

Luengo Gascón, E. (2009). Semiología del teatro y de la dramatización: De la teoría a la praxis. Transgresión de identidades en las estéticas de ayer y de hoy. *ALLIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil) 7 (2), 53-86 ISSN 1578-6072

SEMIOLÓGÍA DEL TEATRO Y DE LA DRAMATIZACIÓN: DE LA TEORÍA A LA PRAXIS. TRANSGRESIÓN DE IDENTIDADES EN LAS ESTÉTICAS DE AYER Y DE HOY

Elvira Luengo Gascón
Universidad de Zaragoza

(Recibido 1 Marzo 2009/ Received 1 March 2009)
(Aceptado 30 Septiembre 2009/ Accepted 30 September 2009)

Resumen

La finalidad de la obra teatral es la representación escénica. En este artículo se exponen unas consideraciones teóricas acerca del Texto Literario y del Texto Espectacular junto a los principales códigos del Lenguaje Teatral y su funcionamiento dramático. Se pretende una aproximación al análisis semiótico tomando como ejemplo la comedia *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. El estudio del texto dramático clásico y sus códigos consolida las bases para la práctica de la Dramatización como juego y técnica pedagógica en los diferentes niveles educativos. Por todo ello se destaca la pluralidad de códigos y su importancia en el juego de apariencias y engaños que se manipulan en el escenario. Se esboza un modelo de análisis para comprender códigos audiovisuales que en la teoría del signo mantienen vigencia como estéticas de ayer y también de hoy. Lo que se revela como verdad de fondo es la Transgresión de identidades de los modelos establecidos a través de la máscara dramática.

Palabras clave: texto espectacular, lenguaje teatral, dramatización, transgresión de identidades.

Abstract

The aim of theatre is on-stage portrayal. This article explores some theoretical aspects of the Literary Text and the Performance Text, together with the main codes of Theatrical Language and how they function dramatically. The goal is to provide an approach to semiotic analysis, using the comedy *El vergonzoso en palacio* (The Bashful Man in the Palace) by Tirso de Molina as an example. The study of classical dramatic texts and their codes establishes the bases for using drama as a game and teaching technique at various stages of education. This is why the plurality of codes and their importance in the game of appearances and deceptions manipulated on stage are important. We will sketch an analysis model to give an understanding of audiovisual codes which remain valid in sign theory as aesthetics of yesterday, and of today. What emerges as the underlying truth is the Transgression of identities of the models established via the dramatic mask.

Key words: performance text, theatrical language, drama, transgression of identities



Introducción

La teoría dramática tradicional basada en la *Poética* de Aristóteles se centró en el texto escrito, marginando en cierto modo, la representación. Los signos no verbales del escenario que constituyen el centro de las investigaciones dramáticas actuales no lo fueron tampoco para los comentaristas de Aristóteles.

Los temas más discutidos en el Renacimiento y en los siglos siguientes serán: el proceso que genera la obra literaria (*mimesis*); la relación entre el poeta y el historiador, o entre la verdad y la verosimilitud en el arte; las formas y las partes de la obra (partes cualitativas y cuantitativas en la tragedia); su finalidad intrínseca (*catarsis*); sus valores formales y de composición (ley de las tres unidades) y también sus valores éticos (finalidad social, didactismo), éstos particularmente a partir de la época barroca, aunque con precedentes en Evantius. (Bobes, 1997: 17)

En España, Lope de Vega con *El arte nuevo de hacer comedias* rompe con la norma clásica y las imposiciones de la poética anterior, la creación dramática se modifica y comienza un nuevo Teatro. El Teatro como texto escrito se ajusta a las reglas del arte, como actividad artística “cumple una finalidad social de establecer cánones

de conducta religiosa, cívica y cultural” (Bobes, 1997:19). Tradicionalmente, se ha contemplado, sobre todo, el nivel ficcional en la obra literaria, los diálogos dramáticos; en cambio, apenas se tienen en cuenta, o hay escasas noticias, del nivel representacional, de los lugares escénicos, los decorados, u otros signos no verbales. En el marco de los estudios historicistas del siglo XIX, la crítica de fuentes o “crítica hidráulica” no tuvo en cuenta que, “aun prescindiendo de la representación, el texto dramático escrito tiene ya en sí unos rasgos específicos que proceden principalmente de su finalidad, la representación escénica” (Bobes, 1997: 19).

Así pues, queremos demostrar la importancia que el nivel ficcional, o el juego de apariencias y engaños del texto dramático encierra, como reflejo, o sinécdoque, de las apariencias y engaños que propone el juego teatral en el nivel representacional. Comenzamos con unas consideraciones teóricas sobre este juego de apariencias y engaños de los principales códigos y subcódigos del lenguaje teatral (Ortega, 1982; Tejerina, 1994); continuamos con el funcionamiento dramático en sus niveles teóricos (Mantovani, 1996; Kowzan, 1997); y como desarrollo pragmático en la dramaturgia tirsiana, expondremos la tipología de engaños y los códigos audiovisuales, que en el nivel representacional pone de relieve esta comedia contextualizada en el Siglo de Oro español, lo que viene a significar un nivel de interpretación (Maravall, 1990) que a su vez incluye los numerosos tópicos que componían el cañamazo del teatro barroco. Asimismo, y fundamentalmente, este estudio quiere poner de relieve y destacar algo que se oculta bajo la multiplicidad de planos y códigos teatrales, revelando lo que aparece en el fondo de la (re)presentación como comedia, descodificando así la cuestión de la identidad femenina, el amor y la sexualidad bajo las múltiples mordazas que subyacen en la cultura del barroco español.

2. Juego dramático y teatro

Las posibilidades lúdicas del juego dramático en la educación admite alternativas múltiples y pueden combinarse diferentes prácticas como realización expresiva integral de los niños y como acercamiento al teatro en general. Como señala Isabel Tejerina (2005) se puede considerar una cierta convergencia entre las prácticas que en el mundo anglosajón se han denominado como “*child drama*”, “*educational drama*”, “*creative drama*”, “*creative dramatics*” etc. (McCaslin,1985).

El concepto de juego dramático, sinónimo de Dramatización lo podemos encontrar en las Comedias del Siglo de Oro; no es paradójico porque en *El vergonzoso*

en *palacio* este juego, como se podrá apreciar, es constante, aunque entendido no de la manera didáctica o denominación oficial en la que interpretamos el concepto de dramatización:

“Dramatización” responde a la traducción literal del “*jeu dramatique*” francés, el término está muy difundido en nuestro país debido al éxito de esta técnica pedagógica, inaugurada por Leon Chancerel en los años treinta, y, con diferentes matices, muy extendida desde los años setenta en el marco de *L'École Nouvelle* y su movimiento de renovación de la escuela (*Dasté, Jenger y Voluzan, 1977; Beauchamp, 1978 y 1984*).

No es única la concepción y metodología sobre esta actividad y sus fines. De hecho, subsiste con relativa fuerza un planteamiento y una práctica escolar en la que se mantiene una clara dependencia del juego dramático respecto al teatro. No se concibe de manera autónoma, sino como una etapa de preparación previa al teatro. (Tejerina, 2005:2)

En estas páginas presentamos un estudio del Texto Espectacular, en el sentido inverso. A través del desvelamiento de los códigos teatrales queremos favorecer y facilitar la comprensión del Lenguaje Teatral para estimular el ejercicio de la Dramatización en las aulas por parte de los maestros y los alumnos.

3. Texto literario y texto espectacular

El texto dramático se realiza plenamente “al formar conjunto semiótico con los signos no verbales del escenario, tanto si éstos provienen de lo que piden las acotaciones, como si son exigencia implícita o explícita del mismo diálogo (didascalias)” (M.C. Bobes, 1997: 21). Señala M.C. Bobes Naves que en la investigación de las Humanidades será “hacia el año 30 del presente siglo cuando la teoría literaria de orientación semiológica empieza a ocuparse de los signos dramáticos no verbales [...] y, por otra parte, se generalizan los ataques al “teatro de palabras” que dominaba la escena europea con la comedia de salón, la “obra bien hecha” y la comedia burguesa” (M.C. Bobes, 1997: 23). Al contemplar el teatro en su completa dimensión, es decir, como texto escrito y como texto representado, en esta visión de cambio hemos de tener en cuenta que:

El texto dramático, por ser literario, puede admitir diversas lecturas, la puesta en escena, por ser texto artístico, también puede leerse e interpretarse de modos diversos; podemos decir que la realización escénica es respecto al texto espectacular como la lectura respecto al texto literario. El Texto Literario y el Texto Espectacular están en el texto escrito y en el texto representado. (M.C. Bobes, 1997: 22)

La capacidad de transformación que posee el espectáculo teatral y la corriente de comunicación, o feed-back, que se establece entre actores y público se deben a que:

El teatro convierte en signo no solamente los gestos, distancias y objetos del escenario, sino incluso también el espacio donde se representa y los ámbitos escénicos donde se reúne escenario y sala con dos mundos, el de la ficción creado por la obra dramática y el de la realidad de la sala donde vive el público, relacionados de forma envolvente, enfrentada o divergente. (Bobes, 1997: 24)

El filósofo madrileño José Ortega y Gasset, en su ensayo sobre el Teatro, señalaba en el año 1953:

[...] la idea del Teatro; nos ha permitido definir esa extrañísima realidad que hay en el Universo y que es la farsa, o sea, la realización de la irrealidad; nos ha puesto en la pista para averiguar por qué el hombre necesita ser farseado y, por ello, necesita ser farsante. El hombre actor se transfigura en Hamlet, el hombre espectador se metamorfosea en conviviente con Hamlet, asiste a la vida de éste –él también, pues, el público, es un farsante, *sale* de su ser habitual a un ser excepcional e imaginario y participa en un mundo que no existe– en un Ultramundo; y en ese sentido *no sólo la escena*, sino también la sala y el Teatro entero resultan ser fantasmagoría, Ultravida. (Ortega y Gasset, 1982: 95-96)

Ortega argumenta los efectos extraordinarios y mágicos que se derivan de un espectáculo teatral, “las cosas y las personas en el escenario se nos presentan bajo el aspecto o con la virtud de representar otras que no son ellas” (Ortega y Gasset, 1982: 78). Ortega percibe la problemática de los personajes y los actores en el nivel representacional en profundidad, en su esencia y observa que:

La realidad de una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa. Esto es re-presentar: que la presencia del actor sirva no para presentarse a sí mismo, sino para presentar otro ser distinto de él. (Ortega y Gasset, 1982: 79)

En la comedia de Tirso de Molina esta idea se multiplica e invierte. Los personajes de *El vergonzoso en palacio*, en la propia escena representan a su vez a otros personajes, el “teatro dentro del teatro”; complicando la superposición de planos en el sentido de que Serafina y Madalena (protagonistas de la comedia) se representan a sí mismas bajo el disfraz de otros personajes, planteando situaciones dobles en la propia escena.

