

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2051>

RECIBIDO: 1-10-2022

ACEPTADO: 9-02-2023

Decorado verbal, ticoscopia y puesta en edición en *La entretenida* de Miguel de Cervantes

*Virtual Scenery, Tychoscopy, and Editing
in Miguel de Cervantes' La entretenida*

Horacio José Almada Anderson

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México | Ciudad de México, México

Contacto: horacioalmada@filos.unam.mx

Pag.

42

RESUMEN

Si bien el teatro de Cervantes ha sido objeto de estudio de la crítica textual, de la filología, este artículo analiza el texto dramático de la comedia *La entretenida* que ha sido poco estudiado, desde la perspectiva de los estudios del teatro. El interés principal es reconocer el decorado verbal y la ticoscopia como parte del lenguaje teatral-escénico del autor. Al plantearse la imposibilidad de llegar al escenario, Cervantes, en su edición de las *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca antes representados*, dota al texto literario de marcas espectaculares que sirven al lector para construir en su lectura una puesta en escena virtual, y así cumplir con el sentido teatral del texto. En la práctica teatral, para poder llevar el texto que el autor ideó al escenario, existen aproximaciones que tienen que ver con la perspectiva de la transducción de los lenguajes involucrados: del texto literario al poético y al dramático; del manuscrito a la imprenta, y de este texto cifrado al escenario, a la puesta en escena. El fascinante recorrido nos habla de una compleja maquinaria que, para echarse a andar, requiere de un dispositivo espacio-temporal. Cuando el texto llega a manos de un director de escena, a una compañía de actores, a una máquina de producción, el análisis textual se vuelve un arma indispensable para lograr la transducción a lo vivo, a lo representado. Este estudio se realiza sobre una obra escrita por Miguel de Cervantes. El

conocimiento escénico del autor alcalaíno se pone de manifiesto. Cervantes es un hombre de teatro.

Palabras clave: Puesta en escena || Artes escénicas || Drama español (comedia) || Miguel de Cervantes Saavedra || Dirección teatral || Semiótica y las artes || Semiótica teatral || Intermedialidad

ABSTRACT

Though Cervantes' theater has been the object of study of textual criticism, of philology, this article analyzes the dramatic text of his comedy *La entretenida*, which has been little studied, from the perspective of theater studies. The main interest is to recognize the verbal decoration and the tiscoscopy as part of the theatrical-scenic language of the author. When considering the impossibility of reaching the stage, Cervantes, in his edition of *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca antes representados*, endows the literary text with spectacular marks that serve the reader to build a virtual staging in their reading, and thus fulfill the theatrical meaning of the text. To portray an author's text onstage, there are some considerations to bear in mind, and they have to do with the transduction of the language in it. From the poetics, the literary, the drama, to the printed manuscript, also from that last one ciphered text to the staging: there should be a riveting journey that tells us about a complex machinery, which requires a spatial-temporal device to be set in motion. When the script reaches the hands of the Scene Director, or a company of actors, or any other production apparatus; there should be a textual analysis which turns into an essential tool/weapon so that the transduction can succeed, achieving something that comes to life in what is represented. The study is carried out on a play orchestrated by Miguel de Cervantes. The scenic knowledge of the author from Alcalá is staggeringly evident. Cervantes is a man of theater.

Keywords: Dramatic production || Performing arts || Spanish drama (comedy) || Miguel de Cervantes Saavedra || Stage management || Semiotic and the arts || Theatrical semiotics || Intermediality

Estudiar el teatro de los Siglos de Oro es, en mi opinión, una experiencia agotadora, inacabable y fascinante, no solamente por la cantidad de autores y textos, que no me alcanzará lo que me quede de vida por estudiar, pero por el enorme placer que me provoca. No son los temas ni los argumentos, las fábulas o las tramas lo que me lleva a estudiarlo: son las palabras, el lenguaje, las figuras del discurso, el ingenio, el espíritu de esos textos y, sobre todo, su energía y posibilidades teatrales lo que me induce el placer estético que experimento al verlas en escena y al leerlas. Las palabras que están hechas de aliento tienen un ritmo que, sin importar la pericia del actor, la producción que las envuelva o el contexto en el que se presenten, infunden vida en la imaginación del *desocupado* espectador, dispuesto a comprometerse con ellas y a dejarse llevar por las ráfagas de energía que provoca su *música estremada*.

