

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società moderne
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2015

El silencio en el teatro de Miguel de Cervantes

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-LIN/05
Tesi di Dottorato di Beatrice Pinzan, matricola 826237

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa Alessandra Giorgi

Tutore del Dottorando

Prof.ssa María del Valle
Ojeda Calvo

*A mi hijo Santiago Jesús,
quien ha vivido conmigo, y dentro de mí,
esta larga aventura entre los silencios cervantinos*

Un gracias especial va a mi marido Carlos, quien ha compartido conmigo la experiencia doctoral y me ha sostenido y soportado también durante el intenso periodo de escritura de la tesis, con un recién nacido en casa. Agradezco también a mis padres que me han permitido llegar a este objetivo. Gracias a Luis Gómez Canseco, por haber ejercido de “voz de la conciencia” y haberme animado desde el principio. Y por supuesto, un gracias a mi directora de tesis, María del Valle Ojeda Calvo, por haberme apasionado al tema del silencio y al teatro áureo español desde los tiempos de mi licenciatura trienal.

ÍNDICE GENERAL

PRIMERA PARTE	1
1. Introducción	3
2. Estado de la cuestión	6
2.1 Algunos estudios generales sobre el silencio	7
2.2 El silencio en la cultura del Siglo de Oro	9
2.3 El silencio en la literatura del Siglo de Oro	12
2.3.1 La poesía	13
2.3.2 La prosa	15
2.3.3 El teatro	17
2.4 El silencio en las obras de Miguel de Cervantes	22
2.5 Síntesis	29
3. El silencio dramático	31
3.1 Algunos rasgos definitorios	32
3.2 Propuesta de definición	36
SEGUNDA PARTE	38
4. Cervantes dramaturgo	40
4.1 El éxito teatral a la vuelta del cautiverio	45
4.2 El abandono de las tablas	49
4.3 Un teatro nunca representado	51
5. Las comedias cervantinas	56
5.1 Las piezas manuscritas	56
5.1.1 El Trato de Argel	56
5.1.2 El cerco de Numancia	60
5.1.3 La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón	63
5.2 Las piezas impresas	65
5.2.1 El gallardo español	67
5.2.2 La casa de los celos y selvas de Ardenia	68
5.2.3 Los baños de Argel	70
5.2.4 El rufián dichoso	72
5.2.5 La gran sultana doña Catalina de Oviedo	75
5.2.6 El laberinto de amor	76
5.2.7 La entretenida	78
5.2.8 Pedro de Urdemalas	80
6. El silencio dramático en El trato de Argel	84
6.1 Jornada primera	84
6.2 Jornada segunda	90

6.3 Jornada tercera	99
6.4 Jornada cuarta	107
7. El silencio dramático en El cerco de Numancia	115
7.1 Jornada primera	115
7.2 Jornada segunda	118
7.3 Jornada tercera	122
7.4 Jornada cuarta	127
8. El silencio dramático en La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón	134
8.1 Jornada primera	134
8.2 Jornada segunda	136
8.3 Jornada tercera	143
9. El silencio dramático en El gallardo español	156
9.1 Jornada primera	156
9.2 Jornada segunda	164
9.3 Jornada tercera	176
10. El silencio dramático en La casa de los celos y selvas de Ardenia	188
10.1 Jornada primera	188
10.2 Jornada segunda	194
10.3 Jornada tercera	199
11. El silencio dramático en Los baños de Argel	207
11.1 Jornada primera	207
11.2 Jornada segunda	213
11.3 Jornada tercera	220
12. El silencio dramático en El rufián dichoso	229
12.1 Jornada primera	229
12.2 Jornada segunda	237
12.3 Jornada tercera	242
13. El silencio dramático en La gran sultana doña Catalina de Oviedo	249
13.1 Jornada primera	249
13.2 Jornada segunda	256
13.3 Jornada tercera	263
14. El silencio dramático en El laberinto de amor	273
14.1 Jornada primera	273
14.2 Jornada segunda	281
14.3 Jornada tercera	290
15. El silencio dramático en La entretenida	300
15.1 Jornada primera	300
15.2 Jornada segunda	308

15.3 Jornada tercera	314
16. El silencio dramático en Pedro de Urdemalas	323
16.1 Jornada primera	323
16.2 Jornada segunda	329
16.3 Jornada tercera	334
TERCERA PARTE	341
17. El silencio dramático en las comedias cervantinas	343
17.1 Formas del silencio	343
17.2 Usos del silencio	351
17.3 Funciones del silencio	353
17.4 Valoración del silencio	357
18. Conclusiones	360
BIBLIOGRAFÍA	361
APÉNDICES	371
1. Tablas de la articulación dramática y de los silencios	372
2. Esquema del silencio dramático en las comedias de Cervantes	467

PRIMERA PARTE

Capítulo 1: Introducción

1. Introducción

3

1. Introducción

El presente trabajo de tesis doctoral se propone estudiar el silencio como recurso dramático en las comedias de Miguel de Cervantes Saavedra. Pese a que la asociación de silencio y teatro pueda parecer peculiar y hasta paradójica, por el hecho de que el género dramático es considerado el lugar privilegiado de la expresión y de la palabra, a nuestro juicio existe una vinculación muy estrecha entre el callar y el espectáculo teatral. A menudo se tiende a tener una visión muy limitada del silencio como simple ausencia de palabra, cuando en realidad puede ser un potente y eficaz cauce expresivo, que quizás encuentra su máxima expresión precisamente en el medio teatral. En particular, el teatro español del Siglo de Oro constituye un terreno extremadamente fértil para los estudios sobre el silencio, ya que es fruto de una cultura y de una sociedad en la que el callar ocupa un lugar privilegiado en diferentes ámbitos: filosófico, religioso, político y, por supuesto, literario.

En todas las obras de Cervantes —tanto en *La Galatea* como en el *Quijote*, en las *Novelas ejemplares* o en el *Persiles*— el callar desempeña un papel muy significativo tanto a nivel estético, como a nivel ético. El autor inserta el silencio de manera constante en su obra narrativa y lo plasma en una multitud de formas diferentes, convirtiéndolo “en materia artística y en fundamento del arte de novelar”¹. Por estas razones el teatro de Cervantes, enfocado desde la óptica del silencio, se convierte en un campo de investigación extremadamente interesante. El propósito de la presente tesis es precisamente el de averiguar la presencia del callar en la producción dramática cervantina, analizar detenidamente sus manifestaciones, uso y funcionalidad y también reflexionar sobre su valoración.

Nuestra investigación será circunscrita a las comedias de Cervantes, excluyendo por tanto sus famosos entremeses. Este tipo de selección ha sido determinada por una cuestión genérica, ya que, como es sabido, el teatro breve representa un mundo muy diferente del de las comedias y, por ello, merecería un tratamiento a parte. Por tanto, el *corpus* dramático que será objeto del presente estudio se compone, por un lado, de las tres piezas cervantinas transmitidas de manera manuscrita y pertenecientes a la primera etapa de su dramaturgia (1581-1587) —*El trato de Argel*, *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*—, por el otro, de las ocho piezas impresas —*El*

¹ Egido, 1994, p. 24.

gallardo español, La casa de los celos y selvas de Ardenia, Los baños de Argel, El rufián dichoso, La gran sultana doña Catalina de Oviedo, El laberinto de amor, La entretenida y Pedro de Urdemalas—, que hacen parte del volumen *Ocho comedias y ocho entremeses, nuevos y nunca representados*, publicado por Cervantes en 1615.

En la primera parte del presente trabajo, después de pasar en reseña los principales estudios realizados sobre el tema del silencio en relación a la literatura y cultura del Siglo de Oro y a la obra de Cervantes (§2), se reflexionará sobre qué se entiende por silencio en el género teatral y se proporcionará una propuesta de definición (§3). A continuación en la segunda parte, después de una panorámica general sobre la carrera de Cervantes como dramaturgo (§4) y de su obra dramática (§5), se pasará al análisis textual de las once comedias cervantinas desde el punto de vista del silencio dramático (§6-§16). Siguiendo el desarrollo de la acción dramática, se irán aislando las diferentes formas de silencio, definiendo su papel dentro de cada texto teatral y en relación a la estructura dramática. En la tercera parte, a la luz de los datos obtenidos gracias al método analítico, se proporcionará una visión de conjunto sobre el silencio como recurso dramático cervantino, destacando sus formas, usos, funciones y valoración (§17-§18). Por último, se insertarán también unos anejos que comprenden, por un lado, las tablas de la estructuración dramática de cada pieza, en las que se han anotado los distintos casos de silencio presentes y, por el otro, un esquema que resume los resultados de nuestra investigación.

Capítulo 2: Estado de la cuestión

2. Estado de la cuestión	6
2.1 Algunos estudios generales sobre el silencio	7
2.2 El silencio en la cultura del Siglo de Oro	9
2.3 El silencio en la literatura del Siglo de Oro	12
2.3.1 La poesía	13
2.3.2 La prosa	15
2.3.3 El teatro	17
2.4 El silencio en las obras de Miguel de Cervantes	22
2.5 Síntesis	29

2. Estado de la cuestión

El silencio como objeto de investigación puede ser abordado desde una multiplicidad de disciplinas y enfoques diferentes, ya que es un tema polisémico y se presta a muchas lecturas diferentes, como por ejemplo, el silencio en la filosofía, el silencio en la música, el silencio en la religión, el silencio en la antropología, el silencio en la psicología... Resulta evidente que a la hora de realizar una búsqueda bibliográfica general sobre la noción de silencio es posible encontrar muchísimos materiales distintos. Pero, la situación cambia radicalmente a la hora de enfocar el silencio desde el punto de vista literario y, en particular modo, como recurso dramático en la producción teatral del Siglo de Oro. En efecto, pese al papel relevante que desempeña el callar en las obras literarias áureas, éste sigue siendo un aspecto todavía poco estudiado. En el presente capítulo se intentará llevar a cabo un recorrido a través de las obras críticas disponibles hasta ahora acerca del silencio literario (por lo tanto, excluyendo los trabajos que abordan el tema desde otras disciplinas) y en particular, limitando el campo a los estudios relativos a la literatura española del Siglo de Oro. En §2.1 se tomarán en consideración algunos trabajos de carácter general sobre el tema del callar que, si bien son no estrechamente relacionados a la literatura áurea, se han considerado instrumentos valiosos para llevar a cabo la presente investigación sobre el silencio en el teatro cervantino; en §2.2 se dedicará una sección a las investigaciones sobre el silencio desde el punto de vista de la cultura áurea; en §2.3 se pasará al estudio del silencio en la literatura áurea española y, en particular, a los estudios críticos que se han realizado en el ámbito de la poesía (§2.3.1), la prosa (§2.3.2) y el teatro (§2.3.3). Por último, en §2.4, se pasarán a reseña los trabajos relativos al empleo del silencio en la obra cervantina.

2.1 Algunos estudios generales sobre el silencio

Este apartado está dedicado a una serie de estudios realizados sobre el silencio que abordan el tema desde un punto de vista lingüístico, retórico o teórico literario. Por lo tanto, no son investigaciones relacionadas directamente a los estudios de Siglo de Oro, pero consideramos que puedan constituir una contribución valiosa a la hora de tener una visión global del silencio como recurso literario, y más específicamente teatral.

El volumen *Dire e non dire. Principi di semantica linguistica*² de Oswald Ducrot (traducción italiana del texto original *Dire et ne pas dire*) se revela una lectura muy enriquecedora. En este libro, publicado por primera vez en 1972 (la traducción italiana es de 1979), Ducrot demuestra que la lengua permite establecer entre los interlocutores una compleja gama de relaciones implícitas, ya que en cada situación comunicativa existen varios tipos de informaciones que no se pueden o no se quieren dar como explícitas. Por lo que, junto a una significación literal, cada acto de habla está también dotado de una significación implícita. En su brillante trabajo, el teórico del lenguaje lleva a cabo un atento análisis de las formas implícitas del lenguaje, desde el punto de vista de la teoría de la enunciación, demostrando así la relevancia de lo no dicho dentro del proceso de comunicación.

En 1984, Ducrot publica otro volumen dedicado a la teoría general de la enunciación con el título de *Le dire et le dit*³. Se trata de un volumen en el que el autor recoge ocho trabajos suyos, escritos entre los años 1968-1984. Nuevamente Ducrot se detiene en el análisis de las formas implícitas del lenguaje, en particular profundizando en las nociones de presuposición y de sobrentendido.

En 1992, se publica un volumen titulado *El silencio* en el que Carlos Castilla del Pino⁴ recoge seis conferencias, dedicadas al tema del silencio, de diferentes estudiosos que se tuvieron en ocasión del Seminario de Antropología de la Conducta en 1989 en San Roque. En este volumen el silencio viene enfocado desde perspectivas distintas: el silencio como acto de habla, el silencio como producción de sentidos, en silencio en el proceso comunicacional, el silencio en la

² Ducrot, 1979.

³ Ducrot, 1984.

⁴ Castilla del Pino, 1992.

literatura, las implicaciones éticas del silencio, y los silencios de Cristo. De esta manera se proporciona un panorama muy interesante acerca de las diferentes facetas del silencio; además resultan muy útiles los intentos de categorización de silencio propuestos en algunos de los trabajos que componen el libro.

Dos años más tarde, en 1994, se publica en Italia un volumen fruto de un Congreso Internacional sobre la retórica del silencio, coordinado por Carlo A. Augeri y titulado *La retorica del silenzio. Atti del Convegno Internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991*⁵. En este volumen se recogen muchos trabajos que abordan el tema del silencio desde un punto de vista interdisciplinar (semiótico, filosófico, lingüístico, antropológico). Muchos de ellos se dedican al análisis del silencio en algunas obras o autores determinados (de Sheakespeare a Dante, de Leopardi a Ungaretti...), otros, en cambio, se centran en el análisis de determinadas manifestaciones del silencio como la figura retórica de la reticencia o de la alusión, y hay también algunos que investigan la naturaleza misma del silencio, intentando fijar las características que lo definen y sus usos.

En fin, para concluir, se inserta también en este capítulo un excelente trabajo de tesis doctoral dedicado al silencio y realizado por Rosa Mateu Serra, con el título de *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*⁶. Se trata de un estudio que abarca el silencio desde un punto de vista interdisciplinar con el objetivo de analizar el papel del silencio dentro del proceso de comunicación. El punto de partida en el que se basa Mateu Serra es la convicción de que la “palabra y el silencio se explican como conceptos no opuestos, sino necesarios recíprocamente”⁷. Después de estudiar el silencio en relación a la comunicación y a la pragmática, la autora amplía los horizontes de investigación, deteniéndose también en las relaciones entre el silencio y otros ámbitos: la literatura, la religión, y las artes. De particular relieve para nuestro trabajo de tesis son los capítulos dedicados al silencio y la retórica (2.2), a la definición de silencio (3), al silencio y la comunicación no verbal (4) y al silencio en la dramaturgia de Samuel Beckett (6). De gran interés son también los apéndices finales donde Mateu Serra recoge las diferentes definiciones de silencio en los diccionarios y también un listado de refranes castellanos relacionados con el tema del callar.

⁵ Augeri, 1994.

⁶ Mateu Serra, 2001.

⁷ Mateu Serra, 2001. Véase la página inicial de la tesis en la que aparece el *Resumen*.

2.2 El silencio en la cultura del Siglo de Oro

En el presente capítulo se abordará, si bien brevemente, el tema del silencio en la cultura del Siglo de Oro, aunque se ha decidido detenerse exclusivamente en los trabajos que analizan el silencio desde un punto de vista literario y en particular el silencio en la literatura áurea española. Esta elección está determinada por el hecho de que el silencio desempeña un importante papel más allá de la literatura, ya que abarca otros ámbitos muy significativos de la cultura del Siglo de Oro, como por ejemplo: la esfera moral, social, y política. Por consiguiente, creemos útil reseñar también algunos estudios sobre el silencio como elemento de la cultura áurea española, para que se pueda tener una visión un poco más completa. Además, cada literatura es también reflejo de una determinada cultura, por lo que entender mejor la significación del silencio como hecho cultural, puede contribuir a analizar mejor su papel como recurso literario.

El primer estudio que merece ser mencionado es el de Pilar Pedraza, publicado en 1985 con el título de «El silencio del príncipe»⁸. En este artículo la autora aborda el tema del silencio desde el punto de vista de la emblemática, y en particular por lo que atañe a la educación política del gobernante. De hecho, Pedraza empieza analizando uno de los libros de moral del príncipe más importantes del siglo XVII, los *Emblemas horacianos* de Vaenius (1607). En concreto, la autora se detiene en el análisis del emblema número 29, dedicado a la discreción política, en el que aparece una compleja representación del silencio, por medio de la figura del dios egipcio Harpócrates (dios del silencio) y del Minotauro (símbolo del secreto militar). Pedraza también pasa a reseñar otros emblemas relacionados al silencio, —por ejemplo los de Alciato, de Covarruvias, o de Orozco Saavedra Fajardo—, explicando las diferentes representaciones de este tema. Este detallado análisis realizado por Pedraza demuestra la importancia que se le daba al saber callar en las justas ocasiones en la educación política del príncipe, por lo que el silencio y el secreto se convierten en artes de buen gobierno y en sinónimos de discreción y sabiduría.

Otro excelente trabajo se publica en 1996 por mano de Peter Burke con el título de *Hablar y Callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*⁹.

⁸ Pedraza, 1985.

⁹ Burke, 1996.

Se trata de un volumen dedicado a la historia social del lenguaje, en el que el autor dedica dos capítulos al estudio del uso del silencio en el lenguaje de la Europa moderna temprana. En el capítulo 4, titulado «El arte de la conversación en la Europa moderna temprana», Burke ilustra como a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII se difunden en Europa muchos manuales y tratados sobre las conversaciones (tanto públicas como privadas). En particular el autor se detiene en el análisis de estos tipos de textos en Italia, Francia y Gran Bretaña, poniendo de resalte la importancia que el silencio tenía dentro de las conversaciones. Pero, es sobre todo en el capítulo 5, titulado «Notas para una historia social del silencio en la Europa moderna temprana», donde Burke profundiza el tema del callar, analizando las diferentes significaciones que el silencio adquiriría en la sociedad de aquel entonces. En particular, el estudio se limita al uso del silencio como acto voluntario dentro de las relaciones sociales, excluyendo así muchas otras tipologías de silencio. Burke parte de la idea de que la significación de las diferentes variantes de silencio dependa de quien calla, en qué ocasión se calla, el momento y el lugar. Analizando diferentes fuentes textuales en las que se menciona el uso del silencio (registros judiciales, libros de viajes, libros de buenas maneras...), Burke se dedica primero a la clase de personas que debían de guardar silencio, para luego pasar a las ocasiones en las que el silencio era requerido. De esta manera, el autor proporciona un cuadro general del sistema de silencio existente en la Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII, que se basaba en dos principios fundamentales: el principio de respeto y el principio del silencio prudente.

En 2006, Pablo M. Orduna Portús publica un artículo con el título de «El silencio de la Corte. El “Arte de Callar” y sus formas de conducta en el ámbito social cortesano, siglos XVI, XVII y XVIII»¹⁰, muy en línea con el estudio de Burke. El autor investiga el uso del silencio en el ambiente cortesano europeo del Antiguo Régimen. En efecto, en este contexto el lenguaje del silencio tenía un papel de primer orden en la comunicación, y era de extrema importancia saber callar o hablar dependiendo de lo que la situación requería. Orduna Portús explica que el silencio se reflejaba en diferentes contextos de la vida cotidiana, tanto en el ámbito cortesano y masculino, como en el de la plebe, en el femenino, en el

¹⁰ Orduna Portús, 2006.

religioso...de esta forma, el autor demuestra como el silencio se constituye durante estos siglos como una virtud indispensable.

Para concluir con este apartado acerca del silencio en la cultura áurea, se señala un artículo de María Nogués Bruno, titulado «El silencio en la educación de la mujer a la luz de “La dama boba” de Lope de Vega»¹¹, publicado en 2007. A partir del análisis de las protagonistas de la comedia *La dama boba* de Lope de Vega, Nogués Bruno analiza la educación de las mujeres que venía propuesta por los moralistas en una serie interminable de tratados. En particular, la atención principal va al papel del silencio en relación a la educación femenina, ya que el callar femenino era considerado una virtud imprescindible.

¹¹ Nogués Bruno, 2007.

2.3 El silencio en la literatura del Siglo de Oro

Si en los últimos años hubo un mayor interés crítico acerca del silencio en las literaturas contemporáneas, sigue habiendo una gran vacío crítico por lo que se refiere al silencio en la literatura española del Siglo de Oro y, en concreto, en los estudios de teatro clásico. Esto no quiere decir que no se hayan realizado investigaciones en este sentido, sino que los trabajos a disposición son muy esporádicos o muchas veces el tema se ha abordado superficialmente —con alguna mención insertada en trabajos más amplios—, por lo que en general, falta un estudio sistemático del silencio como recurso literario. Pese a que pueda parecer una paradoja, el estudio de la dimensión de lo tácito en una obra literaria puede llevar a unos resultados muy interesantes, ya que en cada producto literario no sólo cuenta la palabra explícita, sino que también todo lo callado puede tener un papel muy relevante para la significación general de la obra. En efecto, cada omisión, cada alusión o cada reticencia, corresponde a la voluntad del autor de eludir o velar una determinada información. Lo interesante será procurar entender las motivaciones que llevan a silenciar determinados elementos y averiguar qué consecuencias esto puede tener en la construcción y la recepción de la obra. La literatura española del Siglo de Oro se presta perfectamente a este tipo de investigación, ya que tanto en la poesía, como en la narrativa o en el teatro, los escritores áureos han recurrido abundantemente a las diferentes formas del callar, sea como tema, sea como recurso para la construcción de sus obras. En efecto, la reflexión sobre el lenguaje poético y en particular sobre el silencio y su relación con la palabra, o también la dicotomía entre callar y hablar son aspectos muy presentes tanto en la literatura como, más en general, en la cultura áurea.

2.3.1 La poesía

Por lo que concierne la poesía, en 1986 Aurora Egido (quien, como se ha visto anteriormente, se ha ocupado del silencio en Cervantes) publica un artículo titulado «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia»¹². Se trata de un interesante estudio en el que la autora se dedica al silencio como tópico en la poesía áurea, y examina sus diferentes manifestaciones a lo largo del Siglo de Oro. Según Egido, la búsqueda del silencio tan característica de la poesía actual, ya se había empezado con los poetas áureos españoles, en cuyas obras el silencio se constituye en poética y en reflexión sobre el lenguaje y sus límites. Después de una primera parte en la que la autora destaca el papel relevante del lenguaje del silencio y del secreto en la cultura del Siglo de Oro —en la que se había popularizado el silencio como virtud, a través de emblemas, esculturas y cuadros— se pasa a analizar el silencio en algunos poetas áureos. El primero en el que Egido se detiene es Garcilaso, luego se pasa por Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, San Juan, concluyendo con Calderón. De esta forma, la autora proporciona un panorama general acerca del uso del silencio en la poesía del Siglo de Oro. En las conclusiones, Egido apunta también a Cervantes, y en particular al *Quijote*, como obra en la que “el silencio es maestro”.

En 1988 se publica un volumen titulado *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*¹³, por mano de Mabel Moraña. En este estudio, la autora reúne una serie de ensayos dedicados al estudio del Barroco hispanoamericano y del papel que tiene el letrado en la producción cultural de este periodo. En particular, se señala el capítulo titulado «La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz». Moraña explica como en la literatura de Sor Juana sea de fundamental importancia la manipulación del silencio y de la palabra, que dan lugar a una auténtica retórica del silencio. De hecho, en la obra de la monja, es constante la reflexión acerca de la palabra y de sus límites. En particular Moraña apunta a la extraordinaria habilidad de Sor Juana en saber aprovechar del silencio en sus diferentes variantes, entre las cuales nombra: el tópico de lo indecible, la relación entre palabra y poder, el silencio impuesto, el silencio como autocensura y el silencio final, en relación con la idea de muerte.

¹² Egido, 1986.

¹³ Moraña, 1988.

En 2004, Horst Weich dedica un estudio a «El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana»¹⁴. En este artículo, Weich intenta demostrar como en la poesía amorosa del Conde, de clara corriente petrarquista, exista toda una retórica del silencio que, según el autor, es empleada ingeniosamente por el Conde para esconder su homosexualidad. Weich defiende la tesis según la cual Villamediana recurre al petrarquismo, acentuando el recurso a la inefabilidad y a las elipsis, consiguiendo así un efecto de “decir sin decir”, para encubrir la verdadera naturaleza de su amor.

En 2006, Gonzalo Celorio vuelve al estudio del silencio en la obra de Sor Juana, en un artículo titulado «Sor Juana Inés de la Cruz. Hacia una poética del silencio»¹⁵. El autor se centra en el análisis de la obra de Sor Juana, a quien reconoce como una entre los máximos representantes de la poesía mexicana, una poesía de carácter fundamentalmente lírico e intimista, muy proclive al uso del silencio. Celorio explica como en la obra poética de la monja, el silencio se configura como poética, de hecho no constituye sólo un tema, sino también un auténtico ejercicio poético. Según el autor, gracias a su discreción y sabiduría, Sor Juana dominaba totalmente “el difícil arte de callar a tiempo”¹⁶. Además del silencio como poética, Celorio apunta también a la necesidad de Sor Juana de someterse al silencio impuesto por la ortodoxia cristiana, que muchas veces la llevó a emplear la autocensura.