El espectáculo teatral permite, en su realización, el debate de lo real, lo mágico, lo ilusorio y lo deseado para que el público pueda llegar a percibir, en ese espacio y tiempo concretos, la suma del conjunto de signos:

Diríase que la realidad se ha retirado al fondo para dejar pasar al través de sí, como al trasluz de sí, lo irreal. En el escenario hallamos, pues, cosas –las decoraciones– y personas –los actores– que tienen el don de la transparencia. Al través de ellos, como al través del cristal transparecen otras cosas. (Ortega y Gasset, 1982: 79)

Así, Ortega, generalizando, resume los procesos que en la comunicación teatral, a través de todos sus códigos, percibimos:

Hay en el mundo realidades que tienen la condición de presentarnos en lugar de sí mismo otras distintas de ellas. Realidades de esa condición son las que llamamos imágenes. [...] El cuadro es imagen porque es permanente metamorfosis –y metamorfosis es el Teatro, prodigiosa transfiguración. (Ortega y Gasset, 1982: 80)

El teatro posee esa capacidad de transformar imágenes, de transportar las mentes, metamorfoseando realidades presentes en la escena, haciendo ver de la realidad aquellas partes que aun presentes a la vista no son captadas por el entendimiento. La argumentación de la comedia de Tirso de Molina nos conduce a través de engaños y apariencias hacia esas imágenes interiores que gracias a la representación teatral logran hacerse visibles en el espacio escénico. “Platón hace constar que el conocimiento nace de esa capacidad para sorprendernos, maravillarnos, extrañarnos de que las cosas sean como son, precisamente como son” (Ortega y Gasset, 1982: 80).

En el análisis semántico y en el terreno de las connotaciones, acerca del mundo de las carencias y de la insatisfacción de unas vidas acosadas por las miserias humanas, el teatro, la literatura, siempre ha cumplido su función compensatoria. Tejerina asiente y confirma esta misma idea hoy:

Ciertamente, el ser humano busca el teatro porque huye de la pobre realidad de todos los días, insatisfactoria representación de un papel fijo que ha de repetir hasta el hastío, el gesto mecánico y muerto. La fuerza plástica de aquellas imágenes de Charlot en *Tiempos Modernos*, apretando tuercas hasta el delirio autómatas, acusan con patetismo a nuestra sociedad, en la que somos meras piezas de una máquina productiva que anula o relega importantes capacidades. (Tejerina, 1994: 6)

Desde una perspectiva antropológica, podemos añadir que el destino, la predestinación o el libre albedrío han sustentado la historia de las mentalidades; más cercano, como término, a nosotros, permanece la idea de libertad de pensamiento, de acción o la autonomía del ser humano. Son connotaciones religiosas, políticas o literarias con las que se arroja el lenguaje. Sin embargo, denotativamente, el significado que el teatro nos pone ante nuestros ojos es la posibilidad de intercambiar durante el tiempo espectacular, al menos, la rutina cotidiana de las decepciones, fracasos e insatisfacciones por sugerencias mucho más atractivas: todo lo que nuestra mente sea capaz de sentir y de imaginar, de experimentar de la mano de los actores:

Reflejo de nuestra propia imagen, es también escenario para ver nuestras otras posibilidades. Vivimos una vida pobre, única. Adivinamos, sin embargo, todas las otras facetas que podríamos cumplir: ejercer otras profesiones (de *profiteor*: confesar públicamente nuestra actividad o concepción del mundo), radicarnos en otras ciudades, disfrutar otras culturas, establecer nuevas relaciones afectivas y sexuales. Todas las situaciones virtuales que la imaginación ofrece se contemplan desde la inevitable carencia de la propia vida. El teatro cumple, como el arte en general, esta compensación, vivir vidas añadidas, asociándonos a su peripecia y cumpliendo en nosotros su desenlace. (Tejerina, 1994: 4)

Las mujeres de la comedia de Tirso muestran un claro ejemplo de ello, los personajes evocan otros deseos que son representados en el espacio teatral, haciendo que el espectador se convierta en espectador de segundo o tercer grado, puesto que en la escena aparecen varios niveles de espectadores escondidos o clandestinos, abarcando así la totalidad de ese despliegue telescópico. Al vernos reflejados en el escenario, en otras conductas o en otros hombres, se nos ofrece un cambio de perspectiva de nuestra propia vida. Ante el reflejo especular, los personajes nos devuelven la visión de cómo nos ven los demás, de manera que el hecho teatral contribuye a ser una fuente de conocimiento:

En suma, el teatro es ceremonia y arte de la representación ver y actuar: conocimiento de nuevos ángulos y experiencias en la participación y reflexión del espectador y cauce para experimentar otras posibilidades de vida en la disponibilidad del actor. Además de una forma de arte, es una dimensión humana. (Tejerina, 1994: 6)

Contemplamos el hecho teatral como fuente de conocimiento desde Platón, como dimensión humana, dual, jánica, por eso la cuestión del disfraz, de la máscara de las diferentes personas que el actor/ personaje / o espectador pueden llegar a ser, desear

o experimentar, en el propio espacio escénico, potencia la vivencia de múltiples situaciones y posibilidades. Esta capacidad interpretativa y de enmascaramiento del ser humano no tiene fechas, arranca de la tradición, de la esencia misma del ser humano:

La concepción dramaturgica del yo y de la sociedad entera concebida como una representación es ya antigua. Cada uno interpreta un personaje en el gran teatro del mundo calderoniano, un papel protagonista o secundario que representa con más o menos soltura, lleva una máscara determinada por su circunstancia personal (económica, social, cultural) y por su idiosincrasia, particular. Antifaz que desdibuja el perfil individual para destacar los rasgos del estereotipo representado. Máscaras que, no sin falseamiento, nos identifican y nos definen, y por las cuales somos reconocidos. En cierto sentido, nuestra acción como seres humanos parece responder a un guión prefijado para el escenario de la vida y la pregunta es si somos algo más que personajes. (Tejerina, 1994: 5-6)

Tejerina alude a la circunstancia personal de cada uno y de ahí que la coacción a ser portadores de las diferentes máscaras, coincide con la idea básica de la filosofía orteguiana, es decir, la circunstancia vital como condicionante rector de nuestra vida con su conocido lema “yo soy yo y mi circunstancia” que viene recogido en los ensayos de *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (Ortega, 1988: 9). Derivada de la circunstancialidad vital se inscribe el pluriperspectivismo necesario para abarcar todos los ámbitos en los que se instala el ser humano según la filosofía vital orteguiana. “En todo caso, la visión del espectáculo y la actuación teatral propia nos permite ensayar otros roles para ejercer luego con mayor confianza el papel que nos ha correspondido” (Tejerina, 1994: 6). En el teatro los papeles están ya prefijados, escritos, no se improvisan, ni se modifican, ni se cambian, se ensayan y se repiten hasta conseguir ejecutar una acción totalmente adaptada a lo que el creador o autor del texto ha establecido. En la comedia del teatro de Tirso de Molina se vislumbra el reflejo de la sociedad europea de los siglos XVI y XVII. “Las piezas de Tirso se caracterizan por la belleza de la obra acabada, donde una idea poética se ha llevado al punto de la perfecta expresión” (Ayala, 1989: 12). Pero además el dramaturgo incluye un tratamiento trascendente en sus comedias. Ayala observa el significado que conlleva *El condenado por desconfiado* y afirma:

Como es bien sabido, este drama proyecta en la esfera imaginaria un problema teológico que, en su tiempo, estaba siendo muy debatido y era disputado con tal pasión que sin exagerar podía considerarse y era considerado cuestión de vida o muerte: el problema de la gracia y la

predestinación. Tirso de Molina lo trata en *El condenado por desconfiado*, no discursivamente y con argumentos, sino mediante la pura representación dramática. Y a la fecha de hoy, no hace falta que al espectador o lector le apasione aquella cuestión, ni siquiera que la conozca a fondo, personajes que, regidos por principios tales, se mueven sin embargo en el mundo a impulso de caracteres individuales muy definidos, ni más ni menos que en la tragedia de Sófocles puede conmovernos Antígona por mucho que nos sean extraños los supuestos culturales en que arraigan las alternativas afrontadas por ella. (1989: 12)

A pesar del corsé ideológico que se establece en el barroco y la homogeneización de conciencias que se pretende, puesto de manifiesto en la concepción ideológica de los dramaturgos – como demuestra José Antonio Maravall en *La Cultura del barroco*– se atisban igualmente las insinuaciones, en la comedia; el deseo y la necesidad de escapar son muestras y estrategias de huida patentes y simultáneas en la sociedad y en la literatura áurea.

4. Lenguaje teatral

“El teatro considerado como objeto semiótico está construido sobre el modelo de las lenguas naturales y por lo tanto sigue los esquemas de comunicación establecidos por ellas” (Mantovani, 1996: 60). La acción escénica será interpretada por los espectadores teniendo en cuenta su realidad objetiva y cultural y su comprensión dependerá de los sistemas de decodificación del receptor. Mantovani, al analizar el lenguaje teatral y partiendo de la base de que “el Teatro es un lenguaje audiovisual, sistematiza los signos auditivos y visuales que se emiten desde un escenario; así obtenemos los quince componentes básicos que siempre aparecen en una representación teatral” (Mantovani, 1996: 61). Los designa como subcódigos del Código Teatral (Lenguaje Teatral) y los clasifica en los siguientes sistemas de signos: palabras, tono, mímica, ademanes, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, escenografía, iluminación, música, ruido escénico, ámbito y ruido no escénico. En el teatro tirsiano, se advierte el juego y la maestría del entramado de todos los signos y códigos que sistematiza Mantovani. Sin embargo, es el polaco Tadeusz Kowzan¹ el que presentó el cuadro original que reproducimos más adelante.

Al considerar la noción de signo, como punto de partida, parte del esquema saussureano de *significado* y *significante*, como componentes del signo. El significado – señala – corresponde al contenido y el significante a la expresión. Kowzan considera que “La teoría general del signo es una ciencia fecunda que se desarrolla sobre todo

en el seno de la lógica, la psicología y la lingüística. Para la semiología constituye un punto de partida imprescindible.” (Kowzan, 1997: 128).

