

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL «CULTURAS GLOBALIZADAS: DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»

**Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi
de Assis Pacheco (eds.)**



LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
«CULTURAS GLOBALIZADAS:
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2017

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi de Assis Pacheco (eds.), *Actas del Congreso Internacional «Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-558-1

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
«CULTURAS GLOBALIZADAS:
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

EL TEXTO DRAMÁTICO EN EL SIGLO DE ORO: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo

Plateamos hablar sobre semiología teatral, con apoyo en estudios de Díez Borque y Ubersfeld; y sobre escenarios del Siglo de Oro, con base en los estudios de Arróniz. Buscamos señalar la característica general de los textos sobre su forma interna y estructura y sobre la manera de presentar el escenario por medio del lenguaje en la voz de los actores y, además, sobre sus personajes típicamente señalados y la temática más constante. Iniciamos presentando la idiosincrasia del teatro, antes del desarrollo de la temática precisa.

EL TEATRO

El teatro es un proceso de comunicación complejo; mucho más que cualquier otro tipo lingüístico y literario. En él el signo se manifiesta con mayor plenitud, variedad e intensidad en su realización escénica. El texto lingüístico es una creación literaria que se expresa por signos lingüísticos. Un texto de teatro está compuesto por dos diferentes partes inseparables: el diálogo y la didascalía —apuntes para el diálogo dramático, como un segundo texto—, variables en su forma, según la época de la historia del teatro.

En el teatro contemporáneo la didascalía ocupa un lugar destacado y en el mundo clásico griego se refería esta palabra a la enseñanza, a las instrucciones que el poeta solía dar a un coro o actores, entre otras

informaciones. En la literatura latina, se refería a las notas que a veces surgían en el comienzo de una comedia, dando noticia sobre su representación.

Anne Ubersfeld¹ conceptúa didascalía como el texto de la comunicación que determina una pragmática, o sea, las condiciones concretas del uso de la palabra. Explica que aunque aparentemente no existan textos con didascalías, ellas están presentes en las indicaciones de los nombres de los personajes del reparto, en los diálogos y en las designaciones de lugar que responden a quien acontece la historia y donde ella se realiza. Así, en un texto teatral, habla el personaje en el diálogo y el autor en las didascalías. De ese modo, al leer un texto dramático, uno percibe que el autor escribió para un intercambio de palabras entre personajes, para directores y para los actores, que hablarán y actuarán. Sin embargo, esta situación de intercambios no es percibida por los espectadores porque de esos textos solo tendrán la reproducción audiovisual.

Según Ubersfeld, el texto de teatro no debe ser comprendido como una confidencia del autor y, por su propia idiosincrasia, puede ser analizado con base en la semiótica. Este texto difiere de una representación teatral, que es una producción instantánea y perecible, por ser más perdurable y por ofrecer al lector la oportunidad, o el placer de leer los diálogos que el texto ficcional organiza, obligándole a leer las didascalías, que es la voz del autor en la conducción de la historia, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. En esas disposiciones del texto el lector hace rápidas pausas, imagina gestos, completa los espacios vagos y elimina ruidos. Durante la lectura el lector será un coautor del texto y coactor de una imaginaria representación. Sin embargo, en una representación teatral el texto dramático se vuelve para un receptor menos trabajoso, más recreativo y fácil de comprensión que un texto escrito porque quien asiste al espectáculo no precisa leer las explicaciones adicionales, pues ellas forman parte de la representación teatral: del todo de su conjunto, o sea, de los aspectos referentes a los aspectos visuales y a los auditivos impuestos por el director, por los artistas, por los operadores de luz o de sonido y por los escenógrafos.

En general los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están en las didascalías (acotaciones), que proporcionan las variadas indicaciones de los personajes (nombre, naturaleza, función, ademanes y movimientos); del lugar de la acción y ciertos modelos de

¹ Ubersfeld, 1998, pp. 27-28.

inversión del espacio y se localizan en el principio y final de cada escena y en el medio de los diálogos. Son textos carentes de dramatismo en los que el dramaturgo propone acciones para los personajes y, en general, van entre paréntesis y en *itálico*. Allí el autor determina la acción dentro de un espacio escénico y visualiza a los personajes en un escenario mental, delante de un público imaginario.