¹⁴ Weich, 2002.

¹⁵ Celorio, 2006.

¹⁶ Celorio, 2006, p. 35.

2.3.2 La prosa

Por lo que atañe la obra en prosa, merece la pena destacar dos estudios en relación al tema del callar. El primero es el de Claudio Guillén, quien en 1988 publica dentro del volumen *El primer Siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos* un interesante ensayo titulado «Los silencios de Lázaro de Tormes»¹⁷. Guillén toma como objeto de su investigación el uso del silencio en el *Lazarillo*, y propone una nueva lectura de la obra a partir de los silencios que encierra. En efecto, Guillén afirma que el narrador del *Lazarillo* practica hábil y constantemente el arte del eludir y aludir, ya que la historia (es decir, “la sucesión de acontecimientos que el discurso construye”) va mucho más allá del relato (“el discurso narrativo”¹⁸). Además, Guillén explica que el silencio en el *Lazarillo* se manifiesta en diferentes variantes, con diferentes funciones, como por ejemplo: el anonimato del autor, los silencios de transición entre episodio y episodio, los resúmenes elípticos, los silencios de los personajes y los silencios de índole sociohistórica. En conclusión Guillén realiza la hipótesis según la cual todos los elementos que se ocultan en la obra, podrían remitir a unos problemas muy conflictivos (y quizás los más importantes) que el *Lazarillo* aborda de forma encubierta.

En 1996 se publica otro estudio de Aurora Egido, esta vez dedicado al silencio en la obra de Baltasar Gracián, se trata del libro titulado *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*¹⁹ en el que la autora recoge diferentes trabajos acerca del jesuita. En particular destacan los capítulos primero y segundo que se centran en el estudio del silencio. En el primer capítulo, titulado «De “La lengua” de Erasmo al estilo de Gracián», Egido traza las muchas semejanzas existentes entre la teoría de la palabra propuesta por Erasmo en su obra *La lengua* (en la traducción al castellano realizada por Bernardo Pérez de Chinchón) y la escritura y la filosofía de Gracián. En particular, Egido analiza detenidamente la obra de Erasmo, destacando el papel fundamental del silencio, que viene a menudo elogiado como sinónimo de virtud y sabiduría, frente a los peligros de la palabra sin frenos. De gran relevancia es también la idea por la cual el silencio y la palabra

¹⁷ Guillén, 1988.

¹⁸ Guillén, 1988, p. 79.

¹⁹ Egido, 1996.

no son buenos o malos por si solos, sino siempre dependiendo del uso que de estos se hace. Muchos son también los paralelismos que la autora encuentra entre la poética de la contención de la palabra y del uso del silencio propuesta por Erasmo y la obra de Miguel de Cervantes, en particular *El Persiles*, que “ofrece una teoría estética y ética de la lengua de cuño erasmista”²⁰. En el segundo capítulo, titulado «“El Criticón” y la retórica del silencio», Egido centra su análisis en el uso del silencio que Gracián hace en *El Criticón*, dando lugar a una auténtica retórica del silencio. En efecto, Gracián echa mano constantemente a todos los recursos que la retórica le proporciona para suspender la narración, como por ejemplo: las elipsis, la reticencia, la preterición, la suspensión... Además, la autora pone de relieve que a lo largo de las páginas del *Criticón* se lleva a cabo un profundo cuestionamiento del uso de la palabra y de sus límites y peligros, dando muestra de los diferentes tipos de silencios. Recorre la obra un constante encomio al silencio según el modelo erasmiano, pero Gracián es muy consciente de que “el hablar y el callar no tienen una vertiente moral única, sino en función de los usos y las prácticas humanas”²¹. Por lo tanto, no faltan las denuncias a un uso engañoso del silencio, por ejemplo en el caso del silencio político. En este capítulo Egido demuestra como Gracián trata del silencio y de la palabra bajo diferentes puntos de vista, fusionando la estética con la ética.

²⁰ Egido, 1996, p. 40.

²¹ Egido, 1996, p. 54.

2.3.3 El teatro

Llegando en fin al teatro de Siglo de Oro, se verá a continuación como existe un mayor interés crítico por el uso del silencio, con respecto al ámbito de la poesía o de la prosa. En 1993 Antonio Carreño publica un artículo titulado *Lo que se calla Diana*: «“El perro del hortelano” de Lope de Vega»²². Tomando como objeto de análisis la protagonista de la comedia lopesca, Carreño pone de manifiesto el alejamiento de Diana del personaje arquetípico sumiso y obediente de la mujer en la comedia áurea, gracias a su capacidad de subvertir las reglas impuestas por el decoro social, a través del engaño. De hecho, el autor demuestra la gran habilidad de Diana en saber callar o desvelar sus motivos al momento justo, con tal de conseguir su objetivo: unirse con su secretario Teodoro. Diana emplea así una retórica oblicua mediante la cual pasa de la alusión a la elisión, dependiendo de la necesidad. Al final de la comedia, Diana conseguirá su objetivo, burlándose del código del decoro social, gracias también al engaño ideado por Tristán que se basa en el fingimiento de identidad de Teodoro. De esta manera, las vidas de Diana, Teodoro y Tristán dependerán de su capacidad de guardar este gran secreto.

Unos años más tarde, en 1996 sale otro estudio dedicado al silencio, se trata del artículo publicado por Florence Béziat con el título «Sobre algunos aspectos del silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina»²³. Béziat lleva a cabo un brillante trabajo de análisis del recurso al silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina, escritas entre 1611 y 1615. En particular la autora analiza el silencio a partir de cuatro diferentes ámbitos: 1. la relación amorosa; 2. la esfera política; 3. el mundo social y familiar; 4. el mundo personal. Dentro de estas cuatro esferas, Béziat va analizando las diferentes manifestaciones del silencio: el silencio femenino, el silencio masculino, el silencio de ocultación, el silencio de disimulación... demostrando que estas variantes del silencio en Tirso casi siempre adquieren un valor positivo, y nunca generan una incomunicabilidad total, como ocurre en el teatro de Calderón.

Al año siguiente, en 1997, Déodat-Kessedjian publica un excelente trabajo en torno al silencio, con título «Callar y/o hablar. La problemática del silencio en

²² Carreño, 1993.

²³ Béziat, 1996.

una comedia palaciega de Calderón. Las dos versiones de “Basta callar”»²⁴. La autora confronta las dos versiones de la comedia palaciega *Basta callar* de Calderón, enfocándola a partir de la tensión entre el callar y el hablar, que hace de eje a toda la pieza. En particular, Déodat-Kessedjian se detiene en analizar los recursos del secreto, de los apartes, de las interrupciones de diálogo. La autora también pone en evidencia la relación entre el silencio y el amor, y el silencio y la lealtad, demostrando que constituye un elemento fundamental en ambas versiones de la comedia calderoniana.

Al año siguiente, en 1998, Déodat-Kessedjian vuelve a publicar otro artículo dedicado al tema del silencio en el teatro áureo, titulado «Valoración del silencio en “El médico de su honra” de Lope a Calderón»²⁵. En este estudio, la autora lleva a cabo un cotejo de las dos tragedias homónimas —una atribuida a Lope de Vega en 1630, y la otra a Calderón en 1635— para averiguar cuál es el papel desempeñado por el silencio en ambas obras. Déodat-Kessedjian realiza este análisis del silencio desde dos enfoques diferentes: el dramaturgico (técnicas de exposición, repartición del argumento, monólogos, a partes...) y el ético (relación entre el silencio y el honor). Se llega así a la conclusión de que en ambas versiones de la obra el silencio tiene un papel muy relevante. Además, tanto en Lope como en Calderón el silencio viene valorado positivamente ya que viene empleado por los protagonistas masculinos de la tragedia como instrumento de prudencia, que les permite salvar su honra. Pero la autora demuestra, al mismo tiempo, también las diferencias en el uso del silencio entre los dos dramaturgos, afirmando que es en particular Calderón quien sabe aprovechar al máximo de este recurso.

En 1999 Déodat-Kessedjian publica el que, a nuestro juicio, se puede considerar el estudio más completo y riguroso que se ha escrito hasta ahora en relación al tema del silencio dramático, tanto desde el punto de vista de los contenidos, como desde el punto de vista metodológico. Se trata de un volumen, fruto de la adaptación de su tesis doctoral, titulado *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*²⁶. En este extenso trabajo la autora se dedica a investigar las diferentes manifestaciones del callar en la dramaturgia de Calderón de la

²⁴ Déodat-Kessedjian, 1997.

²⁵ Déodat-Kessedjian, 1998.

²⁶ Déodat-Kessedjian, 1999.

Barca. Uno de los puntos fundamentales de este estudio es la noción de silencio dramático propuesta por la autora, que no incluye sólo el silencio como ausencia de palabra, sino que va más allá, incluyendo también todas las formas de la indirección. Después de haber fijado como objeto de análisis un *corpus* determinado compuesto de tragedias, dramas y comedias en las que aparece el silencio como parte del título o como tema principal de la pieza, la autora lleva a cabo un análisis detallado de la presencia de los diferentes silencios. Este análisis viene realizado tanto desde un punto de vista estético (el silencio en la escritura teatral y en la dramaturgia), como desde un punto de vista ético (el silencio en las relaciones de poder y el silencio en relación al código de honor). De esta manera, Déodat-Kessedjian consigue proporcionar un panorama completo acerca del uso del silencio en el teatro calderoniano, analizándolo en su doble faceta estética y ética, y en su doble valoración moral positiva y negativa. Este volumen es una obra de referencia para cualquiera que se dedique al estudio del silencio en el teatro áureo español, y constituirá el punto de partida para el presente trabajo de tesis, en particular por lo que se refiere a la metodología de trabajo.

En 2001, se publica otro trabajo de Déodat-Kessedjian que aborda el tema del silencio en el teatro de Calderón, se trata del artículo titulado «El funcionamiento de un texto teatral: la interlocución y las condiciones de enunciación en un episodio de “La vida es sueño”»²⁷. En este estudio la autora se centra en el estudio de una secuencia dramática de la tragedia calderoniana, desde el punto de vista de la interlocución. Adoptando un método pragmático, Déodat-Kessedjian analiza los enunciados y las condiciones de enunciación, al mismo tiempo que las relaciones entre los personajes y la acción que se va creando. De esta forma, queda patente como toda la secuencia se centra en el no conocimiento por parte del protagonista, Segismundo, de la verdad, ya que ésta le viene ocultada por parte de todos sus interlocutores. Por consiguiente, la entera acción de esta secuencia viene condicionada por la incomunicabilidad entre los personajes, que llevará a resultados trágicos.

Dos años más tarde, en 2003, otra estudiosa, Marcella Trambaioli, investiga el teatro de Calderón desde el punto de vista del silencio en su artículo con título «“Pero esto ahora no es del caso”: la *praeteritio* en el teatro de

²⁷ Déodat-Kessedjian, 2001.

Calderón»²⁸. Trambaioli analiza la funcionalidad retórica de la preterición, tomando en examen algunas piezas dramáticas de Calderón. La autora demuestra así que la preterición es un recurso del que el dramaturgo echa mano con frecuencia, y da lugar al “decir sin decir” típico de su dramaturgia. En particular, Trambaioli propone diferentes tipos de funciones desempeñadas por la preterición: a. funciones narrativas: crear suspense, atenerse a las reglas de la *brevitas*; b. función metaliteraria: mantener una conversación oblicua con el público; c. función moral: censurar ateniéndose al código del honor y de la conducta social.

Al año siguiente, en 2004, Florence Béziat publica un volumen dedicado a la investigación del silencio en el teatro de Tirso de Molina. Se trata de la adaptación de su trabajo de tesis doctoral, publicado con el título *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*²⁹. Como en el caso del volumen de Déodat-Kessedjian, se trata de otra excelente investigación sobre el empleo del silencio en el teatro clásico español; en particular, Béziat toma como *corpus* de su estudio unas veinte comedias, seleccionada dentro del *corpus* mucho más amplio de la entera producción tirsiana. De esta manera, la autora ha restringido el campo de estudio a las piezas dramáticas tirsianas que presentaban una relación con el tema del silencio, y a partir de esta primera selección, las ha organizado según un criterio temático: la santidad, el poder, el honor y el amor. A partir de eso, Béziat ha llevado a cabo un detallado análisis de los diferentes usos del silencio que Tirso de Molina emplea en sus obras, viendo en particular la relación entre el uso del silencio y el tema dominante de la pieza, e intentado estudiar el valor ético que estos silencios adquieren. No falta en esta investigación también un apartado dedicado a la dramaturgia del silencio, en el que la autora analiza las técnicas de escrituras dramáticas vinculadas con el silencio, pero como Béziat misma afirma, su estudio tiene un enfoque principalmente ético.

Algunos años después, en 2011 se publica el volumen *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*³⁰, coordinado por María Luisa Lobato. Se trata de la primera obra monográfica, publicada en español, enteramente dedicada a los recursos teatrales de las máscaras, de los disfraces y de los juegos de identidades que, a nuestro parecer, son todas manifestaciones

²⁸ Trambaioli, 2003.

²⁹ Béziat, 2004.

³⁰ Lobato, 2011.

diferentes del silencio dramático, ya que se basan todos en la ocultación. El volumen recoge 30 trabajos de especialistas del Siglo de Oro quienes, desde enfoques diferentes, toman como objeto de estudio piezas dramáticas pertenecientes a diferentes dramaturgos áureos, como por ejemplo: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Francisco Rojas Zorrilla y muchos otros. Se demuestra así que los disfraces, las máscaras y el recurso a las identidades fingidas y/o encubiertas son recursos teatrales extremadamente frecuentes en la producción dramática del Siglo de Oro, y desempeñan un papel muy relevante en la configuración de las piezas.

En el mismo año, se publica también un artículo de María del Valle Ojeda Calvo (quien, además, es una de los especialistas de teatro áureo que ha participado en el volumen coordinado por Lobato) dentro del volumen *Por s'Entender Bem a Letra. Homenagem a Stephen Reckert* y con título «“Callar en buena ocasión” o “Bueno es callar”? Una comedia de Antonio Mira de Amescua entre refranes y emblemas»³¹. En este artículo, Ojeda Calvo toma como objeto de estudio una comedia manuscrita y atribuida a Antonio Mira de Amescua, cuyo título debería ser *Bueno es callar*, como demuestra la autora en su artículo. En particular, se realiza un análisis acerca del protagonista masculino de la comedia —el Príncipe don Sancho de Aragón—, quien representa el perfecto modelo de galán discreto. Sobre todo, don Sancho se caracteriza por saber emplear muy bien el callar para conseguir sus objetivos, de manera que su estrategia es la del silencio prudente. Ojeda Calvo demuestra que los usos que el personaje hace del silencio corresponden a muchos emblemas y refranes relacionados al hecho de callar. Además, en la parte final del trabajo, la autora ha recogido todos los emblemas a los que hace referencia en su estudio, de manera que se tiene también una representación gráfica del silencio.

³¹ Ojeda Calvo, 2011.

2.4 El silencio en las obras de Miguel de Cervantes

No obstante el silencio sea todavía un campo poco investigado por lo que se refiere a la literatura del Siglo de Oro, existen una serie de estudios realizados por diferentes especialistas acerca del uso del silencio en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra. En un principio, esto no debería de llamar mucho la atención, ya que es sabido que la bibliografía crítica cervantina es cada vez más extensa y se suele decir que acerca del Manco de Lepanto se ha escrito ya de todo; pero, a nuestro parecer, la presencia de estas investigaciones es también una señal importante que podría indicarnos una nueva conciencia crítica acerca de la genialidad cervantina en el manejo no sólo de la palabra, sino también de todas las diferentes manifestaciones del callar. Para poder proporcionar un panorama más claro acerca de los avances de la crítica en el desconocido terreno del silencio y de lo no dicho, reseñaremos los trabajos realizados hasta ahora, y de los que tenemos conocimiento, en relación a la obra cervantina siguiendo un orden cronológico.

Hay que ir muy atrás en el tiempo, y remontarse al año 1956 para encontrar el primer trabajo acerca del silencio en el *Don Quijote de la Mancha* realizado por mano del estudioso Alan S. Trueblood, quien podemos considerar como el pionero en este tipo de estudios. En su artículo titulado «Sobre la selección artística en el Quijote: “lo que ha dejado de escribir”»³², el autor se centra en una determinada variante del silencio literario, es decir el silencio del autor. Se abarca así el tema del principio de selección artística por lo que cada autor tiene que seleccionar lo que puede o no puede (o lo que quiere y no quiere) insertar dentro de su obra, a causa de diferentes razones, tanto estéticas como éticas. Por medio de este trabajo previo de selección por parte del autor, hay toda una serie de material narrativo que viene descartado y silenciado o al que solamente se alude. Trueblood se ocupa precisamente de la selección artística operada por Cervantes a la hora de redactar su *Quijote*, analizando en la obra las muchas referencias a lo que se ha callado y no se ha escrito. De esta manera Trueblood pone de manifiesto la preocupación cervantina por lo que puede tener cabida dentro de una obra literaria, demostrando como no sólo cuenta lo que se dice, sino también lo que se calla.

³² Trueblood, 1956.

Apenas dos años después, en 1958, el mismo estudioso decide ampliar el tema en otro artículo titulado «El silencio en el Quijote»³³. Después de haberse dedicado a la selección artística, Trueblood extiende su campo de investigación en el ámbito del silencio también a los personajes del *Quijote*, intentando demostrar el relevante papel que los callamientos desempeñan en la obra maestra cervantina. En este estudio, el autor señala la presencia de diferentes tipologías de silencios presentes en el *Quijote*, como por ejemplo: los silencios de admiración, los silencios paródicos/caricaturescos, los silencios de caracterización... a los que Trueblood atribuye importantes funciones estéticas y psicológicas. De esta manera el autor demuestra que el silencio (o mejor sería decir los silencios) es un recurso narrativo dotado de un gran poder expresivo que Cervantes emplea con maestría y con frecuencia en el *Quijote*, insertándolo en distintos planos de la novela.

Al año siguiente, en 1959, Trueblood dedica un nuevo estudio a este tema titulado «Nota adicional sobre Cervantes y el silencio»³⁴. Se trata de un artículo en el que el autor profundiza algunos aspectos relacionados con el tema del silencio en el *Quijote*, que había tratado en su anterior trabajo de 1958. En particular Trueblood examina el uso del silencio en *La Galatea*, primera obra cervantina. La conclusión a la que llega el autor es que, si bien en esta obra el silencio tiene una presencia y un papel relevante, todavía se trata de un recurso que responde a tópicos literarios. Según Trueblood será sólo en el *Quijote* que el silencio adquiere su plenitud y su originalidad, convirtiéndose en verdadero cauce expresivo y en uno de los rasgos característicos de la escritura cervantina.

En 1960 se publica otro estudio sobre el silencio en el *Quijote*, esta vez por parte de Concha Zardoya, titulado «Los “Silencios” de “Don Quijote de la Mancha”»³⁵. En la parte introductoria, la autora se detiene para poner de relieve la predilección de Cervantes por el recurso al silencio en su obra, tanto narrativa como dramática. Si, como se ha visto antes, Trueblood ha sido el pionero en los estudios acerca del silencio en la obra cervantina, Zardoya se puede considerar la pionera en el intento de categorización de los silencios cervantinos. De hecho, tomando como punto de partida la existencia de una amplia gama de silencios en

³³ Trueblood, 1958.

³⁴ Trueblood, 1959.

³⁵ Zardoya, 1960.

la obra de Cervantes con características y funciones distintas, la autora propone quince categorías diferentes del callar quijotesco, demostrando como los silencios se convierten en auténticos recursos literarios con fines poéticos y psicológicos.

Desgraciadamente, después de estos estudios pioneros, hay un vacío crítico de 23 años, ya que no tenemos conocimiento de nuevos trabajos en relación al tema del silencio en Cervantes hasta el año 1983, cuando María Caterina Ruta publica un artículo titulado «Zoraida: los signos del silencio en un personaje cervantino»³⁶. Se trata nuevamente de otro estudio sobre el silencio en el *Quijote*, aunque esta vez se toma como objeto de análisis el callar en relación al personaje de la mora Zoraida, protagonista femenina del episodio del *Cautivo*, intercalado en los capítulos 39-42 de la *Primera Parte*. Pero, a diferencia de los otros trabajos, y a pesar de las expectativas que proporciona el título, en este artículo se aborda el tema del silencio sólo de manera muy marginal.

En el mismo año, sale otro estudio dedicado a la investigación de los llamamientos cervantinos, esta vez en las *Novelas Ejemplares*. Se trata de un artículo de Letizia Bianchi que se publica con el título de «Secreto y mentira en las “Novelas Ejemplares” de Cervantes»³⁷. En este estudio la autora pone en evidencia el hecho de que cada una de las novelas pertenecientes a la colección cervantina funda su desenlace en el procedimiento de la anagnóresis, presentando una auténtica estructura bipolar que conlleva el paso de la ignorancia al conocimiento, y del error a la verdad. De hecho, por medio del reconocimiento final se desvelan verdades encubiertas que habían permanecido desconocidas a lo largo de toda la narración. Bianchi aborda el tema del silencio como estrategia narrativa cervantina fundada en el aplazamiento y, por lo tanto encubrimiento, de determinadas informaciones fundamentales para el desarrollo de la narración que consigue grandes efectos de admiración tanto en los lectores reales como en los personajes ficticios.

Tienen que pasar otros once años de silencio crítico sobre los silencios cervantinos, cuando en 1994 se publica un brillante estudio de Aurora Egido titulado *Cervantes y las puertas del sueño*³⁸. Se trata de un entero volumen en el que la autora reúne diferentes trabajos sobre algunas de las obras del Manco de

³⁶ Ruta, 1983.

³⁷ Bianchi, 1983.

³⁸ Egido, 1994.

Lepanto: *La Galatea*, *El Quijote* y *El Persiles*. Ya a partir del prólogo, Egido subraya el uso hábil del silencio en la escritura cervantina, que ella define como un rasgo de gran modernidad. En particular destacan dos capítulos dedicados enteramente al análisis del silencio en *La Galatea* y en *El Persiles*. En el primer capítulo —«El sosegado y maravilloso silencio de “La Galatea”»—, la autora explica que a pesar de que *La Galatea* se caracterice por la presencia de unas largas conversaciones sobre asuntos de amor entre unos elocuentes pastores, Cervantes recurre con frecuencia a diferentes tipos de silencios: tópico de la *brevitas*, tópico de la inefabilidad, las lágrimas, el *secretum*, el silencio de la noche, las suspensiones de la narración, las elipsis y los silencios de selección del narrador principal. Llegando así a la conclusión de que el silencio se convierte en “fundamento del arte del novelar”³⁹. Además, Egido pone de manifiesto que, al igual que la palabra, también el silencio puede tener diferentes valencias (positivas o negativas) dependiendo de cómo viene empleado, y concluye afirmando su gran poder expresivo. En el capítulo tercero —«Los silencios del “Persiles”»—, Egido analiza la presencia del silencio en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, obra en la que Cervantes lleva a cabo una importante reflexión sobre la palabra, su poder y sus peligros. En particular, la autora destaca los diferentes tipos de silencios que Cervantes inserta en su obra: el secreto amoroso, lo indecible del amor, el silencio como signo de discreción, el silencio como técnica de suspensión del relato, el silencio de la noche, el tópico de la *brevitas*, el principio de la selección artística y, en fin, el lenguaje de los gestos. En general, Egido demuestra que el silencio ocupa un lugar muy relevante en el *Persiles*, ya que está relacionado no sólo a la retórica, sino también a la poética, a la filosofía moral y a la psicología.

Al año siguiente, en 1995, Aurora Egido vuelve a tratar del tema del silencio, esta vez en relación a las *Novelas ejemplares* en un artículo publicado con el título de «El silencio de los perros y otros silencios ejemplares»⁴⁰. En este trabajo la autora se dedica al estudio de las diferentes manifestaciones del silencio dentro de la colección de novelas breves cervantinas. Analizando cada una de las trece novelas, la autora llega a la conclusión de que Cervantes se aprovecha a menudo del recurso del silencio, atribuyéndole diferentes funciones: poéticas,

³⁹ Egido, 1994, p. 24.

⁴⁰ Egido, 1995.

narrativas y morales. Son también muchas las diferentes tipologías de silencio a las que apunta la autora, como por ejemplo: el silencio cautelar, el silencio confidencial, el silencio dialogal, el silencio del narrador, el silencio de la noche y el silencio de admiración. Egido concluye afirmando que las *Novelas ejemplares* son una obra modélica por lo que atañe el uso del silencio como cauce expresivo.

Algunos años después, otra estudiosa, Agapita Jurado Santos se interesa por el silencio cervantino, publicando en 1999 el artículo «Silencio/Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo»⁴¹. En este trabajo la autora toma en examen algunos personajes femeninos creados por el genio cervantino, en concreto analizando su capacidad de alternar ingeniosamente el decir y el callar, para conseguir realizar sus objetivos. Lo interesante es que Jurado Santos es la primera que analiza el silencio en el teatro de Cervantes: de hecho, además de las mujeres del *Persiles*, la autora se detiene en un análisis detallado de las estrategias silenciosas de las protagonistas de *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, y de *El laberinto de amor*, ambas comedias pertenecientes a la colección *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* salida a la imprenta en 1615.