Eric Buysens publicó en 1943 su libro que constituye una obra fundamental en la historia de la semiología. Kowzan afirma que “la misma tendencia a considerar la obra de arte como una unidad semiológica aparece en la obra de Buysens” (Kowzan, 1997: 123). Además, el semiólogo polaco añade: Buysens (1943: 56) piensa, pues, en el espectáculo como fenómeno sociológico, y concluye: “Es, en una palabra, todo un mundo que se reúne y comunica durante unas horas” (Kowzan, 1997: 125).

1 palabra 2 tono	texto oral		signos auditivos	tiempo	signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	expresión corporal	actor	signos visuales	espacio y tiempo	signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 vestuario	aparición externa del actor			----- espacio -----	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	características del espacio escénico	Externos al actor	signos auditivos	espacio y tiempo	signos visuales (externos al actor)
12 música 13 efectos sonoros	efectos sonoros no articulados			tiempo	signos visuales (externos al actor)

Kowzan, en este cuadro presenta trece sistemas de signos; a su vez, se observa otra clasificación más sintética que se deduce del mismo esquema; la destacamos porque se ajusta al análisis de la comedia de Tirso de Molina que presentamos como ejemplo:

Otra clasificación permite distinguir signos auditivos y signos visuales. Los dos primeros y los dos últimos sistemas de nuestra clasificación –palabra, entonación, música y efectos sonoros– se refieren a signos auditivos (sonoros o acústicos), mientras que el resto son signos visuales (u ópticos). A esta clasificación, fundada sobre el criterio de percepción de los signos, se remite la

que los sitúa por relación al tiempo y al espacio. Los signos auditivos actúan en el tiempo. El caso de los signos visuales es más complejo: unos (maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado) son en principio espaciales, los otros (mímica, gesto, movimiento, iluminación) funcionan, habitualmente a la vez en el espacio y en el tiempo. (Kowzan, 1997: 145)

Teniendo en cuenta criterios como el origen de las percepciones sensoriales, se contempla en el mismo cuadro desde la percepción sensorial de los signos, otros matices que el propio autor destaca:

Aplicando la distinción que concierne a la percepción sensorial de los signos (auditivos-visuales) a la que procede de considerar su agente emisor, obtenemos cuatro grandes categorías: signos auditivos emitidos por el actor (sistemas 1 y 2), signos visuales localizados en el actor (3, 4, 5, 6, 7, y 8), signos visuales externos al actor (9, 10 y 11), y signos auditivos externos al actor (12 y 13). (Kowzan, 1997: 145)

Otra aportación que se desarrolla en la misma línea de trabajo es la de Roger Deldime, desde la pedagogía, investiga el arte dramático destinado a la juventud y desemboca en análisis semánticos y semiológicos: “Les messages artistiques - et théâtraux en particulier - sont constitués de messages multiples, sonores et visuels” (Deldime, 1976: 65). En el marco de la teoría de la comunicación, la relación emisor-receptor adaptada a la situación teatral, la enfoca desde el esquema mecanicista de H. Lasswel: Qui s’exprime?, Pour dire quoi?, Comment l’exprimer?, À qui?, Avec quel résultat? (Deldime: 1976, 67). En lo que corresponde a “Comment l’exprimer: Étude de la réalisation dramatique” desarrolla cómo son transmitidos los mensajes, es decir, por qué canales se consigue comunicar estos mensajes precisando que:

Le théâtre comporte:

- des messages sonores de parole (langage des comédiens); de musique (langage des sensations); de bruit (langage des objets).
- des messages visuels décoratifs (décors, costumes, accessoires, ...); corporels (attitudes des acteurs). (Deldime, 1976 : 70)

R. Deldime aborda, pues, el estudio del lenguaje teatral desde el análisis de orden semántico y consecuentemente su estudio semiológico, y cita a Ionesco: “Tout est langage au théâtre. Les mots, les gestes, les objets, ... tout sert à exprimer, à signifier, ...” (1976: 98).

Tras estas consideraciones teóricas, nuestro objetivo es presentar una contribución a la aplicación del método semiológico en el análisis del espectáculo teatral con la comedia de Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*. Añadimos, a la par, planteamientos que remiten al campo de la psicología y la sociología, contemplados junto a la noción de connotación dentro de la teoría del signo.

5. El vergonzoso en palacio

Se trata de una comedia de enredo que se desenvuelve en un ambiente palatino con un comienzo en el bosque². Surge ya desde su génesis la tensión de los opuestos: bosque-palacio. Rompiendo la regla clásica de la unidad de espacio, Tirso nos introduce en la dilogía. Como afirma Jacques Le Goff (1985: 38) el bosque, o la “selva desierto” se opone al “mundo”, es decir, a la sociedad organizada, a la corte, por ejemplo, en la novela cortesana a la corte de Arturo. “Trátase de una relación más compleja de lo que aparece a primera vista, pues el rey es también un hombre del bosque que de vez en cuando va allí a cazar [...] y afianzar así su carácter sagrado y su legitimidad”. En esta comedia es el Duque de Averó [con similar autoridad a la del rey] el que en la primera octava de la comedia se presenta en *sus* bosques, va de cacería y es víctima de un engaño. Señala Le Goff que: “En la literatura, expresión privilegiada del simbolismo de una sociedad, comprobamos sobre todo la oposición del bosque y castillo” (1985: 38) o en este caso bosque / palacio.

El enredo, la traición, la falsificación mediante la escritura darán lugar a sucesivos engaños entre nobles y pastores. En un ambiente de Carnaval, de trasgresión, de disfraz y de inversión, a través de la Comedia y bajo la máscara de la representación, Tirso de Molina nos presenta un desfile de tipos humanos en los que bajo la libertad de esta transmutación carnavalesca emergen los deseos reprimidos, las pulsiones auténticas, las verdaderas pasiones del hombre y de la mujer que pueden ser expresadas en clave teatral. Tirso nos lo muestra a través del engaño y con los medios técnicos escénicos como la voz, la expresión corporal y el vestuario; será a través de los signos auditivos y visuales la manera de percibirlo y también el medio para vehicular esta expresión y deseo angustioso de ser otro. En una representación teatral todo se convierte en signo, y las combinaciones de signos se sitúan tanto en el tiempo como en el espacio. El silencio, el recato, el decoro y la vergüenza caminan junto a la trasgresión de la norma impuesta y el placer de transgredirla provoca la ilusión de realidad. Ficción, por lo tanto, que deberá ser representada bajo

los códigos del engaño en los que el oyente sabrá descifrar perfectamente lo que se oculta tras una mirada, un gesto o una palabra. En este espacio se establece, pues, una corriente de comunicación o feed-back entre actores-oyentes en la que no ejerce tanto el engaño cuanto la revelación de una insatisfacción profunda de modos de vida y de códigos morales impuestos. Al mirar hacia atrás, nos separan cuatrocientos años de historia y de modos de representación, sin embargo, menor es la distancia entre lo que se planteaban los hombres y mujeres del siglo XVII y los del XX, como cuestionamientos de tipo social, las relaciones de poder; el amor y los celos, asuntos eternos que muestran tanta vigencia hoy como en la obra clásica tirsiana.

Para desarrollar cómo se lleva a cabo la representación del juego incesante con el engaño en *El vergonzoso en palacio* proponemos dividir los tipos de engaños en:

- 1: Engaño a los personajes: los pactos matrimoniales.
- 2: Disfraz por la voz: engaño al oído, signos auditivos.
- 3: Disfraz por el traje: engaño a la vista, signos visuales

Tal análisis aborda lo que se oculta a primera vista: la revelación de lo más recóndito de las personas, transformando la orientación de la obra en una profunda meditación sobre la Naturaleza humana.

5.1. Engaño a los personajes

Duque de Averro. Conde de Estremoz. Ruy Lorenzo.

Nos situamos ante un comienzo a nivel cero, estrictamente literario o metaliterario, que magistralmente Tirso de Molina irá desdoblado y complicando hasta constituir una multiplicidad de espejos para llegar a la profundidad del más hondo individualismo de cada uno de sus personajes. Llevándonos, como dice Joaquín Casaldueiro desde “un comienzo trágico hasta un desenlace feliz. La comedia es eso” (1967: 96).

El paralelismo de comportamientos se condensa en las palabras del Conde (en *El Vergonzoso...*) al afirmar que “Los cielos lo han ordenado, / porque vuelven por Leonela, / a quien di palabra y mano / de esposo, y la desprecié / gozada”³. De esta manera, habrá consentimiento de Leonela por engaño e incumplimiento por parte del Conde. La infracción del código del desposorio, el tema de la honra, el intento de asesinato del Conde, el malentendido y la falsificación de la escritura, es decir, de

la firma como identidad de un individuo, contribuyen hábilmente mezclados a la puesta en escena de temas morales y políticos. Vemos engaño tras engaño o comedia de la vida, son los códigos teatrales que se van superponiendo en una ficción que no le era extraña al espectador del teatro del siglo XVII, puesto que tanto éxito alcanzaban las representaciones de Fray Gabriel Téllez.

En los primeros versos, hemos asistido a la narración de unos hechos que no se representan en el escenario, el espectador debe seguir con atención la argumentación de lo que se cuenta. La situación de Leonela supone el planteamiento de una trama que en parte quedará suspendida. No se resolverá sino al final del espectáculo, manteniendo de este modo una parte de la acción, de la tensión, agazapada provocando el suspense hasta el momento del desenlace final en la Jornada III, para dar paso mientras a otras historias, con nuevos personajes⁴. Mientras, Tirso de Molina, el autor teatral ahonda en la dualidad constante de la conducta humana, mediante el juego para atraer y para mantener la atención con el deleite de lo morboso, de lo deseado, de lo admitido y de lo prohibido. Maria Grazia Profeti (1994: 198) señala que “Tirso profundiza en las posibilidades ofrecidas por la dilogía; lo cual nos revela que el modelo subyacente es de tipo ideológico, y nos remite a la doble visión del mundo como SER que se opone al APARECER, base de la comedia áurea. La diferencia retórico-literaria se revela así forma de la diferencia axiológica”.

Partimos de una acción que no se representa, y es ahí donde se origina el “Engaño”. Tirso utiliza, pues, la técnica del engaño para revelarnos las inquietudes, tensiones, deseos y crisis de comunicación humana según los códigos y claves de una época en la que el símbolo y la metáfora sustituían a la enunciación directa y concisa de la verdad. El lenguaje como medio de comunicación se transforma en un sistema paralelo de representación para el análisis de esa realidad que se narra como ficción y entramos en el metalenguaje, en el metateatro, en la comedia como vía de expresión de lo que verdaderamente es esencial, puesto que la censura no permite el acceso directo. “El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible” (Ortega y Gasset, 1982: 81).