El corpus de las obras dramáticas que incluye puede conocerse no sólo yendo al teatro, escuchando y viendo sus puestas en escena, sino también aprendiéndolas a leer, a interpretarlas gracias a una capacidad lectora conscientemente adquirida y, sobre todo, con nuestra imaginación: aprender a leer la *comedia* reconociendo sus signos textuales. Cuando leemos cualquier obra del Siglo de Oro, el texto literario al que nos enfrentamos en la página está lleno de signos que nos remiten a su cualidad dramática y a su espectacularidad (De Toro, 2008). En los modos de producción del teatro de corral no se construía una escenografía que recreara el espacio ficcional. Ésta se lograba con el vestuario, la utilería y, sobre todo, el texto mismo. En él se signan decorados verbales, se narran acciones y espacios que el público nunca presenciara —es decir, elementos ticoscópicos—, y se indican en acotaciones y didascalías¹ para la puesta en escena. Los poetas dramáticos (Lope, Cervantes, por ejemplo) dirigían desde el texto a las compañías de actores que en este periodo estaban liderados por quien compraba los textos, organizaba los ensayos y las representaciones, y cobraba las entradas al espectáculo: el autor (Huerta Calvo, 2003).

Empecemos a plantear uno de los problemas fundamentales que, para reconocer la teatralidad de cualquier texto, nos conviene aprehender: la construcción del espacio ficcional (Pavis, 1996: 164-176, 206-207).² En el prólogo de 1615 de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, cuando habla del espacio escénico que él conocía por sus incursiones como espectador infantil de las obras de Lope de Rueda, Cervantes (2015a) nos dice:

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. (10-11)

El espacio es un elemento que ha suscitado siempre un interés primordial en el estudio de la historia del arte teatral: el teatro es un arte temporal que necesita un dispositivo espacial para llevarse a efecto. Así nos lo hace ver la cita anterior de Cervantes. Los espacios ficcionales que se construyen en una puesta en escena dan cuenta de cada particular visión que del mundo y del teatro tienen quienes lo resuelven. Hablo del espacio, no de la escenografía; el concepto *escenografía* será lo que, eventualmente, revista al espacio ficcional para dar señales al espectador; es un concepto que ha evolucionado en el tiempo, que ha determinado en gran medida la manera en que nos acercamos al espectáculo. De pintores a diseñadores y constructores, la escenografía, desde el siglo XVI, ha acompañado la representación:

¹ Distingo *acotación de didascalia* de la siguiente manera: la didascalia es una nota de acción escénica cualquiera en el parlamento de un personaje, en tanto que la acotación es una nota de acción escénica cualquiera en un paratexto de la obra teatral.

² Podemos distinguir el espacio teatral, textual, además de las consideraciones para escenario, escenografía, espacio dramático, espacio escénico y ficción.

La liste est longue de ces peintres, sculpteurs, architectes, certains tentés para la *Trattatisca* (l'art du traité), se piquant de mathématiques, qui devinrent ordonnateurs *d'ingegni* (machines de jeu), *d'apparati* (d'apparats), *de feste teatrali* (fêtes théâtrales), de spectacles de toute nature, inventeurs de lieux, de fables et de merveilles. Tous, divers et semblables, ont pris leur tour et leur part dans l'histoire commune de la décoration de la machinerie et de l'architecture théâtrales du XVIIe au XIXe siècle. (Corvin, 1997b: 755-760)

La práctica del teatro cortesano, particularmente de la segunda mitad del siglo XVII, constituyó un avance en España de la construcción del espacio escénico por la incursión de arquitectos y pintores españoles e italianos, como Cosme Lotti (Pérez Sánchez, 1989). Para los corrales españoles del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII se habría hablado de decorado; no se construía lo que reconocemos ahora como *escenografía*. Para el espectáculo del auto sacramental se construían carros alegóricos que tenían las alusiones escénicas a los espacios requeridos por el texto. Parte estructural de la comedia era la construcción del espacio desde el texto: el decorado verbal. Desde los versos se nos da la posibilidad de construir en nuestra imaginación lo que no vemos, pero sí escuchamos. Ya lo advierte Ignacio Arellano (2005): "Muchos espacios del teatro cervantino no tienen por qué traducirse necesariamente en materialidad escénica; pueden mantenerse en su dimensión de espacios dramáticos convocados por la palabra y algunos objetos simbólicos" (32).

