

CERVANTES Y EL MONTAJE DE SUS COMEDIAS

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México
agonza@colmex.mx

En una lectura no analítica de una obra teatral, el receptor común tiende a no hacer mucho caso de las acotaciones. El problema es más serio cuando esto lo hace el crítico literario buscando básicamente el significado o el «mensaje» de la obra, olvidando que las acotaciones son el medio más directo y explícito con el que el autor pretende controlar y definir la puesta en escena de su creación, potencialidad que es condición del género y esencia del hecho teatral. Esta actitud se explica, como ha dicho Reynolds, porque «the temptation for the reader is often to pass over such detailed directions in the mistaken impression that the play begins with the opening lines of dialogue» (1986: 19).

Sobre la relación texto y representación —esencia del teatro—, críticos, estudiosos, académicos, directores, etc. plantean muchas posiciones encontradas que van desde los que consideran que la esencia es el texto dramático o literario y lo demás es meramente circunstancial, hasta los que ven el hecho teatral de manera completamente opuesta y consideran que el teatro es puesta en escena y el texto dramático es solamente un pretexto para la realización escénica. En este sentido se puede recordar que, en opinión de Jiří Veltruský (1991: 41), el error de percepción del valor de las acotaciones a propósito del peso que dispone para comprender la idea que tiene el autor de la puesta en escena, esto es, de la representación, se deriva de la limitada concepción teórica teatral que muchas veces se adquiere de que la obra dramática no es más que el componente literario del teatro.

En el caso del teatro cervantino, este problema de la relación entre la escenificación y el texto dramático se complejiza, ya que su teatro fue publicado impreso, pero mayoritariamente no fue representado en su tiempo y, por otra parte, en muchas ocasiones, la crítica ha considerado a Cervantes simplemente como un gran narrador metido a hacer teatro y no un auténtico dramaturgo, llegando incluso a decir que sus técnicas dramáticas son narrativas y que su poética teatral estaba ya superada cuando publicó sus comedias, como si Cervantes desconociera y no

hubiera asimilado la revolución teatral de Lope y no hubiera una evolución de concepción y construcción dramática de la *Numancia*, obra de la que ya habla en 1584¹, a las *Ocho comedias* publicadas en 1615.

La relación que existe entre el texto dramático, básicamente los diálogos de los personajes y las acotaciones —parte fundamental del texto espectacular en la perspectiva del autor—, ha sido vista en distintas formas. Por ejemplo, Ingarden (1973: 208) utilizó los términos *Haupttext* ('texto primario') y *Nebentext* ('texto auxiliar o secundario') para distinguir entre el diálogo de los personajes y las indicaciones escénicas o acotaciones. Dicha selección de términos implica un paralelismo textual y, por lo tanto, dos sistemas significativos que podemos entender como complementarios e interdependientes. Sin embargo, en opinión de Veltruský, esta selección terminológica

no es afortunada, porque ciertas obras de la literatura dramática, como los guiones de la *Commedia dell'arte*, *Acto sin palabras* de Beckett o *Das Mündel will Vormund sein* [El pupilo quiere ser tutor] de Peter Handke, no contienen ningún parlamento y constan tan sólo de acotaciones. Pero esta salvedad respecto de la terminología no debería poner en duda el hecho de que la teoría del drama como obra literaria debe mucho a la concepción de las acotaciones propuesta por Ingarden (2011: 350-351).

Por otra parte, y tomando en cuenta como una característica esencial del género teatral, la presencia de una doble textualidad, esto es, la presencia de un texto dramático y de un texto espectacular en una relación signica y dialéctica, el personaje, para ser efectivamente teatral, no puede ni debe limitar su vitalidad al texto que se verbaliza, sino que tiene que poder desarrollarse visualmente y crear un texto espectacular en el escenario (mismo que debe ser coherente con el discurso dramático que enuncia el actor), que es el que implica el montaje particular de la obra, incluyendo la apariencia física del actor que encarna el personaje, el vestuario que usa, los movimientos y gestos que hace, el uso como apoyo expresivo de elementos de utilería, sonidos efectistas, música que corresponde a sentimientos, acciones o contextos, etc., y, por lo tanto, el personaje debe poder ser representado en un tipo de escenario particular, implícito, de acuerdo a las concepciones escénicas de la época de creación del texto, habitualmente por un actor o una actriz, los cuales usarán un vestuario particular y emplearán elementos de utilería que subrayarán o harán evidente la caracterización del personaje planteada también en los diálogos textuales. Estos elementos del montaje o texto espectacular pueden ser los que mayoritariamente el dramaturgo describa en las acotaciones

¹ Cervantes nos dice que «se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*» (1987: 9-10). También dice haber compuesto veinte o treinta comedias (entre ellas, *La gran turquesa*, *La Jerusalén*, *La Amaranta* o *La de mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*).

o didascalias explícitas, que es el recurso escritural por medio del cual el autor expresa su idea de la puesta en escena requerida y tratará de limitar o controlar, dentro de lo posible, el montaje que hará después un director, al establecer una coherencia entre lo que se vería en escena y lo que hace o dice el personaje, y lógicamente también en relación con su apariencia física.