Engaño de Leonela

El parlamento de Vasco, un lacayo, se caracteriza, igualmente por esa voluntad de engaño al oyente y al lector. Se produce el engaño mediante la palabra, percibida

por el oído del que asiste a la representación teatral. Vasco se pregunta si realmente Leonela fue forzada o no, e inserta la duda acerca de si es posible creer que pueda ser forzada una mujer o por el contrario puede defenderse. Vasco argumenta a base de metáforas, símiles e interrogaciones retóricas un discurso misógino en el que evoca un acto de violencia física, no representado:

Ven acá: si Leonela no quisiera/ dejar coger las uvas de su viña,/;no se pudiera hacer toda un ovillo,/ como hace el erizo, y a puñadas,/ aruños, coces, gritos, y a bocados,/ dejar burlado a quien su honor maltrata,/ en pie su fama, y el melón sin cata?/ Defiéndese una yegua en medio un campo/ de toda una caterva de rocines,/ sin poderse quejar : “Aquí del cielo,/ que me quitan mi honra”, como puede/ una mujer honrada en aquel trance;/ escápase una gata como el puño/ de un gato zurdo y otro carirromo/ por los caramanchones y tejados,/ con sólo decir *miao* y echar un fufo;/;y quieren estas daifas persuadirnos/ que no pueden guardar sus pertenencias/ de peligros nocturnos? Yo aseguro,/ si como echa a galeras la justicia/ los forzados, echara las forzadas,/ que hubiera menos, y ésas más honradas. (J. I, vv.460-485)

En las metáforas sexuales la transposición se lleva a cabo en el terreno de la comida. Sexo y comida se unen para cumplir la función de satisfacción de las necesidades básicas al conducir al oyente a un estado de ficción en el que ve colmados sus deseos. Ejemplos de este tipo se encuentran en abundancia en *El libro de Buen Amor*, *El Conde Lucanor*, *La Celestina*, *La Lozana Andaluza*, etc. Auténticos *topoi* en la literatura medieval y posterior. Serán también los animales los que le sirven de elementos comparativos para dibujar con la palabra una escena rica en matices para una representación mental en un público familiarizado con el mundo animal (J. I, vv. 482-485). Asistimos en la representación cómica a la evocación de la descripción de violencia física, la mujer es víctima y culpable de la agresión; el sexo se une al comer y al mundo animal en lo que podíamos llamar gatomaquia⁵. El motivo del casamiento secreto y la posterior promesa incumplida es un motivo muy frecuente en toda la literatura del Siglo de Oro⁶. La argumentación continuará partiendo de este engaño y desarrollando nuevos equívocos y enredos amorosos.

El papel de Juana

Consideramos la función de Juana como colaboradora de un engaño. En el Lenguaje Teatral destacamos ahora el signo visual en la dimensión espacio-tiempo: el engaño a la vista mientras ensaya y representa otra comedia Serafina, la dama es

contemplada por don Antonio y su pintor con el afán de inmortalizar ese momento de transformación de Serafina, - ya que está vestida de hombre- mediante un retrato. Como afirma Maravall, “El retrato, será considerado, más allá de lo que una preceptiva de inspiración aristotélica diga, no ya como documento de belleza, ni tampoco de lo contrario, según valores estéticos establecidos, sino como testimonio de psicología, objeto de observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme”⁷ (1990: 515). Y señala respecto a la pintura que “Se hace resaltar que una pintura es pintura, esto es, un medio sabiamente empleado de acceso al mundo que ostensiblemente se emplea y se coloca entre el ojo y la representación. Contando con esta distancia entre uno y otra, se da el salto a lo real, que es siempre una versión, un estudio, una manipulación” (1990: 515).

Serafina, bajo ese disfraz de príncipe enamorado⁸, da rienda suelta a sus deseos ocultos, su yo auténtico emerge con la libertad de la máscara. Serafina, en ese momento ensaya una comedia: *La portuguesa cruel*, y ella hace el papel del príncipe, por eso se viste de hombre, Juana la observa, es su público. A la vez los dos hombres, D. Antonio – enamorado de la hija del duque, doña Serafina, y aspirante a obtenerla en matrimonio- y el pintor, desde su escondite forman un segundo nivel de público clandestino; el público del teatro constituye el tercer nivel. “Nosotros los espectadores (que pasamos a serlo con eso de tercer grado), abarcamos la totalidad de ese despliegue telescópico” (F. Ayala, 1989: 29). Otro aspecto más de esta escena fundamental en la que recita Serafina de nuevo, con Juana como testigo de su representación y de sus fingidos sentimientos:

En el tercer trozo declamado por doña Serafina (*Aqueste romance escucha; / ¡verás cuán bien finjo un loco!*), el recurso del “teatro dentro del teatro” va a alcanzar un grado de refinamiento casi inconcebible, pues nos lleva a todavía otro nivel: el de los títeres. Empieza el romance expresando la fuerte conturbación del ánimo en que el personaje se encuentra, muy pronto nos introduce en una atmósfera de alucinación. *Celos, volemós allá*, se dice a sí mismo, *pues tenéis alas de fuego*. Empieza a visualizar la boda: *Ya salen los convidados, el tamboril toca el tiempo ...* Y a partir del baile (*va: Perantón, Perantón...*), el loco asumirá papeles alternativos en una escena movidísima, cuya representación está confiada a la variedad de sus entonaciones y a los gestos de su mímica. (Ayala: 1989, 30-31)

Serafina ante la comedia que ensaya, *La portuguesa cruel*, evoca un conjunto de personajes al dramatizar y jugar con el que ella representa, el príncipe Pinabello,

lo que le acerca al teatro de títeres. Todos los personajes de esta comedia que se proponen a nuestra imaginación nos llevan a considerar otro plano dramático más, si ya se mostraban tres planos, ahora con esta otra comedia, nuevos personajes en otro escenario nos lleva a considerarnos en un cuarto grado de espectadores. En la escena se están narrando tres historias: la de los títeres, *La portuguesa cruel* y *El vergonzoso en palacio* siendo Serafina y el príncipe Pinabello la misma figura o actriz.

F. Ayala compara esta escena con la que doña Madalena representa ante Mireno, la comedia de su sueño, “se da ahí una correspondencia en paralelismo de contraste. Doña Serafina quiere escapar de la realidad – es decir de sí misma – por el camino de la ficción; su hermana doña Madalena pone la ficción al servicio de la realidad, para alcanzarla y lograrse en ella” (*Ibidem*: 32). En este paralelismo de escenas, Juana tiene un papel que F. Ayala lo define muy claramente, a la vez que desvela el juego erótico de realidad / ficción creado por Tirso:

Si en la pasada escena del jardín la situación – dos hombres atisbando desde un escondite la intimidad de doña Serafina, vendida por otra mujer, compañera suya- creaba una atmósfera levemente perversa, ahora la entrada del tembloroso amante en la habitación de doña Madalena, a quien encuentra, al parecer, dormida con la mano en la mejilla, es de una sensualidad muy tierna e ingenua. La delicadeza con que toda la escena está trazada excede a cualquier ponderación. La dama ha puesto en juego una treta atrevida que, sin pretender ser teatro, es una pequeña comedia. Pero el personaje representado aquí es ella misma en su más auténtica realidad. (*Ibidem*: 33)

Serafina, en esta escena de “teatro dentro del teatro”, aunque vestida, es un momento en el que se desnuda psicológicamente, descubre sus tendencias eróticas, momento íntimo que es hecho público por la intervención de Juana que actúa de “tercera” para facilitar, favorecer, el amor que siente don Antonio por la dama. Don Antonio es un mirón escondido, un *voyeur* que ve sin ser visto. La segunda vez que don Antonio contempla a su amada idealizada es en el jardín, un *locus amœnus* que constituye un *topos* en la literatura clásica, medieval y renacentista. Nos recuerda esta trayectoria al papel celestinesco de tan larga tradición también en los precursores de Tirso⁹. Don Antonio obtendrá un retrato de su amada, la esencia de su ser como recuerdo que mantendrá en su poder gracias a Doña Juana, que finge con Serafina, la engaña y traiciona su intimidad, la vende; de tal manera que cuando Serafina cree estar sola, es contemplada por don Antonio y el pintor. Tirso, con maestría, desvela apariencias

falsas, nos presenta la profundidad de un ser en lucha que no puede manifestarse. El yo auténtico de la hija del Duque se expone al espectador merced al juego dramático y sirve de ejemplo para mostrar que “el hombre siempre ha sentido la necesidad de confrontarse consigo mismo rodeado de testigos. Ante este hecho los espectadores conocen, se conocen” (Tejerina, 1994: 3). A través del ceremonial de la manifestación estética de este arte, señala Campaneau, “el hombre se compone una imagen de sí y cree dominar su condición transformándola en objeto de contemplación” (Campaneau, 1978: 109). La representación propicia en Serafina la variedad de reflejos de su imagen. Proyecta a los espectadores un nuevo enfoque de su mirada, desvelando el secreto de su verdadero sentir de hombre, el príncipe Pinabello al que representa le facilita esta confesión.

El personaje de Juana funcionalmente vehicula y hace posible que se cumplan estos deseos mediante las peripecias expuestas antes. El papel de tercería queda claro que es asumido por doña Juana, aunque no podemos llegar a decir tanto como que ejerza de Celestina:

La simple mensajería amorosa ha sido siempre algo distinto, porque el auténtico motivo celestinesco no existe sino en presencia de la seducción por interés de una mujer honesta dentro de su propia casa. Como advirtió Amado Alonso, “lo celestinesco está en ayudar por oficio y con espíritu demoníaco”. (F. Márquez Villanueva, 1992: 266)

Pactos de matrimonio

Madalena y Serafina tienen sus vidas organizadas por su padre, El Duque de Averó, y por el rey. Como nobles, deben obedecer y aceptar el mundo elegido por ambos hombres. A Madalena le ha tocado en suerte como prometido el Conde de Vasconcelos y a su hermana menor, Serafina, el Conde de Estremoz. Pero sus intereses y tendencias amorosas no coinciden con los designios del dictamen paterno. Madalena está enamorada de Mireno, el vergonzoso que luego resultará ser Don Dionis, personaje noble también; Serafina tampoco acepta al Conde de Estremoz, al contemplarse vestida de hombre pronuncia su sentir narcisístico y además masculino, no obstante como mal menor, no como deseo sincero, aceptará a Don Antonio manifestando su oposición al Conde de Estremoz. Señala F. Ayala: “Don Antonio cosechará por último, fraudulentamente, el fruto de ese extravío y, consecuencia, la mano de doña Serafina; pero su triunfo es fútil, pues nunca habrá de ser para ella sino la sombra de una ilusión imposible” (Ayala: 1989, 23-24).