Además de la construcción, por el texto, de la escenografía, del decorado verbal, en la práctica teatral, se ha considerado que se reproduzcan en el parlamento las acciones que el público no puede presenciar, pero son indispensables para la constitución de la fábula. La práctica del teatro griego insistía en esto: son los mensajeros, como el de *Edipo rey*, quienes nos cuentan lo que sucedía fuera de escena. Es esto lo que la crítica teatral llama *ticoscopia*, uno de los recursos menos estudiados del teatro del Siglo de Oro:

No es raro que el espacio escénico se articule en función de oposiciones muy marcadas, que pueden ser aprovechadas para provocar tensión dramática: según la tipología de Michael Issacharoff, el espacio "mimético" puede colisionar con el "diegético", como pasa en los casos en que un personaje cuenta lo que el espectador no ve (a través de un mensajero o de alguna forma de "ticoscopia"); el "interior" con el "exterior (dentro / fuera)"; lo "cercano" y lo "alejado (cerca / lejos)"; o lo "superior" con lo "inferior (arriba / abajo)". (Abuín González, 2017: 19)

Pamela Díaz (2020) lo define de este modo:

La ticoscopia es un instrumento dramático, una configuración y un dispositivo disponible en una variedad de contextos literarios, geográficos, temporales y estructurales demasiado extenso para explorar acá de manera exhaustiva.

En su forma más básica, la ticoscopia se encuentra en el teatro cuando hay que representar algo que no puede ser traído a escena. Típicamente, se tratará de la evocación de un evento natural como la puesta del sol o un evento de gran escala como el acercamiento de un ejército entero, el uno y el otro siendo tan difíciles a representar físicamente en una escena teatral. En este sentido, podemos hablar de una configuración ticoscópica en la cual encontramos una persona (o varias) en una posición elevada, usualmente en una muralla, pero también una torre o un balcón, mirando hacia el horizonte u otro lugar invisible al espectador. (s. p.)³

El teatro fue una empresa lucrativa y exitosa en los siglos XVI y XVII. El enorme éxito de autores como Lope de Vega lo llevaron no sólo a escribir obras para venderlas a los autores y éstos ganar dinero con la representación; las empezaron también a editar, y se las vendían a los impresores que, igualmente, tenían una buena ganancia.⁴ Si bien Lope encontró una nueva vía para difundir sus textos dramáticos gracias a la imprenta, fue Cervantes quien, ante la negativa de los autores contemporáneos a quererlo producir en los tablados, halló en la edición la posibilidad de hacer, si no una puesta en escena, sí, en el lector, una *puesta en espacio en su imaginación* al momento de leerla.⁵

Para lograr esta puesta en escena en la imaginación del lector, la primera necesidad del texto es construir un espacio en el que la acción ficcional se pueda desarrollar. En palabras de Magdalena Cueto Pérez (2007):

Las cuestiones que suscita el binomio conceptual teatro/espacio no solo son sumamente complejas, sino que afectan al centro mismo de la investigación semiológica teatral, tanto desde el punto de vista teórico como en la experimentación práctica. La puesta en escena, operación clave del proceso semiótico que articula la relación entre el texto dramático y la representación, es en última instancia una “puesta en el espacio” del mundo ficcional generado por el texto. Y también se realiza en el espacio, en un lugar estable u ocasionalmente destinado a este fin, el encuentro entre actores y espectadores que hace posible la comunicación teatral. (5)

Insisto aquí en la idea de que, en el caso muy particular de Cervantes, que publicó en 1615 sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, el espacio se construye en la lectura de la comedia, no en su representación, al no haber sido producidas en los corrales españoles del momento—y algunas de esas obras no han sido nunca representadas en México, hasta nuestro presente—. Sin embargo, cabe señalar que, desde el punto de vista de una producción teatral, las obras de Cervantes son perfectamente representables. Se necesita, como en toda puesta en escena, hoy por hoy, el ingenio de un director de escena y un productor que lo vuelva posible desde la inversión económica.

³ El concepto de *ticoscopia* ha sido estudiado por críticos importantes. Ignacio Arellano (2006: 70), siguiendo con la conceptualización del término, hace ver que ticoscopia es todo aquello referido en el campo ficcional, oralmente, por alguno de los personajes, que el espectador no atestigua, y que puede resultar verdadero o falso, para así, enredar la trama. Michel Corvin (1997a) nos habla de “un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico: Es el espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en que el espacio escénico se percibe siempre como convencional: o dicho de otro modo, y paradójicamente: la representación en dos niveles (por el lenguaje, esencialmente creado a partir de un espacio artificial) es creadora de lo real: el efecto de lo real es producto de una doble fabulación” (203).

⁴ “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma” (Cervantes citado en Lucía Megías, 2019: 232-343).

⁵ Véase Lucía Megías (2019: 232-243).