En relación con la doble textualidad, Anne Ubersfeld hace notar que «en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalias escénicas o administrativas» (1989: 17). Pero es evidente que la proporción y el equilibrio del texto dialogal-didascalias ha variado según las épocas de la historia del teatro: ha habido momentos en que las acotaciones son casi inexistentes o muy escasas, como en la generalidad del teatro del Siglo de Oro (de ahí su importancia cuando aparecen) y, por el contrario, otros —como en la actualidad— en que pueden ser muy extensas y detalladas, e incluso hacer explícita la poética teatral del autor más allá del montaje concreto de la obra. Siguiendo a Ubersfeld, «las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una pragmática, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra» (1989: 17). Hay que aclarar la ventaja de la noción de didascalia, ya que esta es más amplia que la de acotación, dado que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales, esto es, indicaciones explícitas (las acotaciones) e indicaciones espectaculares (movimientos, gestos, actitudes, etc.) implícitas o derivadas de los diálogos de los personajes. Mecanismo que Cervantes utiliza en sus comedias, pues, además de tener un amplio número de didascalias explícitas o acotaciones (mayor que en la generalidad de las obras de sus contemporáneos), los diálogos de los personajes dejan ver claramente la idea que tiene del movimiento y el montaje escénico en general.

Aston y Savona (1991: 76), refiriéndose también a las indicaciones del montaje teatral (*stage directions*), las distinguen, y las dividen en «intra-dialógicas», aquellas que pueden ser extrapoladas de los diálogos mismos, y «extra-dialógicas»: las que aparecen separadas de los diálogos de los personajes. La diferencia es que el autor dramático, en la acotación (indicaciones extradialógicas), hace explícita e indudable su idea del montaje de la obra y acumula elementos complementarios espectaculares.

El estudio de las didascalias de todo tipo, incluidas obviamente las acotaciones, es lo que nos permite determinar la teatralidad de un texto y, con ella, conocer la especificidad que distingue al texto teatral del texto simplemente literario (que dependiendo de la voluntad de un director, independientemente del género literario, puede ser representado) y, desde luego, el conocimiento escénico y la visión espacial y espectacular que tiene un autor dramático, en este caso Cervantes; las acotaciones de sus comedias, por la particularidad de haber editado Cervantes

las obras, razonablemente podemos suponer que vienen de él y no de la interpretación de un editor como Vera Tassis en el caso de Calderón, por ejemplo.

Como ya he dicho en otro lugar (González, 1997: 205-217), las acotaciones de las comedias cervantinas publicadas en 1615, además nos hacen sentir que estamos ante un Cervantes «autor» (en el sentido que tenía el término en los siglos XVI y XVII de director de una compañía teatral), el cual se involucra en la puesta en escena de sus obras, las concibe conociendo los escenarios de su tiempo y las convenciones de su entorno e, incluso, sugiere explícitamente algunas soluciones escénicas. Hay que tener en cuenta también que las acotaciones que conocemos de las comedias de Cervantes no son probablemente las que aparecerían en un manuscrito que se entregara a un «autor» que lo hubiera comprado para que lo representara su compañía, sino que provienen de un hecho insólito: puesto que se le cierra el camino de los corrales, Cervantes decide dar sus comedias a la imprenta, ofreciéndolas al discreto lector y trastrocando de esta forma los habituales procedimientos de difusión (Cervantes, 1992: 15) y haciendo más explícitas soluciones y requerimientos escénicos. Probablemente las acotaciones siempre existieron en la mente o los borradores, pero los autores no consideraban necesario conservarlas en la escritura definitiva para una compañía o en las ediciones para un público lector².

Por otra parte, y lógicamente, ya que las *Ocho comedias* son un conjunto de obra escritas en distintos momentos anteriores a su publicación y reunidas por Cervantes en un momento dado y muy posiblemente retocadas y actualizadas dramáticamente en todo sentido para ser publicadas, en ellas encontramos varios tipos de acotaciones. Muchas veces están condicionadas por la temática de las obras, pues no son los mismos requisitos escénicos los de una comedia de santos como *El rufián dichoso*, que los de una comedia caballeresca como *La casa de los celos y selvas de Ardenia* o que algo parecido a la temática de capa y espada como *El laberinto de amor*.

Revisando las acotaciones desde una perspectiva general, en primer lugar, tenemos las que nos remiten, como hemos dicho, a un Cervantes «autor», que asume responsabilidad directa en el montaje y está preocupado por la calidad de lo que se va a representar, como en esta de *Pedro de Urdemalas*.