Sin embargo, en el texto del teatro clásico español, esas indicaciones se encuentran en pistas dentro del diálogo de los personajes y el lector o espectador por deducciones va teniendo conocimiento. Eso porque la producción teatral no se efectuaba para la consumación privada de un lector, sino para un público integrado en una actuación oral. Ejemplificamos con los siguientes textos:

1 – Después de una caza, destacando un florido ambiente campal, fragmento de *El mejor alcalde el Rey*, de Lope de Vega.

D. TELLO	<i>Tomad el venado allá.</i>
CELIO	¡Qué bien te has entretenido!
JULIO	Famosa la caza ha sido.
D. TELLO	<i>Tan alegre el campo está Que solo ver sus colores Es fiesta²</i>

2- Muestra una prisión, en un fragmento de *Fuente Ovejuna*, obra de Lope de Vega.

COMENDADOR	Si perseveran Este aposento es fuerte y defendido ³ .
------------	---

3- El fragmento del habla de Tisbea, en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, Jornada⁴, muestra que una pescadora presencia un naufragio y la lucha de náufragos para sobrevivir:

TISBEA	<i>Quiero entregar la caña al viento y a la boca del pececillo el cebo, pero al agua se arrojan</i>
--------	---

² Vega, Lope de, *Fuente Ovejuna*, 1er Acto, escena V, p. 121.

³ Vega, Lope de, *Fuente Ovejuna*, 3er Acto, escena VI, p. 93.

⁴ Tirso de Molina; *El burlador de Sevilla*, jornada 1^a, pp. 47-49.

*dos hombres de una nave,
antes que el mar la sorba,
que sobre el agua viene
y en un escollo aborda;
como hermoso pavón,
hace las velas cola,
adonde los pilotos
todos los ojos pongan.
Las olas va escarbando;
y ya su orgullo y pompa
casi le desvanece.
Agua un costado toma...
hundióse y dejó al viento
la gavia que la escoja
para morada suya,
que un loco en gavias mora.*

*(Dentro: ¡Qué me ahogo!)
Un hombre al otro aguarda,
que dice que se ahoga.
¡Gallarda cortesía!
en los hombros le toma...*

El texto surge como uno o más ingredientes del espectáculo teatral. Las didascalias de ese teatro traen referencias solo de las entradas, de las salidas y de la presencia de personajes en escena, de músicos y de los movimientos, a guardias, a grupo de personas y a los acompañantes de nobles y reyes. No hacen ninguna mención al escenario. No obstante, todos los elementos de la representación visual de los textos clásicos (decorado, tramoya, movimientos escénicos, etc.) son importantes, porque ellos muestran la unión autor-representación y exhiben una peculiaridad escénica. Y, para suprimirse la falta del escenario, durante la representación, es en el texto, es en la voz del actor, que se da a conocer el lugar en que está transcurriendo la acción. De esa forma es que los espectadores imaginan la escena en un contexto espacial definido. El texto sirve de guía en la mente de los asistentes por el tema, por el lenguaje, por el ritmo y variedad métrica. Como el signo escénico es un signo de signo, permite que una galería, en una representación teatral, pueda significar el mundo sobrenatural. Así, ese sistema de signos evita la incomunicación y provoca cierto grado de univocidad.

En cuanto a la estructura externa del texto dramático, sus principales bases son escena y acto que el humanismo buscó del drama latino⁵. La escena, concebida como parte de la acción dramática, es una división externa mientras el acto es interno. En *La Celestina* (siglo XVI) hay 21 actos, sin embargo esta nominalización no es comprendida dentro de los parámetros de actos en el concepto de parte de la acción dramática. No obstante, en el teatro de Gil Vicente, surge el término «escena» en el sentido actual de acto.

La estructura externa del texto dramático varió en nomenclatura a lo largo de los siglos. En Grecia se llamaban a las divisiones *episodios*, marcados con los comentarios del coro, en forma de tres unidades del relato: exposición (prótasis), desenvolvimiento (epítasis) y resolución del conflicto (catarsis). En el tradicional drama aristotélico se llamaban *actos* a las divisiones de la obra de teatro, pero, en la literatura española del Siglo de Oro, se designaban más frecuentemente *jornadas*. Los actos dividen la obra internamente en partes con secuencias completas en sí mismas. Esas divisiones expresan una determinada unidad de la acción, del lugar o del tiempo. Las *escenas* son unidades con situaciones para resolver, por eso aparecen, en general, entre actos. Los *cuadros*, en el siglo XIX, indicaban los cambios del lugar y del tiempo durante el transcurso de un acto. Modernamente, cada cuadro —unidad con autonomía propia dentro de la obra— tiene una experiencia acabada. Eso determina un tiempo y exige una pausa para ser comprendida. En el cuadro se establecen alteraciones importantes del lugar y de la época y, por eso, casi siempre, exige un escenario apropiado y viabiliza variadas posibilidades de expresión del dramaturgo y abandono de imposiciones de cánones clásicos, tornando el arte más natural y más próxima de la propia existencia del ser humano.