En el 2003, aparece otro trabajo dedicado al silencio por parte de Belén Díez Coderque. Esta vez el análisis vuelve a centrarse en el *Quijote*, como queda patente ya a partir del título del artículo: «La función narrativa de los silencios en el “Quijote”»⁴². Díez Coderque propone una nueva clasificación de los silencios cervantinos presentes en el *Quijote*, individuando tres categorías principales: 1. silencios de los narradores; 2. silencios de los personajes; 3. silencios espaciales. Dentro de cada una de estas tres categorías mayores, la autora propone otras subcategorías de silencios. Desafortunadamente, en este estudio, Díez Coderque se detiene exclusivamente en el análisis de la primera categoría propuesta por ella, la de los silencios de los narradores. Pese a que el trabajo sea parcial ya que no profundiza la entera clasificación de los silencios, la autora toca algunos puntos de gran importancia como: a. la constatación de la escasez de estudios críticos sobre el uso del silencio en Cervantes, b. la relevancia que el callar tiene dentro de la escritura cervantina, c. la variedad de manifestaciones y funciones de

⁴¹ Jurado Santos, 1999.

⁴² Díez Coderque, 2003.

los silencios cervantinos, y en fin, d. la necesidad de realizar un estudio global acerca de este tema y de elaborar una clasificación de los silencios.

Dos años más tarde, en el 2005, Díez Coderque vuelve a publicar otro artículo titulado: «El comentario de textos a través de los silencios. Cervantes y su tiempo: entre el deseo de decir y la conveniencia de callar»⁴³. Esta vez la autora propone un nuevo enfoque por lo que atañe el comentario de texto: el análisis de los silencios de una obra literaria. En concreto, toma como ejemplo el *Quijote* de Cervantes, en el que, según la autora, los silencios juegan un papel fundamental no sólo a nivel de estructura y forma de la obra, sino también porque permiten entender mejor el contexto en el que la obra ha sido escrita. Díez Coderque hace un breve resumen de su propuesta de clasificación de los silencios en el *Quijote* e introduce un concepto muy interesante que es el de la “estratificación de los silencios” en la obra cervantina. En otras palabras, según la autora, el silencio se manifiesta de diferentes maneras, dependiendo del nivel de la obra en el que aparece. De esta forma, los diferentes silencios se van estratificando, dando lugar a la característica ambigüedad en la escritura cervantina.

Siempre en relación al *Quijote*, se publica otro artículo titulado «El secreto como arte poética en el “Quijote”»⁴⁴, escrito por Francisco Morales Lomas en 2007. El objetivo de este trabajo es el de investigar la relevancia que tienen el secreto, la ocultación y lo no dicho en la obra de Cervantes. Morales Lomas analiza las ocultaciones hechas por el narrador en el prólogo al *Quijote*, el secreto sobre la verdadera autoría de la obra, o también los secretos en la relación entre don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea del Toboso. De esta manera, el autor llega a la conclusión de que el secreto viene empleado por Cervantes para engendrar el discurso de su novela. Según el autor, la ocultación y el secreto son instrumentos estéticos mediante los cuales Cervantes crea una realidad más amplia, sujeta a múltiples lecturas e interpretaciones.

Al año siguiente, en 2008, se publica un volumen entero siempre en torno al silencio en el *Quijote*, escrito por Ángeles Marco Furrasola y titulado «Desvelando los silencios de “El Quijote”»⁴⁵. En este estudio, la autora se propone abordar el *Quijote* cervantino a través de un método de análisis que no se centre

⁴³ Díez Coderque, 2005.

⁴⁴ Morales Lomas, 2007.

⁴⁵ Marco Furrasola, 2008.

exclusivamente en la palabra explícita, sino sobre todo en los silencios. De hecho, la autora considera que en esta obra Cervantes no ha empleado magistralmente sólo las palabras, sino también se ha servido de “elocuentes silencios”. Estos silencios, según Marco Furrasola, son multiformes y protéicos ya que se manifiestan en diferentes variantes y con funciones distintas. A lo largo de las páginas de este volumen, la autora va desvelando los diferentes tipos de silencio presentes en el *Quijote*, llegando a demostrar su papel fundamental tanto como soportes estructurales de la narración, como índices psicológicos en la caracterización de los personajes y también como formas de lenguaje indirecto. Además, Marco Furrasola apunta al hecho de que Cervantes revela ser un muy buen intérprete de todo un sistema socio-cultural en el que la conducta silenciosa es fundamental.

El volumen de Marco Furrasola constituye el último estudio crítico en torno al silencio en la obra de Cervantes. Seguramente existan algunas menciones al callar en otros estudios dedicados a Cervantes, pero los que se han reseñado en este capítulo son los únicos trabajos especializados en este tema de los que tenemos conocimiento hasta ahora.

2.5 Síntesis

Como se ha podido ver, dentro de las investigaciones de literatura áurea española, los estudios críticos dedicados al silencio literario no son muchísimos, por lo que se puede afirmar que el terreno del callar y de lo no dicho en la literatura áurea española es todavía un campo por investigar en detalle. Algunos estudiosos han intentado realizar unas categorizaciones de los silencios de los textos literarios, pero en general, se ha encontrado una gran dificultad y confusión en la definición de la noción de silencio.

Por lo que atañe en concreto a los estudios realizados sobre el silencio en la obra de Miguel de Cervantes, se ha podido observar que, si bien hay un cierto interés crítico sobre este tema, la mayoría de las investigaciones realizadas se centran exclusivamente en el *Quijote*. Exceptuando el artículo de Agapita Jurados Santos dedicado al análisis del silencio en algunas protagonistas femeninas de las obras de Cervantes, hay un total vacío crítico acerca del uso del silencio como recurso teatral en la producción dramática cervantina. Evidentemente, este hecho constituye también una de las razones por las que se ha querido emprender el presente trabajo de investigación.

Pese a las muchas diferencias de planteamientos y de contenidos de los diferentes trabajos que se han mencionado en este capítulo, ha sido también posible delinear dos puntos en común que serán dos conceptos fundamentales para nuestra investigación sobre el silencio dramático cervantino:

- el silencio no es una entidad abstracta, sino que sus características, sus usos y sus funciones varían dependiendo del contexto. Por lo que casi nunca se habla de silencio (en singular) sino casi siempre de silencios (en plural), marcando la variedad de silencios existentes
- los silencios, casi siempre, tienen implicaciones ético-morales, y su valoración positiva o negativa, siempre depende del contexto (quién calla, cuándo lo hace, a quién se calla, con qué finalidad).

Capítulo 3: El silencio dramático

3. El silencio dramático	31
3.1 Algunos rasgos definitorios	32
3.2 Propuesta de definición	36

3. El silencio dramático

Antes de analizar las comedias cervantinas con el objetivo de averiguar la naturaleza, el uso y la funcionalidad del silencio, será imprescindible detenerse a aclarar el concepto mismo de silencio ya que, como se ha podido ver en el capítulo anterior (§2), nadie se ha detenido en dar una definición clara de silencio dramático. Al mismo tiempo, no hay que perder de vista el hecho de que en el presente trabajo se focalizará el análisis de una determinada variedad de silencio literario: el silencio dramático. Por tanto, en las páginas siguientes se intentará reflexionar acerca de la naturaleza misma del silencio, para intentar definir qué es el silencio en el texto teatral y, en un segundo momento, aplicar esta noción en el análisis textual del *corpus* dramático cervantino seleccionado.

A diferencia de los otros textos literarios, como es sabido, el texto teatral es, en realidad, sólo uno de los elementos que componen el hecho espectacular. En efecto cada pieza se compone de dos componentes fundamentales e indisolubles: por un lado el texto dramático y, por el otro, la puesta en escena. Es evidente que dentro de esta óptica habrá que enfocar también el silencio desde un punto de vista espectacular, como recurso que se puede manifestar no sólo a nivel de escritura dramática, sino también a nivel de actuación. Gracias a los diferentes lenguajes verbales y no verbales que confluyen en el espectáculo teatral, se verá como el silencio adquiere usos y significaciones muy diferentes y quizás incluso más variados, con respecto por ejemplo al silencio en la novela o en la poesía. La idea del teatro como lugar privilegiado para el uso del silencio viene evocada también por Rosa Mateu Serra en su trabajo de tesis doctoral:

Hasta ahora hemos destacado la relevancia del hecho silencioso dentro de las diferentes artes y campos del saber, pero sin duda será dentro del entorno teatral donde este encontrará su perfecto modo de expresión, donde el silencio puede “campar a sus anchas” sin que ni los personajes ni nosotros lo sintamos extraño, sino más bien eje vertebrado de la representación escénica, la cual se convierte en el foco de atención.⁴⁶

⁴⁶ Mateu Serra, 2001, p. 259.

3.1 Algunos rasgos definitorios

Como se ha podido ver en §2, son muy pocos los estudios dedicados al silencio literario en los que se intenta esbozar una definición del mismo, en la mayoría de los casos se suele hablar del silencio, de sus diferentes manifestaciones y funciones, sin antes definir los rasgos y los límites que distinguen el silencio de todo lo que no es silencio. Pese a eso, entre la bibliografía crítica que se ha escrito sobre el tema, será muy útil destacar unos trabajos que abordan el silencio en el género teatral, en los que se dan unos elementos útiles para entender qué es el silencio dramático.

El primer estudio es el de Licinia Ricottilli titulado «Modalità e funzioni del silenzio nello *Heautontimorumenos*» que pertenece al volumen *La retorica del silenzio* de Carlo A. Augeri. Sin entrar en el interesantísimo análisis que la autora realiza acerca del uso del silencio en la comedia terenciana, es muy útil para nuestro trabajo detenerse en la noción de silencio que Ricottilli propone al comienzo de su trabajo y que citamos a continuación⁴⁷:

Nel testo scritto delle commedie terenziane il silenzio vive in forma diretta, riconoscibile ad es. nel silenzio carico di emozione che blocca il discorso [...] o in quello dell'aposiopesi e dell'autocontrollo, ma vive anche in forma indiretta, come ad es. nelle constatazioni del silenzio altrui [...] anche come "domanda retorica" o atto linguistico indiretto [...] o domanda rivolta all'interlocutore sul perché taccia [...]. Altre forme indirette di manifestazioni del silenzio sono rintracciabili nella descrizione della modalità in cui avviene o è avvenuta un'azione [...] o si spera che avvenga [...], per non parlare dei numerosi comandi o inviti a tacere, o degli impegni a tacere per mantenere un segreto⁴⁸.

Como se ha podido ver, Ricottilli consigue sintetizar en pocas líneas muchas de las principales manifestaciones de silencio dramático, partiendo de una importante distinción: los silencios directos y los silencios indirectos. En la primera categoría entrarían los callamientos propiamente dichos, que coinciden con la ausencia o la interrupción de la palabra, mientras en la

⁴⁷ Se han eliminado los ejemplos sacados del texto de la comedia de Terencio para no alargar excesivamente la cita.

⁴⁸ Ricottilli, 1994, p. 184.

segunda caben, por un lado, todas esas formas de lenguaje indirecto y, por el otro, también todas las menciones al silencio (imposiciones de silencio, autocensuras, secretos, silencio como elemento del entorno...); es decir, todas esas situaciones en las que se emplea la palabra para referirse al acto de callar. De esta forma la autora presenta una concepción de silencio muy amplia, que no se limita al mero mutismo. Además, Ricottilli se detiene también en la distinción entre los silencios humanos y los silencios inanimados a partir de los verbos latinos *taceo* —que se refiere al silencio como complemento de la palabra— y *sileo* —que se refiere al silencio de los animales o de las plantas, es decir en general de seres inanimados—. Otro punto importante que la autora pone de relieve atañe la valoración del uso del silencio en la comedia terenciana y explica cómo también en este caso es imposible establecer a priori la bondad o maldad del acto del callar, ya que el silencio puede manifestarse tanto como una acción virtuosa, como una acción reprochable. A continuación, el esquema de la noción de silencio propuesta por Ricottilli (fig. 3.3):

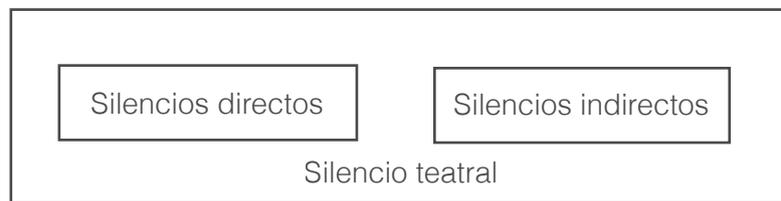


Fig. 3.3 El silencio según Licia Ricottilli

En su volumen *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*⁴⁹, Marie-Fraçoise Déodat-Kessedjian deja claro desde el principio su concepción de silencio teatral que no coincide sólo con la ausencia de palabra, sino que incluye también todas las formas implícitas e indirectas del lenguaje. Para justificar su propuesta de noción de silencio la autora se sirve de las teorías de la enunciación, en particular basándose en los trabajos del teórico del lenguaje Oswald Ducrot, quien ha tratado en detalle de las implicaciones, de lo sobrentendido y lo implícito de la lengua. Por consiguiente, la concepción de silencio que Déodat-Kessedjian toma como

⁴⁹ Déodat-Kessedjian, 1999.

punto de partida para llevar a cabo su análisis del teatro calderoniano es la siguiente:

Así la noción de silencio se ampliará en este estudio con todo lo que concierne a lo implícito, lo no dicho, lo sobrentendido, la disimulación. A raíz de estas primeras observaciones, ya comprobamos que el silencio es una noción compleja que va más allá de la mera ausencia de palabra, de la simple mudez de un personaje. Más que el silencio se estudiarán pues los silencios, tanto explícitos como implícitos⁵⁰.

Además de la ampliación del concepto de silencio también a todo lo que se dice sin decir (silencios explícitos/implícitos), es interesante ver cómo también Déodat-Kessedjian reconoce la complejidad de la naturaleza del silencio dramático y la necesidad de considerarlo como una pluralidad de manifestaciones diferentes, por lo que sería más apropiado hablar de silencios en plural, en lugar de usar el término en singular.

Al igual que Ricottili, también Déodat-Kessedjian se detiene en la cuestión de la valoración del silencio ya que la autora, después de haber analizado las diferentes formas del silencio presentes en la escritura dramática de Calderón (estética del silencio), se detiene en las implicaciones morales que el callar conlleva (ética del silencio). De su análisis se llega a la importante conclusión de que el silencio no puede ser considerado como “un valor moral absoluto”, sino que todo depende del contexto en el que éste se utilice, por lo que existe siempre una “doble apreciación moral — positiva y/o negativa— del silencio”⁵¹. A continuación se resume su noción de silencio en un esquema (fig. 3.4):

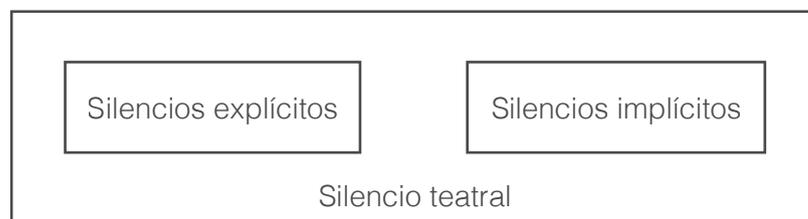


Fig. 3.4 El silencio según Marie-Françoise Déodat Kessedjian

⁵⁰ Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 17-18.

⁵¹ Déodat-Kessedjian, 1999, p. 27, p.28.

Por último, otro estudio en el que se encuentra una propuesta de definición de silencio dramático es el ya citado volumen de Florence Béziat, titulado *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*⁵². En la introducción a su investigación acerca del silencio en la dramaturgia tirsiana, la autora propone unas categorías de silencio dramático:

Esta distinción entre el silencio absoluto y el silencio relativo (hablar a medias palabras) es esencial. En la última categoría entran la reticencia, la frase inacabada, así como la interrupción causada por una emoción, y otros silencios aún más relativos, tales como la alusión, la insinuación, la simulación [...] y la disimulación [...]. Sin embargo, es preciso completar dichas distinciones mencionando la diferencia que puede existir entre los silencios voluntarios (decididos o deseados por el personaje) y los silencios involuntarios (que pueden originarse por una presión exterior —la de otro personaje— pero también por una insuficiencia del lenguaje, o incluso por una insuficiencia del lenguaje, o incluso por una carencia, un defecto del locutor) [...]⁵³.

Nuevamente el silencio se muestra como una noción compleja, que no puede limitarse al callar propiamente dicho (“el silencio absoluto”) sino que abarca también todas las estrategias del lenguaje que dan lugar a un decir sin decir (“el silencio relativo”), del que Béziat propone muchas subcategorías. Interesante son también las dos categorías de “silencios voluntarios” y “silencios involuntarios” que introduce la autora, ya que en particular en lo que atañe la valoración ética del silencio, es muy diferente si un personaje calla como fruto de su voluntad individual o si en cambio se ve en la obligación de callar. Se resume la propuesta de silencio dramático de Béziat en el siguiente esquema (fig. 3.5):

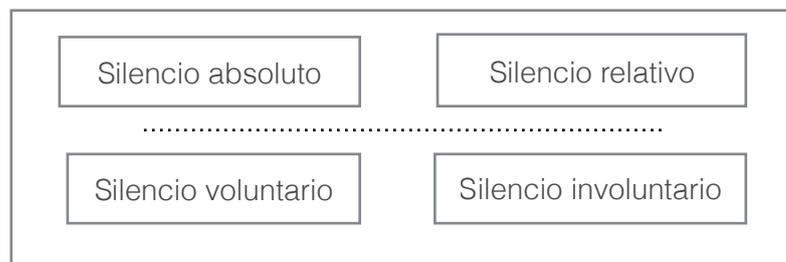


Fig. 3.5 El silencio según Florence Béziat

⁵² Béziat, 2004.

⁵³ Béziat, 2004, p. 22.

3.2 Propuesta de definición

Después de haber reseñado los pocos estudios dedicados al silencio en el teatro que se detienen también en su concepción, se intentará llegar a una propuesta de definición de silencio dramático. Para ello conviene antes destacar los puntos en común entre las diferentes nociones de silencio presentes en los trabajos de Ricottilli, Deódat-Kessedjian y Béziat:

- **Ausencia de palabra/lenguaje indirecto:** el silencio puede manifestarse como un callar propiamente dicho, bajo la forma de ausencia total de palabra (mutismo) o también puede realizarse de una forma parcial, como complemento a la palabra, todas las veces que se emplea el lenguaje en una forma indirecta y reticente, o también cuando se recurre al léxico perteneciente al campo semántico del silencio;
- **Pluralidad de las formas del silencio:** el silencio difícilmente se puede entender como una entidad única —a no ser que se le considere en un sentido general o abstracto—, más bien se manifiesta en la escritura dramática bajo múltiples formas diferentes;
- **Relatividad de la valoración del silencio:** el silencio también conlleva unas implicaciones morales, pero su valoración es siempre relativa. En efecto, difícilmente el acto de callar puede ser valorado a priori de manera positiva o negativa, ya que todo depende del contexto de enunciación en el que éste se manifiesta;

De momento, el último punto que se ha subrayado se dejará a un lado (para retomarse más adelante) ya que la valoración moral del silencio no es un aspecto que entre dentro de la cuestión de su definición. Mientras que los otros dos puntos serán la base para formular nuestra propuesta de definición de silencio dramático. Así pues, a la luz de cuanto se ha visto hasta esta altura, se podría afirmar que:

El silencio dramático es un *recurso* del que dispone el dramaturgo para construir su pieza dramática y se puede

manifestar en dos principales tipologías diferentes: por un lado, el **silencio total** y, por el otro, el **silencio parcial**. El silencio total coincide con una completa *ausencia de palabra*, mientras que el silencio parcial hace de *complemento a la palabra*, por lo que no la elimina completamente, sino que al revés se sirve de ella para poderse realizar. El silencio, tanto total como parcial, se plasma dentro del texto dramático en una **multiplicidad de formas diferentes** a las que el dramaturgo otorga **distintos usos y funciones**.

Esta propuesta de definición de silencio dramático —que se aplicará exclusivamente al *corpus* dramático cervantino seleccionado— no pretende ser en absoluto exhaustiva y se ha dejado intencionalmente muy abierta y general para que en ella puedan entrar las diferentes manifestaciones del callar. No se trata de un punto de llegada, sino más bien de un punto de partida necesario para poder investigar el silencio dramático en la obra teatral de Miguel de Cervantes. De hecho, en la segunda parte del presente trabajo, tomando como base la definición de silencio dramático que se acaba de esbozar, se realizará un análisis detenido de todas las comedias cervantinas —tanto las manuscritas, como las impresas— para estudiar las diferentes formas con las que Cervantes plasma el silencio y averiguar su uso, función y valoración. A continuación, se resume con un esquema nuestra propuesta de definición (fig. 3.5):

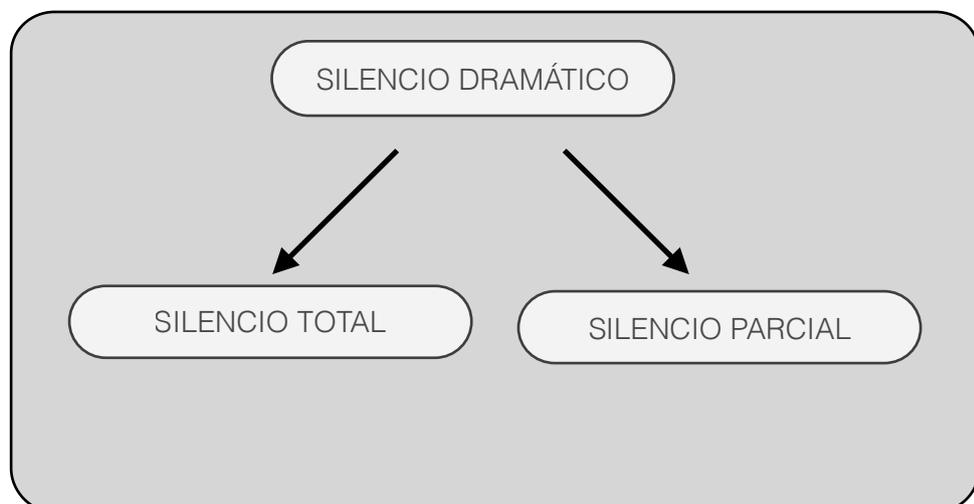


Fig. 3.5 Propuesta de definición de silencio dramático

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4: Cervantes dramaturgo

4. Cervantes dramaturgo	40
4.1 El éxito teatral a la vuelta del cautiverio	45
4.2 El abandono de las tablas	49
4.3 Un teatro nunca representado	51

4. Cervantes dramaturgo

Después de haber hecho un *excursus* por los principales estudios sobre el tema del silencio y una vez aclarado cual es el concepto de silencio dramático que se ha adoptado, en la segunda parte del presente trabajo se pasará de la teoría al análisis textual, buscando directamente en las comedias cervantinas la presencia del silencio. Pero, antes de adentrarse en el análisis de cada una de las obras que componen el *corpus* seleccionado, es útil detenerse un momento para intentar delinear un panorama general sobre la labor de Cervantes como dramaturgo.

Si con sus obras en prosa Miguel de Cervantes ha alcanzado un reconocimiento y un éxito inmediato ya entre sus contemporáneos, al punto de ser considerado el escritor español por excelencia y ganarse un puesto entre los autores de la literatura universal, con su producción dramática la situación es muy diferente. Como es inevitable en el caso de Cervantes, muchas páginas se han escrito también sobre su teatro y la valoración general de sus piezas dramáticas —a excepción de los entremeses— ha sido a menudo negativa, como apunta Jean Canavaggio en el texto que se cita a continuación:

Apartado de los corrales, ignorado por el público madrileño, el teatro cervantino no encontró durante mucho tiempo más que incompreensión o indiferencia. Eclipsado por el *Quijote* y por las *Novelas ejemplares*, se ha convertido en pasto de especialistas que, a principio del siglo pasado, se dedicaron a someterlo a su escalpelo: eruditos respetables pero prisioneros de las concepciones estéticas impuestas por el triunfo del teatro a la italiana; más preocupados, por consiguiente, de juzgar que de comprender unas obras ajenas a los criterios que les eran familiares⁵⁴.

Sin duda la carrera de Cervantes como dramaturgo no siguió el mismo camino dorado de la de Cervantes como narrador nunca alcanzó el éxito de un Lope de Vega.

Afortunadamente, no toda la crítica sobre el teatro del manco de Lepanto es negativa y existen muchos trabajos que en cambio han reconocido el valor de su producción dramática. Sin entrar ahora a reseñar la crítica teatral cervantina — que constituiría una auténtica hazaña y nos desviaría de los objetivos principales de nuestra investigación sobre el silencio— apuntamos al hecho de que quizás los

⁵⁴ Canavaggio, 2005, pp. 366-367.

estudiosos que mejor han sabido interpretar y valorar el teatro cervantino hasta ahora, intentando insertarlo en su justo lugar dentro de la historia teatral española, han sido Jean Canavaggio y Agustín de la Granja. Ambos estudiosos han sabido reconocer los muchos méritos y puntos de fuerza del teatro cervantino, demostrando como, lejos de ser un fracaso, es un teatro que ha tenido un éxito importante en su nacimiento y que, si considerado a la luz de su época, muestra rasgos de gran modernidad y experimentalismo. En este sentido, muy significativa es la consideración de Agustín de la Granja en relación a la valoración de la dramaturgia cervantina, reconociendo en ella un gran potencial incluso para una puesta en escena actual:

Al igual que nadie discute hoy la calidad y el éxito de cualquiera de sus entremeses puestos “al vivo” por un buen grupo de actores, cuando se haga lo propio —de un modo natural— con sus comedias, el más incrédulo acabará convencido de que el talento dramático de Cervantes destacó muy por encima del de la mayoría de sus contemporáneos; y de que, en consecuencia, sus comedias tuvieron (y siguen teniendo) extraordinarios valores artístico-literarios que, bien tratados en la actualidad por un director de escena inteligente y decidido, no pueden sino seguir dando satisfacciones⁵⁵.