Todas estas construcciones de oposiciones dobles de las dos hermanas complicadas y multiplicadas por las técnicas de representaciones múltiples originan y constituyen el conflicto de la comedia¹⁰. Por eso habrá desacuerdo, de ahí en buena medida el enredo, el laberinto escénico, la superposición de planos y engaños, en búsqueda de una satisfacción personal, en el desarrollo teatral. Ambas mujeres son observadas y valoradas por don Antonio, que también quiere entrar en el juego de los pretendientes guiado por doña Juana y a su vez por el conde don Duarte que negocia con el Duque como si de una verdadera transacción económica se tratara:

JUANA (...) las hijas del duque son/ dignas de que su alabanza/ celebre nuestra nación/ la mayor, a quien Berganza/ y su duque, con razón,/ pienso que intenta entregar/ al conde de Vasconcelos... (J. I, vv. 849-855)

ANTONIO: ¿A cuál juzgáis, prima, vos/ por más bella? (J, I, vv. 863-864)

La escena se desarrolla con Madalena y Serafina expuestas para ser contempladas por los espectadores, por el Duque y el Conde, que dialogan en un aparte y por otro lado por don Antonio y doña Juana, que miran también sin ser vistos. El foco que atrae la atención, el tema sobre el que se discute, es Madalena y Serafina. Ellas constituyen elementos pasivos aunque protagonistas¹¹ y al parecer no oyen lo que se dice de ellas. Pablo Jauralde Plou comenta las preferencias de Tirso por presentar a la mujer en escena y las compara con

(...) lo que ocurría durante la primera mitad del siglo XVI, y hasta un tercio de siglo más tarde quizá, época en la que la moral y las ideas encerraron a la mujer en un corsé familiar y social del que solo pudo empezar a salir en el Barroco. Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, a pesar de la piedad del primero, me parece que hubo un cambio fundamental en la consideración y tratamiento del mundo femenino, como un estallido por el que la mujer reaparece por todos lados. (1994: 247)

En la dimensión temporal del desarrollo de la acción, ante la desinformación de que son objeto ambas, podríamos decir que también son engañadas por el resto de los personajes. Estamos, pues, ante otro engaño; aunque constituya una práctica admitida y común en la sociedad que tratamos, no por ello es aceptada con la misma naturalidad por las protagonistas, como veremos¹².

Estos pactos matrimoniales que se establecen, entre personajes nobles, en los que intervienen intereses políticos de naciones –Portugal y España, en ese momento

formaban una sola nación—, no representan un engaño al espectador, puesto que oye todo lo que se planea, sino que más bien es un engaño entre personajes por falta de información. En todo caso, lo que sí se manifiesta es el sistema de las relaciones sociales, el funcionamiento jerarquizado que aboca a unas estrategias por parte de la mujer que posibiliten la realización de sus deseos más profundos utilizando los mismos códigos de los que dispone el hombre. El disfraz, la trasgresión mediante el engaño sutil e inteligente se hace necesarios para poder escapar a ese “corsé” que la enmarca en unos estereotipos y que le impide alcanzar su realización como individuo autónomo¹³.

El engaño y la imposición no surtirá efecto sino que toda la acción tendrá como móvil la ruptura de estos primeros pactos aceptados con la palabra pero no compartidos con el pensamiento de las hijas del Duque. Los enredos de la comedia desembocarán en un final en el que los novios serán rechazados y en este caso habrá sido el Duque el sorprendido, o contrariado, mediante la actitud inconformista de sus hijas. Hemos de señalar la precisión que Tirso hace respecto a estas mudanzas para comprender la estructura mundana de la vida en el Barroco:

Se puede lamentar «la natural condición de la inconstancia humana», como hace Céspedes, y aún se previene sobre su más grave versatilidad en las que Tirso llama «mujeriles proteos», denunciando un fondo peyorativo en tal estimación; o bien se canta a la inconstancia, desde un reconocimiento consolador. (Maravall, 1990: 372)

Teniendo en cuenta estos «mujeriles proteos» que definen la cosmovisión tirsiana no podemos afirmar que el triunfo haya sido de las dos hermanas, aunque no sea exactamente el caso de Serafina, que se ve obligada a elegir lo menos malo para ella. Realmente este triunfo no es tal, pues lo que sí se realiza es un acatamiento de la moral, un obligado final modélico con visos de sumisión femenina a la autoridad paterna, sin ningún cambio ni progreso para la mujer. Coincidimos con Maria Grazia Profeti cuando observa que:

Se comprende ahora por qué el juego literario de la dilogía no sólo es evidente en la página de Tirso, sino que constituye su misma razón de ser: ya que a través de alarde bisémico se nos revela la reprobación moral, o mejor dicho moralista. [...] A través del Lenguaje, como siempre, lo que se pretende desvelar es un engaño. (1994:203)

Didactismo a la postre y conformismo, ya que no en vano y no por casualidad, los maridos no serán pastores sino emparentados con ellas y de su misma categoría social. Maravall, en su análisis sobre lo que llama “la lírica ingeniería de lo humano” señala:

La dirección que se quiere imprimir a los grupos sobre los que se opera, apunta sin duda hacia la restauración y conservación de valores que vienen de tradición señorial, pero no en balde la experiencia individualista y moderna del siglo XVI ha pasado por las sociedades europeas. Habrá que servirse de instrumentos de mayor eficacia, capaces de influir sobre individuos que se reconocen libres y a los que un complejo régimen de control social, organizado bajo el vértice de la monarquía absoluta, se refuerza por mantener activamente integrados en una sociedad conservadora de los privilegios tradicionales. (1990: 523-524)

5.2. Disfraz por la voz (engaño al oído): Sueño de Madalena

El sistema de escapar a la realidad a través del sueño no es original, sino todo lo contrario, pero en la Jornada III de *El vergonzoso...* no se pretende escapar de la realidad, sino atraparla por esta vía. Madalena no encuentra otro sistema para enfrentar a Mireno, al Vergonzoso, con la realidad que le insinúa si no es de esta manera indirecta. Mireno ha conseguido medrar en la Corte, alcanzar un reconocimiento social que permanecía como una injusticia latente en su mediocre vida de pastor. Su vida profesional la ha resuelto pero no es tan afortunado con Eros, se muestra débil e invierte el tradicional papel de la mujer al adoptarlo como propio ya que se muestra indeciso, vacilante, tímido y sin iniciativa. Un galán con pocas manifestaciones de conquistador¹⁴. F. Ayala explica esta cuestión relacionando al propio Mireno, protagonista de la comedia con el autor. Podría tratarse de un paralelismo autobiográfico entre Mireno, don Dionís, hijo del Duque de Coimbra y Tirso de Molina o fray Gabriel Téllez hijo del duque de Osuna:

Conocida es la especulación – a juicio mío, bastante probable – de que, siendo fray Gabriel Téllez hijo no reconocido de noble estirpe (la de los duques de Osuna, nada menos), en esta figura de Mireno, como en otros personajes de su teatro, debió proyectar una fantasía de su propia situación en el mundo. De cualquier modo, en su tiempo era creencia común la de que la nobleza está dada con la sangre, trasuntando esta calidad al carácter y a la apariencia externa; en último extremo, al vestido. (Ayala, 1989: 27)

Es un galán en palacio, pero recordemos que ha vivido en un ambiente rural durante toda su vida. Se trata también, del eco de la política ejercida por la monarquía: “menosprecio de Corte y alabanza de aldea”, añoranzas pues, de las virtudes del hombre del campo, dadas las circunstancias de crisis en las que España se encontraba y la influencia y control que eran ejercidos en todos los campos de la cultura. Además, hay un manifiesto interés de propaganda económica y como afirma Maravall:

(...) la cultura del XVII pretendió, además y principalmente adueñarse de la dirección de los momentos de esparcimiento y de todos aquellos momentos en que un público o un conjunto de individuos podían ponerse en contacto con una obra, o mejor, una creación humana, y sentir, por la experiencia de ésta, una apelación a la libertad. El arte y la literatura del barroco (...) se hallan bajo la influencia o incluso bajo el mandato de los gobernantes, que otorgan subvenciones, dirigen hacia un cierto gusto la demanda o prohíben, llegado el caso, ciertas obras. (1990: 163)

Es Madalena la que conduce, en un trayecto iniciático, a Mireno hasta convertirlo en don Dionís ahora ya de origen noble (J.III, vv. 604-605). Toma la iniciativa para obligarlo a que sea capaz de verbalizar una declaración amorosa, adelantándose ella – invirtiendo los papeles– para darle al vacilante galán todas las muestras de seguridad, de que no se va a equivocar, garantizando la disposición de Madalena favorable a su amor. Tirso no deja de mostrarnos una dudosa integración de este nuevo galán venido del campo a la ciudad y a la Corte. La embarazosa vergüenza llega a ser un tanto grotesca unida a la simplicidad y la nobleza de un carácter que se enfrenta con la sofisticación enrevesada, el engaño y otros vicios de Palacio (J.III, vv. 577-579).

Madalena, mediante este disfraz del sueño fingido, confiesa su sentimiento, sus deseos, la intención de llevar al matrimonio a Mireno, no sin antes consumar un matrimonio privado y en secreto a los ojos de los demás. Así pues, es disfraz por la voz, no engaña a nadie, si no es a Mireno. Tirso recurre, en esta ocasión, a una técnica representativa que permite la comunicación entre dos enamorados que –coartados por la diversidad de moldes y estructuras protocolarias– no llegaban al entendimiento. La desenvoltura de Madalena está justificada desde el punto de vista de la autoridad o la censura por los momentos que se representan de inversión de papeles y de permisibilidad en tiempos de Carnaval plasmada en la funcionalidad dramática y en su representación mediante el recurso del sueño fingido¹⁵.