En la estructura de la obra dramática, el diálogo es un elemento destacado. Él es el organizador externo del texto dramático y está vinculado a la dialéctica. Él ofrece al lector o espectador la ilusión de una conversación real entre los personajes. El autor-personaje presenta los personajes como actuantes. La función del diálogo es construir la acción y ayudar a configurar el carácter de los personajes y a facilitar las informaciones diversas sobre el espacio y el tiempo de la historia que la obra desarrolla. El teatro utiliza ese discurso dando preferencia a frases nominales cortas y expresivas.

⁵ Kayser, 1965, pp. 222-223.

Anne Ubersfeld⁶ distingue un doble contenido en el diálogo teatral y un doble mensaje y comenta que el signo lingüístico posee un doble contenido: el de los enunciados del discurso y el de las informaciones correspondientes a las condiciones de la producción de los enunciados.

El diálogo dramático está vinculado a la dialéctica, siendo un elemento organizador externo del texto dramático. Ofrece al lector o al espectador la ilusión de una conversación real entre los personajes. El autor-personaje presenta a los personajes como actuantes. Él posee formas canónicas y contiene valores lingüísticos y literarios, éticos y epistemológicos, estilísticos y sociales, etc.

El discurso del texto literario dramático es diferente del diálogo literario narrativo. En la narrativa es costumbre que aparezcan diálogos entre personajes con un discurso de los personajes contado por el narrador, sea en diálogo directo o indirecto. El narrador no desaparece del discurso. Su presencia es exigida por la enunciación. En el diálogo dramático, el narrador está ausente; de esa manera, entre el personaje y el público no hay nadie.

La función del diálogo es construir la acción, ayudar a configurar el carácter de los personajes y a facilitar informaciones diversas sobre el espacio y el tiempo de la historia que la obra desarrolla. El estudio del diálogo contribuye a valorar la figura del interlocutor, y, de ese modo, los tres elementos del esquema básico semiótico en la comunicación ocupan, en los estudios de los hechos lingüísticos y literarios, un lugar destacado: el hablante-el habla-el oyente; o autor-obra-lector/espectador. El receptor tanto el del texto leído como el del representado, forma una unidad con todas las informaciones que va recibiendo en forma discontinua y las organiza en un sentido único que abarca los datos y todo el contexto.

Como el teatro es un arte singular, porque contiene dos puntos de vista, el teatral, de la representación, y el dramático, algunos dramaturgos recurren al procedimiento de centrar el punto de vista en un personaje para que el espectador sepa lo que está sucediendo en la mente del protagonista, lo que es la consciencia de su relato, de manera que nada perciban los demás personajes que lo rodean. Sin embargo, como el arte dramático se representa en el presente, es importante que exista una metodología científica de la creación del actor y del director, y, teniendo ella un tiempo mucho menor que lo de una narración (novela), el dra-

⁶ Ubersfeld, 1998, p. 198.

maturgo no logra decir de una manera global lo que se refiere al pasado y al futuro; de esa manera es oportuno que los actores digan lo que falta, aunque sea sin palabras, con la mirada, la voz y la entonación. También cuando el artista interpreta a un personaje, él actúa de manera verdadera, sincera, siempre en nombre de su propia persona, pues entre la historia del autor y la actuación del actor hay un vínculo profundo.

EL ESPACIO ESCÉNICO

La escenografía, o sea, todo lo que es representado en escena, ofrece datos sobre el lugar donde transcurre la acción, obedeciendo a las exigencias de la pieza dramática y, en el caminar de la historia teatral, ella adquiere un desarrollo técnico y una cualidad artística.