Entran los MÚSICOS, vestidos a lo gitano; INÉS Y BELICA y otros dos muchachos, de gitanos, y en vestir a todas, principalmente a BELICA, se ha de echar el resto; entra asimismo PEDRO, de gitano, y MALDONADO, han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril (PU, II-1.971)³.

² Véase Ubersfeld (1989: 17) y su comentario sobre la primera edición de las obras de Shakespeare, que no tiene acotaciones, y las subsiguientes sí, pero sacadas del propio texto. Tal como lo hacen en muchas ocasiones los editores modernos que marcan como una acotación el «aparte» que no ha explicitado el autor en una acotación.

³ Todas las citas de las obras de Cervantes están tomadas de la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Cervantes, 1987). En adelante indico entre paréntesis los títulos

En esta acotación, Cervantes subraya el hecho de que los músicos y quienes bailan deben tener preparada la danza (específicamente dos mudanzas), ya que esta parte espectacular de la comedia es fundamental para la verosimilitud del contexto gitano y, por tanto, no es algo secundario que pueda improvisarse o «fin-gir» que se realiza un baile cingaro. También subraya que el vestuario de todas y, en especial, el de Belica ha de ser muy atractivo y de calidad, se sobreentiende que para él es importante que impresione al público. Es claro que en este sentido no está pensando en un lector, en cuyo caso bastaría que indicara que debe tener unas características determinadas, pero lo dice desde la perspectiva de quien tiene un presupuesto de montaje: «echar el resto».

Una situación similar sobre un aspecto coreográfico la tenemos en otra comedia, *La gran sultana*, pero aquí Cervantes es más explícito sobre el realismo del baile, pues en su acotación pide que la danza se traiga a la función bien ensayada, indicando indirectamente la importancia que para él tiene esta faceta de la espectacularidad en el montaje de la comedia: «Levántase la SULTANA a bailar, y ensáyase este baile bien. Cantan los MÚSICOS» (GS, III-2.365).

Otra acotación donde pone de manifiesto la calidad y espectacularidad que espera del montaje de *La gran sultana* es la siguiente, en la cual utiliza términos como «lo más bizarramente que pudiere» para indicar la espectacularidad necesaria o «todo nuevo» pensando en la calidad.

Éntranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los dos MÚSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas; MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras; señálanse los MÚSICOS primero y segundo (GS, III-2.085).

En esta acotación, además de la precisión en los colores y telas de las prendas de vestir, así como que ya que son cautivos no llevarán lechuguillas⁴, en esencia una prenda muy cristiana, pero lujosa, llama la atención la referencia «señálanse los músicos primero y segundo» que realmente no corresponden al montaje de la obra sino al manejo del manuscrito de la comedia.

Otro ejemplo de la personalización de Cervantes, como director en el montaje de las obras, lo tenemos en las siguientes acotaciones de *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*, en las cuales deja muy claro que es él quien indica cómo debe

abreviadamente: *La gran sultana*: GS; *Pedro de Urdemalas*: PU; *La entretenida*: E; *El rufián dichoso*: RD; *La casa de los celos*: CC; *El laberinto de amor*: LA, seguido por la indicación de la jornada con números romanos y con arábigos el número del verso siguiente a la acotación.

⁴ Una lechuguilla es un cuello o gorguera, independiente del vestido o traje, de unas características especiales ya que es de gran tamaño y oculta todo el cuello del que lo usa, dejando asomar solo la cabeza por encima de la prenda.

ser la apariencia y los elementos que deben llevar en la representación de los personajes simbólicos cuando afirma «como diré».

Con una soga a la garganta y una daga desenvainada en la mano sale la DESESPERACIÓN como diré (CC, II-1.313).

Suena la música triste y salen los CELOS como diré: con una tunicela azul pintada en ella sierpes y lagartos con una cabellera blanca, negra y azul (CC, II-1.323).

A propósito del vestuario en las obras teatrales cervantinas, en general, hay que recordar que

Sabida es la atención que presta Cervantes a la indumentaria de los actores, como reflejan las meticulosas acotaciones que acompañan sus comedias, un cotejo exhaustivo de las obras contemporáneas, impresas y manuscritas, confirma que se trata de un rasgo casi exclusivamente cervantino (Arata, 1995: 64).

En este sentido, hay que recordar que el vestuario o los demás elementos de indumentaria, en el teatro, tienen como primera función la caracterización inmediata de los personajes y su rápida identificación por el público. En este sentido, el vestuario se puede concebir como un signo visual del actor que corresponde a la apariencia exterior de este (Kowzan, 1992: 189), pero que son reflejo de su condición interior, psicología, etc., de ahí la importancia que les da Cervantes, misma que hace explícita en sus acotaciones abundantes y detalladas.