En la cosmovisión tirsiana aparece el tópico barroco del “mundo al revés”; en *El vergonzoso en palacio* venimos desarrollando los sucesivos engaños, el teatro es disfraz y a través de sus códigos audiovisuales se nos muestra una máscara tras otra. Tirso escribe una comedia, *La República al revés* que nos sirve para apreciar la popularidad del tema¹⁶. Maravall comenta cómo

El Barroco español recoge el tópico y probablemente a consecuencia de la intensa experiencia de crisis que durante él se sirve, adquiere en su marco gran relieve. “Todo ocurre al revés” nos

advierte Luque Fajardo [...] Es hoy “común estilo del mundo”, observa Suárez Figueroa, verse “andando en todas sus partes al revés.” “No hay cosa a derechas en el mundo desde su entrada”, escribe Fernández de Ribera, todas las cosas en él andan al revés. (Maravall, 1990: 316)

En el análisis de los elementos de la Cosmovisión barroca, Maravall destaca de qué manera “Una de las obras más interesantes, de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, contiene una elaboración libre del tópico, en la que la ocurrencia del autor está en presentar cómo serían las cosas en un mundo que se pusiera a andar al derecho” (Maravall, 1990: 316). Se observa, pues, la profundidad y el arraigo de este modo del pensar barroco, el contraste entre el Ser y el Parecer o entre los hechos y el discurso. Tirso soluciona dramáticamente su comedia con variantes del mismo tema recurriendo al sueño fingido entre Madalena y Mireno. Para ello, el autor de la comedia recurre, claro está, a las didascalias que cobran gran importancia como para-texto. Tirso en la Jornada III, en el verso 495 indica: “(como que duerme)”, y más adelante lo repite, sigue con el sueño fingido de Madalena e incluye otra indicación: “(Todo lo que hablare ella es como entre sueños)” (delante del v. 514). Tras el verso 532 señala: “(Ella misma se pregunta y responde como que duerme)” y finalmente tras el v. 611 indica: “(Da un grito Mireno, y hace que despierte doña Madalena)”. Jean-Marie Thomasseau, estudia el para-texto teatral¹⁷ y en lo que se refiere a las didascalias señala que:

Las indicaciones que propone el autor para la puesta en escena se intercalan en diversos lugares del texto dialogado, y en determinados momentos culminantes de la acción, en los que el texto dialogado manifiesta una cierta incapacidad para expresar por sí mismo toda la carga dramática, por lo que necesita acudir a recursos paralingüísticos con fines de ampliación. (J. M. Thomasseau, 1997: 86)

Advierte que el para-texto es el texto impreso con marcas textuales que lo diferencian visualmente: cursiva u otro tipo de caracteres: “El para-texto didascálico, pese a su aparente variedad, depende esencialmente del dominio de la *quinésica*, la *paralingüística* y la *proxémica*. Se trata, en efecto, para el autor, de proponer movimientos e inflexiones de voz, y de considerar las relaciones de fuerza entre los personajes del entorno escénico.” (J. M. Thomasseau, 1997: 86). La diferencia social entre Mireno y Madalena en *El vergonzoso...* debe resolverse y Tirso lo lleva a cabo indicando estos códigos para-textuales. Las confesiones se realizan en un estado de ensoñación, de no consciencia aparente y esto viene indicado y dirigido desde la didascalia, para comunicar estados psicológicos y provocar un efecto determinado. Así, afirma J. M. Thomasseau:

Las indicaciones procedentes del para-texto didascálico, debido al aspecto heterogéneo de su naturaleza, son a veces difícilmente clasificables, sobre todo cuando el autor incluye en ellos una apreciación “psicológica” de la situación dejando al actor o al director de escena que le dirige, el cuidado de modular un comportamiento que, según los códigos socioculturales en boga (o en oposición a ellos) sea susceptible de provocar el efecto deseado. (J. M. Thomasseau, 1997: 87)

En esta escena es relevante toda la información que pueda aportar el para-texto para el desarrollo de una situación de tan elevada sensualidad y delicadeza. La vergüenza de Mireno, la timidez del subalterno, frente al silencio que Madalena por su condición noble debe guardar, es decir, el recato, desembocan en esa estrategia salvadora del sueño fingido. Añadimos dentro del juego que organiza Madalena de la ensoñación, el papel de la tercera que vuelve a ser principal como mediador entre personas – entre enamorados- de la nobleza: “(...) yo os quiero por medianera,/decidme a mí a quien amáis./ -No me atrevo. -¿Qué dudáis?/ ¿Soy mala para tercera?” (J. III, vv. 585-585).

Cita el papel de la medianera, o la tercera, como recurriendo a lo más tópico en los asuntos de amor. Su hermana, Serafina, la tiene: es doña Juana; ella –Madalena– hace el papel incluso ella misma de “tercera”, decididamente, para conseguir sus propósitos. Era tradición en las damas nobles que otra persona estableciera las primeras citas, las presentaciones y venciera la resistencia obligada en el código amoroso, cortés o no cortés, de la dama inalcanzable, y es pues esa tradición celestinesca la que se repite otra vez, aunque aquí está todo trastocado, invertido, puesto que a quien hay que conseguir abordar es al galán –que no se decide– mediante engaños¹⁸. El sueño fingido hará de neutralizador de esa diferencia social que Mireno siente todavía como insalvable; se siente tan inferior a la dama que teme ser rechazado por lo que Madalena inventa ese diálogo con ella misma desdoblándose y adivinando los deseos y celos de Mireno para poder adelantarse y darle la respuesta – en boca del papel de “tercera” que representa – animando al galán para que lleve a cabo la petición:

MADALENA: ¿Mas que sé que os causa cellos/ El conde de Vasconcelos?-/ Háceme desesperar;/ que es, señora, vuestro igual/ y heredero de Berganza.- (J. III, vv.594-598)

Pero Madalena rompe con los cánones y decide por sí misma, rompe también con la imposición de su padre, no acata la autoridad: “La igualdad y semejanza/ no está en que sea principal,/ o humilde y pobre el amante,/ sino en a conformidad/ del alma y la voluntad” (J. III, vv.599-603).

Pero todo esto se enuncia dentro de un marco de ficción soñada y se pide tanto a los personajes como a los oyentes que lo interpreten como tal. Es una manera de vivir lo que no puede ser vivido en la vida cotidiana pero que se desearía fuese realidad. Agustín Redondo en un trabajo sobre carnaval y ritos apunta:

Le masque rend possible, en même temps, cette libération. Il permet d'échapper aux contraintes de la vie ordinaire, à la pesante organisation imposée par les groupes dominants; il permet de devenir autre, de faire triompher la Nature à l'encontre de la Culture. (Redondo, 1989: 23-39)

Es una insinuación que se le presenta a Mireno como llave de la puerta de la felicidad, disfrazada, en un lenguaje paralelo al código de la vigilia pero tan útil como el del sueño; esto es ya la recuperación del código social al asumir el recato impuesto por dicho código. El tema de la vida como un sueño es también tópico en la literatura española: *La vida es sueño* de Calderón y en el teatro barroco francés, en la poesía, etc.

MADALENA: Don Dionís no creáis en sueños
que los sueños, sueños son (J. III, vv.667-668).

Aquí, Madalena, ya despierta, vuelve a recuperar el código del recato con el doble sentido de las palabras como duplicando el juego teatral.

5.3. Disfraz por el traje (engaño a la vista): Serafina

Doña Serafina es un personaje al que se le va caracterizando ya desde la Jornada I como un ser con cualidades divinas. En este sentido sigue la coherencia de la nominalización de todos los personajes, cada uno posee las cualidades a las que su nombre alude y que, como un primer código, anterior a todos los que en la comedia se desarrollan, ejerce de presentación ante el oyente, pues en la memoria colectiva de la época, estas apoyaturas funcionan, circulan, marcan de una manera determinada al personaje. La idea de Serafín como ángel y por lo tanto alejado de la esencia humana para acercarse más a la divina constituye una marca en la personalidad de Serafina que la singulariza, la distancia de lo terreno, elevándola a otro estado, quizá para disimular también el verdadero origen de esa diferencia en la esencia de su ser. En la misma génesis del nombre se esconde el engaño al oído, sonoro, pero que preludia el engaño a la vista con el que a través del juego nos mostrará visualmente su transformación mediante el disfraz y la doble representación de príncipe enamorado,

para llegar a ese tercer engaño, el definitivo, el del entendimiento. Se muestra lo que no es, se insinúa lo que se oculta mediante el juego codificado y finalmente se deshace el espejismo, para sumir toda la problemática en la duda, en el juego multiplicador de efectos de los espejos, de los reflejos. Don Antonio describe a su amada, Serafina, con bellas metáforas que anticipan un amor con dificultades, amor imposible, no sólo en los contrastes del propio lenguaje, sino a lo largo de toda la semiótica que rodea al personaje femenino:

ANTONIO (...) pero Doña Serafina/ es el sol de Portugal./ Por la vista el alma bebe/
llamas de amor entre nieve,/ por el vaso de cristal/ de su divina blancura:/
la fama ha quedado corta/ en su alabanza (J. I, vv. 915-922).

Después, el Conde ante la esquivez de Serafina le responde también: “un serafín/
bien puede alcanzar el fin/ y el alma de una razón. / No digáis que no entendéis, /
Serafín, lo que alcanzáis” (J. I, vv. 949-953).

Estas imágenes y figuras nos recuerdan y describen al “Mito de la Dama”, la idealización de la mujer nos trae ecos del amor cortés que todavía emergen en ciertos momentos herederos de la tradición medieval. Pierre Heugas comenta:

Les deux roses, la rose pure de Guillaume de Lorris ou la rose impure de Jean de Meung, la Dame ou la Femme? Tel est le dilemme que la littérature médiévale a proposé à l'occident européen. A cette double vision, souvent sans nuances, le Moyen Age liait l'exaltation idéaliste de l'amour ou sa réprobation. La Célestine, à la fin du XVe siècle, a-t-elle surmonté ce dilemme en répudiant l'image mythique de la Dame, en sécularisant le mythe pour proposer une image totale et étranquement moderne de la femme et de l'amour? (Heugas, 1973: 355)

La dama resulta inalcanzable en esa profunda idealización, aquí además es ángel nominado. Se sustituye a la mujer de carne y hueso por la dama hecha a medida, no de la necesidad, sino de la ficción del hombre y del código del recato: “¿Ves cómo pinta quién ama?...” (J. II, vv. 695-715).

Se mantiene el juego engañoso de pensamiento cuando, escondido en el jardín, don Antonio se dispone a observar a su amada, doña Serafina, mientras representa:

ANTONIO Ya sé que es mi serafín/ ángel deste paraíso/ y yo, si acaso nos siente, /
seré Adán echado dél. (J. II, vv.653-656)

El autoengaño de don Antonio, producto de su condición de enamorado-ciego, se pretende que llegue también al oyente hasta los versos 730 de la Jornada II, sin embargo, queda destruido cuando comienza la confesión de Serafina: "... no te asombre / que apetezca el traje de hombre, / ya que no lo puedo ser" (J. II, vv. 734).