El espacio escénico sigue el movimiento de la acción y es tan importante que muchas veces no se hace necesaria la presencia del actor representando en escena y basta un efecto de luz o de sonido en un espacio vacío de personaje en un mismo plano textual o en diferentes separados entre sí. Ese espacio es el lugar de la mimesis, de la teatralidad concreta, comprendida como una actividad que constituye la representación y se realiza por convenciones compartidas por el público y por el director, en conformidad con el texto teatral.

Para la existencia del texto teatral es necesario que haya un lugar donde se desarrollen las relaciones físicas entre los personajes. En ese espacio el texto tiene existencia concreta, porque es donde ocurren los diálogos. Y la palabra es un elemento importante, porque une el modelo estructural al ambiente cultural (histórico) y regula el paso de la diacronía a la sincronía. Ella funciona en tres dimensiones: sujeto-destinatario-contexto, como explica Julia Kristeva⁷, como un conjunto de elementos sémicos en diálogos o como un conjunto de elementos ambivalentes. En el teatro los signos representativos están en la palabra para el estudio del personaje y, aún, los índices de su condición social y psicológica.

El personaje es un elemento determinante, gracias a sus vinculaciones con los distintos campos semánticos y a su participación en los diferentes paradigmas. El número de apariciones en escena, de réplicas y el número de los pies pueden concretizar la importancia del personaje. Él es el resorte del teatro.

⁷ Kristeva, 1974, p. 64.

El teatro del Siglo de Oro presenta una peculiaridad escénica, pues la voz del actor ejerce la función de expresar, concretamente, cómo debe ser el lugar en que está transcurriendo la acción, para que los espectadores puedan imaginarla en un contexto espacial definido. Así, el texto recitado sirve de guía al público. Mostramos, a continuación, en *El burlador de Sevilla*, algunas réplicas de personajes en que se define el escenario donde ellos se encuentran sin que el decorado estuviese en el panorama del escenario.

El palacio del Rey de Nápoles es descrito con altos balcones que daban al huerto. Había chapiteles, una habitación del rey, la sala de audiencia y puertas interior y exterior:

«y en el Palacio Real» (A - v. 82)⁸; «¿En tu cuarto, gran señor, / voces? ¿Quién la causa fue?» (A - vv. 28-27); «¿Atreveráste a bajar / por ese balcón?» (A- vv. 105-106); «por el balcón de la huerta / se arroja desesperado» (A- vv. 134-135); «se arrojó por los balcones / entre los pies de esos olmos / que coronan del Palacio / los chapiteles hermosos» (A - vv. 303-305); «Idos, y guardad la puerta / de esa cuadra...» (A- vv. 162-163).

Una casa señorial, la del Duque Octavio, es descrita con vestíbulo y cuarto de dormir:

«¿Tan / de mañana, señor, / te levantas?» (A- vv. 191-192); «con tanto descuido duerme» (A - v. 251); «o es justo que duerma yo, / velaré toda mi vida» (A- vv. 255-256); «en este punto se apea / en el zaguán» (A- vv. 244-245).

En la playa de Tarragona, cerca de Valencia, hay sol, olas, suave viento, rocas y casa de paja:

«con fugitivas olas, / aquí donde sol pisa / soñolientas las ondas / alegrando zafiros» (A- vv. 379-383); oyendo «combates dulces / del agua entre las rocas» (A- vv. 390-391). Hay una cabaña: «no desprecias mi choza. / Obeliscos de paja / mi edificio coronan» (A- vv. 415-417) y a lo lejos de la playa se ve un barco de vela, «como hermoso pavón» (A- v. 489) que se hunde, «agua un costado toma» (A- v. 495) y Tisbea, que está pescando, asiste a esa escena: «Estando, amigos, pescando / sobre este peñasco, vi /

⁸ Los ejemplos fueron tomados de *El burlador de Sevilla*, obra atribuida a Tirso de Molina, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. En los ejemplos, de aquí en adelante esa obra será indicada con la letra A-.

hundirse una nave allí, / y entre las olas nadando / dos hombres...» (A- vv. 658-662).

LA OBRA TEATRAL

La obra teatral es literaria y singular, pues posee un texto verbal y uno no verbal, que se funden por la acción durante la comunicación visual, por medio de la acción, de los movimientos y de los ademanes de los actores, de los colores y del recurso del decorado en un determinado espacio. Donde, como en un espejo, se reflejan las indicaciones textuales y la imagen codificada. Aunque la relación entre la escena y el espectador sea compleja, ofrece margen a una interpretación individual en consecuencia de la percepción estética, que exhibe la representación como si fuese real y no como un producto de nuestra fantasía. Sobre ese tema, Roman Ingarden⁹ nos explica que el lector trasciende el texto y completa las objetividades presentadas eliminando muchos puntos de indeterminación.