¿Qué hacer y cómo lograr aprender a leer este teatro y construir esta *puesta en imaginación*? Esto se vuelve posible gracias a la perspectiva de la semiótica. Primero, hagamos un análisis de los signos que nos encontramos en el texto que leemos. Así, en palabras de Ignacio Arellano (2000):

La configuración del espacio en el teatro se relaciona en parte con el problema de las conexiones texto/representación, que suelen observar las aproximaciones semióticas a la escena distinguiendo lo verbal de lo escénico, con diversas formulaciones y precisiones: Diez Borque menciona el “texto A” (texto de la obra, elemento verbal) y el “texto B” (lo escénico); Bobes Naves establece una diferenciación entre “texto literario” que suele coincidir con el diálogo y “texto espectacular”, que es “el conjunto de todas las indicaciones que una obra dramática contiene en el diálogo o en las acotaciones [...] que permiten su realización en un espacio y en un tiempo escénicos”. (78)

Más allá del texto literario y de poder *entender* las palabras, las atmósferas y el escenario material se construyen en el parlamento, como ese texto espectacular, que es el que hoy por hoy descifra un director escénico para convertir la edición de la obra —o su texto, de no estar editado— en espectáculo audible. Esa *puesta en edición*, propia de todo el teatro áureo, da al espectador los elementos que necesita desde la lectura, y en el caso de la representación, desde la audición para poder imaginar, construir el entorno en el que el personaje acciona —actúa—. Hay algunas sutilezas que habrá que reconocer: aquello que no resulta obvio en la lectura y sí en la *espectación*:

Para el teatro de Cervantes, en el vestuario (y la variante del disfraz), objetos, efectos sonoros y música, maquillaje, gestualidad y prosémica, etc. hallamos siempre este esfuerzo del detalle verosímil (y hasta documental), y el colorista, la funcionalidad de la música en la creación de ambientes (delimitación del espacio dramático y escénico), la gestualidad simbólica, la espectacularidad del conjunto. No son elementos que puedan, por otra parte, analizarse de manera autónoma, sino integrados a) en su género o especie dramática y b) en la serie de efectos dentro de una misma comedia, esto es, en su función estructural. (Arellano, 2005: 33-34)

El uso de la imaginación, para crear lo no dicho, lo no expuesto desde la obviedad, es una tarea conseguida por la práctica y el reconocimiento de los signos sí textuales. Con estos antecedentes analizaremos las posibilidades espectaculares en una de las comedias editadas de Cervantes, *La entretenida*. Publicada en 1615, esta comedia es aludida en otra de las obras de esta misma edición: *Pedro de Urdemalas*. En los versos que cierran la acción de ésta, Cervantes (2015c) advierte al lector:

Mañana en el teatro se hará una [comedia],
donde por poco precio verán todos

desde principio al fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento. (906)

Me pregunto a qué se refiere con ese *mañana*, si esta obra no se representó *ningún día*. Tal vez, valga como hipótesis, se refiera a mañana que la leerás y la representarás en tu imaginación. Así se cumple en *La entretenida*, dando fin a la comedia los siguientes versos:

Esto en este cuento pasa:
los unos por no querer,
los otros por no poder,
al fin ninguno se casa.
De esta verdad conocida
pido me den testimonio:
que acaba sin matrimonio
la comedia *Entretenida*. (Cervantes, 2015b: 794)

La palabra que aquí me llama la atención es *cuento*; no es acción, representación o fábula. Permítaseme recordar un texto contemporáneo de éste, de la pluma de Shakespeare, del *Winter's Tale*:

Hermione: ... Pray you sit by us,
And tell's a tale.
Mamilius: Merry or sad shall't be?
Hermione: As merry as you will.
Mamilius: A sad tale is best for winter. I have one
Of sprites and goblins. (Shakespeare, 1996: 299)

Así, como una historia contada desde la lectura, no representada desde el escenario, se caracteriza esta obra en los versos finales. El montaje se hará virtual; el director de escena sería cada lector, como en la práctica del cuenta-cuentos. Nunca mejor que en estas épocas de cercos sanitarios, donde el teatro ha vuelto a estas construcciones *virtuales*, que se pueda valorar este modo de abordaje imaginativo del texto dramático, acotado por esa *partitura* que es el *texto dramático*. Así, en el análisis de Ignacio Arellano (2017), “todos los análisis de la ‘teatralidad’ de una obra se basan en las virtualidades de una representación ideal en un escenario igualmente ‘ideal’ (no por eso arbitrario, pues está evocado en las didascalias implícitas y explícitas)” (19). Sólo se logra en lo *ideal* dado desde la imaginación. Para hacerlo, Cervantes nos da un texto que contiene, como partitura, algunos elementos en los que le da pie a la imaginación del lector a convertirse en ese director de la puesta en escena imaginaria: “Cervantes intenta orientar en el texto literario el texto espectáculo justo porque no lo puede controlar. Es un aspecto análogo a otra característica de las acotaciones de Cervantes, subrayada por Varey, que señala que el

autor ‘parece confundir el arte del dramaturgo con el del novelista’” (Profeti, 2012: 557).