Como se verá en detalle más adelante, la producción dramática cervantina puede ser dividida en dos grandes etapas. La primera coincide con la vuelta del cautiverio de Cervantes y dura hasta su alejamiento del mundo de la farándula. De este primer periodo se conservan sólo poquísimas piezas de las treinta que Cervantes afirma haber escrito. Su teatro parece ser recibido favorablemente por el público y Cervantes consigue ganar dinero gracias a la representación de sus comedias. En cambio, la segunda etapa es mucho más tardía, comienza a principios del siglo XVII y culmina con la publicación en 1615 de su recopilación de piezas dramáticas *Ocho comedias y Ocho entremeses nuevos, nunca representados*. A diferencia de la primera etapa, en esta segunda fase las comedias cervantinas ya no alcanzan el éxito inicial, a tal punto que el dramaturgo no encuentra ningún autor de comedia dispuesto a llevar a las tablas sus obras, de ahí la solución cervantina de llevar sus comedias a la imprenta. Es evidente,

⁵⁵ Granja, 1995, p. 254.

por tanto, que la relación entre Cervantes y el teatro ha sido fluctuante y eso es debido a diferentes factores.

El primer factor es sin duda la concepción teatral de Cervantes: como explica Stefano Arata⁵⁶, en sus comienzos como dramaturgo el manco de Lepanto se inserta perfectamente en la que el crítico llama “generación de los ‘80”. Esta grupo incluye algunos dramaturgos —Lupercio de Argensola, Cristobal de Virués, Juan de la Cueva, Rey de Artieda y Francisco de la Cueva— que comparten la misma idea de teatro y cuyas obras se han escrito a lo largo de la década de los 80 del siglo XVI y han sido perdidas en gran parte. En una época donde la profesionalización del teatro ya se había realizado y seguía desarrollándose rápidamente y en la que se asiste al triunfo de una práctica escénica populista, los dramaturgos de la generación de los ‘80 —en la que se incluye al mismo Cervantes— defendían en cambio una concepción culta y elitista del teatro. De hecho, todos ellos son intelectuales (y no profesionales del teatro) que se aproximan desde fuera al teatro y se interesan por él, al ver su evolución y su importancia en el manejo de la ideología dominante. A partir del teatro clasicista, estos poetas-dramaturgos actúan una innovadora reelaboración de los modelos, intentando crear un nuevo canon, aunando siempre a los textos dramáticos una utilidad moral. Todas sus obras se caracterizan por un gran experimentalismo y tienen unos denominadores comunes como: la eliminación de un acto en la estructuración de las comedias (paso de 5 a 4 jornadas), el uso del verso en lugar de la prosa, el empleo de la polimetría, una nueva concepción genérica que ve el acercamiento de la comedia a la tragedia y una gran conciencia de autoría. Se trata pues de una diferente idea de teatro con respecto a la dominante durante la época en la que Cervantes escribe sus primeras piezas, y esto puede haber constituido un obstáculo para su éxito en las tablas.

El segundo factor que, sin duda alguna, ha influido en el curso fluctuante de la trayectoria dramática cervantina es el largo alejamiento del mundo teatral que Cervantes sufrió desde 1587 hasta 1606, primero por su estancia en Andalucía como recaudador de impuestos y sucesivamente por su estancia en Valladolid. Este hecho es de extrema relevancia ya que implica que durante casi 20 años Cervantes pierde completamente el contacto con el mundo de la farándula y con el público de los corrales de comedias. Se trata de un momento

⁵⁶ Arata, 1992.

extremadamente importante en la historia teatral española ya que es precisamente durante este periodo cuando se consolidan unos cambios radicales en la manera de hacer teatro con la formula lopesca de la Comedia Nueva y se establece un nuevo gusto del público. Jean Canavaggio apunta precisamente a la importancia que este alejamiento del teatro ha tenido en la misma producción dramática de Cervantes:

Privado del contacto con las tablas, separado de un público con el que podía haber entablado un diálogo fecundo, Cervantes forjó un arte experimental, que sufrió por no poder ser experimentado⁵⁷.

Y por último, retomando la expresión de Canavaggio que habla de “arte experimental” al referirse al teatro cervantino, el tercer factor que puede haber influido en la compleja relación entre Cervantes y el teatro es la voluntad de no ajustarse al cien por cien a las normas impuestas por el nuevo modo de hacer teatro. Es indudable, de hecho, como en toda su producción literaria (no sólo la dramática) Cervantes siempre haya defendido la idea de libertad artística, sin nunca obedecer a modelos preimpuestos, sino más bien reelaborándolos y a menudo poniéndolos en tela de juicio. Lo mismo hace Cervantes con su teatro, en el que prevalece un constante experimentalismo, lo cual quizás puede haber sido un obstáculo a la hora de encontrar los favores de los autores de comedias y el gusto del público. Luis Gómez Canseco en su introducción a la edición de la comedia cervantina *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* expresa claramente esta idea:

Cervantes nunca llegó a plasmar de forma sistemática y coherente su ideario dramático. Sus ideas resultan vacilantes y hasta contradictorias, aunque, a la postre, puede afirmarse que, si quiso marcar distancias con el patrón de Lope, tampoco abrazó sin más el credo neorristotélico. Cervantes mantuvo siempre un fuerte sentido crítico ante las convenciones de cada género, ya fuera el de la comedia o los de la ficción en prosa. De ahí que su práctica teatral resulte compleja y difícilmente adaptable a un sistema cerrado. El teatro cervantino — al igual que el *Quijote*, las novelas o incluso *La Galatea*— es hijo de la invención, del teatro literario, del experimento consciente⁵⁸.

⁵⁷ Canavaggio, 2005, p. 371.

⁵⁸ Gómez Canseco, 2010a, p. 17.

Y, a nuestro parecer, es precisamente la búsqueda de nuevas formas, el continuo juego de manipulación de las convenciones y la voluntad de mantener la libertad creativa que hace el teatro cervantino aún más fértil y original.

Después de haber proporcionado unas pinceladas sobre Cervantes como dramaturgo, en los siguientes capítulos —§4.1, §4.2 y §4.3— se tratarán de una manera más detenida las diferentes etapas de la trayectoria dramática cervantina.

4.1 El éxito teatral a la vuelta del cautiverio

Como es sabido, después de los cinco años de cautiverio en Argel, terminado en 1580 con su liberación gracias a la intervención de los frailes trinitarios, Cervantes regresa finalmente a España. A su vuelta a la península, el ex cautivo se desplaza de Valencia a Madrid, para luego emprender una breve misión en Orán y a continuación una estancia en Lisboa, hasta establecerse definitivamente en Madrid en 1582. En la Corte, abandonadas las armas y en búsqueda de empleo, Cervantes reanuda rápidamente todas sus relaciones con el mundo intelectual-literario madrileño para abrirse camino en la carrera de hombre de letras. A medida que se relaciona con los eruditos de la época, vuelve a encenderse en él su antigua pasión por el teatro (pasión que, por lo visto, tenía desde muchacho), leyendo las comedias de los dramaturgos de la generación de los '80 y, al mismo tiempo, retomando contacto con algunos amigos de familia como Alonso de Guzmán y Tomás Gutiérrez, unos profesionales del teatro que le introducirán en el mundo de la farándula. Como apunta Jean Canavaggio en su biografía cervantina:

Ser introducido de este modo por hombres del oficio era para Cervantes el mejor de los sésamos, en una época que ignoraba la propiedad literaria, y en la que, para los cómicos, el poeta no era más que el colaborador de una producción efímera, el proveedor de un género eminentemente perecedero⁵⁹.

Además, en Madrid Cervantes encuentra una situación muy propicia a la actividad teatral donde la industria del espectáculo era muy activa⁶⁰. De esta forma, gracias al ambiente propicio, a los justos contactos con los profesionales del teatro y a su capacidad en la escritura dramática, Cervantes empieza su carrera como dramaturgo, consiguiendo una buena respuesta del público, como menciona en un paso famosísimo del *Prólogo a las Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* de 1615:

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *El trato de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla*

⁵⁹ Canavaggio, 2005, p. 177.

⁶⁰ Ojeda Calvo, 2014.

naval, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco de tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales a teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas⁶¹.

Sin entrar ahora en la complejas cuestiones relativas a la primacía de la reducción de las jornadas de las comedias o a la introducción de las figuras morales, los datos interesantes que se pueden sacar de las afirmaciones del mismo Cervantes son que: en esta época sus comedias se representaban en los corrales madrileños, su producción consta de veinte o treinta comedias escritas, tres de los títulos de las comedias son *El trato de Argel*, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* y por último las comedias tenían una buena recepción en el público contemporáneo.

La crítica ha desconfiado muchas veces de las palabras de Cervantes, considerándolas exageradas pero, además del testimonio cervantino, existen también unos datos inconfutables: los manuscritos conservados y el contrato con Gaspar de Porres. En efecto, si por un lado se conservan en copias manuscritas los textos de dos comedias tituladas precisamente *El trato de Argel* y *El cerco de Numancia* y atribuidas a Miguel de Cervantes, por el otro, se ha encontrado también un contrato fechado 1585, entre el autor de comedias Gaspar de Porres y Miguel de Cervantes, en el que el dramaturgo se compromete a entregar a Porres dos comedias tituladas *La Confusa* y *El trato de Constantinopla y muerte de Celín*. A esto hay también que añadir el manuscrito de una pieza dramática titulada *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, descubierta por Stefano Arata, que ha sido atribuida a Cervantes y fechada en esos años. Además, existe también un interesante testimonio de Agustín de Rojas —escritor, actor y dramaturgo contemporáneo de Cervantes— quien en su *Loa de la Comedia* de 1603 recorre los principales momentos de la historia teatral española desde sus inicios hasta ese momento, citando algunos entre los más destacados dramaturgos y sus relativas obras, entre los que se encuentra al mismo Cervantes, como se puede ver en el fragmento que se cita a continuación:

⁶¹Cervantes, *Comedias*, ed. 2001, vol. 1, pp. 54-55.

[...] luego los demás poetas
 metieron figuras graves,
 como son reyes y reinas.
 Fue el autor primero de esto
 el noble Juan de la Cueva;
 hizo del *Padre tirano*,
 como sabéis, dos comedias.
 Sus *Tratos de Argel* Cervantes
 hizo; el Comendador Vega
 sus *Lauras*, y el *Bello Adonis*
 don Francisco de la Cueva,
 Loyola, aquella de *Audalla*,
 que todas fueron muy buenas⁶²

De nuevo se cita *El trato de Argel*, aquí con el título en plural *Los tratos de Argel*, y sobre todo se hace referencia a la buena calidad de la comedia, por lo menos según el punto de vista de Agustín de Rojas, quien decide insertar a Cervantes entre los grandes nombres de la historia teatral española.

Todos estos elementos llevarían a pensar que en un primer periodo, Cervantes tuvo una actividad teatral muy fecunda y exitosa en los años consecutivos a su vuelta del cautiverio argelino, esta tesis es la que defiende también Agustín de la Granja en este extracto:

[...] la actividad de Cervantes fue muy meritoria. Más, si la mayor parte de su labor se considera enclavada en el reinado de Felipe II, cuando sólo se permitía representar un par de veces por semana. Más si tenemos en cuenta que esa “edad oscura” del teatro fue también la “edad difícil” de los comediantes, tanto por las trabas impuestas y limitaciones de todo tipo como por las controversias de los moralistas, que a finales de siglo derivaron en prohibiciones de diversa índole [...]. Colocar en un tablado público (o privado) más de veinte obras en un marco pionero tan francamente hostil no fue una tarea en absoluto como para echar en saco roto, ni menos para despachar hoy al autor y desacreditarlo de un plumazo, afirmando que miente “por falta de pruebas”. Todo lo contrario: la garantía mayor de su éxito es la actual penuria de comedias conservadas⁶³.

⁶² Rojas, ed.1972, p. 121.

⁶³ Granja, 1995, p. 231-32.

Desgraciadamente para Cervantes, su trayectoria dramática se ve interrumpida bruscamente por su alejamiento de Madrid. En el siguiente apartado se verá más en detalle como su situación personal y su relación con el teatro cambia radicalmente.

4.2 El abandono de las tablas

Volviendo al *Prólogo* de las *Ocho comedias y ocho entremeses* y siguiendo la evolución que el mismo Cervantes delinea en relación con su carrera de dramaturgo, es posible encontrar de manera clara un punto de rotura que coincide con su abandono de las tablas y el triunfo del Fénix de los Ingenios:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo⁶⁴.

Sin entrar ahora en la delicada cuestión de la relación Cervantes-Lope, ya que nos llevaría a una desviación del presente trabajo, en este fragmento se pueden poner de relieve dos datos importantes: la declaración de Cervantes de haber interrumpido su carrera de escritor y dramaturgo a causa de otros quehaceres no especificados y la afirmación de Lope de Vega y su modelo de comedia en el panorama teatral contemporáneo. En otras palabras, Cervantes abandona el mundo del teatro justo en un momento extremadamente importante de la historia teatral española, cuando se impone definitivamente una determinada manera de hacer teatro que se había ido forjando a lo largo de los años y que encuentra su formulación definitiva con Lope de Vega y su Comedia Nueva.

Como se ha podido ver en este fragmento, mientras Cervantes se dilata mucho en proporcionar informaciones acerca del éxito de Lope de Vega, es en cambio extremadamente reticente a la hora de contar de su alejamiento de las tablas. En efecto, solamente se limita a mencionar su distanciamiento de los ambientes literarios, sin proporcionar ningún otro dato más. Quizás, la razón de este silencio se encuentra en el hecho de que, como apunta Canavaggio, se trata para Cervantes de “una decisión que no debió de llenar su corazón de alegría”⁶⁵.

⁶⁴ Cervantes, *Comedias*, ed. 2001, vol. 1, p. 55.

⁶⁵ Canavaggio, 2005, p. 206.

Gracias a los documentos encontrados, se sabe como a partir de 1587 Cervantes se encuentra en Andalucía, ejerciendo de comisario de abastos en vista de la expedición naval de la Invencible Armada contra Inglaterra. Parece posible avanzar la hipótesis de que, en aquellos años, Cervantes no conseguía vivir exclusivamente de su trabajo como literato y por tanto se ve obligado a encontrar otras formas de renta. A partir de esta fecha empieza un largo periodo de casi quince años, en los que Cervantes se desplaza por todo el sur de España antes como comisario de abastos (1587-1593) y luego como recaudador de impuestos (1594-1601). Se trata de años muy duros para Cervantes, quien a menudo se encuentra metido en situaciones muy difíciles y llenas de sinsabores, a tal punto que será encarcelado en 1592 y en 1597.

Pese a estas vicisitudes, parece que Cervantes no haya abandonado del todo su carrera literaria y, en particular en lo que se refiere a su actividad de dramaturgo, es precisamente en 1592 cuando firma un peculiar contrato con un famoso actor y autor de comedias, Rodrigo Osorio. En este contrato el dramaturgo se compromete a entregar a Osorio seis comedias a cambio de las cuales recibiría trescientos ducados, sólo en el caso de que sus comedias fueran de las mejores. No hay datos seguros para afirmar si Cervantes consiguió entregar a Osorio las seis comedias, pero lo interesante es que, a pesar de su vagabundeo andaluz, Cervantes no ha perdido la pasión por el teatro y todavía mantiene algún contacto con los profesionales del espectáculo.

A finales del siglo termina la larga etapa andaluza ya que, pese a la escasez de datos relativos a esos últimos años del siglo XVI y de los primeros del XVII, se sabe por cierto que ya en 1603 Cervantes y su familia se habían establecido en Valladolid, ciudad que tras la muerte de Felipe II se había convertido en 1601 en la nueva Corte. Con su vuelta a Castilla, Cervantes retoma sus tareas de literato y es precisamente en estos años que el escritor se dedica a la composición de la primera parte del *Quijote* que sale a luz en 1605, consiguiendo un éxito inmediato.

Con la vuelta de la Corte a Madrid en 1606, también Cervantes se desplaza nuevamente y definitivamente ahí. A una edad avanzada y por fin gozando de la fama de ser el autor del *Quijote*, Cervantes se dedicará exclusivamente a su carrera de escritor. No hay datos que se refieren a estos años

acerca de la actividad teatral de Cervantes, por eso habrá que esperar hasta los últimos años de su vida, como se verá en el siguiente apartado.

4.3 Un teatro nunca representado

Es precisamente en los últimos años antecedentes a su muerte —ocurrida en el abril de 1616— que Cervantes logra publicar las obras que, junto al *Quijote*, le asegurarán un lugar inmortal en la literatura universal. De hecho en 1613 salen a la imprenta las *Novelas ejemplares*, en 1614 el *Viaje del Parnaso*, en 1615 la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* y las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* y, en 1617, se publicarán póstumos *Los Viajes de Persiles y Segismunda*.

Con la publicación de su recopilación de comedias y entremeses de 1615 resurge la pasión cervantina por el teatro que nunca le ha abandonado a lo largo de toda su existencia. Es evidente que a estas alturas, Cervantes tiene que hacer la cuenta con el teatro de Lope de Vega y sus seguidores, con un público dotado de un nuevo gusto, con un sistema de producción teatral muy cerrado, en otras palabras tiene que enfrentarse a una situación radicalmente diferente de la que había dejado en 1587, en la que su dramaturgia ya no encuentra la acogida de los inicios. Pero Cervantes no se deja atemorizar por el fracaso y busca una vía alternativa para hacer valer su teatro por medio de la imprenta. Como afirma Jean Canavaggio:

En el momento mismo en que su prosa le permitió recuperar una audiencia que creía haber perdido, lo vemos pensando, si no en desafiar a un rival más joven en su propio terreno, al menos en ocupar en él el rango que le es debido⁶⁶.

El mismo título —*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*— con el que Cervantes decide llamar su publicación de 1615 es muy sugerente. Lo que por muchos ha de entenderse como una muestra de

⁶⁶ Canavaggio, 2005, p. 363.

insatisfacción y tristeza por el fracaso de un teatro que ningún autor de comedias ha querido poner en escena, a nuestro parecer puede ser visto desde otro punto de vista. En efecto, el hecho muy peculiar de subrayar que se trata de un teatro nunca representado quizás no vaya visto como algo exclusivamente negativo (por mucho que sea evidente que la representación era el objetivo principal de todo dramaturgo), más bien puede ser visto también como un rasgo distintivo que Cervantes quiere dar a sus piezas dramáticas, con respecto al teatro contemporáneo. Puede que Cervantes haya querido hacer hincapié en el hecho de que su teatro se sale de los estrechos límites de un sistema de producción teatral muy controlado y cerrado, marcando una vez más la libertad creativa de su obra y poniéndose de nuevo en una posición elitista, ante el triunfo de un teatro comercial. Si las tablas no podían acoger un teatro tan diferente y complejo, quizás la vía que había que recorrer, según Cervantes, era precisamente la de la imprenta, donde las piezas dramáticas cervantinas habrían encontrado la acogida de otro público a través de la lectura. Ya un año antes de publicar su colección de comedias y entremeses, en 1614, Cervantes apunta a su intención de dar a la imprenta sus piezas dramáticas en la *Adjunta de Viaje del Parnaso*, durante la conversación entre el mismo Cervantes y su aficionado Pancracio de Roncesvalles:

PANCRACIO. —¿Y vuestra merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

MIGUEL. —Sí —dije yo—, muchas; y, a no ser más, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesa*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas que no me acuerdo. Más la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.

PANCRACIO. —¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

MIGUEL. —Seis tengo, con otros seis entremeses.

PANCRACIO. —Pues, ¿por qué no se representan?

MIGUEL. —Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos.

PANCRACIO. —No deben de saber que vuestra merced las tiene.

MIGUEL. —Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se

entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempo, como los cantares⁶⁷.

Como siempre, Cervantes deja a un lado la modestia, y da un juicio de valor altamente positivo a sus piezas dramáticas que les parecen todas “dignas de alabanzas” y en particular su comedia de capa y espada titulada *La confusa* le resulta nada menos que “buena entre las mejores”. Es evidente, por lo tanto, que Cervantes quiere afirmarse en el mundo teatral, convencido de la calidad de sus piezas y determinado a demostrar su capacidad de dramaturgo.

De esta forma en 1615 se publica su colección de piezas dramáticas que, como dice el mismo título, consta de ocho comedias —*El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, *El rufián dichoso*, *El laberinto de amor*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*— y de ocho entremeses —*El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido* y *El retablo de las maravillas*— que nunca han sido representados. Una de las hipótesis que ha avanzado la crítica acerca de la génesis de las piezas que componen el volumen es la de pensar que como en 1614 Cervantes había declarado en la *Adjunta del Viaje del Parnaso* tener listas seis comedias y seis entremeses, haya compuesto las restantes cuatro piezas (dos comedias y dos entremeses) para la publicación de 1615. En cambio, hay otra parte de la crítica que avanza la hipótesis de la refundición o reescritura por parte de Cervantes de algunas comedias pertenecientes todavía a la primera época de su teatro, en concreto según esta hipótesis: *La gran turquesa* se habría convertido en *La gran sultana*, *La confusa* en *La entretenida* y *El bosque amoroso* en *El laberinto de amor*. Sin entrar ahora en estas cuestiones que llevarían a una desviación de los objetivos del presente trabajo, conviene quizás volver nuevamente al *Prólogo* de las *Ocho comedias y Ocho entremeses*, para ver como Cervantes cuenta la génesis de su recopilación de piezas dramáticas. A pesar de su extensión, se ha decidido citar el entero fragmento ya que, a nuestro aviso, se trata de un texto imprescindible y resume la trayectoria dramática de esta última etapa:

⁶⁷ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. 2001.

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos”. Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas a tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel maldicen autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necesidades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen; y que, para enmienda de todo esto, le ofrezco una comedia que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento. Y con esto, Dios te dé salud y a mí paciencia⁶⁸.

Sería innecesario añadir algo más a las exhaustivas palabras de Cervantes quien, una vez más, defiende su teatro de las acusas y crítica, si bien de manera muy sutil, el panorama teatral contemporáneo. Muy interesante es la llamada al lector para que éste ejerza su espíritu crítico y demuestre “a aquel maldiciente autor” y los muchos como él, el verdadero valor de su producción dramática. Y es con este teatro nunca representado que termina la carrera de dramaturgo del manco de Lepanto, quien se despedirá del mundo al año siguiente, el 22 abril de 1616.

⁶⁸ Cervantes, *Comedias*, ed. 2001, vol. 1, p. 56.

Capítulo 5: Las comedias cervantinas

5. Las comedias cervantinas	56
5.1 Las piezas manuscritas	56
5.1.1 El Trato de Argel	56
5.1.2 El cerco de Numancia	60
5.1.3 La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón	63
5.2 Las piezas impresas	65
5.2.1 El gallardo español	67
5.2.2 La casa de los celos y selvas de Ardenia	68
5.2.3 Los baños de Argel	70
5.2.4 El rufián dichoso	72
5.2.5 La gran sultana doña Catalina de Oviedo	75
5.2.6 El laberinto de amor	76
5.2.7 La entretenida	78
5.2.8 Pedro de Urdemalas	80

5. Las comedias cervantinas

Como se ha podido ver de forma detenida en el anterior capítulo (§4) el largo alejamiento del mundo teatral de Cervantes marca un antes y un después en su carrera de dramaturgo. Por tanto, dejando a un lado los entremeses, sus comedias pueden ser repartidas en dos grupos: por un lado las piezas manuscritas pertenecientes a la primera etapa de la escritura dramática cervantina y, por el otro, las piezas impresas que constituyen la segunda y última etapa.

En los próximos apartados se hará hincapié en algunos de los rasgos fundamentales que caracterizan cada una de las piezas cervantinas que se han tomado como objeto de investigación en el presente trabajo. Las siguientes páginas no tienen ninguna intención de constituir un cuadro general exhaustivo acerca de las comedias de Cervantes, sino solamente sirven como marco introductorio antes de focalizar la atención al análisis detallado del silencio dramático.

5.1 Las piezas manuscritas

Las piezas manuscritas pertenecen a la primera etapa del teatro cervantino — desde la vuelta de Cervantes del cautiverio argelino en 1581 hasta su alejamiento de las tablas en 1587— y son las únicas que parecen haber gozado de una vida teatral y del aplauso del público. A continuación se proporcionan algunas notas introductorias sobre: *El trato de Argel*, *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*.