En la obra dramática intervienen elementos que no se encuentran en un cuento o novela. Esos elementos, en la clasificación de Roman Ingarden, pertenecen a particularidades propias de los «objetos reales», involucrados en la función de reproducción y representación del texto, y a aspectos convenientemente formados y predeterminados por las cualidades de esos objetos, los cuales son definidos por los objetos representados *in concreto* que se actualizan con la presencia del espectador.

Hay en esas obras discursos lingüísticos y cuadros visuales concretos, constituidos por los actores y el escenario, en los cuales aparecen los objetos, los personajes de la obra y sus acciones. Luego dos textos de distintos contenidos: uno, el principal, del que diremos el texto *A*, mostrado al público bajo una forma fónica concreta por los actores; y el otro, el secundario, el texto *B*, donde están las informaciones del actor para la realización de la escenificación, el cual deja de existir en el momento de la representación teatral. Aunque el público no lo perciba, el texto *B* forma parte de la teatralidad, ayuda a la realización de la acción dramática y funciona como la reproducción y representación, surgiendo en los correspondientes aspectos reales y acústicos.

⁹Ver Ingarden, 1972.

El texto *A* coincide con otros géneros literarios. Su comunicación tiene como base la lingüística y necesita del texto *B*, el texto escénico, su elemento operativo.

El texto *A* posee marcas formales, tales como: signos verbales, nombre de personajes que dialogan y signos escénicos o indirectos (didascalias o referencias espacio-temporales en el diálogo). Para una aproximación semiológica del texto *A*, se debe tener como meta la semiología de la literatura, y, para el texto *B*, se debe hacer la lectura de la representación.

EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

En el teatro español de los siglos XVI y XVII, período en el que se desarrolló una gran producción de obras y surgieron escritores de proyección mundial, se necesitaba una amplia utilización del texto *B*, pero los dramaturgos disponían de pocos recursos técnicos durante una representación y había un auditorio exigente que asistía a lo que ya era conocido, sea por el folclore, por la tradición histórica, sea por los tabúes religiosos y políticos. Por ese motivo, había un implícito acuerdo entre el escenario y el público; y el actor convertía en signo de signo los elementos que aparecían en el decorado. Así, podría ocurrir que el texto verbal *A* actuase sin el texto escénico *B*. En ese caso, la acción verbal no aparecía ni por los signos escénicos, ni por las indumentarias, ni por la escenografía, sino por los signos lingüísticos. Ejemplificamos con los siguientes textos, tomados de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, de Tirso de Molina.

1- Palabra indicativa de cambio de lugar —de la sala para la habitación, *salgan todos con es mujer*:

DON PEDRO	Apartad a ese cuarto <i>os retirad</i> todos con esa mujer. (<i>Vanse</i>) Ya estamos solos los dos; muestra aquí tu esfuerzo y brío ¹⁰ .
-----------	--

2- Palabras enseñando un espacio: bajar por el *balcón*:

DON PEDRO	Álzate y muestra valor; que esa humildad me ha vencido.
-----------	--

¹⁰ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. 1967, p. 32.

¿Atrevéraste a bajar
por ese *balcón*?¹¹

3- Palabras describiendo un lugar y la situación en que se encuentra:
cabañas heridas por el *viento*,

TISBEA De aquellas *cabañas*
que miráis del *viento heridas*
tan victorioso entre ellas,
cuyas pobres *paredes* desparcidas
van en pedazos graves,
dándoles en mil graznidos a las aves.
En sus pajas me dieron
corazón de fortísimo diamante¹².

El teatro clásico español refleja la vida, busca un lenguaje inmediatamente social, como consumo colectivo, de un producto concebido para transmisión oral, y, a partir de *La Celestina*, se propuso mezclar los elementos cómicos y trágicos, con la predominancia del primero, en la tragicomedia. Como dice Lope de Vega en su *Arte nuevo*¹³, cuando escribió fórmulas teatrales que fueron aprovechadas por muchos seguidores de la escuela lopesca, en el teatro deben estar Terencio, con su parte ridícula, y Séneca con su parte grave, ya «que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza»¹⁴.

