* 4/1 (2007):124-151.
- LeRoy Arnold, Morris. *The soliloquies of Shakespeare. A study in technic*. New York: Columbia University Press, 1911.
- Maestro, Jesús G. *La escena imaginaria. Poética en el teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2000.
- Martín Morán, J. M. “La qui jotización de Sancho y la autoorganización de los sistemas”. *Edad de Oro* 40 (2021), 301–325.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo v.8*, Madrid: CSIC, 1942.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona, Paidós, 1998.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Traducción de John Hallyday. New York: Cambridge University Press, 1988.
- Real Academia Española, *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española (CDH)*. 2013. [en línea] <<https://apps.rae.es/CNDHE>> [Consulta: 15/10/2022]
- Rull, Enrique. “Variedad y complejidad estructural de los monólogos en *La vida es sueño*”. *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Navarra: Unviersidad de Navarra, 1993. II, 331-342.
- Thouret, Clothilde. *Seul en scène: le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*. Genève: Librairie Droz, 2010.
- Vega Carpio, Félix Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Vega García-Luengos, Germán. “Calderón bromea con los soliloquios”. En *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Compilación de Florencia Calvo y Gloria Chicote. Buenos Aires: EUDEBA, 2017, 461-473.
- Vicente, Gil. *Teatro castellano*. Edición, prólogo y notas de Manuel Calderón. Barcelona: Crítica, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Traducción de Ana María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004.