5.1.1 *El Trato de Argel*

La comedia titulada *El trato de Argel* y escrita por Miguel de Cervantes Saavedra es quizás la más antigua de toda su producción dramática, de hecho muy posiblemente es la primera que Cervantes escribió a la vuelta de su cautiverio

argelino. Por lo que se refiere a la datación de la pieza es muy difícil establecer una fecha concreta ya que hay pareceres discordes entre los especialistas. Como apuntan Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas en su «Introducción» a la obra de 1996⁶⁹, Jean Canavaggio fecha *El trato* en 1583 basándose, por un lado, en las muchas referencias presentes en el texto de la comedia a hechos históricos acontecidos entre 1577 y 1580 y, por el otro, por la ausencia de influencias del teatro de Juan de Cueva, cuyas obras se publican en 1583 y dejarán una importante huella en la dramaturgia cervantina

Para lo que atañe a la transmisión textual, el principal testimonio primario de la comedia que se ha conservado es el manuscrito 14630 de la Biblioteca Nacional de Madrid, junto a unos papeles de actor⁷⁰. Además a esto se le añade el manuscrito Sancho Rayón de la Hispanic Society de Nueva York y la copia impresa de don Antonio de Sancha, quien en 1784 publica una edición de la obra cervantina *Viaje del Parnaso* en la que incluye también los textos de *El Trato* y de *La Numancia*. También

La comedia consta de cuatro jornadas y se articula alrededor de una trama amorosa que ve como protagonistas los cristianos cautivos Aurelio y Silvia y sus amos moros Yzuf y Zahara. A la acción principal se entrecruzan otras historias paralelas protagonizadas por diferentes personajes, por la mayoría cautivos cristianos en Argel, que tratan de conseguir la libertad para volverse a España. Por tanto, con esta pieza Cervantes inaugura en el teatro un género nuevo y original, el de “las comedias de cautivos”, que tiene como tema principal precisamente el cautiverio y ubica la acción en tierras moras.

También hay que considerar que en la época de Cervantes el cautiverio y el problema del rescate de los cautivos eran temas muy actuales y que suscitaban gran interés. Como explica brillantemente en su artículo Enrique Fernández⁷¹, existía toda una serie de textos de diferentes tipos (sermones propagandísticos, vidas de mártires en Berbería, narraciones de vidas de cautivos rescatados, tratados histórico-costumbristas...), que iban a formar una literatura testimonial de cautiverio. Siempre Fernández pone en evidencia la doble finalidad que tenía esta literatura de cautiverio: por un lado ofrecer un testimonio de la real condición de

⁶⁹ Sevilla Arroyo *et al.*, 1996a, p. XIII.

⁷⁰ Ojeda Calvo, 2014, pp. 62-63.

⁷¹ Fernández, 2000.

los cautivos españoles en tierras musulmanas y así mantener alta la atención acerca de este delicado asunto, y por el otro, llevar a cabo una propaganda a fin de rescatar a los cautivos (o por medio de la recolección de limosna para pagar los rescates o por medio de una intervención militar). *El trato de Argel* comparte muchos rasgos de esta literatura testimonial de cautiverio, tanto por su contenido (el cautiverio), como por su finalidad (hacer propaganda para el rescate de los cautivos).

Es indudable, por tanto, la importancia que asume el dato histórico y autobiográfico en esta obra, como lo demuestran las múltiples referencias a personajes, lugares, costumbres, informaciones y estados de ánimo que seguramente Cervantes conoció a lo largo de los cinco años de su experiencia como cautivo en tierra mora. Pese a eso, lejos de ser una pieza documental, *El trato de Argel* es una obra de ficción en la que Cervantes ha sabido alcanzar una perfecta fusión entre vida y literatura, entre realidad y ficcionalidad, presentando ante sus contemporáneos fundamentales temas de orden ético y político en relación al cautiverio, a través de la literatura.

Una de las críticas más frecuentes al teatro cervantino y, en particular modo, a *El trato de Argel* es la de ser piezas dramáticas deshilvanadas, a causa de su articulación fragmentaria y priva de unidad. Al revés, en los últimos años, otra parte de la crítica reivindica la profunda unidad estructural de las obras cervantinas, que lejos de ser deshilvanadas, se articulan en diferentes secuencias dramáticas que giran en torno al mismo nudo argumental para representar las múltiples facetas de una misma problemática⁷². Consideramos que *El trato de Argel* es una confirmación a esta segunda hipótesis, ya que también su estructuración está articulada en bloques dramáticos caracterizados por una unidad argumental, en los que la acción se centra en la búsqueda de libertad por parte de diferentes cautivos españoles en Argel, que toman caminos diferentes en su anhelo de salvación, respetando o yendo en contra de la ortodoxia cristiana. Como apunta Franco Meregalli:

Qué mayor unidad de la comunidad de los cautivos, cada uno de los cuales, desde luego, contribuye a caracterizar su destino individual, pero con una voz

⁷² Antonucci, 2014, Arata, 1992.

que forma parte de un coro: y es el coro el protagonista y la diversidad es una manifestación de la unidad⁷³.

De esta manera, lejos de dar una visión fragmentaria, Cervantes propone una estructuración de la acción en secuencias dramáticas que se van entrelazando las unas con las otras, dando así lugar a una visión global y polifónica de la condición de los cautivos en tierra musulmana.

Pero, además del tema original del cautiverio, es posible señalar muchas otras innovaciones presentes en *El trato de Argel* que marcan la diferencia con respecto al teatro preloquista de la época. Entre ellas se destaca el empleo en escena de “figuras morales” —la Necesidad y la Ocasión— que se configuran como la exteriorización de “los pensamientos escondidos” del protagonista Aurelio en su debate interior. Otro rasgo innovador es la mezcla de lo cómico con lo trágico, ya que si bien la pieza es definida por su mismo autor con el nombre de comedia, es indiscutible el constante grado de tragicidad que recorre la obra entera ya que la muerte, el sufrimiento, el miedo y la angustia son elementos presentes desde el principio hasta el final de la pieza que se acerca así a la tragicomedia. Al mismo tiempo que Cervantes opera este acercamiento de elementos trágicos a elementos cómicos, también emprende una mezcla de personajes y hechos históricos con personajes y hechos del todo ficticios, llegando a una perfecta armonía entre realidad y ficción. Y por último, otro elemento original es el elevadísimo número de personajes empleados en la pieza, ya que a un número de 15 o 20 *dramatis personae* que solía ser la costumbre del periodo, Cervantes emplea en su *Trato* 38 personajes. Además, como subrayan Sevilla Arroyo y Rey Hazas en su edición a la obra de 1996, Cervantes innova también en la denominación de los personajes de su comedia, que en lugar de ser identificados por medio de su función dramática, vienen llamados en base a “su grupo social (soldado, esclavo, cautivo), familiar (padre, madre, hijo) o racial (moro, turco español)⁷⁴.

Por tanto, es evidente que Cervantes, en línea con los dramaturgos de la generación de los ochenta, propone a su público un teatro experimental, en el

⁷³ Meregalli, 1972, pp. 403-404.

⁷⁴ Sevilla Arroyo *et al.*, 1996a, p. VIII.

que se retoman los modelos clásicos para reelaborarlos con la intención de abrir un nuevo camino en la manera de hacer teatro con respecto al canon imperante.

5.1.2 El cerco de Numancia

El cerco de Numancia es la única pieza teatral cervantina perteneciente al género trágico y quizás la más conocida de la producción dramática de Cervantes. Además es seguramente la obra dramática que mejor ha sido valorada por la crítica, recibiendo apreciaciones altamente positivas, tanto que ha sido muchas veces objeto de adaptaciones y representaciones. En su volumen dedicado al teatro de Miguel de Cervantes, Stanislav Zimic se refiere precisamente a la buena valoración crítica recibida por la tragedia cervantina y afirma:

Exceptuando ciertas reacciones negativas, debidas, sobre todo, a nociones dogmáticas, de escuela o a la crasa insensibilidad, Numancia suele suscitar gran entusiasmo tanto en el público teatral como en el lector. Ahora se suele apreciar no sólo como la obra maestra entre las comedias cervantinas, sino también como una de las piezas más notables del Siglo de Oro y hasta como la tragedia nacional por antonomasia⁷⁵.

Para lo que atañe a la fecha de composición de la obra, si se sigue el punto de vista de Jean Canavaggio, Cervantes podría haber compuesto su tragedia en 1583, ya que en la pieza aparecen muchas influencias provenientes del teatro de Juan de la Cueva que sale a la imprenta en el mismo año.⁷⁶

También esta tragedia se ha conservado de forma manuscrita en dos ejemplares: el manuscrito 15000 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el manuscrito Sancho Rayón de la Hispanic Society de Nueva York. A estos dos testimonios primarios se le añade un tercero que es la edición de *Viaje del Parnaso*, publicada en 1784 por Antonio de Sancha junto al texto del *El trato* y de *La Numancia*.

⁷⁵ Zimic, 1992, pp. 57-58.

⁷⁶ Sevilla Arroyo *et al.*, 1996b, p. I.

La obra sigue la repartición en cuatro jornadas y su acción se basa en un hecho histórico perteneciente a la antigüedad clásica, es decir la larga guerra entre los numantinos y los romanos que tuvo lugar entre el 153 y el 133 a.C.. En particular, Cervantes decide seleccionar como asunto para su tragedia el episodio final de la guerra que abarca el último año del conflicto: el cerco a la ciudad de Numancia que realizaron los romanos, guiados por el general Escipión. Por tanto, nuevamente Cervantes mezcla personajes históricos con personajes literarios, entrelazando las fronteras entre realidad y ficción y así alcanzando una perfecta verosimilitud.

Como ocurre en *El trato*, también en esta obra el dramaturgo inserta una trama amorosa, la de Morandro y Lira, dos prometidos numantinos cuyo amor se ve interrumpido trágicamente a causa del cerco de los romanos. Pero, mientras en la comedia de cautivos es precisamente la trama amorosa la que ocupa la mayor parte de la pieza, en la tragedia cervantina la historia de Morandro y Lira sirve como una muestra más del sufrimiento del pueblo numantino (junto a otras acciones individuales de otros numantinos), pero no llega a protagonizar nunca la acción. En otras palabras, si en *El Trato* Cervantes yuxtapone la acción individual a la colectiva, en *La Numancia* es la acción colectiva la que predomina, lo cual se refleja también en la disposición de la acción dramática. En efecto, como apuntan Sevilla Arroyo y Rey Hazas en su edición de la obra de 1996, la pieza sigue una estructuración en bloques dramáticos que de manera alternada y regular contraponen los dos bandos enemigos —los numantinos por un lado, y los romanos por el otro—, dando así lugar a una constante alternancia entre una “acción épica y colectiva” y una “acción humana e individual”.⁷⁷ Por medio de esta estructuración la acción no resulta para nada fragmentaria, sino al revés profundamente unitaria, por medio de una representación que consigue proporcionar una visión desde múltiples puntos de vista acerca de la trágica hazaña de los numantinos. En este sentido, es muy significativa la reflexión que realizan Sevilla Arroyo y Rey Hazas en el fragmento que se cita a continuación:

De este modo, merced a la alternancia apuntada, Cervantes consigue enriquecer y potenciar la dimensión colectiva y épica de su obra dramática, haciéndola más humana, más próxima a la experiencia cotidiana de sus

⁷⁷ Sevilla Arroyo *et. al*, 1996b, p. XI.

espectadores, y mostrando que la epopeya no excluye los sentimientos individuales y familiares de los seres humanos, sino que, antes al contrario, intensifica su grandeza trágica precisamente por incluirlos⁷⁸.

Para lo que atañe a los personajes, de nuevo Cervantes decide emplear un elevadísimo número de caracteres, esta vez 68, cuya denominación — exceptuando los personajes principales como Escipión, Teógenes, Morandro o Lira— es siempre muy genérica —Madre, Hijos, Numantino 1°, Numantino 2°, Soldado 1°, Soldado 2° etc— quizás para dar más relieve al hecho de que se trata de una acción colectiva. Entre los muchos personajes de la obra, destacan las figuras alegóricas que, con respecto a *El trato de Argel*, son muchas más y con un papel más relevante. Las alegorías aparecen al comienzo y al final de la pieza y son: España, el río Duero y los riachuelos Obrón, Minuesa y Tera, la Guerra, la Enfermedad, el Hambre y la Fama; todas ellas desempeñan una función coral, de hecho su papel es el de ir comentando la acción y sobre todo anticipar el destino trágico de los numantinos.

Nuevamente, uno de los temas principales de la obra es la libertad humana, ya que Cervantes pone en escena los antiguos españoles (los numantinos) que luchan hasta la muerte para defender su libertad y su honor. Y pese a que *La Numancia* sea una tragedia, su final —que ve el suicidio colectivo de todos los numantinos para no rendirse ante los romanos— no transmite una visión exclusivamente trágica, más bien, como afirman Sevilla Arroyo y Rey Hazas, resulta ser una forma de “victoria en la derrota”⁷⁹. En efecto la gloria y el honor de los numantinos, conseguidos con su virtuosa actitud, compensan su sufrimiento y trágico fin y, además, impiden la victoria de sus enemigos.

El cerco de Numancia es otra prueba de la grandeza del teatro de Cervantes, ya que es una pieza realmente admirable tanto desde el punto de vista de la construcción dramática, como por lo que se refiere a la puesta en escena y al mensaje de la pieza.

⁷⁸ Sevilla Arroyo *et. al*, 1996b, p. XII.

⁷⁹ Sevilla Arroyo *et. al*, 1996b, p. XXVI.

5.1.3 *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*

La comedia titulada *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* es la única de las tres piezas manuscritas que no goza de una autoría segura, aunque hoy en día la crítica está de acuerdo en atribuirle a Cervantes, como propuso desde el principio su estudioso y descubridor Stefano Arata. En efecto, Arata encontró el manuscrito de *La Jerusalén* (ms. II-460) entre una serie de manuscritos teatrales que remontan a los años ochenta del siglo XVI y hacen parte del fondo constituido por la colección privada del conde Gondomar, conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, alrededor de 1989. También se conservan unos papeles de actor (ms. 14.612/8 de la Biblioteca Nacional de Madrid) descubiertos por Mercedes de los Reyes Peña y estudiados también por Stefano Arata en los que aparecen algunos parlamentos de cuatro personajes de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* por un total de 809 versos. A partir del estudio pormenorizado de la pieza, en 1992 Arata publicó un importante trabajo con la edición a *La Jerusalén* en el que expone su hipótesis según la cual la comedia es fruto del ingenio cervantino⁸⁰. En efecto son muchos los elementos que corroboran esta hipótesis (cuestiones métricas, estilísticas, temáticas, escénicas, cronológicas...) tanto que, si bien siempre queda un margen de duda al respecto, también los demás especialistas reconocen la autoría cervantina de la pieza.

Según Arata, *La Jerusalén* pertenece a la primera época del teatro cervantino y, al igual que *El trato de Argel* y *El cerco de Numancia*, debería de haber sido compuesta entre 1581 y 1585. La misma datación es propuesta también por otro especialista, Héctor Brioso Santos —quien en 2009 publicó una edición de la comedia— si bien restringe más el plazo de tiempo entre finales de 1583 y principios de 1585. Sea cual fuera la fecha exacta de composición, lo que queda claro es que también *La conquista de Jerusalén* hace parte de esas primeras comedias cervantinas que parecen haber conseguido un discreto éxito en los corrales madrileños.

Con respecto a las otras dos piezas sueltas, *La Jerusalén* tiene la peculiaridad de estar divididas en tres jornadas en lugar de cuatro. A este respecto, el mismo Arata avanza la hipótesis según la cual el texto de *La Jerusalén* que se ha conservado en la Biblioteca de Palacio sería fruto de una

⁸⁰ Arata, 1992.

“adaptación de una obra en cuatro jornadas a una estructura tripartida”⁸¹. Por tanto, al igual que *El laberinto de amor* o *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, también *La Jerusalén* podría haber sido estructurada por Cervantes en cuatro jornadas y, en un segundo momento, reescrita con una nueva división de la acción en tres jornadas según el nuevo gusto de la época⁸².

Para lo que se refiere al argumento de la comedia, se trata de una pieza que se basa en un acontecimiento histórico: la conquista de Jerusalén por parte del ejército cristiano, guiado por Godofre de Bullón, durante la primera cruzada de 1097-99. Una vez más, Cervantes se sirve de la historia como fuente para su teatro, pero no de forma exclusiva, sino mezclándola hábilmente con la ficción. En este caso Cervantes consigue la mezcla de realidad y ficción no sólo gracias a su inventiva, creando personajes y situaciones dramáticas ficticios, sino al mismo tiempo tomando como fuente una pieza literaria: la *Gerusalemme liberata* del famoso autor italiano Torquato Tasso, publicada en 1581. En efecto, según Stefano Arata, “*La conquista de Jerusalén* podría ser la primera adaptación española de la *Gerusalemme liberata*”⁸³ de la cual Cervantes toma mucha inspiración, si bien la reelabora de forma muy libre y original.

Al igual que *El cerco de Numancia*, también esta pieza presenta el enfrentamiento entre dos bandos enemigos por el dominio de la misma ciudad oponiendo, por un lado, los cruzados cristianos guiados por Godofre de Bullón y, por el otro, los moros guiados por Aladino, rey de Jerusalén. La acción principal gira en torno a los preparativos para el ataque de Jerusalén por parte de los cruzados cristianos y termina con el enfrentamiento entre los dos bandos enemigos, la victoria del bando cristiano y el nombramiento de Godofre como Rey de Jerusalén. Pero Cervantes decide nuevamente insertar dentro de la “acción épica y colectiva” (usando la terminología de Sevilla Arroyo y Rey Hazas), la “acción humana e individual”, principalmente por medio de la inserción de tramas amorosas protagonizadas por diferentes personajes, como por ejemplo: los cautivos cristianos Solinda y Lustaquio o el triángulo amoroso entre el cruzado cristiano Tancredo, enamorado de la mora Clorinda y a su vez amado por la cristiana Erminia.

⁸¹ Arata, 1997.

⁸² Antonucci, 2014.

⁸³ Arata, 1992, p. 23.

También en esta obra Cervantes echa mano a un reparto de personajes muy abundante que se sale de la media de sus contemporáneos. Además de los personajes históricos, de los personajes sacados de la obra de Tasso y de los personajes ficticios del todo nuevos, se encuentran también los personajes alegóricos. De hecho, la pieza se abre precisamente con los parlamentos de Jerusalén, el Trabajo y la Esperanza que vuelven al final de la última jornada, acompañados también por el Contento y la Libertad. Al igual que en la *Numancia*, también en esta pieza Cervantes inserta las alegorías al principio y al final del cerco de la ciudad y les atribuye una función de coro griego, comentando la acción desde fuera, sin intervenir directamente en la intriga.

Por medio de esta pieza, Cervantes vuelve a proponer el tema de la libertad y del cautiverio, esta vez poniendo sobre las tablas la liberación de los cristianos en Jerusalén, oprimidos por el dominio moro. De esta forma, es posible ver una continuidad ideológica en las tres piezas sueltas cervantinas, en las que aparece siempre un evidente nacionalismo, una fuerte defensa de los valores cristianos y de la libertad del individuo y por lo que se refiere a *El trato* y a *La Jerusalén*, también una notable preocupación con respecto a la política española en el Mediterráneo.

5.2 Las piezas impresas

Las piezas impresas pertenecen a la segunda etapa del teatro cervantino y comprenden las ocho comedias que han sido publicadas en el volumen titulado *Ocho comedias y ocho entremeses, nuevos y nunca representados*, salido a la imprenta en 1615. A diferencia de las manuscritas, ninguna de estas comedias ha sido puesta en escena en los tiempos de Cervantes, como pone en evidencia el dramaturgo en el título de su publicación.

En general, estos textos dramáticos plantean grandes dudas para lo que atañe a su fecha de composición que, al día de hoy, sigue siendo un tema muy intrincado. Se suele afirmar que cada estudioso tiene su propia teoría en relación a la cronología de las piezas cervantina: mientras la casi unanimidad de los críticos considera que *Pedro de Urdemalas* y *La entretenida* se hayan escrito

después de que Cervantes hubiera vuelto a Madrid, las demás seis comedias son fechadas de manera muy diferente. Además, se ha planteado la muy debatida hipótesis según la cual algunas de las piezas de 1615 —en concreto *La gran sultana*, *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*— sean fruto de la refundición de piezas anteriores: *La gran turquesca*, *La Confusa* y *El bosque amoroso*. Sin entrar en detalle en esta espinosa cuestión, para el objetivo de este trabajo quizás baste con tener en cuenta el punto de vista de Jean Canavaggio. Según el estudioso francés, posiblemente Cervantes habría escrito por primero *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*, entre 1585 y 1590, a las que también se puede añadir *El rufián dichoso*, escrita después de 1596 y hacia los primeros años del siglo XVII. En cambio, las restantes cinco comedias pertenecerían al periodo del regreso definitivo de Cervantes a Madrid, a partir de 1606. De estas piezas, las últimas a ser redactas serían *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, mientras que *La gran sultana*, *El gallardo español* y *Los baños de Argel* podrían remontar a los años 1606 y 1610.⁸⁴

A diferencia de las comedias manuscritas de la primera época del teatro de Cervantes, en todas las obras de 1615 se asiste a la reducción de la acción dramática de cuatro a tres jornadas. Además, en estos textos teatrales es fundamental la referencia constante a la fórmula lopeveguesca que Cervantes al mismo tiempo rechaza y acepta. Si por un lado es evidente la voluntad cervantina de no conformarse a las reglas de la Comedia Nueva, a menudo Cervantes recurre a algunos de sus recursos.

A nivel genérico se constata una gran variedad en la fórmula dramática cervantina de 1615. Si bien sea muy difícil encasillar sus comedias dentro de un marco genérico definido a causa de su gran experimentalismo, entre ellas es posible distinguir: tres comedias de cautivos (*El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*), una comedia de santos (*El rufián dichoso*), dos comedias caballerescas (*La casa de los celos* y *El laberinto de amor*) y una comedia de capa y espada (*La entretenida*). Queda así excluido de cualquier intento de clasificación *Pedro de Urdemalas* por su gran originalidad que lo hace difícilmente reconocible a un modelo.⁸⁵

⁸⁴ Canavaggio, 1977, pp. 18-23 y Sevilla Arroyo *et al.*, 1987, p. XVI.

⁸⁵ Sevilla Arroyo *et al.*, 1987, pp. XXIX-XXX.

5.2.1 *El gallardo español*

La primera pieza con la que Cervantes decide abrir su colección de obras dramáticas se inserta dentro de las llamadas comedias de cautiverio o moriscas, ya que concierne las aventuras de cristianos españoles en tierra mora. En efecto, la acción dramática se ubica en Orán, ciudad argelina bajo el dominio español, y tiene como protagonista al valeroso soldado español don Fernando de Saavedra. Una vez más Cervantes construye su obra por medio de la combinación y fusión de datos históricos con elementos de fantasía, ya que ubica las aventuras ficticias de don Fernando en el contexto histórico de la defensa de Orán por parte de los españoles contra el ataque del rey de Argel, hecho realmente acontecido en 1563. Es decir que, empleando la materia histórica como fuente de su obra, Cervantes consigue crear una perfecta verosimilitud para su ficción.

La trama se puede dividir en dos niveles: por un lado la intriga bélica relativa a la defensa de Orán del ataque moro y, por el otro, la intriga amorosa que ve el entrecruzamiento de dos parejas de enamorados: los cristianos Fernando-Margarita y los moros Alimuzel-Arlaxa. El protagonista absoluto de la comedia, como sugiere el mismo título, es precisamente don Fernando. Éste se encuentra ante el dilema de actuar como buen soldado para el bien común, luchando por la defensa de Orán, o actuar para su interés particular, defendiendo su honra. En efecto, el problema surge de la pasión que la mora Arlaxa siente por don Fernando, que la lleva a encargarse a Alimuzel —caballero moro y su enamorado— la captura del soldado español. Alimuzel, con tal de satisfacer el deseo de su amada, propone un desafío a Fernando justo antes del ataque de los moros a Orán. El general don Alonso de Córdoba prohíbe a Fernando acudir al desafío con Alimuzel, ya que necesita de sus fuerzas para la defensa de la ciudad. Pese a la negativa de don Alonso, Fernando transgrede a la orden y se presenta igualmente a la cita con el moro para enfrentarse con él. De ahí que se viene a crear el conflicto entre el deber moral y la honra personal, entre el valor y la cobardía que preside toda la comedia. La preocupación por la honra será, por tanto, tema fundamental de la pieza, a tal punto que el valor, la fe y la integridad moral de Fernando vendrán siempre puestos en tela de juicio hasta el cierre de la comedia.

Como ha subrayado Aurelio González, *El gallardo español* presenta toda una serie de dualidades muy interesantes: un doble sistema de valores que coincide con los dos universos representados en la comedia (cristiano y musulmán), una doble trama (bélica y amorosa) y un doble espacio (Orán y el aduar de Arlaxa).⁸⁶ La figura que une todas estas dualidades es precisamente el protagonista don Fernando, quien se mueve con gran libertad entre los dos mundos antagonistas de la comedia: el universo cristiano y el universo musulmán, familiarizando con los personajes moros, pasando de un espacio dramático (Orán) al otro (aduar de Arlaxa) e intentando conciliar su deber de soldado y su necesidad de individuo.