No creo en lo que Varey concluye. Cervantes no está confundiendo “el arte del dramaturgo con el del novelista”: está haciendo un traslado intermedial. Y para complicar más la factura de esta intrincada comedia, destinada y pensada sin lugar a duda para un *desocupado* lector, esta obra nos da, en su tercera jornada, un entremés inserto. Uno que, sin previo aviso, se representará frente a los señores y señoras de la obra por sus criados. En ella, los límites metateatrales, práctica ejercida con maestría por Cervantes no sólo en esta obra, sino en otras como *El retablo de las maravillas*, será fuente de equívocos, de acciones escénicas que hace que podamos imaginar una serie de accidentes en la ficción, no reconocidos en la construcción de la ficción principal.

Para terminar, antes de pasar al texto cervantino, esta cita de Francesc Massip (1992):

El teatro es un hecho complejo resultado de la combinación de un conjunto de elementos heterogéneos que sólo en su síntesis, a través de la representación, adquieren su plenitud. [...] Con el olvido manifiesto de estas condiciones fundamentales de la representación espectacular, el estudio del teatro a lo largo de la historia occidental ha permanecido secuestrado por la literatura. Desde Aristóteles se ha pretendido erigir el texto en el contenido esencial del arte dramático. Y, sin embargo, entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto, significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico y, aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad. Lo específico del *espectáculo* teatral reside en que la comunicación viene absolutamente condicionada por el lugar y tiempo en que se produce. (11)

Para poder leer el texto espectacular: análisis desde el texto literario

Recogeremos del texto las acotaciones y didascalias⁶ que nos den una visión del movimiento escénico; asimismo, las que nos describan decorados verbales, ticoscopias y los signos que nos hacen distinguir el funcionamiento metateatral del entremés inserto. En general, las acotaciones se encargan de darnos las indicaciones de entradas y salidas de los personajes del espacio escénico-ficcional. Otras particularmente interesantes son las que contienen otra información además de ésta, como:

- Información sobre el personaje que entra (Jornada 1 vv. 1, 90, 115, 159, 192, 244, 290, 494, 530, 715; Jornada 2 vv. 92; Jornada 3 vv. 478, 711, 839)
- Movimiento escénico (Jornada 1 vv. 90, 244, 575, 751; Jornada 2 vv. 707; Jornada 3 vv. 416, 418, 478, 695, 741, 761)
- El vestuario (Jornada 1 vv. 1, 244, 575, 823, 917; Jornada 2 vv. 92, 707; Jornada 3 vv. 418, 433, 478, 711, 741, 839)
- La utilería (Jornada 1 vv. 1, 115, 244, 575, 715; Jornada 2 vv. 1, 707; Jornada 3 vv. 268, 478, 711, 741, 839, 915)
- Los apartes (Jornada 2 vv. 114, 116, 213, 295)

⁶ Como indico en la nota 1, llamaré acotaciones a las indicaciones extradieéticas, y didascalias a las diegéticas.

Daré algunos ejemplos de análisis con algunas escenas de la obra, subrayando cómo gracias al análisis y la lectura atenta podemos imaginar la acción dramática.

Antes de empezar vale la pena notar que cuando leemos la lista de personajes, y después leemos la obra, sabemos que falta y sobra un personaje: hay un don Gil, bastardo, que nunca aparecerá en escena ni se hablará de él, pero está en la lista de personajes; y no aparece en dicha lista don Silvestre de Almedarez, que tendrá un papel de cierta importancia en la comedia.

Lo primero que notamos en la edición príncipes de 1615 es que no hay división de escenas, lo que forma parte de las convenciones teatrales de la época. Éstas están cifradas, y el atento —mejor, *desocupado*— lector podrá descifrar los cambios espaciales y los movimientos de los personajes. Antes del verso 1, la primera acotación de *La entretenida* no nos da una ubicación en el espacio ficcional. No podemos saber a ciencia cierta si estamos en un corral, afuera de la casa o dónde situar la acción. Sin embargo, la presencia del mandil y el arnero de Ocaña, y el que se nos indique que Cristina es una fregona, nos lleva a pensar que estamos en los espacios dentro de una casa en los que trabajan los lacayos y las fregonas. Apoya esta inferencia la acotación después del verso 90; en el texto anterior Cristina le pide a Ocaña la cebada antes de salir, y Ocaña le da el arnero:

CRISTINA: A mucho te has atrevido.