Otro ejemplo de la importancia que da Cervantes al vestuario, como elemento caracterizador en sus imaginados montajes, son las siguientes acotaciones.

Sale SALEC, turco, y ROBERTO, vestido a lo griego, y detrás dellos, un ALÁRABE vestido de un alquicel⁵; trae en una lanza muchas estopas, y en una varilla de membrillo, en la punta un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este tal ALÁRABE se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice ROBERTO (GS, I-1).

Las indicaciones en la acotación son claras y Cervantes se apoya en tres tipos de vestuario: turco (lo que implica miembro de la corte), griego (cristiano, pero distinto de los cautivos y ajeno a la corte) y morisco (genérico y corresponde a un personaje de apoyo), que deben identificar a los personajes, amén de los detalles de la velilla encendida y la varilla, que ha de ser fina y flexible, de ahí la indicación que sea una ramita de membrillo, detalle que posiblemente le preocuparía a un director de escena, pero no necesariamente a un escritor dramático.

⁵ «Alquicel»: ‘vestidura morisca a modo de capa, comúnmente blanca y de lana’ (*Diccionario de la Real Academia Española*).

En otros casos, para Cervantes, la caracterización por el vestuario es de gran importancia para la percepción que el público debe tener del personaje, por ejemplo, Cristóbal de Lugo en *El rufián dichoso* debe ser entendido claramente como un rufián por su comportamiento desde el primer momento que aparece en escena, pero es claro que no existe un traje plenamente codificado de rufián, y además Lugo también debe mostrar que aunque es un rufián, su condición social es más elevada, de ahí que Cervantes marque en la apertura de la obra que debe ir vestido con traje de estudiante y con una daga, ambos elementos simbólicos de estas dos condiciones. En este último elemento subraya además que no traiga espada, ya que esta es un arma cabalresca, en cambio la daga, por poderse ocultar, implica la condición rufianesca de quien la lleva. Al pedir que fuera una daga de ganchos, esto es, más compleja y costosa, y aunque la daga es más pequeña que la espada, busca la identificación de la condición del personaje por parte del público, percibiendo con claridad la presencia del arma al tenerla empuñada y a la vista.

Salen LUGO, envainando una daga de ganchos, y el LOBILLO y GANCHOSO, rufianes. LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos, que no ha de traer espada (*RD*, I-1).

Por otra parte, la de Cervantes es una época en la cual el vestuario está mucho más estereotipado y codificado que en nuestros días, tanto para indicar el nivel o condición social, como en su funcionalidad de acuerdo a las actividades, así, el traje de caza es específico de esta actividad y también el de estudiante, aunque este tiene variantes que marcan el nivel social y capacidad económica; manteo y bonete (estudiante de buen nivel) para Lugo en *El rufián dichoso*, que no capigorrón (de órdenes menores) que es la vestimenta del estudiante pobre, para Tácito y Andronio en *El laberinto de amor* o el contraste entre Cardenio y Torrente en *La entretenida*.

Sale el DUQUE DE ROSENA de caza (*LA*, I-418).

Entran TÁCITO y ANDRONIO como estudiantes capigorristas (*LA*, I-724).

Éntranse DON ANTONIO y DON FRANCISCO. Entran CARDENIO, con manteo y sotana, y tras él TORRENTE, capigorrón, comiendo un membrillo o cosa que se le parezca (*E*, I-245).

Cervantes, al mismo tiempo, señala en sus acotaciones los detalles de utilería o de condición del vestuario que a su ver son más significativos para la caracterización que quiere que el público perciba en sus personajes: así especifica los pellicos en el traje de pastores, de *El laberinto de amor*, el libro de horas del inquisidor devoto o el significado moral o costumbrista que debe tener un vestuario particular: «no muy aderezada, sino honesta» en *El rufián dichoso*.

Éntranse. Salen JULIA y PORCIA en hábito de pastorcillos con pellicos (*LA*, I-246).

Sale el Inquisidor TELLO DE SANDOVAL, con ropa de levantar, rezando en unas Horas (*RD*, I-722).

Éntranse todos. Sale ANTONIA, con su manto, no muy aderezada, sino honesta (*RD*, I-702).

Un detalle que llama la atención en las didascalias de vestuario de Cervantes y, en general, en toda su obra literaria es su predilección por el color verde⁶, baste recordar el caballero del Verde Gabán en el *Quijote* o estas acotaciones.

Vuelve TARUGO, y trae consigo a MOSTRENCO, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos; y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de un lugar (*PU*, II-1.927).

Échase a dormir, y sale al instante NACOR, moro, con un turbante verde (*GE*, I-357).

Entra el CARCELERO en la mano un manto, la mitad de arriba abajo de tafetán negro y la otra mitad de tafetán verde (*LA*, III-2.145).

Entra a esto instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un PAJE vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano, levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos GARZONES con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da (*GS*, I-4).