A diferencia de las piezas sueltas de la primera época, en esta comedia Cervantes reduce sensiblemente el número de personajes y no recurre a ninguna figura alegórica, repartiendo la acción dramática en tres jornadas en lugar de cuatro. En última instancia, es indudable la relevancia que tiene el dato autobiográfico que, una vez más, se refleja en la obra cervantina a partir del apellido del protagonista “Savendra” o también en la ubicación de la pieza en la ciudad de Orán, que Cervantes conoció muy bien.

Lejos de ser una mera comedia de moros y cristianos, como siempre Cervantes no atribuye los méritos o las culpas a un sólo bando, sino que mediante un constante perspectivismo presenta una realidad multiforme, llena de contrastes y múltiples respuestas, aportando así unas significativas reflexiones acerca de los conceptos de honra y fama.

5.2.2 La casa de los celos y selvas de Ardenia

Con la segunda comedia de su volumen de 1615 Cervantes lleva al lector a un universo dramático del todo diferente al de *El gallardo español*: de Orán se pasa a París —en particular a la corte del emperador Carlomagno y a las cercanas selvas de Ardenia—, del enfrentamiento entre moros y cristianos se pasa a los enfrentamientos entre paladines a servicio del emperador por cuestiones amorosas y de un marco histórico determinado se pasa a un contexto legendario

⁸⁶ González, 1993, p. 98.

y mítico del mundo caballeresco, en el que lo sobrenatural tiene un papel de primer orden.

Como ya se ha mencionado anteriormente, *La casa de los celos* podría ser una pieza perteneciente a la primera época del teatro cervantino, remodelada por mano del dramaturgo en ocasión de la publicación de sus comedias y entremeses de 1615.⁸⁷ Si en *El gallardo español* Cervantes emplea la materia histórica como fuente de su ficción, en esta comedia el dramaturgo emplea la materia literaria, tomando como fuente el famoso poema *Orlando innamorato* (1483) del italiano Matteo Maria Boiardo. Al igual de lo que ocurre en *La conquista de Jerusalén*, inspirada a la obra de Tasso, también esta vez Cervantes realiza un extraordinario trabajo de reelaboración literaria de sus fuentes. En este caso concreto, los personajes del Boiardo vienen del todo ridiculizados, tanto que se suele definir *La casa de los celos* como una pieza metaliteraria y paródica con respecto a la tradición caballeresca. Pero lo caballeresco no es la única tradición literaria de la que se sirve Cervantes para construir su obra. Además de las aventuras de los paladines Roldán y Reinaldos y de las peripecias del héroe nacional Bernardo del Carpio, se añade la acción paralela protagonizada por el cuadrángulo amoroso constituido por los pastores Lauso, Corinto, Clori y Rústico. Por medio de estos personajes Cervantes inserta así una trama pastoril al lado de la trama caballeresca, sometiendo también esta tradición literaria a una aguda y bien alcanzada parodia.

La acción dramática se estructura de forma muy episódica y, a veces, aparentemente caótica, pero una vez más Cervantes consigue una unidad de tipo argumental. De hecho, como apuntan Sevilla Arroyo y Rey Hazas⁸⁸, lo que unifica las tres tramas es que todos los personajes persiguen un deseo que no consiguen satisfacer: Reinaldos y Roldán quieren conquistar a Angélica, quien en cambio se les escapa constantemente, Bernardo y Marfisa desean demostrar su valor y honor buscando el enfrentamiento con los paladines, sin conseguirlo nunca y los pastores Lauso y Corinto, quienes están enamorado de la pastora Clori, tampoco consiguen satisfacer sus deseos amorosos.

⁸⁷ Trambaioli, 2004, p. 408. Según algunos estudiosos, como por ejemplo Shevill, Bonilla, Cotarelo y Valledor, la pieza podría ser una refundición de la comedia titulada *El bosque amoroso*, citada por Cervantes en su *Adjunta al Viaje del Parnaso* en 1614.

⁸⁸ Sevilla Arroyo *et al.*, 1997, p. XXXV.

Otro aspecto que merece ser destacado de esta pieza es su extraordinaria espectacularidad. En efecto, gracias sobre todo a la inserción de lo sobrenatural, Cervantes emplea constantemente recursos escénicos de gran espectacularidad como desfiles, apariciones y desapariciones, presencia de muchas figuras alegóricas y mitológicas, voces, sonidos, disfraces ect. Todo lo cual demuestra el gran conocimiento por parte de Cervantes de todos los instrumentos que el medio teatral le ofrece para crear la ilusión y la admiración de los espectadores.

En fin, pese a que a una primera lectura *La casa de los celos* pueda resultar muy compleja y poco apreciable, tanto que muchas veces ha sido valorada negativamente por parte de la crítica, concluimos el presente apartado con el punto de vista, a nuestro parecer muy acertado, de Sevilla Arroyo y Rey Hazas con respecto a la estimación de la pieza:

En cualquier caso, *La casa de los celos* es una comedia mucho más interesante, sugestiva, unitaria y bien construida de lo que la incomprensión de numerosos críticos había sostenido hasta hace poco tiempo, a causa de una óptica de análisis totalmente desenfocada, y sus quilates metaliterarios, paródicos, cómicos y humorísticos, sus valores épicos y sus complejidades escénicas y espectaculares merecen, en cualquier caso, un aprecio estético y dramático muy superior, que haga justicia crítica con ella y con su autor.⁸⁹

5.2.3 Los baños de Argel

Después de la incursión al mundo caballeresco y legendario de los paladines de Carlomagno, con *Los baños de Argel* se vuelve al tema morisco y de cautiverio. En efecto, al igual que *El gallardo español*, se trata de otra comedia que representa las peripecias de unos cautivos cristianos en tierra mora. Por tanto, Cervantes recurre nuevamente a su vivencia personal —la experiencia del cautiverio argelino— y al dato histórico como base de la cual partir para crear su obra de ficción. En el caso de *Los baños de Argel*, la mezcla de realidad y ficción se hace incluso más interesante y elaborada con la inserción de una secuencia

⁸⁹ Sevilla Arroyo *et al.*, 1997, p. XLVII.

dramática metaliteraria: la representación de un paso de Lope de Rueda, realizada por parte de los cautivos cristianos en ocasión del domingo de Pascua. Con este recurso metateatral algunos de los personajes de la comedia se convierten en actores mientras que otros se convierten en espectadores y el público real (lector o espectador) asiste así a un momento de teatro en el teatro, a través del cual Cervantes da cuenta de la ilusión de la realidad.

Además de servirse de elementos históricos y autobiográficos, Cervantes se sirve también de un rico material literario en la elaboración de su comedia: las novelas bizantinas según el modelo de Heliodoro y Tacio⁹⁰, sus propias obras *El trato de Argel* y el relato del cautivo intercalado en el *Quijote* y la pieza *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega. En efecto, entre todas estas obras y *Los baños de Argel* existen unas estrechas relaciones intertextuales que atañen tanto la construcción de la trama como la caracterización de los personajes⁹¹.

La acción dramática, repartida en tres jornadas, se ubica casi exclusivamente en Argel, excepto la secuencia inicial de la primera jornada que se desarrolla en un pueblo de España. La trama principal gira en torno al cuadrángulo amoroso constituido por la pareja de cautivos cristianos Fernando y Costanza, quienes han despertado involuntariamente los deseos amorosos de sus amos Cauralí y Alima. A estas dos parejas Cervantes añade otra constituida por el cautivo don Lope y la mora Zara, convertida secretamente al cristianismo. A la trama amorosa se alternan muchos episodios relativos a la vida de los cautivos, protagonizados por diferentes personajes, de manera que la acción dramática resulta muy dinámica.

La alternancia de la intriga amorosa y de la vida del cautiverio conlleva una inevitable mezcla de elementos cómicos con elementos trágicos pero, como apunta Zimic, a diferencia de *El trato de Argel*, esta pieza “se caracteriza por unas notas más serenas, por un ritmo más ligero”⁹², lo cual puede estar debido también a la mayor distancia temporal que separa *Los Baños* de la traumática experiencia del cautiverio. Seguramente, la inserción de las burlas del Sacristán, personaje bufonesco, aumenta significativamente la comicidad de la pieza con respecto a *El trato* y al mismo tiempo la acerca al modelo de la Comedia Nueva.

⁹⁰ Zimic, 1992, pp. 146-147 y p. 151.

⁹¹ Fothergill-Payne, 1989 y Meregalli, 1972.

⁹² Zimic, 1992, p. 144.

Al igual que las demás comedias de cautivos, Cervantes representa una vez más su propia visión del cautiverio, tratando temas importantes como el rescate, el deseo de libertad, el apego a la patria y la fidelidad a la religión cristiana, al mismo tiempo que vuelve a dramatizar las complejas relaciones entre moros y cristianos.

5.2.4 *El rufián dichoso*

A nivel de género teatral, *El rufián dichoso* constituye un *unicum* dentro de la producción dramática cervantina ya que es la sola comedia de santos que el dramaturgo ha escrito a lo largo de su carrera, si bien aportando unos cambios relevantes con respecto al canon de las comedias hagiográficas. Como es lógico, el argumento de la pieza se centra en la vida del santo —Cristóbal de Lugo, personaje histórico y protagonista absoluto de la comedia— y recorre las etapas fundamentales de su existencia: los años de vida libre y descabellada en Sevilla, su conversión a la vida religiosa, los años en el convento dominico en México y, por último, su muerte santa.

Nuevamente Cervantes recurre a la historia como punto de partida para su comedia y, en este caso, se sirve de fuentes hagiográficas como la *Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* de Fray Agustín Dávila Padilla y el *Consuelo de Penitentes* escrito por Fray Antonio de San Román. Como siempre la relación entre lo histórico y lo ficticio se hace muy compleja: si por un lado, en muchas acotaciones, Cervantes afirma la veracidad de lo representado demostrando así una gran fidelidad a sus fuentes, por el otro se distancia de ellas, reelaborándolas a favor de la teatralidad de su pieza.

En este sentido llama la atención la presencia de personajes pertenecientes a lo sobrenatural —un ángel, Lucifer, unos demonios, unas almas del purgatorio y unas ninfas— ya que esto podría aparecer contradictorio con respecto a la insistencia cervantina sobre la verosimilitud de su pieza. En realidad, nos parece una lectura muy acertada la de Zimic, quien afirma a este respecto:

Con la advertencia respecto a la veracidad de las “ninfas” y de los “demonios” —y de todos los personajes sobrenaturales de la obra— Cervantes destaca el hecho de que él se mantiene fiel a las fuentes hagiográficas utilizadas; pero el modo y el momento particulares de intervenir en esos personajes revelan su autenticidad, sobre todo en su función de los consabidos “pensamientos escondidos”: las “ninfas” y los “demonios” son la representación visual del recuerdo siempre latente de los placeres sensuales del pasado, de la tentación agresiva y sutil que de continuo acecha, persigue y sorprende a Fray Cruz [...] ⁹³.

En efecto, en *El rufián dichoso* Cervantes centra toda su atención en el proceso de cambio espiritual del personaje protagonista, seleccionando hábilmente las fuentes hagiográficas y rompiendo las unidades de espacio y tiempo, de manera de ensalzar el camino interior que Cristóbal de Lugo ha experimentado hasta convertirse en Fray Cruz. Por tanto, la acción dramática gira siempre entorno al conflicto interior del personaje, quien se encuentra debatido entre seguir disfrutando de los placeres mundanos y vivir en el pecado o entregarse a la vida religiosa, dedicándose al ejercicio espiritual y a la cura de los demás. La elección entre estos dos estilos de vida tan opuestos hará de eje argumental a lo largo de toda la comedia; el mismo título, construido sobre el oxímoron “rufián dichoso”, sugiere esta dualidad subrayando las dos facetas que caracterizan el protagonista. La oposición entre vida mundana y vida religiosa se refleja también en la construcción del espacio dramático que se desdobra en dos lugares: primero el mundo hampesco de la Sevilla de finales del siglo XVI (primera jornada) y luego el mundo conventual en Méjico (segunda y tercera jornada), espacios que coinciden respectivamente con la vida mundana y la vida religiosa.

En definitiva, *El rufián dichoso* no es una comedia de santos habitual en la que lo importante es representar la vida santa del protagonista ⁹⁴, haciendo hincapié en los hechos milagrosos, sino se trata de un intento de llevar a escena la vida de Cristóbal de Lugo y, en particular, recorrer las principales etapas de su vivencia que han determinado su libre elección de entregarse a la vida religiosa y su santidad. Además, el hecho de que la conversión de Lugo a la vida santa sea

⁹³ Zimic, 1992, p. 174.

⁹⁴ González, 1997, p. 208.

una elección libre y voluntaria y no predeterminada o impuesta constituye otra gran innovación con respecto al canon de las comedias santos⁹⁵.

⁹⁵ Canavaggio, 1991, p. 12 y Varas, 1991, p. 16.

5.2.5 La gran sultana doña Catalina de Oviedo

Con la quinta comedia de su recopilación de piezas teatrales nunca representadas, Cervantes vuelve al tema del cautiverio y a la relación entre españoles y moros por medio de una obra en la que se dramatiza la historia sentimental entre una cautiva cristiana y el Sultán de Constantinopla. Se trata de la tercera y última comedia de ambientación morisca que Cervantes incluye en su volumen de 1615 y que, a diferencia de las otras dos piezas ubicadas en el norte de Africa, se ubica en la capital del imperio turco, Constantinopla, ciudad que Cervantes nunca llegó a conocer.

También en este caso Cervantes consigue “trenzar ficción y realidad”⁹⁶ mezclando personajes y hechos reales con otros ficticios. En efecto, parece ser que Cervantes recurrió nuevamente a la historia para crear el argumento principal de la comedia, basándose en la relación amorosa realmente ocurrida entre el Sultán Amurates III y Safidje, una dama cristiana de origen veneciana⁹⁷. Pero como siempre Cervantes reemodera sus fuentes históricas con su arte y su inventiva, dando lugar a un producto literario de extraordinaria calidad. En general, si por un lado las increíbles peripecias dramatizadas en *La gran sultana* —típicas de la novela bizantina— demuestran su carácter ficticio, por el otro el contexto histórico y cultural en el que la historia se desarrolla, los temas tratados y las problemáticas que la intriga plantea, crean una atmósfera del todo verosímil.

Como todas las demás comedias cervantinas de 1615, también *La gran sultana* sigue una repartición en tres jornadas, aunque en este caso hay algunos indicios (distribución de los versos, elipsis temporales y fracturas argumentales) que hacen pensar a una posible articulación originaria de la acción dramática en cuatro jornadas. De hecho, una hipótesis que se suele plantear en relación a la composición de la pieza es la de la posible reescritura de ésta a partir de *La gran turquesca*, comedia perteneciente a la primera época del teatro de Cervantes que nunca llegó a nuestros días.

Además de la trama principal que tiene como protagonistas a la cautiva cristiana doña Catalina y al Gran Turco, Cervantes inserta también dos acciones secundarias protagonizadas por otros cautivos cristianos: por un lado la pareja de

⁹⁶ Gómez Canseco, 2010a, p. 25.

⁹⁷ Rey Hazas, 2005, p. 26.

enamorados Lamberto y Clara, y por el otro, Madrigal. Se trata de personajes que, insertados en la realidad hostil y extrema del cautiverio, se ven obligados a solucionar un complejo conflicto interior. El dilema que los aflige es, en los tres casos, de orden ético-moral y constituye un auténtico caso de conciencia⁹⁸. De hecho, la lucha interior de los protagonistas los lleva a plantearse hasta qué punto el individuo es libre de desviarse, o por lo menos interpretar con mayor flexibilidad, los dictámenes impuestos por la religión cristiana con tal de no incurrir en pecados mortales. Por tanto, lejos de ser una pieza burlesca (como muchas veces la crítica ha apuntado) a nuestro parecer *La gran sultana* plantea unas hondas reflexiones acerca de importantes cuestiones religiosas y morales, de gran interés por los contemporáneos de Cervantes.

A nivel de representación, la pieza goza de una gran espectacularidad gracias al recurso de desfiles de personajes, a la indumentaria, a escenas metateatrales y al uso de sonidos y música, lo cual demuestra una vez más la atención de Cervantes para la puesta en escena y su gran conocimiento de las posibilidades expresivas del teatro.

5.2.6 El laberinto de amor

Como se ha apuntado anteriormente, puede que *El laberinto de amor* sea una comedia perteneciente a la primera época del teatro de Cervantes, que el dramaturgo habría remodelado y ajustado en ocasión de la publicación de 1615. En particular se ha planteado la hipótesis de que la comedia haya sido reescrita a partir de *La confusa*, una de las piezas arcaicas y no conservadas, pero de la que Cervantes se mostró muy orgulloso, según lo que afirmó en la *Adjunta* de su obra *Viaje del Parnaso* de 1614.

Si bien la filiación de *El laberinto de amor* a partir de *La confusa* es una hipótesis que, de momento, no puede ser comprobada por falta de datos inconfundibles, es indudable que ambos títulos evocan una misma idea común: la confusión. En efecto toda la pieza se centra en los complicados enredos causados por la pasión amorosa, que lleva a los personajes protagonistas a una

⁹⁸ Gómez Canseco, 2010b,

condición de total confusión y los obligas a moverse en una maraña de mentiras y engaños. De esta manera, a causa del amor que condiciona por completo las acciones de los personajes, se viene a crear una constante tensión entre la falsificación de la verdad y su simultánea búsqueda⁹⁹.

La pieza tiene una ambientación cortesana, la acción principal se desarrolla en la corte italiana de Novara y se centra en las aventuras amorosas de unos jóvenes duques y duquesas. El personaje central de la pieza es sin duda la duquesa de Novara, Rosamira, de la que están enamorados los tres duques protagonistas —Dagoberto, Manfredo y Anastasio— y alrededor de la cual gira toda la acción. Pese a la centralidad de su figura, la actuación de Rosamira es bastante reducida, mientras que protagonizan a menudo la escena otros dos personajes femeninos —Julia y Porcia— quienes están respectivamente enamoradas de Manfredo y Anastasio. De esta manera, todos los protagonistas están relacionados entre ellos por cuestiones amorosas y emplearán la disimulación, el engaño, la mentira y la ocultación con tal de conseguir sus objetivos, creando situaciones cada vez más enredadas que los aprisiona y confunde dentro de este laberinto de amor. Como apunta Pilar Alcalde Fernández-Loza:

Así, la naturaleza humana aparece representada de manera imprudente e indiscreta, de modo que urge la necesidad de mostrar la capacidad humana para superarse y encaminarse como criaturas libres, capaces de manejarse de manera correcta espiritualmente, y así superar el laberinto de la mentira y obtener la verdad definitiva¹⁰⁰.

En efecto, la pieza terminará con un final feliz, por medio del cual vuelve la armonía después de tanto caos, y por fin la verdad viene a luz salvando a todos los personajes.

Pese a las muchas críticas negativas que ha recibido la pieza creemos que, al dramatizar el tema de la confusión entre verdad y mentira, Cervantes logró escribir una comedia con una gran unidad y coherencia temática, estructural e ideológica, consiguiendo envolver también al público en el estado de

⁹⁹ Zimic, 1992, p. 206.

¹⁰⁰ Alcalde Fernández-Loza, 2004, pp. 194-95.

desorientación y caos en el que se encuentran los protagonistas de la pieza. Por lo que nos parece muy acertada la interpretación de Stanislav Zimic según la cual:

Cervantes se propuso crear específicamente situaciones laberínticas para los personajes [...] Así, precisamente la indignación y las quejas de los críticos, al encontrarse confusos, perdidos y frustrados en la trama de la comedia, vienen a ser un tributo elocuente a la ingeniosidad del autor en crear un “laberinto confuso y ciego” en ella, pues se debe también observar que en este laberinto hay una “confusion ordonée” para el lector atento¹⁰¹.

5.2.7 La entretenida

De todas las comedias publicadas en 1615, parece ser que *La entretenida* sea una de las últimas —junto a *Pedro de Urdemalas*— a ser redactada por Cervantes durante el periodo de su vuelta definitiva a Madrid. El hecho de que se trate de una composición tardía con respecto a las demás piezas de la colección salta a la vista por el género, el argumento, los personajes y la ambientación que provienen inequívocamente de la Comedia Nueva, que en esos años ya había triunfado gracias a Lope de Vega. En efecto se trata de una comedia de ambientación urbana y contemporánea al público (el Madrid del siglo XVII), protagonizada por damas y galanes junto a sus respectivos criados y cuya intriga gira en torno a las enredadas relaciones amorosas entre los protagonistas, en las que dominan el engaño, la doblez y el equívoco.

Pese a los múltiples puntos en común con el modelo de comedia lopeguevesco, *La entretenida* no es de ninguna manera un acercamiento o, menos aún, una aceptación por parte de Cervantes de la nueva manera de hacer teatro. De hecho, no hay que perder de vista el carácter del todo anticonformista, experimentalista e innovador de toda la producción dramática cervantina que, al igual que la obra narrativa, juega precisamente con la mezcla y la reelaboración de

¹⁰¹ Zimic, 1992, p. 219.

diferentes tradiciones literarias y nunca se deja encasillar dentro de modelos predeterminados. Por tanto, la pieza va entendida más bien como una parodia de los elementos principales de la Comedia Nueva: el tema amoroso, los enredos de la intriga, los personajes tipificados, el final feliz... de los que Cervantes hace una constante sátira. Además, según el punto de vista de Zimic, Cervantes no se limita a burlarse del modelo de comedia lopesco, sino que ironiza también sobre la propia figura del Fenix por medio de una "fragmentación de su figura entre los varios personajes"¹⁰² a tal punto que:

Ninguno de los personajes representa por si solo a Lope, sino que cada uno personifica una o varias flaquezas de su temperamento o algún desvarío en su conducta, combinándose todas las facetas parciales en un retrato ingeniosamente completo y reconocible.¹⁰³

De este proceso de reelaboración y parodización resulta una comedia, a nuestro parecer, extremadamente muy bien construida y de elevado valor literario.

Al igual que *El laberinto de amor*, también en *La entretenida* la acción principal gira en torno a un personaje femenino, que en este caso se desdobra en dos mujeres con igual nombre de pila: Marcela Osorio y Marcela Almendárez. La homonimia de las dos mujeres será la causa principal de los principales enredos que se van desarrollando a lo largo de la pieza. Ambas son el objeto amoroso de unos galanes: don Antonio (hermano de Marcela Almendárez) y don Ambrosio son los pretendientes de Marcela Osorio, mientras que don Silvestre se debería de casar con su prima Marcela Almendárez, la cual viene al mismo tiempo cortejada por el estudiante Cardenio, quien finge ser don Silvestre. Todos los galanes son sometidos a un proceso de ridiculización que pone en evidencia su excesivo sentimentalismo, su falta de valor y su egoísmo.

Al lado de las dos intrigas principales que tienen como centro a las dos Marcela y son protagonizadas por personajes de elevado estado social, se encuentra una acción secundaria protagonizada por los criados. También en este caso todo gira en torno a un personaje femenino, la fregona Cristina, la cual a su vez tiene dos pretendientes: el lacayo Ocaña y el paje Quiñones, a los que se le

¹⁰² Zimic, 1992, p. 260.

¹⁰³ Zimic, 1992, p. 258.

añade también el capigorrón Torrente. Cervantes otorga gran protagonismo a los personajes humildes, caracterizándolos con mucha individualidad y concediéndoles mucha independencia con respecto a los criados de la Comedia Nueva que, en cambio, solían actuar de dobles de sus amos.

Por último, merece la pena destacar la importancia del elemento metateatral en la comedia cervantina que se inserta con la representación de un entremés organizado y representado por los criados, juntos a otros personajes, en casa de don Antonio y Marcela de Almendárez. Se van a crear así tres niveles de teatro dentro del teatro: la comedia cervantina que engloba al entremés que a su vez engloba un espectáculo de bailes y cante¹⁰⁴. Con este recurso nuevamente Cervantes propone el tema de la relación entre realidad y ficción, destacando la borrosa frontera entre las dos.

5.2.8 Pedro de Urdemalas

Cervantes pone como cierre de su colección de comedias una pieza de absoluta originalidad que se sale de cualquier intento de clasificación genérica, tanto que Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas la han definido como “comedia archigenérica o supragenérica”¹⁰⁵, ya que en ella confluyen elementos pertenecientes a la narrativa picaresca, a la comedia palatina, al entremés e incluso a la tragedia.

Junto a *La entretenida*, la pieza es una de las últimas comedias que Cervantes compuso para la imprenta. En este caso la crítica se encuentra por la mayoría de acuerdo en fecharla después de 1610, basándose en la referencia al autor de comedias Nicolás de los Ríos, muerto precisamente en ese año. Como resulta evidente a partir del título, la acción dramática gira en torno a un protagonista único, Pedro de Urdeamalas, figura que Cervantes recupera de la tradición folclórica y literaria. Pedro es un personaje protéico, como él mismo se

¹⁰⁴ Cubero, 1997, pp. 63-64.

¹⁰⁵ Sevilla Arroyo *et al.*, 1998, p. LIV.

define en la tercera jornada de la comedia¹⁰⁶, ya que se transforma continuamente dependiendo del ambiente y la situación en la que se encuentra. Por medio de sus múltiples transformaciones Pedro experimenta una auténtica evolución, ya que, de ser un muchacho apicarado, al final se convierte en un comediante que representa ante la corte real. Pedro consigue mejorar su condición de individuo gracias a su extraordinaria capacidad de comprender en profundidad el mundo que tiene delante y saberse mover en él con inteligencia, astucia y discreción, tanto que a largo de toda la comedia demuestra una “superioridad intelectual”¹⁰⁷ sobre todos los demás personajes.