Muestra; aquí está la cebada.

(*Dale el arnero; éntrase Cristina.*)

OCAÑA: Toma el arnero, agraviada

desde que de ti lo ha sido. (Cervantes, 2015b: 692)

En el verso 30 hay una acotación que nos indica un falso mutis de Cristina, un movimiento que activa la escena:

CRISTINA: No te pienso escuchar más

OCAÑA: Vuelve, Cristina; ¿a dó vas? (Cervantes, 2015b: 690)

En el verso 109, mientras Ocaña está solo en el escenario quejándose de su suerte y de su condición, observa algo que sucede fuera del espacio escénico. Dice: “¡Qué presto Cristina vuelve / con la cebada y Quiñones” (Cervantes, 2015b: 693). No es hasta más adelante, después del verso 114, que vemos la acotación que indica la entrada de Cristina y Quiñones, y como ya nos lo dijo Ocaña: *Entra Cristina, con la cebada, y Quiñones, el paje*. La ticoscopia queda en función de la acción escénica. Es muy interesante la didascalia en los versos siguientes, en los que conocemos el carácter de Marcela por una indicación que le da a Quiñones, que nos lo resuelve, al mismo tiempo que el movimiento en escena:

CRISTINA: No le mires, ni le hables.
 Si la hablares, no sea en puntos
 que te descubran celoso:
 que hará mil suertes en ti. (Cervantes, 2015b: 693)

Poco después reconocemos la edad de Quiñones, cuando él mismo nos dice:

QUIÑONES: Aunque mozo, nunca fui,
 ni soy ni seré medroso. (Cervantes, 2015b: 693)

Y esto prepara un chiste para la salida de Ocaña, en el verso 148, que nos anuncia la acotación. El chiste está en una acción que debe suceder después de que termine su parlamento justo antes de salir:

OCAÑA: La longura de un caballo
 puedes medir a compás,
 yo delante y él detrás;
 andallo, mi vida, andallo. (Cervantes, 2015b: 694)

Esta última línea hace alusión a un dicho popular: “Andallo, mi vida, andallo; que sois pollo y vais para gallo”. Ocaña alude a la juventud de Quiñones, a su temeridad por enfrentarse a él. Podemos esperar un movimiento antes de salir, en el que Ocaña lo afrente, y Quiñones huya como medroso que dijo no ser, y es. El público o el lector podrá reaccionar ante el chiste, si el movimiento escénico se sugiere en el escenario —o en la lectura.

Poco después de esta salida (10 versos después), hay una acotación en la que se indica la entrada de don Antonio y su hermana Marcela. De nuevo, un lector no advertido (como un director mal entrenado) no sabrá distinguir el cambio espacial. Los personajes encumbrados y amos de los criados que vimos no podrían estar en el mismo espacio. Hay un movimiento entre los versos 158 y 159 que está obviado por Cervantes: después de todo, está escribiendo para un lector que esté entrenado como público de comedias. Y el decorado verbal, que aquí no existe, estaría supliéndose por la entrada de dos ricos burgueses vestidos de manera muy distinta que la fregona y el paje. Entre la entrada de don Antonio y Marcela y la salida del escenario de Quiñones y Cristina —que sabemos que sucederá por la acotación después del verso 180, en la que se indica: *Éntranse Quiñones y Cristina*—, tendría que haber un movimiento escénico importante, cambiar el espacio ficcional de la representación, para pasar de la escena de los criados a la de los señores, cumplirse la transición, y trasladarnos a los espacios propios de los nuevos personajes.

Es interesante la entrada de dos nuevos personajes después del verso 244. La acotación nos da la clave de que se trata de un hombre que está vestido “de camino”,⁷ es decir, que viene de viaje: Cardenio y su criado, Torrente, que se distingue por ser un *capigorrón*, que caracteriza a un hombre ocioso y vagabundo. En una edición que nosotros leamos, seguro necesitaremos una nota a pie de página para saberlo; un lector o un espectador

⁷“La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, éstas no son detalladas, sino que se muestran altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo ‘de camino’, ‘de noche’, o estriban en acompañar la entrada del personaje con un recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario (‘viejo’, ‘galán’, ‘dama’, ‘criado’, ‘villano’, etc.)” (Ferrer Valls, 2000: s. p.).

de la época de Cervantes, no. La misma acotación nos da la acción del criado: *come un membrillo o cosa que se le parezca*.