Pero la acotación, claramente, es el texto en el cual se indican elementos del montaje cuyo funcionamiento o significado el público no percibe inmediatamente, tal es el caso del ocultamiento de identidad o la condición del personaje, y desde luego que el vestuario también es el recurso más inmediato para lograr esto. Aunque el vestuario es un elemento fundamental de caracterización de personajes y de la espectacularidad de las escena, este debe ser coherente con el plano de la actuación y así lo indica Cervantes, por ejemplo, cuando usa el recurso teatral típico de la comedia nueva de la mujer vestida de hombre, introducido por Lope y tan usado después de él por quienes le siguieron, este recurso debe corresponder a una realidad escénica; esto es, para ser convincente no basta que la mujer se vista de hombre, sino que tiene que comportarse como tal, con todas las dificultades que para la presentación espectacular esto acarrea. La voluntad cervantina de verosimilitud

⁶ «Este color es una constante del vestuario y telas en la obra cervantina, lo mismo lo usa abundantemente en sus novelas que en el teatro o en la poesía. Si revisamos las menciones de colores en las prendas de vestir o telas, la presencia del verde es abrumadora pues aparece 48 veces, por 8 del azul, 10 del amarillo, 8 del rojo, 2 del bermejo, 4 del escarlata, 4 del morado, 5 del pardo y 4 del leonado término usado para indicar que algo era de color ocre o amarillo oscuro, semejante al del pelo del león» (González, 2018: 108).

lleva a incluir, en una acotación de *El gallardo español*, que Margarita, con disfraz varonil, debe actuar como hombre defendiendo a Arlaxa, en lo que consideraríamos más bien una indicación del director que una propuesta del autor: «Sale ARLAXA, defendiéndola MARGARITA del capitán GUZMÁN y de otros tres soldados» (*GE*, II-1.792).

En la España teatral que marginó a Cervantes, el recurso teatral de la mujer vestida de hombre fue marca de la comedia nueva, en un primer momento impulsado por Lope, y fue entendido y valorado en todas sus posibilidades por todos los grandes autores que a continuación de Lope lo emplearon, como Tirso, que le dio toda una serie de matices y peculiaridades o Calderón de la Barca que lo usó libremente en comedias y tragedias. Cervantes, aunque no pertenece en principio a la comedia nueva, también entiende sus grandes posibilidades dramáticas y lo asume sin problema, en lo que es prueba de su proximidad con el teatro lopesco.

Ya hace algunos años, Bravo-Villasante (1988) señaló adecuadamente la importancia del recurso dramático de la mujer vestida de hombre en el teatro áureo español, así como su éxito desde autores italianos como Boyardo, Tasso, Ariosto o Bandello, que lo usaron efectivamente en los muy particulares poemas épicos renacentistas y en múltiples cuentos y narraciones cortas amorosas en las cuales abrevaron después escritores y dramaturgos de toda Europa. La boga de este recurso teatral, según se puede deducir del inventario de las comedias de Lope que emplean este recurso, la podemos situar después de 1610, pues en esta década Lope escribe más de cuarenta comedias en las que se emplea el ocultamiento de la identidad femenina con el vestuario masculino, periodo que coincide con la publicación de las comedias cervantinas. En los veinte años anteriores, periodo de la escritura original cervantina, las comedias con este recurso no llegan a diez. Podemos suponer, de acuerdo con la posible fecha de composición de *El gallardo español*, de *El laberinto de amor* y de algunas otras comedias, que Cervantes conoce y valora la efectividad este recurso de Lope que se convierte en una moda literaria y ajusta sus comedias para seguir esta moda.

En otras acotaciones, Cervantes no es tan tajante con sus indicaciones y, probablemente, quiere dar cierta libertad al montaje de acuerdo con las posibilidades de quien lo vaya a hacer. Ejemplo de esta actitud lo encontramos en la caracterización de los demonios de *El rufián dichoso*: «Sale LUCIFER con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda, y SAQUIEL y VISIEL, como quisieren, de demonios feos» (*RD*, III-2.616).

Sin embargo, la preocupación de Cervantes es clara por la calidad del vestuario de Lucifer, «y bien vestido que se pueda», así como por el tipo de vestuario de los otros dos diablos, que, aunque se visten como quisieren, deben ser feos.

Desde luego, es en el espacio textual de las acotaciones donde se marca la mecánica de escenas de funcionamiento complejo para que puedan ser verosímiles, así como los refuerzos espectaculares de la escena. En este sentido tenemos que entender una acotación como la siguiente, en la cual Cervantes indica desde el material lujoso, el terciopelo, de la almohada en la que se debe sentar el embajador, que previamente tienen que revisar para comprobar que no lleve armas, aunque esto no tenga ninguna marca en el texto dramático, así como la ropa de brocado que le echan encima, así como la espectacularidad del sonido de las chirimías para resaltar la solemnidad del acto, todo posiblemente por la busca de realismo y verdad de Cervantes y, desde luego, la marca de estilo que ha dado pie a tantas interpretaciones⁷ del infaltable color verde cervantino.