La acción dramática se estructura alrededor de una serie de episodios que tienen como elemento en común el protagonismo de Pedro de Urdemalas. En todos los episodios —el del alcalde Martín Crespo, los de las dos parejas de enamorados Clemente-Clemencia y Pascual-Benita, el de la viuda rica, el del labrador y los farsantes y, por último, el de la gitana Belica y los Reyes— Pedro es siempre la figura clave que, con su personalidad cambiante y su ingenio, consigue ayudar a los demás personajes a solucionar sus problemas. De esta manera, la presencia unificadora del protagonista de la comedia hace que la acción dramática no resulte deshilvanada, sino coherente con la evolución y las experiencias personales del protagonista.

Además, hay otro elemento clave que hace de hilo común a todos los episodios: el tema de la borrosa frontera entre lo que es y lo que parece ser, es decir entre la realidad y la ilusión, la verdad y la mentira. Este tipo de reflexión sobre la dicotomía entre realidad y ficción llega a su cumbre con la transformación final del protagonista en actor de teatro, es decir en individuo real capaz de asumir cualquier tipo de papel ficticio. En relación a este tema, nos parece interesante mencionar las consideraciones de Stanislav Zimic:

Pedro es un viajero en la vida, a la que siempre observa con gran perspicacia y que le hace concluir que todo el mundo es un ridículo espectáculo [...] Los hombres son farsantes que bajo apariencias de bondad, integridad y dignidad, encubren la maldad, la deshonestidad y la tontería. [...] Ahora comprende que hay también otra clase de hipocresía que es bella y admirable, y que aspira al

¹⁰⁶ Cervantes, *Comedias*, ed. 2001, vol. 3, pp. 434-435. “Bien logrado iré del mundo / cuando Dios me lleve dél / pues podré decir que en él / un Proteo fui segundo.” (vv. 2672-2675).

¹⁰⁷ Sevilla Arroyo *et al.*, 1998, p. XLV.

bien y al placer de los hombres, porque se propone mejorarlos y ennoblecerlos. [...] Al entrar en el mundo del teatro, Pedro renuncia, simultáneamente, al gran teatro del mundo [...] y así descubre un mundo donde la ilusión y la realidad pueden complementarse, fundirse armoniosamente¹⁰⁸.

En definitiva, quizás la posición final de *Pedro de Urdemalas* dentro de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615 no es casual: por un lado es una pieza que realiza una honda reflexión sobre el teatro, por el otro, la comedia alcanza un grado de originalidad absoluto, saliéndose por completo del canon de la Comedia nueva. De esta manera, *Pedro de Urdemalas* funcionaría como síntesis y manifiesto de la dramaturgia cervantina, reivindicando la libertad creativa y el experimentalismo que caracterizan todas las comedias de Cervantes.

¹⁰⁸ Zimic, 1992, pp. 286-287.

Capítulo 6: El silencio dramático en *El trato de Argel*

6. El silencio dramático en El trato de Argel	84
6.1 Jornada primera	84
6.2 Jornada segunda	90
6.3 Jornada tercera	99
6.4 Jornada cuarta	107

6. El silencio dramático en *El trato de Argel*

En el presente capítulo se emprenderá el análisis textual de la primera de las tres piezas manuscritas cervantinas —*El trato de Argel*— desde el punto de vista del silencio dramático. Con tal de conseguir una mayor claridad en el discurso, se ha decidido repartir el análisis según las cuatro jornadas que componen la pieza (§6.1, §6.2, §6.3 y §6.4).

6.1 Jornada primera

La primera jornada de *El trato de Argel* consta de dos macrosecuencias, ambas ubicadas en Argel —si bien en espacios diferentes— y en un tiempo indeterminado, separadas por un vacío escénico.

La primera macrosecuencia (A) abarca los versos 1-332¹⁰⁹, tiene lugar en el interior de la casa de los moros Yzuf y Zahara y ve como protagonistas a Aurelio, un cautivo cristiano y a Zahara, su ama mora, acompañada por su criada Fátima. A lo largo de esta primera secuencia Cervantes presenta al público a su protagonista Aurelio, quien plantea en seguida su conflicto: ceder al deseo lascivo de Zahara con tal de ganar la libertad, pero cometiendo un pecado mortal, o negarse salvando así su alma, pero perdiendo definitivamente su libertad. Lo que interesa para el objetivo del presente estudio es que ya a partir del comienzo de la pieza, Cervantes echa mano al silencio dramático, empleándolo en diferentes modos, como se verá a continuación.

En efecto, el público espectador o lector, topa en seguida con las primeras manifestaciones de silencio dramático al asistir al soliloquio inicial de Aurelio, quien aparece sólo en escena y se lanza en una queja desesperada por su condición de cautivo cristiano en tierra mora y su situación amorosa, dado que el cautiverio le ha separado de su amada y prometida Silvia. Cervantes decide emplear para su personaje protagonista una modalidad discursiva, la del soliloquio, que se funda en el silencio en cuanto se trata de un discurso hecho por un emisor a solas, sin la presencia de ningún interlocutor —exceptuando el público que lo presencia todo, pero no puede intervenir en la conversación—, y que se presenta como una

¹⁰⁹ Todas las referencias al texto de *El trato de Argel* que se harán de aquí en adelante, remiten a la edición de la obra de 2001, realizada por Florencio Sevilla Arroyo. La indicación de página se insertará al final de cada cita, junto al número de verso.

manifestación íntima de los pensamientos del emisor, quien decide voluntariamente callar sus palabras a los demás personajes de la pieza. Por estas razones, según nuestro punto de vista, el soliloquio es una modalidad discursiva que cabe dentro de la tipología de silencio parcial que se ha propuesto en §3, ya que si bien se usa la palabra para comunicar, esta comunicación no se realiza de forma plena. De hecho, en este caso concreto, el desahogo doloroso de Aurelio por su falta de libertad y su lejanía de la patria y el desvelamiento de su amor por Silvia y el sufrimiento que su ausencia le causa, son todas informaciones que sólo el público puede recibir, mientras quedan ocultas a todos los otros personajes del *Trato*.

Pero Cervantes no se limita sólo a esto, sino que inserta ingeniosamente un silencio dentro de otro, como en un juego de cajas chinas. En efecto, precisamente dentro del soliloquio de Aurelio, se encuentra otra forma de silencio dramático, como lo demuestra este fragmento del texto:

AURELIO: Cállese aquí este tormento,
que, según me es enemigo,
no llegará cuanto digo
a un punto de lo que siento.

(vv. 21-24, p. 43)

Se trata de otra manifestación de silencio que cabe dentro de la tipología de silencio parcial, ya que no hay una suspensión total de la palabra, sino que el silencio se inserta en el discurso, complementando a la palabra. Pero, en este caso, el uso de esta forma de silencio es completamente distinto. Aquí es el personaje que emplea de forma directa el silencio, acallándose a sí mismo al poco empezar su parlamento. Se trata de la infabilidad, ya que el cautivo cristiano se autoexhorta a interrumpir su desahogo, convencido de que la palabra no es capaz de expresar de forma satisfactoria sus sentimientos, ni tampoco de explicar de forma adecuada la situación por la que está pasando. En realidad, si bien Aurelio se propone callar, de inmediato sigue su soliloquio dando cuenta largamente de las penas de “cuerpo y alma”¹¹⁰, de otra manera no habría comedia. Pero, denunciando la incapacidad de hablar de este asunto, Aurelio en

¹¹⁰ Cervantes, *El trato de Argel*, ed. 2001, p. 44.

realidad consigue ponerlo mayormente al centro de la atención, enfatizando el sufrimiento que su condición de cautivo le provoca, un dolor tal que es del todo indecible. Por tanto, si la palabra es limitada, el silencio en este caso sirve como su sustituto y se hace elocuente.

A continuación entran en escena también Zahara, acompañada por su criada Fátima, y comienza a presionar a Aurelio para conseguir tener amorío con él. Para esto emplea una técnica muy interesante, que se podría identificar con recurso del “decir sin decir” como se puede ver en este fragmento de su conversación con el cautivo cristiano:

ZAHARA: ¡Aurelio!
 AURELIO: Señora mía...
 ZAHARA: Si tú por tal me tuvieras,
 a fe que luego hicieras
 lo que ruega mi porfía.
 AURELIO: Lo que tú quieres yo quiero,
 porque al fin te soy esclavo.
 ZAHARA: Esas palabras alabo,
 mas tus obras vitupero.
 AURELIO: ¿Cuál ha sido por mí hecha
 que en ella no te complaces?
 ZAHARA: Aquellas que no me haces
 me tienen mal satisfecha.
 AURELIO: Señora, no puedo más;
 por agua me parto luego.
 ZAHARA: Otra agua pide mi fuego,
 que no la que tú trairás.
 No te vayas; está quedo.
 AURELIO: De leña hay falta en la casa.
 ZAHARA: Basta la que a mí me abrasa.
 [...]

(vv. 81-98, pp. 45-46)

La mora emplea ingeniosamente la palabra de una forma indirecta, jugando con lo implícito y los sentidos dobles de los términos, dando lugar a un discurso altamente alusivo. Zahara nunca menciona de forma abierta y clara su deseo hacia Aurelio, sino que lo calla, girando en torno al tema por medio de sus alusiones. Al principio Aurelio intenta mantener la conversación dentro de los

límites del decoro, agarrándose al significado literal de las palabras de su ama y portándose con sumisión, pero Zahara insiste con sus alusiones, e intenta provocarle. A este punto Aurelio decide cortar de raíz esta conversación que está tomando un camino cada vez más peligroso y, con un seco “Señora, no puedo más”, anuncia irse a por agua. Zahara, por su parte, no se deja intimidar por la actitud de su esclavo, sino que al revés decide ir más allá, empleando un lenguaje aún más atrevido. De hecho, la mora retoma la referencia al agua de Aurelio, para relacionarle términos como “mi fuego”, “leña” “que a mí me abrasa” que aluden de forma evidente y tópica a su pasión amorosa, evocando sensaciones de calor y ardor. De esta forma, Zahara consigue expresar su deseo a Aurelio, sin nunca mencionarlo explícitamente, la mora dice sin decir, dejando que sea su interlocutor quien descifre su discurso, eligiendo entre quedarse en el sentido literal de las palabras o entendiendo sus indirectas. De nuevo, Cervantes decide construir el parlamento de su personaje alrededor de un silencio parcial, que no excluye, sino que complementa la palabra explícita.

La acción sigue con las insistencias de Zahara, quien no deja de presionar a Aurelio, con la ayuda de su criada Fátima, pero sin conseguir nada más que la firme negativa de éste. Las dos moras se van y Aurelio vuelve a quedarse solo en el escenario y, por medio de otro soliloquio, reza a Dios y a la Virgen María para que le ayuden en su difícil situación. Aurelio pasa luego a dirigirse a su amada Silvia y concluye afirmando con determinación su elección de no aceptar nunca el pedido de Zahara, aún a costa de su misma vida:

AURELIO: Yo moriré por lo que al alma toca,
antes que hacer lo que mi ama quiere;
firme he de estar cual bien fundada roca
que en torno el viento, el mar combate y hiere.
Que sea mi vida mucha, o que sea poca,
importa poco; sólo el que bien muere
puede decir que tiene larga vida,
y el que mal, una muerte sin medida.

(vv. 325-332, p. 56)

Nuevamente, el público es el único que puede conocer los pensamientos íntimos del protagonista de la comedia. Además, resulta interesante la construcción de

esta primera macrosecuencia en cuanto presenta una estructura circular desde el punto de vista del uso del silencio dramático, ya que se abre y se cierra con un soliloquio.

A este punto, Aurelio abandona la escena que así queda completamente vacía, para pasar a la segunda y última macrosecuencia (B, vv. 333-718) que compone la primera jornada y que tiene como protagonistas a otros cautivos cristianos: Sayavedra, Leonardo y Sebastiano. Al igual que la macrosecuencia inicial, también en ésta la acción tiene lugar en Argel, pero en un tiempo no determinado, lo cual crea el efecto de simultaneidad entre las dos acciones de A y B. La secuencia comienza con la conversación entre Sayavedra y Leonardo, acerca del amorío que este último tiene con su ama mora, a cambio de beneficios para su condición de cautivo. Es decir que Cervantes plantea el mismo conflicto de Aurelio, esta vez proponiendo una solución completamente opuesta ya que Leonardo cede al pedido de su ama, lo que demuestra una perfecta unidad temática entre la primera y la segunda macrosecuencias, proporcionando una doble visión sobre la realidad, perfectamente en línea con el ideario cervantino.

El cautivo Sayavedra, que funciona como figura moral y representante de la ortodoxia cristiana en la pieza, reprocha a Leonardo su conducta y, a continuación, comienza un largo y muy significativo discurso acerca de la política de Felipe II con respecto a los cautivos españoles en tierra mora. Sayavedra imagina encontrarse ante el soberano para exhortarle a intervenir para liberar a los muchos cautivos españoles y es precisamente ahora cuando se encuentra otro caso de silencio, como se ve en el fragmento a continuación:

SAYAVEDRA: [...] cuando me vea en más seguro estado,
o si la suerte o si el favor me ayuda
a verme ante Filipo arrodillado,
mi lengua balbuciente y casi muda
pienso mover en la real presencia,
de adulación y de mentir desnuda,
diciendo: "Alto señor, cuya potencia
[...]

(vv. 414-420, p.59)

La "lengua balbuciente y casi muda" que el cautivo imagina tener ante "la real presencia" de Felipe II es otro caso de inefabilidad, ya que Sayavedra se ve

incapaz de articular palabra. A diferencia del silencio de inefabilidad de Aurelio en la macrosecuencia anterior, no es el sufrimiento lo que le impide expresarse, sino el respeto que le provocaría encontrarse ante su soberano. Pese a eso, Sayavedra decide romper este silencio de respeto con tal de exponer a Felipe II la causa de los cautivos en Argel, lo cual supone un gesto atrevido, pero que el cautivo se preocupa en seguida de mitigar, con la aseguración de que su discurso va a ser sin traza ninguna “de adulación y de mentir”. El de Sayavedra es un silencio muy relacionado a las reglas de conducta en la Corte, ya que se presenta como forma de respeto de la jerarquía. De hecho, terminada su imaginaria petición a Felipe II, el cautivo vuelve a emplear el silencio como cierre de su parlamento:

SAYAVEDRA: Pero a todo silencio poner quiero,
que creo que mi plática te ofende,
y al trabajo he de ir adonde muero.

(vv. 460-462, p. 60)

En este caso, ya no se trata de un silencio debido al respeto que impide la libre expresión, no es un “no poder” hablar, sino un “no querer” hablar (autocensura) como señal de sumisión y de respeto ante su soberano para cerrar el discurso. La jornada se cierra sin más casos de silencio dramático y con la llega un tercer cautivo, Sebastián, quien después de quejarse por la crueldad y la injusticia de los moros de Argel, cuenta la terrible tortura y la injusta muerte sufrida por un sacerdote cristiano.

En definitiva, la primera jornada de *El trato de Argel* proporciona una muestra de diferentes formas de silencio dramático. En todos los casos, nunca Cervantes recurre a un silencio total, sino que prefiere emplear el silencio siempre al lado de la palabra. En la siguiente tabla, en forma de resumen, es posible ver en qué punto de la acción dramática y bajo qué forma Cervantes inserta el silencio dramático en la primera jornada de su *Trato de Argel* (fig. 6.1):

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-80	Aurelio	Soliloquio Inefabilidad
	1.2 vv. 81-284	Aurelio, Zahara, Fátima	Decir sin decir
	1.3 vv. 285-332	Aurelio	Soliloquio
vacío escénico			
B	2.1 vv. 333-462	Sayaveedra, Leonardo	Inefabilidad Autocensura
	2.2 vv. 463-718	Sayavedra, Leonardo, Sebastiano	

Fig. 6.1.1 Tabla del silencio dramático de la primera jornada de *El trato de Argel*

6.2 Jornada segunda

A lo largo de la segunda jornada de *El trato de Argel*, Cervantes introduce otro personaje protagonista: Silvia, la cautiva cristiana enamorada de Aurelio. De este modo, con un monólogo plantea así su conflicto que es idéntico al de su prometido. De hecho, también Silvia tiene que decidir entre ceder o resistirse a las presiones de su amo Yzuf (marido de Zahara), quien la desea ardientemente. Además de Silvia, en esta jornada el dramaturgo inserta a otros nuevos personajes: los jóvenes hermanos cautivos Juan y Francisco.

Cervantes aprovecha del silencio dramático en diferentes momentos y en distintas maneras, como se irá analizando a continuación. La primera macrosecuencia (C, vv. 719-818) se ubica nuevamente en la casa de Yzuf y Zahara y se desarrolla en un tiempo indeterminado, pero quizás consecutivo al de la primera jornada. Al principio, Aurelio y su amo Yzuf protagonizan la acción llevando a cabo una conversación en la que el moro pide ayuda a su esclavo para seducir a su nueva y desdeñosa cautiva cristiana. A cambio de su ayuda, Yzuf promete dar la libertad a Aurelio, quien decide aceptar el trato al descubrir que la

cautiva en cuestión es su amada Silvia. Es precisamente en esta situación cuando el cautivo recurre al silencio dramático. En efecto, Aurelio reacciona dirigiendo una serie de preguntas a su amo a fin de averiguar la verdadera identidad de la cautiva cristiana y, una vez seguro de que se trata de Silvia, da su disponibilidad a Yzuf por medio de estas palabras:

AURELIO: Si ella es, yo sé decir
 que es hermosa sin mentir,
 y que no es tan cruda altiva,
 que su condición esquivada
 a ninguno hace morir.
 Traéla a casa, señor, luego,
 y ten las riendas al miedo;
 y tú verás, si yo puedo,
 cómo a mis manos y ruego
 amaina el casto denuedo.

(vv. 774-783, p. 71)

Aurelio afirma conocer a Silvia por haber sido su compañero de cautiverio y también reconoce su extraordinaria hermosura y recato, pero se guarda bien de desvelar a Yzuf el lazo sentimental que los une. El silencio de Aurelio podría caber dentro de lo que Marie-Françoise Déodat Kessedjian llama “disimulación de intenciones¹¹¹”, ya que su plan consiste en mantener encubierta su relación con Silvia y sus verdaderas motivaciones: reencontrarse con su amada y posiblemente salvarla de los acosos del moro. Por medio de su ocultación, Aurelio asume una conducta muy prudente que le permitirá moverse con mucha más libertad y asegurarse más posibilidades de solucionar la compleja situación en la que él y su amada se encuentran.

Al irse Yzuf, Aurelio vuelve a quedarse sólo en escena y nuevamente Cervantes inserta un largo soliloquio de su protagonista, quien desahoga sus sentimientos de sorpresa, emoción y alegría al saber que pronto podrá volver a ver a su Silvia. Todo lo que Aurelio ha callado prudentemente en su conversación con Yzuf, brota ahora en su soliloquio, que se constituye como un espacio de libre expresión de su interioridad, ante la sola presencia del público.

¹¹¹ Déodat-Kessedjian, 1999, p. 57.

El escenario queda vacío y empieza así una nueva macrosecuencia dramática (D, vv. 819-1034) cuya acción se lleva a cabo en un tiempo indeterminado, en una calle de Argel. Cervantes deja a un lado por un momento la historia de Aurelio y Silvia, moviendo el punto de vista sobre otros personajes: unos mercaderes, el corsario Mamí, un pregonero y una familia de cautivos cristianos compuesta por el padre, la madre, dos muchachos y un bebé. Al principio sólo aparecen en escena los mercaderes junto a Mamí mientras hablan acerca del botín que el corsario hizo en Cerdeña. A continuación se añaden los demás personajes y la acción se centra en la venta de los dos muchachos cristianos a uno de los mercaderes. Se trata de un momento muy emocional, en particular por lo que atañe a la separación de los muchachos de su familia, que roza el patetismo. Es precisamente durante la secuencia de la venta de los muchachos cristianos cuando dos personajes mandan callar a otro, introduciendo así un nuevo uso del silencio que hasta ahora no se había encontrado. El primero en hacerlo es el Padre, quien ante las quejas de dolor de su esposa, la Madre, la exhorta a calmarse y callar mediante estas palabras:

MADRE: ¡Oh amargo y terrible punto,
 más terrible que la muerte!

PADRE: ¡Sosegad, señora, el pecho;
 que si mi Dios ha ordenado
 ponernos en este estado,
 Él sabe por qué lo ha hecho!

(vv. 887-894, pp. 75-76)

El callar es así utilizado como una imposición de silencio dirigida a la mujer. Pero, la orden de silencio del Padre no es de ningún modo un acto autoritario, sino más bien un intento de consolar a su propia esposa por la pérdida de sus dos hijos, recordándole que sus vidas dependen por completo de la voluntad divina. El segundo personaje que emplea esta modalidad de silencio es el Pregonero, quien también manda callar a la Madre de los muchachos, pero lo hace de una manera completamente diferente:

PREGONERO: ¡Calla, vieja y mala pieza,

si no quieres, por más mengua,
que lo que dice tu lengua
que lo pague la cabeza!

(vv. 979-982, p. 81)

El del Pregonero es otro silencio impuesto, pero es evidente que tanto el tono, como el registro empleados convierten sus palabras en un acto mucho más violento con respecto a la orden de silencio del Padre. Además también la intención es completamente opuesta: si el Padre intenta que su mujer no se deje llevar por la desesperación y confíe en la providencia divina, en cambio el Pregonero quiere solamente imponer su poder sobre la cautiva. En definitiva, Cervantes juega astutamente con el uso del silencio, poniendo en boca de dos personajes opuestos una misma manifestación de silencio dramático, que inevitablemente adquiere una valencia completamente distinta: la imposición de silencio del padre puede ser juzgada positivamente, porque además de ser una forma de consuelo hacia su esposa, es también demostración del valor y la firme fe de los cristianos españoles, mientras la imposición de silencio del Pregonero sólo asume un valor negativo, como demostración de crueldad, violencia y total falta de piedad.

Se pasa ahora a analizar la tercera macrosecuencia (E, vv. 1035-1312) en la que la acción vuelve a trasladarse a la casa de Yzuf y Zahara, en un tiempo indeterminado, pero seguramente consecutivo. Al principio se asiste a la conversación entre Silvia e Yzuf, quien intenta seducir a la cautiva, pero obteniendo solamente una nueva negativa por parte de la joven. Con la llegada de Zahara, Yzuf interrumpe su cortejo a Silvia y la presenta a su esposa. La mora en seguida empieza a preguntar por la cautiva con una serie de preguntas al marido, incluso informándose acerca de su estado civil, a lo cual contesta directamente Silvia, recurriendo al silencio dramático:

ZAHARA: ¿Es doncella o es casada?
SILVIA: Casada soy y doncella.
ZAHARA: ¿Cómo es eso, Silvia? Di.
SILVIA: Señora, ello es así,
 que así lo quiso mi estrella.
 El cielo me dio marido,

no para que le gozase,
sino para que quedase
yo perdida y él perdido.

(vv. 1130-1138, p. 88)

La respuesta de Silvia es muy peculiar en cuanto en lugar de contestar con una o otra de las disyuntivas propuestas por Zahara, la cautiva recurre a un juego de antítesis: “casada soy y doncella”, con el cual consigue no responder para nada a la pregunta y, al mismo tiempo, despertar la curiosidad de la mora, quien la exhorta a explicarse mejor. Pero, ni siquiera en su segunda replica Silvia aclara del todo su situación amorosa, ya que sólo apunta a la existencia de un marido que no consiguió realmente tener, a causa de unas circunstancias que encubre por medio de un paralelismo en el que declara haberse quedado “yo perdida y él perdido”, lo cual queda evidentemente muy ambiguo y para nada esclarecedor. Esta estrategia que solamente alude a unos hechos, pero sin desvelarlos del todo, es la misma que había utilizado Zahara en la primera jornada, y es ese particular uso del silencio dramático —el “decir sin decir”— que se funda en la alternancia entre dicho y no dicho.

La pregunta de la mora se queda así sin una respuesta explícita y a esto se le añade también que Cervantes, con gran maestría, hace llegar al escenario a un Moro para llamar a Yzuf de parte del rey de Argel, Azán Bajá. Con la llegada repentina de este nuevo personaje en escena se crea una interrupción del diálogo entre Zahara y Silvia, por lo que el discurso de la cautiva se queda silenciado, consiguiendo un gran efecto de expectación tanto en el público, como en los personajes Zahara e Yzuf. Al irse Yzuf con el Moro, las dos mujeres se quedan solas y pueden retomar su conversación en la que Zahara vuelve a informarse, por medio de una larga serie de preguntas, acerca de la vida de Silvia, quien le cuenta ser de Granada y estar enamorada de un cristiano. A este punto, el discurso se desvía a una cuestión moral fundamental: si es pecado amar a una persona de religión diferente. Zahara, entonces, aprovecha del momento para confiarse con la cautiva, contándole de su amor por Aurelio. Además, al igual que Yzuf con Aurelio, también Zahara pide a Silvia su ayuda para seducir a su amado. Por su parte, Silvia actúa exactamente igual que Aurelio: después de haberse

asegurado que se trata de su prometido, finge no conocerle y oculta su relación con él, como es posible ver en este fragmento:

ZAHARA: Sin duda has acertado, ¡ay, Silvia mía!
 ¿Quién es este enemigo de mi gloria?
 ¿Es caballero, o rústico villano?
 Que todo lo parece en su apostura
 y dura condición: el talle ilustre,
 de la ciudad; la condición, del monte.