Serafina desvela su secreto a través del disfraz de hombre, no es engaño a la vista sino todo lo contrario, puesto que es a la vista a la que se le regala y se le facilita el entendimiento del drama interior de la dama que sufre en soledad. Mediante esta estrategia "del teatro dentro del teatro" puesto que en la comedia de *El vergonzoso...*, Serafina es un personaje, una mujer, y a su vez se convierte en hombre mediante la representación de *La portuguesa cruel* con otro personaje, el príncipe Pinabello; así pues, consigue mostrar lo que siente fusionando los personajes de las dos comedias. De esta manera le es posible sentirse en armonía interior y exteriormente. Es en el único momento que no engaña, ni a ella misma ni a los dos planos de espectadores que la contemplan: don Antonio y el pintor, doña Juana, y los oyentes del corral de comedias. No engaña a la vista porque se viste como realmente su pulsión erótica auténtica le impulsa, ni al oído porque en su parlamento dice explícitamente sus tendencias sexuales masculinas. Es con el vestido, con el disfraz carnavalesco, con el que logra encontrar una vía de escape, un momento de veracidad a su auténtica naturaleza humana, y es lo que se pretende demostrar, aunque para ello haya tenido que recorrer la representación un itinerario laberíntico: metateatro, metalenguaje, disfraz, carnaval, inversiones, travestismo y metamorfosis efímeras.

"La mudanza es un gran tema del barroco. Poetas y moralistas lo ponen de relieve" (Maravall, 1990: 369). Lo señalaba también Tirso en *Los Cigarrales de Toledo*¹⁹: "en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio" (*Cigarrales de Toledo*, 1916: 127)²⁰. Señala F. Ayala en la "Introducción" de *El vergonzoso...* que: "Inscrita en el marco de *Los cigarrales de Toledo* cuyo libro imprime su texto por vez primera, su autor aprovecha la oportunidad para someter la comedia a opiniones contradictorias, respondiendo de esa manera a sus adversarios, y proporcionándonos así la excepcional ventaja de una discusión autocrítica" (1989: 17). Ayala resume el éxito del estreno de esta comedia indicando sus fechas:

La época aproximada del estreno ("años había" ya en 1621, fecha de la aprobación de *Los cigarrales*), y se nos hace saber el éxito que después tuvo: "celebrada con general aplauso...

no sólo entre todos los teatros de España, pero en los más célebres de Italia y de entrambas Indias, con alabanzas de su autor. (1989: 17)

Serafina está destinada a no ser comprendida, se le sella con el mito de Narciso, justificado por el grado elevado de hermosura que posee. Narciso y Serafín se unen para ocultar, disfrazar y diluir el problema del andrógino. Ahí reside todo el intento de disimulo y de engaño. El mito de la Dama, la idealización y la estilización de la belleza, divinizándola, mitificándola para trastocar, tergiversar, jugar con el verdadero conflicto de su naturaleza de hombre. La sociedad no permite ese pecado, no lo perdona, ni lo acepta. Y la misma imagen que don Antonio se forja de Serafina es equívoca deliberadamente. Se autoengaña por no querer reconocer la evidencia. Esta escena, en todo caso, tiene el propósito de engañar a la posible censura porque el problema se plantea, aunque con la justificación siempre del Código de la Comedia; es ficción pero aún siendo así, la solución del problema expuesto acaba con toda tentativa de cambio. Todo se reduce una vez más al sometimiento genérico. Trasladamos a estas páginas finales un interesante debate que puede iluminar el enrevesado pensar y sentir del mundo que Tirso de Molina nos traslada a la comedia barroca española. Reproducimos las palabras de algunos de los hispanistas reunidos en este *Coloquio Internacional sobre las Imágenes de la Mujer en España en los siglos XVI y XVII*²¹: Pablo Jauralde comenta que “Serafina est un personnage splendide; [...] un véritable tourbillon [...] et si elle est bien interprétée, c’est un personnage forcément séducteur”²². El profesor Augustin Redondo concluye:

La représentation théâtrale y apparaît comme un espace de liberté, à l’intérieur duquel la femme peut tenir un discours différent, sinon inverse, de celui qu’on attend d’elle d’ordinaire [...] à tel point qu’un homme peut même assumer un rôle féminin. Un tel fonctionnement frôle la parodie [...] dans de tels cas, la femme tient un discours dévalorisant, qui renverse toutes les perspectives et en fait un personnage burlesque. (A. Redondo, 1994)

Pero tomemos las palabras de Marc Vitse para concluir esta parte:

Elles pourront prendre les libertés les plus amples avec les impératifs de la morale “traditionnelle” défendue par leurs parents ou leurs substituts au théâtre: au dénouement, tout, dans ce domaine, leur sera pardonné, puisque ces licences n’auront jamais été que la voie indispensable pour parvenir à un libéral et nécessaire don de leur personne. Jamais, par contre, la morale “dramatique” n’aura d’indulgence pour les mesquines réticences qu’elles auront pu manifester devant l’acceptation pourtant inévitable, de l’empire de Vénus. Car ce

refus de l'amour constitue bien le péché majeur de la femme selon le code spécifique de la justice poétique conçue par les dramaturges du XVII^e siècle. (Vitse: 1988, 542-591)

Conclusiones

Época de contrastes, contradicciones, claroscuros, el barroco muestra, enseña y oculta mediante el teatro, imágenes, representación de hechos y discursos en oposición, que hemos de interpretar para conocer la representación de unas mentalidades a través no sólo de la literatura sino del arte teatral como espectáculo de comunicación. Para terminar diremos que el teatro o metateatro y la proyección imaginaria de temas tan relevantes como la fuerza de la sangre, la nobleza ignorada, el resentimiento de Mireno junto al orgullo aristocrático o la vergüenza, el mundo al revés, el medro o el ascenso social a través del mérito, todos los hallamos presentes en la comedia clásica de Tirso de Molina. La mujer y el recato, el pudor y el decoro se funden en unas relaciones humanas que traslucen un intenso erotismo, un deseo de expresión de lo más esencial unido a paradojas de elevado dramatismo como es el caso de Serafina. Se muestra el análisis profundo del comportamiento humano sujeto a diversas formas de presión y opresión. La liberación en la comedia de ese poder coactivo viene justificada por el disfraz y el engaño para poder representar, mediante códigos y lenguajes paralelos, lo más esencial y oculto de la persona, erigiéndose así en el gran tema de fondo, latente bajo el pretexto del enredo. Aunque al cierre, contemplamos la última representación: la armonía general con final en bodas por doquier. El sabor último de estas tres jornadas de disfrute sensual es el del feliz engaño cómico que nos devuelve, del espejismo, al acatamiento y la imposición. “Así es como la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola, nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas” (Maravall, 1990: 524). La representación es el gran tema central, a fin de cuentas. Serafina se viste de príncipe enamorado fingiendo representar lo que dice sentir verdaderamente y enamorándose de sí misma. Doña Madalena representa, a su vez, una comedia fingiendo estar dormida y su espectador es Mireno; su móvil, el amor. El protagonista de la comedia, el vergonzoso del título, Mireno, viene a ser don Dionís y su vida ha sido otra farsa, no era quien creía ser; el vestido, la imagen, la apariencia ocultaba su verdadera esencia, no era un rústico, sino noble, hijo del Duque de Coimbra. A cada uno se le juzga y se le trata por su imagen externa en el barroco; el traje y la indumentaria significan todo, si cambia, se es otro.

Tirso nos muestra una compleja y magistral semiología en *El vergonzoso en palacio*, un entramado con múltiples planos de representación, en los que los personajes se mueven por las eternas pasiones de amor y poder.

Creemos que el análisis semiótico y el estudio de la comedia barroca pueden contribuir a comprender los códigos ocultos del juego dramático para preparar el camino hacia actividades de Dramatización y expresión en niveles educativos apropiados como la Enseñanza Secundaria. Porque estamos de acuerdo con Isabel Tejerina en que:

El niño puede decir mediante la acción lo que es y lo que quiere en un lenguaje globalizador que no parcela artificialmente sus manifestaciones expresivas. A cara descubierta o tras la máscara, descubre una sensibilidad personal y las posibilidades comunicativas del cuerpo y la voz, el gesto y el movimiento, la palabra y la música, el color y las formas... así recrea la realidad, amplía su experiencia y aumenta su bienestar. Se trata de proporcionarles la ocasión de enriquecer el campo de su experiencia y de mejorar su vida y sus relaciones a partir de las situaciones más diversas, superando inhibiciones, miedos y complejos. Un espacio y un tiempo para aumentar la sensibilidad, la observación y la escucha y para desarrollar la creatividad expresiva. En definitiva, para explorar las posibilidades infinitas de un lenguaje que combina todas los medios de expresión con el ambicioso fin de fomentar la expresión creadora y contribuir al desarrollo integral de la personalidad de todos los niños y niñas sin distinción. (2005:3)

Notas

¹ KOWZAN, T. (1997) "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en M. C. Bobes Naves, comp.: *Teoría del teatro*, Madrid, Arco, pp. 121-153. Kowzan, expone en este artículo su teoría semiológica sobre el arte teatral y la necesidad de considerar el espectáculo desde el punto de vista de la semiología.

² Véase el capítulo "El desierto y el bosque" en la obra de Jacques Le Gof (1985: 25-39).

³ Esto lo confiesa el Conde en los versos 1604 y siguientes de la Jornada III cuando quedan 50 versos para acabar la Comedia con un gran final feliz de bodas generales.

⁴ Véase la cita correspondiente a la nota 2.

⁵ Jugar con los animales y degradar: técnica carnavalesca de degradación. Se unen los tres factores para una exaltación sin límites en contraste y en lógica oposición con la magnitud de la represión fuera del Carnaval.

⁶ Se trata de un doble juego engañoso, primero a Leonela y después a los oyentes, a través de la voz. Ingrediente sabroso, el de la violación, que ha servido a través de la vía del patetismo para hacer funcionar unas reacciones emocionales no sólo en los personajes, sino en todos los que asisten al espectáculo, descargando tensiones. Al final todo volverá al orden establecido. La ilusión de las

pulsiones agresivas se habrá controlado en un final feliz, el de la Comedia, después de conseguir haberlas exteriorizado. La purificación se convierte en lección moral dirigida.

⁷ J.A. Maravall apunta estas observaciones en el “Apéndice” de *La cultura del barroco* (1990), que denomina los “Objetivos Sociopolíticos del empleo de medios visuales”.