Las varias teorías dramáticas españolas nacen de los comentarios de Plauto y Terencio, dramaturgos romanos que pretendían que una co-

¹¹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. 196, p. 34.

¹² Tirso de Molina; *El burlador de Sevilla*, ed. 196, p. 131.

¹³ En el *Arte nuevo*, texto ensayístico en verso, Lope de Vega pretende reflejar el nuevo teatro español de su época, nacido en base al gusto popular, indicando que su teatro no está asociado a los conceptos antiguos. Son tres los elementos esenciales de esa ruptura: el concepto de tragicomedia, en que se mezclan el género, o social y el morfológico; las unidades de acción y tiempo y la polimetría, obedeciendo a las exigencias de la trama. En cuanto al lenguaje, debe adaptarse a la situación (si se trata de persuadir, aconsejar o disuadir), luego es necesario que existan frases y conceptos; debe ser claro y fácil, de uso popular, de modo que no ofenda con vocablos difíciles; debe también adaptarse al personaje que encarna (rey, viejo, amantes), incluso si es un monólogo. Solo se debe imitar lo verosímil, no lo imposible, y los lacayos deben tener un comportamiento adecuado a su condición. Las frases que finalizan las escenas deben tener gracia y los versos deben ser elegantes, de modo de no desilusionar al auditorio.

¹⁴ Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pp. 31-39, vv. 179-180.

media debiese tener un final alegre. Ellos se apoyaron en las ideas de Aristóteles (la verdad del arte) y de Platón (con respecto del amor y de la inspiración). Y en el siglo xvii se aprecia el énfasis en el pensamiento de esos filósofos, en los tratados sobre la comedia, como género literario, debido al creciente prestigio moral que ejercía el substrato ideológico del teatro español. Las obras dramáticas de esa época son manifestaciones de autores separados del lector actual por varios siglos. La distancia entre autor y lector/oyente actual hace difícil la comprensión total sin que se tenga un conocimiento lingüístico social de la época de la producción de la obra. Pero la acción veloz, las situaciones enmarañadas, la gracia de los diálogos y la poética del texto nos seducen.

El texto *A* del teatro clásico está compuesto en verso de rima y forma variada, según la acción y el tema. La acción se desarrolla en tres jornadas, con el cambio de decoración dos o tres veces por acto. En el paso de una a otra acción, hay una representación dramática de una pieza corta (un entremés, una jácara o baile) para mantener la tensión del público. En el inicio de la representación con una loa, con un desarrollo breve, se hace referencia a un hecho notable. El final es feliz para agradecer al espectador.

El teatro clásico español, como un teatro nacional, se alimenta de la tradición épica española (sumisión al rey) y de la teología. Está condicionado por esquemas éticos, sociales y políticos, destaca condiciones sociopolíticas, a partir de circunstancias trágicas de los personajes, y coloca en escena temas de injusticia social y política. Según Bances Candamo, «la comedia es la historia visible del pueblo»¹⁵. Los temas de ese teatro son variados: pastoriles, religiosos, históricos, mitológicos, de costumbres y de capa y espada, pero se vuelven más importantes cuando conciernen a la honra de sus protagonistas, pues ella posee normas e infringirlas genera situaciones extremas.

El concepto de honra de la España del siglo xvii es muy peculiar, pues tiene un carácter social y es comparada a la vida. Los españoles diferenciaban la honra como premio por la conducta individual o admisión ajena de la virtud, de honor, como dignidad, prestigio, virtud, cualidad intrínseca del individuo o reconocimiento social de la virtud del individuo, por sus valores y limpieza de sangre, debido a la ruptura de convivencia entre moros, judíos y cristianos.

¹⁵ Bances Candamo, cit. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1971, p. 396.

En ese concepto español, la honra no depende de quienes la poseen, sino de la opinión de los otros. Se la gana con acciones propias, pero está sujeta a actos ajenos, a la estima y a la fama que le dan los demás. Sin embargo, igualmente que es adquirida, se la puede perder por actos ajenos, cuando se pierde la consideración y el respeto, y, principalmente, si la injuria se hace pública. Luego, un bofetón, por ejemplo, debe ser vengado, sobre todo si fue recibido con testigos, pues el agravio consumado en público tiene que ser recobrado públicamente; de lo contrario, si es secreto, debe continuar así para no aumentar el número de los conocedores del hecho.