Éntrase. Parece el GRAN TURCO detrás de unas cortinas de tafetán verde; salen cuatro BAJAES ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra el EMBAJADOR DE PERSIA, y al entrar le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo: descúbrese la cortina; parece el GRAN TURCO; mientras esto se hace puede sonar chirimías. Sentados todos, dice el EMBAJADOR (*GS*, II-1.002).

Es claro que, en el montaje de una obra, la caracterización de los actores como un personaje determinado es esencial; recuérdese que en el inicio del teatro en España tenemos la caracterización del rústico por el «sayagués»⁸. Cervantes no es ajeno a este recurso y considera que la forma de hablar puede ser definitoria del personaje, como en el caso de los gitanos en *Pedro de Urdemalas*. En el texto dramático, como si fuera una didascalia implícita, Cervantes escribe los textos que deben decir los gitanos, en la mayoría de los casos, resaltando la peculiaridad fonética de estos usando la zeta en vez de la ese, pero la importancia para la verosimilitud de su montaje es alta y no deja de hacerlo explícito en una acotación cuando señala que entra Maldonado, el conde de gitanos: «Éntrase el SACRISTÁN. Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso» (*PU*, I-540).

Otro ejemplo de la espectacularidad compleja que pide Cervantes enumerando diversos detalles de efectos visuales y movimientos es la acotación para el final de *La gran sultana*.

⁷ Baste, como ejemplo, recordar a Redondo (1995: 513-533) y Joly (1977: 54-64).

⁸ A propósito de este término, hay que recordar lo que dice Bobes: «Llegamos, pues, a la conclusión de que no es precisamente Sayago y su lengua la base del sayagués, sino más bien la lengua del campo de Salamanca. Pero no solamente cuenta este lenguaje convencional con elementos dialectales. Frida Weber de Kurlat afirma que el sayagués es una elaboración artística y convencional de los materiales que la constituyen. [...] Hay una finalidad —caracterización de un tipo cómico— que sirve de catalizador de los elementos constituyentes» (1968: 383).

Éntranse. Suenan las chirimías; comienzan a poner luminarias; salen los GARZONES del TURCO por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: «¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!» Salen luego RUSTÁN y MAMÍ, y dicen a los Garzones (*GS*, III-2.953).

También tenemos otras acotaciones que tienen que ver con el ritmo del montaje y que serían más propias de un director de escena: «Éntrase JULIA a vestirse de mujer lo más breve que se pueda» (*LA*, III-2.565).

Cervantes siempre tuvo una gran preocupación por el realismo y la verdad de lo representado —recuérdese su opinión con respecto a la comedia de santos⁹— y esta actitud no podía estar al margen de sus acotaciones, aunque a veces el comentario, en relación con el montaje, estaría un tanto fuera de lugar y, como han dicho varios críticos, sería más propio de un narrador.

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente muy malparado. Trae una tablilla con demandas de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante (*GE*, I-629).

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. Cantan (*RD*, II-1.760).

Éntranse todos, y salen dos DEMONIOS: el uno, con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia (*RD*, III-2.267).

En sus acotaciones, Cervantes también se ocupa de aspectos escénicos, espaciales y de efectos. Por ejemplo, en esta acotación de *La casa de los celos*, indica claramente la distribución en el espacio escénico, así como las posibilidades de este y las entradas de los distintos personajes por espacios del tablado o del propio patio.

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA, la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvaje vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una DUEÑA sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla

⁹ Recordemos lo que dice Cervantes en el *Quijote* a propósito de la comedia de santos: «¿Pues qué si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros fingen en ellas! ¡Qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo milagros de otro!» (I, 48).

de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la vee, dice (CC, I-185).

A propósito de esta obra, no hay que olvidar que, por ejemplo, desde una perspectiva no temática o formal, sino espectacular, «La escenografía de *La casa de los celos* es más compleja que la de ninguna otra obra cervantina [...] parece ser una comedia destinada a representarse en un teatro palaciego, teatro que todavía no se había creado en la época en que escribía el dramaturgo [1580-1590]» (Varey, 1987: 214-215)¹⁰. Sin embargo, Agustín de la Granja piensa —y coincido con él— que «[...] no sólo *La casa de los celos* fue, efectivamente representada, sino que Cervantes colaboró, de alguna manera, en la dirección escénica de esta comedia» (Granja, 1989: 109, n. 23).