Cardenio, lo sabremos a continuación, pretende casarse con Marcela, la hermana de don Antonio, que está prometido a un primo suyo rico, indiano. Cardenio es pobre y no tiene dinero para ser considerado un buen partido, así que, al saber del compromiso de Marcela con su primo, se hará pasar por el indiano rico que acaba de llegar de las Indias, de Lima, Perú, para pedirla por esposa. Don Silvestre de Almdarez llegará más adelante en la obra y desenmascarará al impostor. Todo esto lo sabemos por el texto. Habrá, para diversión del público, otra dama Marcela, con la que se confundirán más las cosas. De esta Marcela está enamorado don Antonio. Su hermana Marcela, al saber que su hermano ama a Marcela, cree que es preso de un amor incestuoso.

Viene más adelante, en la segunda jornada, un pasaje ticscópico, que es en realidad una invención de Cardenio para convencer a todos de que él es don Silvestre⁸:

CARDENIO: No fue huracán el que pudo
desbaratar nuestra flota,
ni torció nuestra derrota
el mar insolente y crudo;
no fue del tope la quilla
mi pobre navio abierto,
pues he llegado a tal puerto
y pongo el pie en la orilla;
no mis riquezas sorbieron
las aguas que las tragan,
pues más rico me dejaron
con el bien en que vos me dieron.
Hoy se aumenta mi riqueza,
pues con nueva vida y ser,
peregrino llego a ver
la imagen de tu belleza. (Cervantes, 2015b: 726-727)

El pasaje nos da muchos datos escénicos-espectaculares: nos hace ver desde el texto una acción que no podemos ver, más allá de que sea un invento del personaje; sabemos también que viene vestido de peregrino y nos describe a Marcela como la belleza, que de no tenerla por no haber una actriz que la represente en la lectura, podremos imaginar, desde su perspectiva.

En la acción de la tercera jornada, los criados que conocemos desde el inicio de la obra tienen, a su vez, sus relaciones amorosas cruzadas: Ocaña ama a Cristina, a quien ceta con Quiñones, y que será pretendida por Muñoz. En los versos 2018 a 2023, Marcela le anuncia a su hermano Don Antonio:

⁸ Véase nota 3.

MARCELA: En nombre de Cristina,
 os pido deis licencia
 para que aquesta noche
 os hagan una fiesta los de casa:
 Muñoz y Dorotea,
 Torrente con Ocaña... (Cervantes, 2015b: 757)

El anuncio deja claro el entremés que actuarán; tal vez no sea evidente para un lector no avisado, pero a eso se refiere la palabra *fiesta*: a una fiesta teatral. Todo estará listo pronto; en los versos 2229 y los siguientes, leemos:

DON ANTONIO: Quisiera Dios que la fiesta corresponda
 al buen deseo de los recitantes.

MUÑOZ: Será maravillosa, porque danza
 nuestro vecino el barberito, ¡y cómo! (Cervantes, 2015b: 764-765)

Y empieza la función. Las acotaciones nos indican, como siempre, el momento en que entran y salen. Ocaña y Torrente, nos dice la acotación, entran como lacayos (que lo son tanto en la ficción de la comedia como metateatralmente, en la del entremés inserto) embozados, al igual que Dorotea y Fregona, que se representan a sí mismas como fregonas. Después del verso 2294, la acotación anuncia la danza —“Entran los músicos y el barbero, danzando al son de este romance”—, que insiste en la didascalía:

De los danzantes la prima
 es este barbero nuestro,
 en el compás acertado,
 y en las mudanzas ligero. (Cervantes, 2015b: 767)

La acción escénica empieza a confundirse con la ficción de los lacayos verdaderos:

TORRENTE: ¡Ay, narices derribadas
 y tendidas por el suelo!
 Pero toma esta respuesta:
 de *Tarpeya mira Nero*. (Cervantes, 2015b: 770)

Muñoz, quien escribió el entremés, no reconoce los versos y nos revela, en esta didascalía, que:

MUÑOZ: Diole. ¡Mal haya la farsa
 y el autor suyo primero!
 Pero yo no di esta traza,
 ni escribí tal en mis versos. (Cervantes, 2015b: 771)