Pero, si existe la combinación honra y honor, o sea, la unión de prestigio y virtud, el reconocimiento del hombre será mucho mayor. Así, el noble, desde los ideales medievales, es honrado, posee honor, por haber nacido en una clase privilegiada, pero si uniese a esa cualidad una conducta ejemplar, tendría mayor prestigio. Por su parte, un villano, en general un tipo cómico en el teatro español desde la Edad Media, no podría sentir los problemas de la honra. Sin embargo, en el teatro del Siglo de Oro, el campesino se convirtió en la encarnación de la honra, porque no poseía ninguna sospecha de que infringiese el código de limpieza de la sangre. Lope de Vega, para agradar al público, coloca en sus piezas honor y honra tanto para nobles como para los labradores, o sea, para todo hombre de bien. Lope se muestra genial haciendo aldeanos protagonistas de piezas cuyo tema era la honra como sucede en *Peribáñez y Fuenteovejuna*.

El albedrío del hombre y la gracia de Dios en la defensa de la doctrina católica del libre arbitrio son temas también importantes en el teatro clásico español. La libertad, la gracia de Dios, es lo que diferencia a los hombres de los animales, y como es sumisa al poder supremo, resulta un sacrilegio subvertirse a la ley Divina. Don Juan Tenorio, de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, ejemplifica la subversión a lo divino.

Por fin, lo fundamental de la historia del teatro clásico es el tema de la honra, y los personajes son estereotipos:

El rey, si es joven, tiene el aspecto de un galán en general injusto, soberbio, pero, si es viejo, se vuelve necesario para la solución de conflictos. Los reyes son intocables.

El poderoso (un noble, príncipe, marqués o capitán) en general es un déspota y genera conflictos sociales los cuales solo el rey soluciona con un castigo.

El caballero (padre, hermano mayor o esposo) es el defensor de la honra de la familia, del orden social y es el personaje cuyo carácter es más trágico.

El galán contiene los mejores atributos. Hay en él idealismo amoroso, generosidad, paciencia, constancia y un poco de ingenuidad. Para el desarrollo de la trama se necesita de dos o más *alter ego*.

El gracioso es el criado del galán su consejero y amigo, su pareja, su *alter ego*. Es cobarde, ama el dinero y goza de los placeres mundanos, principalmente de la comida. La vida erótica del criado se semeja a la del galán. En él están los elementos humorísticos. Evita los monólogos y da a conocer sus pensamientos y sentimientos del héroe.

El villano (el rústico), de procedencia rural, es rico y defensor de la pureza de la sangre. Le falta linaje (nobleza) y es el guardián de la honra.

La dama, que complementa las características del galán, y la criada son parejas imprescindibles en las obras de este periodo. La dama posee virtudes de nobleza e idealismo amoroso y audacia. En general se entrega al amor. Tiene como principal atributo la belleza, que es el mayor enemigo de su honra. La criada es una especie de confidente de la dama. Es el arquetipo de la amiga, que ayuda al hombre a introducirse en la casa de la mujer.

Y concluyendo, se ha procurado demostrar, en líneas generales, lo que destaca en la estructura textual del teatro del Siglo de Oro, de un teatro de nuestros días, y se ha señalado la tipología de los personajes y se ha indicado el tema central, el del honor, que genera los principales subtemas, el del amor, del odio, de la venganza, de la muerte y de los celos, que son la base de constantes estudios.

BIBLIOGRAFÍA

- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Díez Borque, José María, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Ingarden, Roman, *A obra de arte literária*, trad. Albin E. Beau, et al., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965.
- Kristeva, Julia, *Introdução à semanálise*, trad. Lúcia Helena França Ferraz, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, obra atribuida a Tirso de Molina, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1989.

- Tirso de Molina y José Zorrilla, *El burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio*, Madrid, Taurus, 1967.
- Naharro, Bartolomé Torres. *Himenea*. Disponible en: <http://www.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/12482953111249395209068/p0000001.htm#I_2> [03/09/2016].
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.
- Vega, Lope de, *El mejor alcalde, el Rey, Fuente Ovejuna*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- Vega, Lope de, *Fuente Ovejuna*, en *Clásicos Inolvidables*, Madrid, El Ateneo, 1951.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedia*, en *Clásicos inolvidables*, Buenos Aires, Ateneo, 1950.