En esta comedia, Cervantes indica la entrada de Angélica y su espectacular séquito por el patio del corral, el espacio del público de los «mosqueteros», pues llega cabalgando hasta el escenario. Este recurso, aunque muy llamativo y aparentemente más propio del teatro cortesano, sí se empleaba en el teatro de corral y «La subida de la actriz al tablado se hacía ante los ojos de los espectadores, aprovechando una rampa o palenque adosado a aquel de antemano» (Granja, 1989: 107).

La precisión cervantina en la mención de estos espacios escénicos tiene que ver con la posibilidad de efectos escénicos espectaculares o la tramoya, como las siguientes:

Vanse a herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar (CC, I-731).

Éntranse todos, sino es BERNARDO, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta BERNARDO, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice (CC, I-483).

Desde la primera jornada de la comedia de *La casa de los celos* se pide el uso de máquinas escénicas; ejemplo de ello es el «padrón de Merlín» mencionado en la acotación anterior, el cual, como dice el *Tesoro*, es «[...] una coluna sobre la cual se pone alguna escritura, que conviene ser publica y perpetua» (Covarrubias, 2006: s.v. «padrón»). Esta columna «de mármol jaspeado» tendrá implicaciones espectaculares recurrentes abriéndose y cerrándose varias veces para que aparezcan y desaparezcan personajes. Esto es lo que pide más claramente Cervantes en la acotación.

¹⁰ Sin embargo, Cervantes bien pudo haber reescrito escenográfica y espectacularmente la comedia para la publicación en 1615.

Échase a dormir BERNARDO junto al padrón de Merlín, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar, y a este instante parece encima de la montaña el mancebo ARGALIA, hermano de ANGÉLICA, la bella, armado y con una lanza dorada (CC, I-415).

Cervantes, en sus acotaciones relacionadas con la tramoya (González, 2019: 59-93), no solamente pide e indica cómo se debe usar el «padrón»; también usa el recurso escénico de la «nube».

Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro; y salen luego el emperador CARLOMAGNO y GALALÓN, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó MARFISA (CC, III-2.644).

Por otra parte, es consciente de las dificultades a las que, a veces, las compañías se tienen que enfrentar, lo cual nos muestra su faceta de hombre de teatro, no solo escritor y así en el cierre de la primera jornada de *El rufián dichoso*, pide toda una «gloria»¹¹, pero si no es posible, se conforma con un ángel: «Éntrase, y sueñan a este instante las chirimías; descúbrese una gloria o, por lo menos, un ÁNGEL, que, en cesando la música, diga» (RD, I-1.206).

No hay que olvidar en relación con la espectacularidad teatral, no importa que se trate de Cervantes, Lope o Calderón, que «[...] aunque el espacio escénico esté anclado forzosamente a ciertos elementos realistas, el resultado final no será producto de una imposible voluntad imitadora, sino más bien metafórica casi siempre a través de efectos especiales de carácter sinecdóquico» (Fernández Mosquera, 2010: 100) y eso es lo que Cervantes trata de marcar en sus acotaciones.

En esta sintética revisión, hemos tratado de mostrar que Cervantes conocía bien los mecanismos dramáticos de caracterización de personajes, vestuario, efectos espectaculares, tópicos teatrales como la mujer vestida de hombre, así como los recursos técnicos de los teatros de su tiempo; proponía soluciones y los utilizaba con soltura buscando resultados teatrales concretos de calidad, de acuerdo con su poética dramática personal y, también, con un montaje imaginado por él.

Como he dicho en varias ocasiones: «Es difícil la valoración estética o artística del teatro cervantino, pero creo que mientras más profundizamos en el estudio de las comedias y entremeses de Cervantes [...] resulta indudable que un estudio más

¹¹ Cervantes pide para un final espectacular de la primera jornada de *El rufián dichoso* que se descubra una «gloria». «[...] La máquina, en forma de rosa, permite la aparición (acercándola desde el fondo del escenario hacia la boca por su base rodada) de siete personajes que se despliegan ocupando toda la escena. Se compone de un mecanismo similar al de un paraguas» (Coso Marín y Sanz Ballesteros, 2007: 51). Compleja máquina escénica que obviamente no siempre estaría disponible, por lo que a su parecer también puede funcionar la opción «austera» de un ángel.

detallado de la concepción escénica de los dramaturgos del Siglo de Oro nos dará una visión más profunda no sólo del teatro de Cervantes sino de todo el teatro de los siglos XVI y XVII» (1995: 167). En este sentido no hay más que reiterar lo que dijo en su momento Canavaggio, pionero de los estudios teatrales cervantinos, que nos encontramos ante «un artiste scrupuleux, soucieux jusqu'à l'excès de forger une dramaturgie sans doute mentale, mais aussi expérimentale, irréductible à un canon ou un patron uniforme» (1977: 334).