⁸ Otro motivo muy habitual el de la mujer vestida de hombre. Teniendo en cuenta los aparatosos vestidos que llevaba las mujeres en el siglo XVII, el traje de hombre servía para descubrir la figura que el vestido femenino solía ocultar, lo cual resultaba sumamente erótico para una época donde ni siquiera podían verse los tobillos.

⁹ Celestina actúa con un afán de lucro y con artes un tanto mágicas, pero Juana se sitúa a otro nivel, no utiliza ningún filtro ni encantamiento, aunque su función es la de intermediaria entre dos galanes, entre los que existe algún impedimento, para propiciar sus amores. El jardín de Melibea sirve también de lugar de encuentro entre Calisto y Melibea; Celestina ofrece el cordón de Melibea a Calisto como prenda de amor. Aquí Don Antonio acabará poseyendo el retrato de Serafina, aunque vestida de hombre.

¹⁰ M.Rosa Lida de Malkiel (1962) desarrolla esta idea en el contexto de *La Celestina*, no sólo a finales de la Edad Media sino muchos siglos después, el casamiento era una alianza de intereses, sobre todo entre nobles, estipulada por el padre de la novia. Ésta debía mostrar indiferencia en la aceptación del marido impuesto como prueba absoluta de su recato.

¹¹ También Leonela estaba colocada en esta misma posición como mujer, en la de la pasividad, manipulada por todos. Ver también J. I, vv.869-871, 888-892, 901-903.

¹² José Antonio Maravall (1990: 111) afirma que es en esta época cuando “se escuchan las primeras voces femeninas inconformistas, se incrementan la prostitución y el juego, en términos antisociales...”

¹³ El tema de los matrimonios de conveniencia, de interés o políticos no merece comentario por lo archisabido y extendido pero *El vergonzoso en palacio* no lo deja de lado. ¿Qué futuro podía tener una mujer en “esa época”? La dama debía casarse y el trayecto del antes, durante y no mucho más después, alimentaba la literatura. La mujer como madre pierde interés; en esta comedia hay padres pero ninguna madre, a pesar de que las mujeres ocupen los papeles principales.

¹⁴ Todo ocurre en tiempos de Carnestolendas en los que todo se transgrede y se invierte; es el momento propicio para la exaltación de las pasiones, la fuga de las emociones y sentimientos excesivamente controlados por todos los aparatos de poder durante el resto del año. Pero Mireno no siente el Carnaval. Esta situación paradójica es resuelta por Madalena enamorada de este tímido y virtuoso galán. Mireno ha defendido una causa justa, ha ayudado a escapar a Ruy Lorenzo, perseguido éste por intentar dar muerte a quien deshonoró a su hermana y eso lo erige ante los ojos de Madalena en un héroe caballeresco; además, se enfrenta al Duque negándose a delatar al Secretario huido, incluso a sabiendas de que va a ir a la cárcel. Su valor y su apostura, su sencillez y su grandeza que salen fuera de los sentimientos cotidianos despiertan el amor de Madalena.

¹⁵ La literatura nos muestra otros célebres casos de locura de un personaje como vacuna contra lo prohibido. Propiciada también esa personalidad por el nombre con que es denominada: Madalena representa la dualidad entre mujer pecadora y mujer arrepentida en la connotación bíblica que funciona como un detonador en los clichés mentales de los oyentes.

¹⁶ Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, vol. I, pp. 382 y sigs.

¹⁷ Puede verse su estudio “Para un análisis del para-texto teatral” en el que desarrolla todos los elementos en la obra de M. C. Bobes Naves comp. (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco, p.p. 83-118.

- ¹⁸ Ana CARO en *El Conde Partinuplés*, presenta a la emperatriz Rosaura solucionando de manera diferente el mismo problema de imposición ante el matrimonio. La maga Aldora, le ayuda en su papel de tercera para atraer al Conde Partinuplés hacia el castillo; aunque en este caso la trama sea otra, coinciden en la decisión de ser ellas, las mujeres, las que inician todo un proyecto de conquista de “libre” elección de esposo.
- ¹⁹ Tirso de Molina, 1916, *Cigarrales de Toledo*, edición de Víctor Said Armesto. Madrid. Renacimiento, Tomo la cita de Maravall (1990: 369).
- ²⁰ Tirso nos adelanta indicios de su técnica dramática, de la forma de construir sus obras, a la manera del nuevo teatro según la preceptiva de Lope y frente a los que se aferraban a las reglas clásicas, con ocasión de su comedia *El vergonzoso en palacio*. Tirso defiende la Comedia Nueva en *Los cigarrales de Toledo*, es allí, en el Cigarral primero, donde se inscribe *El vergonzoso en palacio*.
- ²¹ Es interesante el debate que se estableció en el *Colloque International* sobre *Images de la Femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, dirigido por Augustin Redondo, en París, 1994. El texto del debate reproducido aparece en la *Discussion* (pp. 261-265).
- ²² Maria Grazia Profeti “ajoute qu’à son avis Tirso ne peut être considéré comme féministe, mais qu’il utilise la femme et le personnage féminin comme un atout spectaculaire”. En esta misma discusión, Pablo Jauralde contesta a otra pregunta que se había formulado diciendo que “les sentiments qui apparaissent dans la trame sont ceux des femmes et non des hommes, que l’intimité est vue du côté féminin [...]. Pour lui, Tirso est là en train d’inventer la voix féminine”. María Grazia Profeti se opone radicalmente y le responde que “pour sa part ne voit pas de sentiments dans les personnages féminins de Tirso: elle considère Serafina, dans son refus de l’amour, comme une sorte de pantin”.

Referencias bibliográficas

- BOBES NAVES, M.C. (Comp.) (1997). Introducción a la teoría del teatro. En *Teoría del teatro* (pp. 9-27). Madrid: Arco.
- BUYSENS, E. (1943). *Le langage et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*. Bruxelles: Office de Publicité.
- CAMPANEAU, P. (1978). Un papel secundario: el espectador. En A. Helbo et al., *Semiología de la representación* (p. 109). Barcelona: Gustavo Gili.
- CASALDUERO, J. (1967). Sentido y forma de *El Vergonzoso en Palacio*. En *Estudios sobre el teatro español* (pp. 96-125). Madrid: Gredos.
- DELDIME, R. (1976). *Le Théâtre pour enfants*. Bruxelles : Éditions A. De Boeck.
- DEVRIENT, E. (1997). *Curso de Semiología para directores de teatro*. Buenos Aires : Asociación de Directores Teatrales.

- DOLFI, L. y VAREY, J. E. (1992). La mujer en Tirso: Don Gil de las Calzas Verdes. En A. Egido (Ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro: Barroco* (pp. 470-476). Vol.3/1. Barcelona: Crítica.
- HEUGAS, P. (1973). *La Célestine” et sa descendante directe*. Burdeos: Institut d’Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de l’Université.
- IONESCO, E. (1962). *Notes et Contretotes*. Paris: Gallimard.
- JAURALDE PLOU, P. (1994). La actriz en el teatro de Tirso. En A. Redondo (Dir.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles* (pp. 239-249). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- KOWZAN, T. (1997). El signo en el teatro. En *Teoría del teatro* (pp.121-153). M.C. Bobes Naves (Comp.). Madrid: Arco.
- LE GOF, J. (1985). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Madrid: Gedisa.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1962). *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires: Eudeba
- MANTOVANI, A. (1996). *El teatro: un juego más*. Sevilla: Proexdra.
- MARAVALLI, J. A. (1990). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1992). *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos.
- MOLINA, T. (1916). *Cigarrales de Toledo*. V. Said Armesto (Ed.). Madrid
- _____ (1969). *Obras dramáticas completas*. B. de los Ríos. (Ed.) T. I, Madrid: Ed. Aguilar.
- _____ (1989). *El Vergonzoso en Palacio*. Francisco Ayala (Ed.). Madrid: Castalia.
- _____ (1994). *El burlador de Sevilla*. A. Rodríguez López-Vázquez (Ed.). Barcelona: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza.

- _____ (1988). *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. Madrid: Castalia.
- _____ (1992). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- PROFETI, G. (1994). Mujer libre – mujer perdida: una nueva imagen de la prostitución a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII. En A. Redondo (Dir.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles* (pp. 195-205). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- REDONDO, A. (1989). Le carnaval des rites sociaux aux jeux théâtraux. En *Teatro medieval y renacentista* (pp. 23-39). Roma: Centro di Studi del Teatro medioevale e rinascimentale.
- TEJERINA LOBO, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1999). Versión original: El juego dramático en la educación primaria. *Textos de didáctica de la Lengua y la Literatura. Monografía. Teatro y juego dramático*, 19, 33-90. Consultada el 31 de enero de 2009, [http:// www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- TOMASSEAU, J. M. (1997). Para un análisis del para-texto teatral. En M.C. Bobes Naves (Comp.) *Teoría del teatro* (pp.83-118). Madrid: Arco.
- VITSE, M. (1988). *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: France-Ibérie-Recherche, Université de Toulouse Le Mirail.



Correspondencia: Elvira Luengo - Facultad de Ciencias Humanas y de la Ecuación, Campus de Huesca. Universidad de Zaragoza. Email: eluengo1@unizar.es

PRESENCIA DEL HUMOR EN LA LITERATURA DE ROALD DAHL

Patricia Martín
Universidad de Salamanca

(Recibido 1 September 2008/ Received 1 September 2008)
(Aceptado 30 Octubre 2009/ Accepted 30 October 2009)

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar un análisis de la presencia del humor subversivo en la literatura infantil del escritor galés Roald Dahl. A través de sus escritos el autor realiza una sátira de la sociedad y la política del mundo anglosajón. También rescibe los cuentos de hadas, parodiando los personajes clásicos tales como Cenicienta o Caperucita Roja, atribuyéndoles cualidades completamente opuestas a las que poseen en la versión original. El absurdo y el disparate, las bromas y los juegos de palabras son la base de multitud de episodios que suceden en su narrativa, así como las bromas referidas a la suciedad y funciones corporales que tanto conectan con el sentido del humor infantil. Se trata de una serie de elementos cómicos que están presentes en la mayoría de sus obras infantiles y que constituyen una seña de identidad que le convierte en un escritor atractivo y fácilmente reconocible para sus lectores.

Palabras clave: Roald Dahl, literatura infantil, humor, sátira, ironía.

Abstract

The purpose of this article is to present an analysis of the presence of subversive humour in children's literature written by the Welsh author Roald Dahl. Through