El entremés termina en palos, pero no en la metaficción, sino en el plano de los personajes que conocíamos desde el principio de la obra. El estudio de la crítica literaria y la filología prestan aquí todas sus herramientas para reconstruir lo no documentado, lo que fue y no dejó huella “afuera”, sólo lo que en el mismo texto dramático perdura: analizarlo en función de la espectacularidad, en su propio contexto histórico, nos puede dar las claves de su representación. Si bien “el teatro es el gran artificio al servicio de lo huido” (Massip, 1992: 11), hay testimonios no de montajes, sino de ediciones, que por la naturaleza de ellas podemos considerar. Estas herramientas de análisis pueden servir a diseñadores de escenografía, de vestuario, además de los demás elementos escénicos, y a actores y directores de escena.⁹ Hay que reconocer que la ecdótica puede darnos claves gracias a las variantes, a las diferencias textuales y a la solución de problemas léxicos; y desde una perspectiva hermenéutica, darnos luz también del comportamiento escénico de una obra de teatro, considerando estos otros elementos del texto dramático, propio de los siglos de oro. ▶▶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio. (2000). “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (Eds.), *Calderón: sistemas dramáticos y técnicas escénicas* (pp. 77-106), Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro. Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10171/19531>.
- ARELLANO, Ignacio. (2005). “Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas notas)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 29-52.
- ARELLANO, Ignacio. (2006). *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Iberoamericana Vervuert.
- ARELLANO, Ignacio. (2017). “Comicidad escénica en el teatro de Cervantes”. En Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz (Eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI* (pp. 19-44). Instituto de Estudios Auriseculares.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral”. *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (30), 17-21.
- CERVANTES, Miguel de. (2015). *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.). Real Academia Española.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. (2015a). “Prólogo al lector”. En *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.; pp. 9-16). Real Academia Española.
- CERVANTES, Miguel de. (2015b). *Comedia famosa de la entretenida* (Ignacio García Aguilár, Ed.). En *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.; pp. 687-794). Real Academia Española.
- CERVANTES, Miguel de. (2015c). *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* (Adrián J. Sáez,

⁹ Hay importantes contribuciones que se pueden revisar en este sentido: véase Díez Borque (1975), De la Granja (1988), González (1999), Ruano de la Haza (2007), y Gutiérrez Padilla (2020). Para revisar las comedias, véase Cervantes (2015).

- Ed.). En *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.; pp. 795-906). Real Academia Española.
- CORVIN, Michel. (1997a). "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo" (Jesús G. Maestro, Trad.). En María del Carmen Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (pp. 201-228). Arco Libros.
- CORVIN, Michel. (1997b). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Bordas.
- CUETO PÉREZ, Magdalena. (2007). "Los espacios del teatro". *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (30), 4-10.
- DE LA GRANJA, Agustín. (1988). "El entremés y la fiesta del Corpus". *Criticón*, (42), 139-153. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_147.pdf
- DE TORO, Fernando. (2008 [1987]). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- DÍAZ, Pamela. (2020) "Ticoscopia cidiana y visión épica". En Alberto Montaner Frutos (Dir.), *Sonando van sus nuevas allent parte del mar: El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (pp. 67-86). Presses Universitaires du Midi. Recuperado de <https://books.openedition.org/pumi/38351>.
- DÍEZ BORQUE, José María. (1975). "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español". En Luciano García Lorenzoy José María Díez Borque (Coords.), *Semiología del teatro* (pp. 49-92). Planeta.
- FERRER VALLS, Teresa. (2000). "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro". *Cuadernos de Teatro Clásico*, (13-14), 63-84. <https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectaculo.PDF>.
- GONZÁLEZ, Aurelio. (1999). "La propuesta dramática de *La entretenida* de Cervantes". En Ysla Campbell (Ed.), *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro* [Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (3 al 6 de marzo de 1999, Ciudad Juárez)] (pp. 65-72). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16k9>.
- GUTIÉRREZ PADILLA, Martha María. (2020). *Efecto espectacular de la mecánica teatral en la comedia caballeresca del Siglo de Oro* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México]. Recuperado de https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/2547.
- HUERTA CALVO, Javier. (2003). *Historia del teatro español, de la Edad Media a los Siglos de Oro*. Gredos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. (2019). *La plenitud de Cervantes: una vida de papel*. EDAF.
- MASSIP, Francesc. (1992). *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Montesinos.
- PAVIS, Patrice. (1996 [1983]). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. (1989) "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII". En Aurora Egido (Ed.), *La escenografía del teatro barroco* (pp. 61-90). Universidad de Salamanca.

- PROFETI, Maria Grazia. (2012). "Cervantes, Lope y el teatro áureo". eHumanista/Cervantes, 1, 552-567. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume1/32%20profeti.pdf
- RUANO DE LA HAZA, José María. (2007). "Los espacios de don Juan". Hecho Teatral: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico, (7), 127-146.
- SHAKEASPEARE, William. (1996). *The Norton Facsimile of the First Folio of Shakespeare*. W. W. Norton and Company.