Creo que, por la manera en que Cervantes establece sus acotaciones, se percibe una creación del espectáculo en el tablado y una búsqueda de la interacción entre los distintos elementos que configuran el hecho teatral, y cómo se relacionan los elementos dramáticos derivados de la palabra plasmada en su texto y el juego eminentemente escénico que realizarán los actores con la música, la danza «bien ensayada» y las canciones que él dará o que recoge y pone en sus comedias por haberlas oído en las calles de Sevilla o Madrid, el vestuario —con algún toque o elemento siempre verde—, los espacios múltiples del corral y los efectos espectaculares de padrones, nubes, tramoya y glorias, aunque si no se puede contar con esta última máquina escénica se conforma con un ángel, y así quedó dicho para la posteridad en sus comedias nunca representadas, pero sí publicadas...

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano (1995). «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada». En Jean Canavaggio, *La comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 51-75.
- ASTON, Elaine and George SAVONA (1991). *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*. London: Routledge.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1968). «El sayagués». *Archivos Leoneses*, 22: 44, pp. 383-402.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Mayo de Oro.
- CANAVAGGIO, Jean (1977). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CERVANTES, Miguel de (1615). *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados / compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- CERVANTES, Miguel de (1987). *Teatro completo*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Barcelona: Planeta.
- CERVANTES, Miguel de (1992). *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Jean Canavaggio (ed.). Madrid: Taurus.
- CERVANTES, Miguel de (2018). *Don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote.
- COSO MARÍN, Miguel Ángel y Juan SANZ BALLESTEROS (2007). *El escenario de la ilusión*. Madrid: Antiqua Escena.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2010). «La tempestad en Calderón: del texto a las tablas». En Manfred Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena sobre los siglos*. Stuttgart: Franz Steiner, pp. 97-128.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1995). «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas». En Giuseppe Grilli (ed.), *Actas II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Napoli. Annali. Sezione Romanza*, 37: 2, pp. 155-167.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1997). «La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso* de Cervantes». En Serafin González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 205-217.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2018). «Vestir en la Segunda parte del *Quijote*». En Nieves Rodríguez Valle y Aurelio González (eds.), *Recordar el Quijote, Segunda parte*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 101-120.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2019). «Tramoyas, maquinarias y efectos espectaculares en el teatro cervantino». En Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (eds.), *Cervantes hombre de teatro*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 59-93.

- GRANJA, Agustín de la (1989). «El actor y la elocuencia de lo espectacular». En José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London: Tamesis, pp. 99-120.
- INGARDEN, Roman (1973). *The literary work of art*. Evanston: Northwestern University Press.
- JOLY, Monique (1977). «Semiologie du vetement et interpretation de texte». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2: 1, pp. 54-64.
- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Adolfo García Martínez (trad.). Madrid: Taurus.
- REDONDO, Augustin (1995). «Nuevas consideraciones sobre el personaje del “caballero del verde gabán” (D. Q., II, 16-18)». En Giuseppe Grilli (ed.), *Actas II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Napoli. Annali. Sezione Romanza*, 37: 2, pp. 513-533.
- REYNOLDS, Peter (1986). *Drama: Text into performance*. Harmondsworth: Penguin.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid / Murcia: Cátedra / Universidad de Murcia.
- VAREY, John E. (1987). «El teatro en la época de Cervantes». *Cosmovisión y escenografía*. Madrid: Castalia, pp. 214-215.
- VELTRUSKÝ, Jiří (1991). *El drama como literatura*. Milena Grass (trad.). Buenos Aires: Galerna.
- VELTRUSKÝ, Jiří (2011). «El drama como obra literaria y como representación teatral». *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 13: 1, pp. 349-360.

Recibido: 02/05/2021

Aceptado: 04/06/2021



CERVANTES Y EL MONTAJE DE SUS COMEDIAS

RESUMEN: En el hecho teatral hay una doble textualidad: dramática y espectacular. Tomando esto en cuenta, el dramaturgo controla el posible montaje de su obra en las acotaciones en el texto dramático, ya que estas son indicaciones explícitas sobre la idea que tiene el autor de la puesta en escena de su obra. En estas páginas, se revisan las acotaciones de Cervantes y se pone de manifiesto su conocimiento de la mecánica teatral y del espacio escénico de su tiempo, así como su actitud de director de escena.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, Siglo de Oro, teatro, acotaciones, representación, puesta en escena.

CERVANTES AND HIS COMEDIES' MONTAGE

ABSTRACT: In the theatrical realization there is a double textuality: dramatic and spectacular. Taking this in consideration, the playwright controls the possible stage montage of his work in the stage directions in the dramatic text, since these are explicit indications about the idea that has the author of the staging of his work. In this work is made a review of Cervantes stage indications in his comedies and is revealed his knowledge of theatrical mechanics and the scenic space of his time, as well as his stage director attitude.

KEYWORDS: Cervantes, Golden Age, theatre, stage indications, representation, stage montage.