SILVIA: A mí, pobre escudero me parece,
 según en la galera se trataba;
 que de su hacienda no sé más, señora.

ZAHARA: No yo sé que te diga, ¡oh Silivia, Silvia!,
 sino que a tal extremo soy venida,
 que le tengo de amar, sea quien se fuere.
 Sólo te ruego que procures, Silvia,
 de ablandar esta tigre y fuera hircana,
 y atraerla con dulces sentimientos
 a que sienta la pena que padece
 esta mísera esclava de su esclavo;
 y si esto, Silvia, haces, yo te juro
 por todo el Alcorán de buscar modo
 cómo con brevedad alegre vuelvas
 al patrio dulce suelo deseado.

SILVIA: Deja, señora, al cargo a Silvia dello,
 que tu verás lo que mi industria hace
 por gusto tuyo y por provecho mío.

(vv. 1289-1311, pp. 94-95)

Por tanto Silvia disimula sus intenciones, callando astutamente a su ama la relación amorosa con Aurelio y aceptando ayudarla “por gusto tuyo y por provecho mío”. Este “provecho” al que alude Silvia no sólo se refiere a la posibilidad de recobrar su libertad y volver a España como la mora le ha prometido, sino también a la ocasión de volverse a encontrar con su amado Aurelio. Pero esto evidentemente es una alusión que sólo puede ser entendida por el público y/o el lector, mientras que Zahara carece de la información necesaria a causa de la ingeniosa ocultación de su esclava. De nuevo, un personaje cervantino, puesto en una situación extrema y muy compleja, recurre al

silencio como forma de conducta prudente y discreta que le puede sacar de apuros.

Desde la óptica del silencio dramático, las últimas dos macrosecuencias dramáticas (F y G) que componen la segunda Jornada son muy interesantes por su estructuración ya que ambas se construyen por medio de largos soliloquios. La cuarta macrosecuencia (F, vv. 1313-1419) tiene lugar fuera de la casa de Yzuf y Zahara en un tiempo indeterminado, pero con toda seguridad consecutivo a la secuencia anterior. La acción se abre con Aurelio, solo en el escenario, quien se lanza en un largo monólogo en el que hace un encomio a la pasada Edad dorada, que describe como un periodo de completa paz y libertad, y a la que opone el presente, marcado por la guerra, la codicia y el engaño. Empieza así la queja desesperada por su condición de cautiverio, cuando ve llegar a Yzuf, quien empieza otro soliloquio. De esta forma, al igual que Aurelio, también Yzuf se abandona a una larga conversación consigo mismo, en la que confiesa su voluntad de no ocuparse de sus obligaciones militares al servicio del rey de Argel, a causa de su mal de amor por Silvia. Se trata de una decisión muy atrevida en cuanto pone delante su interés individual (su deseo amoroso) al interés público (la defensa de su patria), lo cual inevitablemente despierta en él un conflicto interior:

YZUF: ¡Oh Silvia, reina de la hermosura!,
 por vos a los oficios doy de mano
 que pudieran honrarme y dar ventura.
 Pero, ¿qué es lo que he dicho? ¡Oh ciego insano!
 ¿No vale más gozar de aquellos ojo,
 que ser señor del áureo suelo hispano?
 Tú beldad, Silvia, adoro aquí de hinojos.

(vv. 1396-1403, p. 98)

Cervantes entonces, eligiendo para sus dos personajes la modalidad discursiva del soliloquio, consigue crear dos espacios en los que tanto Aurelio, como Yzuf, pueden dar rienda suelta a sus pensamientos y a sus emociones, sin que éstos sean desvelados a los demás *dramatis personae*. Los dos soliloquios tienen también la función de proporcionar una caracterización más completa de ambos personajes masculinos, a los que el público está inevitablemente llamado a

confrontar. La acción se concluye con un breve diálogo entre Aurelio y su ama acerca de la llegada de Silvia a la casa de los moros y los dos deciden ir a verla.

A este punto, con un vacío escénico, se pasa a la quinta y última macrosecuencia de la jornada (G, vv. 1420-1508) que se abre con un soliloquio realizado por Fátima. La criada de Zahara, aprovechando la oscuridad de la noche para no ser vista, se dedica a realizar un ritual de brujería con tal de conseguir que Aurelio ceda a las peticiones de su ama:

FÁTIMA: El esperado punto es ya llegado
que pide la no vista hechicería
para poder domar el no domado
pecho, que domará la ciencia mía.
[...]

(vv. 1420-1424, p. 99)

Por tanto, a diferencia de los dos soliloquios anteriores, con el de Fátima Cervantes consigue ocultar a los demás personajes de la pieza un hecho muy relevante para el futuro desarrollo de la acción dramática, produciendo una total subinformación de los *dramatis personae*. Como siempre, el único que puede paradójicamente escuchar este silencio es el público, que tiene así una visión global de toda la acción. La jornada se concluye sin más empleos de silencio dramático, sino con la llegada de un Demonio, quien se ofrece enviar a la Necesidad y a la Ocasión para tentar a Aurelio y hacerlo ceder a la lascivia de Zahara.

En general, se ha visto cómo también a lo largo de esta segunda jornada Cervantes ha empleado con frecuencia el silencio dramático, con diferentes modalidades de uso: la disimulación, el silencio como tema, el decir sin decir, la interrupción de diálogo y, por supuesto, el soliloquio que seguramente ha sido el más utilizado. Como se ha hecho para la primera jornada, en la tabla siguiente se podrá tener una visión de conjunto acerca de la utilización del silencio dramático en la presente jornada (fig. 6.2):

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
C	1.1 vv. 719-788	Yzuf, Aurelio	Disimulación de intenciones
	1.2 vv. 789-818	Aurelio	Soliloquio
vacío escénico			
D	2.1 vv. 819-870	Mamí, Mercaderes	
	2.2 vv. 871-1034	Mamí, Mercaderes, Pregpnero, Padre, Madre, muchachos, bebé	Imposición de silencio (x2)
vacío escénico			
E	3.1 vv. 1035-1118	Yzuf, Silvia	
	3.2 vv. 1119-1166	Yzuf, Silvia, Zahara, (Moro)	Decir sin decir Interrupción de parlamento
	3.3 vv. 1167-1312	Silvia, Zahara	Disimulación de intenciones
vacío escénico			
F	4.1 vv. 1313-1378	Aurelio	Soliloquio
	4.2 vv. 1379-1403	Yzuf	Soliloquio
	4.3 vv. 1404-1419	Aurelio, Yzuf	
vacío escénico			
G	5.1 vv. 1420-1475	Fátima	Soliloquio
	5.2 vv. 1476-1508	Fátima, Demonio	

Fig. 6.2 Tabla del silencio dramático de la segunda jornada de *El trato de Argel*

6.3 Jornada tercera

La tercera jornada de *El Trato de Argel* consta de tres macrosecuencias, de las cuales la última es la más articulada a nivel estructural y ve un continuo entrar y salir de diferentes personajes. A lo largo de esta jornada Cervantes plantea el nudo de la comedia, ya que se asiste al reencuentro entre los dos prometidos Silvia y Aurelio y a la complicación de su relación con sus amos moros. Al mismo tiempo, vuelven al escenario los dos hermanos cautivos, Francisco y Juan, quienes han tomado caminos muy diferentes. Como ha ocurrido en las primeras dos jornadas de la pieza, también en ésta Cervantes se sirve del silencio como recurso dramático en muchas ocasiones.

A excepción de la primera macrosecuencia (H, vv. 1509-1597) protagonizada por dos cautivos y unos muchachos moros, quienes sacan el delicado tema de la no intervención de Felipe II en Argel, el silencio dramático vuelve a aparecer en la macrosecuencia siguiente (I, vv. 1598-1664). La acción de este bloque se lleva a cabo en el interior de la casa de Yzuf y Zahara y gira en torno al reencuentro entre Aurelio y su amada Silvia. Después de la emoción de volverse a ver, los dos prometidos cuentan recíprocamente de las presiones recibidas por parte de sus respectivos amos y de la disimulación que ambos han empleado tanto con Yzuf, como con Zahara. Es evidente que se trata de una situación extremadamente difícil y peligrosa la que viven los dos cautivos, privados de su libertad, en un entorno absolutamente hostil y obligados a enfrentarse a complejas cuestiones de orden práctico y moral. Ante la decisión sobre cómo actuar con sus amos, es la protagonista femenina quien toma las riendas de la situación, proponiendo a su prometido una solución bastante atrevida:

SILVIA:	Si en este caso, Aurelio, nos bastase mostrar a éstos voluntad trocada, sin que el daño adelante más pasase, tendríalo por cosa yo acertada, porque deste fingir se granjearía el no estorbarnos nuestra vista amada. Dirás a Zahara que por causa mía no te muestras tan áspero, y yo al moro diré que macho puede tu porfía; y, guardando los dos este decoro
---------	--

con discreción podremos fácilmente
aplacar con el vernos nuestro lloro.

(vv. 1643-1654, p. 110)

Resumiendo, lo que propone Silvia es que ambos sigan disimulando sus intenciones ante sus amos (“mostrar a éstos voluntad trocada”), ocultándoles la historia de su amor y promesa de casamiento y fingiendo aceptar sus requiebros amorosos, con tal de poderse ver. En otras palabras, la cautiva propone a su amado un auténtico pacto de disimulación, convencida de que el callamiento y el fingimiento son los únicos instrumentos que tienen a disposición para intentar solucionar su enredada situación. Nuevamente se establece un vínculo muy estrecho entre el silencio y la discreción, concepto fundamental en la época áurea y elemento recurrente en la obra de Miguel de Cervantes, por lo que se podría deducir que: el silencio puede ser una forma de conducta prudente e ingeniosa, por supuesto siempre dependiendo del contexto en el que viene empleado.

Por su parte Aurelio, acoge muy favorablemente la propuesta de Silvia: “El parecer que has dado es excelente, / y haráse cual lo ordenas, y entre tanto / quizá se aplacará el hado inclemente” (vv. 1655-1657, p. 110). Al mismo tiempo emplea una actitud muy discreta, avisando a Silvia de la conveniencia de callar sus planes de disimulación, para no arriesgarse a ser descubiertos:

AURELIO: Y, porque a veces tienen las paredes,
 según se dice, oídos, Silvia mía,
 agradeciendo al cielo estas mercedes,
 pasemos esta plática a otro día.

(vv. 1661-1664, p. 110)

Aurelio se autocensura y lo hace empleando el refranero tradicional en el cual se encuentra el dicho, con diferentes variantes, que recomienda el callar porque “las paredes tienen oídos”. Se trata, por tanto, de un silencio voluntario que el cautivo decide utilizar como forma de conducta prudente.

A este punto, Cervantes introduce un vacío escénico y se pasa así a la tercera y última macrosecuencia (J, vv. 1665-1949) en la que se asiste a unos sucesos muy importantes tanto para el desarrollo de la acción dramática, como

OCASIÓN: Con no más de querer a tu ama Zahara,
o con dar muestras sólo de quererla.

(vv. 1690-1703, y vv. 1708-1713, pp. 111-112)

Las intromisiones de la Ocasión y la Necesidad en el soliloquio de Aurelio funcionan como una voz de la consciencia, que se insinúa en los pensamientos del cautivo quien, sin darse cuenta, repite palabra por palabra lo que las dos figuras morales les sugieren, dando lugar a un especie de “efecto eco”. Por su parte la Necesidad y la Ocasión hacen un perfecto trabajo de equipo en el que la primera sugiere a Aurelio todas sus miserias, mientras la segunda le proporciona la solución para salir de su triste condición de cautivo. De este modo se plantea así el debate interior de Aurelio: ¿cómo puede secundar los deseos amorosos de Zahara, para salir de sus apuros, y al mismo tiempo conservar su honor? La solución la ofrece, una vez más, la Ocasión, quien recurre al silencio en forma de secreto:

OCASIÓN: ¿Quién tiene de saber lo que tú haces?
Y un pecado secreto, aunque sea grave,
cerca tiene el remedio y la disculpa.

AURELIO: ¿Quién tiene de saber lo que yo hago?
Y una secreta culpa no merece
la pena que a la pública le es dada.

OCASIÓN: Y más, que la ocasión mil ocasiones
te ofrecerá secretas y escondidas.

AURELIO: Y más, que a cada paso se me ofrecen
secretas ocasiones infinitas.

(vv. 1729-1738, p. 114)

Es decir, que según la Ocasión basta con mantener secretos los pecados para conservar sin manchas el honor, lo cual evidentemente no es una solución muy ortodoxa y ejemplar desde el punto de vista moral, aunque seguramente constituye una gran tentación para Aurelio. De hecho el cautivo, pese a algunas incertidumbres, se deja llevar por las sugerencias de la Ocasión y Necesidad.

Es precisamente en este momento de máxima vulnerabilidad, cuando hace su entrada Zahara. Aurelio comunica a la mora su intención de secundar su deseo

amoroso y ella no pierde la ocasión para invitarle a seguirla a su habitación, aprovechando de la ausencia de su marido Yzuf. También aquí Cervantes recurre al silencio dramático, introduciendo una nueva forma: el aparte. Mientras Aurelio y Zahara conversan, la Ocasión y la Necesidad siguen en escena, comentando entre ellas la acción que se va desarrollando, he aquí un ejemplo:

NECESIDAD: Por tierra va, Ocasión, el fundamento
del bizarro cristiano. ¡Ya se rinde!

OCASIÓN: ¡Tales combates juntas le hemos dado!
Entrémonos con Zahara en su aposento,
y allí de nuevo, cuando Aurelio entrare,
tornaremos a darle tientos nuevos.

(vv. 1769-1774, p. 116)

De forma parecida al soliloquio, también el aparte es una modalidad discursiva que se funda en el silencio, en cuanto el parlamento o la conversación en aparte queda silenciada a los demás personajes presentes en escena. De esta manera se crea un espacio de silencio parcial, en el que el o los personaje/s que emplean esta modalidad del discurso pueden expresarse libremente manteniendo, al mismo tiempo, una total confidencialidad, ya que su acto de comunicación tiene como único receptor el público. En el caso concreto de los apartes de la Ocasión y la Necesidad, es posible ver como éstos desempeñan al mismo tiempo diferentes funciones: por un lado, sirven para ir comentando la acción dramática a medida de que ésta se va desarrollando, por el otro, adelantan la acción dramática futura y también proporcionan una indicación escénica con respecto a los movimientos de los personajes en el tablado. Por tanto, por lo menos en este caso, los apartes constituyen una fuente de información para los espectadores o los lectores, mientras dan lugar a la subinformación de los demás *dramatis personae*.

A continuación tiene lugar un nuevo soliloquio de Aurelio, quien se ha quedado solo en el escenario. En la primera parte de su parlamento el cautivo se dirige a sí mismo con una serie de preguntas que quedan suspensas, sin recibir una respuesta explícita, mientras en la segunda parte emplea una serie de exclamaciones con las cuales se autoexhorta a portarse como un buen cristiano:

AURELIO: ¿Es éste el levantado pensamiento
y el propósito firme que tenías
de no ofender a Dios, aunque en tormento
acabases tus cortos, tristes días?
¿Tan presto has ofrecido y dado al viento
las justas, amorosas fantasías,
y ocupas la memoria de otras vanas,
inhonestas, infames y livianas?
¡Vaya lejos de mí el intento vano!
¡Fuera, pensamiento malnacido!
¡Que el lazo enredador de amor insano,
de otro más limpio amor será rompido!
¡Cristiano soy, y he de vivir cristiano;
y, aunque a términos tristes conducido,
dádivas o promesas, astucia o arte,
no harán que un punto de mi Dios me aparte!

(vv. 1783-1798, p. 117)

Se trata de la exteriorización del conflicto interior de Aurelio, que toma voz gracias al recurso del soliloquio. De repente el cautivo se da cuenta del grave pecado en el que está incurriendo y consigue la superación total de la tentación, reafirmando con determinación su fe en Dios. De esta forma los “pensamientos escondidos del alma” a los que apuntaba Cervantes en el *Prólogo* a su recopilación de comedias y entremeses toman voz en el soliloquio de Aurelio, si bien se trate de una voz silenciosa, que sólo el público puede escuchar.

Después del importante monólogo de Aurelio, la acción giran en torno a la conversión a la religión musulmana de Juan, uno de los dos hermanos cautivos que había sido vendido por un pregonero. De hecho, el otro hermano —Francisco— aparece en escena preguntando a Aurelio por Juan, quien en seguida llega y ostenta, con orgullo, su haber renegado. Es en este contexto cuando Cervantes inserta otro caso de silencio por boca del personaje de Francisco, quien al contestar a la pregunta de Aurelio acerca de si le pasa algo, dice:

FRANCISCO: Sí; una fatiga
que no sé como la diga,
aunque sé cómo la siento;
y no quieras saber más,
para entender mi cuidado,

sino que mi hermano ha dado
el ánimo a Satanás.

(vv. 1804-1810, p 118)

Se trata nuevamente de inefabilidad, ya que Francisco expresa su imposibilidad de traducir con palabras el tormento que siente. Además, el joven cautivo inserta en su parlamento un procedimiento retórico muy interesante a través del cual, por un lado, declara su intención de no querer hablar más en profundidad del asunto: “y no quieras saber más / para entender mi cuidado”, pero al mismo tiempo alude al tema con una imagen muy intensa: “sino que mi hermano / ha dado el ánimo a Satanás”. Este recurso retórico es la llamada preterición, que se inserta perfectamente en lo que se ha llamado estrategia del “decir sin decir”, en cuanto se basa precisamente en la alternancia entre dicho y no dicho. De esta manera, tanto el silencio de inefabilidad como el uso de la preterición —que expresan respectivamente la imposibilidad y la renuncia a hablar de un asunto determinado— paradójicamente tienen la función de dar aún más relieve a la cuestión, creando un efecto de gran expectación en el oyente.

Al irse Juan y Francisco, Aurelio es alcanzado por su amada Silvia y los dos se abandonan a un abrazo. Contemporáneamente, llegan también los moros Yzuf y Zahara quienes los sorprenden abrazados y, en seguida, se enfadan terriblemente. Para salir de esta situación casi desesperada, el astuto Aurelio pone en práctica el plan acordado con Silvia, actuando con disimulo: oculta una vez más su relación amorosa con la cautiva y finge que el abrazo era sólo una señal de alegría por haber conseguido cumplir con las órdenes que respectivamente Yzuf y Zahara les habían dado a él y a Silvia. Por su parte, también Silvia actúa con la misma disimulación de intenciones, como queda evidente de este breve intercambio con sus amo Yzuf y Zahara:

YZUF:	¿Es verdad esto, Silvia?
SILVIA:	Verdad dice.
YZUF:	¿Qué pediste tú?
SILVIA:	Poco te importa saber lo que yo a Aurelio le pedía.
ZAHARA:	¿Concedíótelo, en fin?
SILVIA:	Como yo quise.

(vv. 1922-1925, pp. 123-24)

Por tanto, ambos cautivos se sirven del silencio como instrumento para actuar prudentemente y conseguir salvarse de la ira de los moros. De esta forma, el callar prudente viene presentado nuevamente de manera positiva, como señal de discreción.

Pero Aurelio y Silvia no son los únicos que actúan por medio de ocultaciones, sino que también sus amos deciden optar por la vía del encubrimiento a la hora de decidir qué hacer ante la petición del rey de Argel de entregarle a los dos cautivos cristianos. Una vez más, es siempre el personaje femenino quien toma las riendas de la situación y hace la siguiente propuesta:

ZAHRA: El remedio que en esto se me ofrece
es advertir a Aurelio que no diga
al rey que es caballero, sino un pobre
soldado que iba a Italia, y que esta Silvia
es su mujer; y si esto el rey creyese,
no querrá por el tanto que costaron
quitártelos, que el precio es muy subido.

(vv. 1941-1947, pp. 124-25)

Se trata de otra variante de la disimulación, que siempre Marie-Françoise Déodat Kessedjian ha definido como “disimulación de identidad”¹¹²: con tal de no perder a su deseado esclavo, Zahara está decidida a ocultar la verdad incluso ante el mismo rey, proponiendo que Aurelio y Silvia callen su verdadera identidad y finjan ser otras personas. Al igual que Aurelio con Silvia, también Yzuf acepta encantado el astuto plan de su mujer y, con este último empleo del silencio dramático, se detiene la acción y se cierra la tercera jornada.

En la tabla siguiente se resumen las diferentes aplicaciones del silencio dramático que se han visto a lo largo de este apartado (fig. 6.3):

¹¹² Déodat Kessedjian, 1999, p. 56.

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
H	1.1 vv. 1509-1597	Esclavos, muchachos moros	
vacío escénico			
I	2.1 vv. 1598-1664	Aurelio, Silvia	Disimulación de intenciones Autocensura
vacío escénico			
J	3.1 vv. 1665-1689	Ocasión, Necesidad	
	3.2 vv. 1690-1752	Ocasión, Necesidad, Aurelio	Soliloquio Secreto
	3.3 vv. 1753-1-1774	Ocasión, Necesidad, Aurelio, Zahara	Apartes
	3.4 vv. 1775-1798	Aurelio	Soliloquio
	3.5 vv. 1799-1892	Aurelio, Francisco, (Juan)	Inefabilidad Decir sin decir
	3.6 vv. 1893-1928	Aurelio, Silvia, Yzuf, Zahara	Disimulación de intenciones
	3.7 vv. 1928-1949	Yzuf, Zahara	Disimulación de identidad

Fig. 6.3 Tabla del silencio dramático de la tercera jornada de *El trato de Argel*

6.4 Jornada cuarta

La cuarta y última jornada de *El trato de Argel* se construye por medio de tres macrosecuencias de las cuales, las primeras dos (K y L) giran en torno a las vicisitudes de algunos de los cautivos cristianos que habían aparecido a lo largo de las jornadas anteriores, mientras la última (M) presenta el desenlace de la trama principal, protagonizada por las dos parejas de amantes Aurelio-Silvia e Yzuf-Zahara.

También en esta jornada Cervantes echa mano al recurso del silencio dramático, privilegiando en particular la modalidad del soliloquio. En el primer bloque dramático (K, vv. 1950-2071) la acción tiene lugar cerca de la costa de Orán y viene protagonizada por dos cautivos cristianos que huyen de Argel, cada uno de forma autónoma, con el intento de volver a recobrar su libertad perdida. El silencio viene empleado en la forma de soliloquio cuando el primer cautivo en fuga se queja desesperadamente por haber perdido la orientación en el camino hacia Orán y pide ayuda a la Virgen antes de quedarse dormido. Una vez más el soliloquio se manifiesta como un espacio dedicado a la expresión de la interioridad del personaje quien, al encontrarse completamente solo, no tiene otro remedio que desahogarse de sus penas en voz alta consigo mismo, sin que nadie le pueda oír (excepto el público). Su parlamento adquiere, por tanto, una gran carga trágica, que viene en seguida suavizada por la llegada silenciosa de otro personaje realmente peculiar: un león, que se duerme al lado del cautivo. Como es obvio, al tratarse de un animal y, por lo tanto no dotado de la facultad de hablar, el león calla, constituyendo así un personaje mudo en escena. Además, Cervantes recurre al sueño como instrumento para silenciar y poner a un lado, si bien momentáneamente, a sus personajes. Se introduce así una nueva modalidad de empleo del silencio dramático que consiste en la presencia en el escenario de uno o más personajes mudos, dando lugar a un momento de completa ausencia de palabra (silencio total). La doble presencia callada del cautivo y del león sin duda alguna crea espectacularidad y también desempeña una función escénica, permitiendo la entrada y la actuación de otros personajes.

En efecto, mientras el primer cautivo duerme escondido entre unas matas en compañía del león, aparece en escena el segundo cautivo, quien también emplea la modalidad del soliloquio con diferentes funciones: comentar la acción (se da cuenta de la huellas de otro cristiano); expresar su plan (esconderse de los moros hasta que anochezca, para luego seguir huyendo); y encomendarse a Jesús. Después de sus palabras pronunciadas en la soledad, también el segundo cautivo se esconde y Cervantes inserta una acotación en la que da cuenta de la entrada de nuevos personajes y de una nueva acción que casi del todo prescinde de la palabra:

Escóndese, y luego sale un MORILLO, como que va buscando yerbas, y ve escondido a este segundo CRISTIANO, y comienza a dar voces: “¡Nizara, nizara!”, a las cuales acuden otros MOROS y cogen al CRISTIANO, y dándole de mojicones se entran.

(p. 129)

De hecho, excepto la exclamación del Morillo que asume la misma valencia de un grito, toda la acción del descubrimiento y de la captura del cautivo viene sólo actuada por medio de los movimientos de los personajes en el escenario y de su gestos y expresiones, sin que ni el Cristiano ni los otros Moros articulen palabra. Nuevamente el silencio se plasma en las figuras de unos personajes mudos, cuyo silencio inserta un buen grado de tensión trágica a la secuencia, contribuyendo además a la espectacularidad de la acción.

Al irse todo este grupo de personajes, quedan nuevamente solos el primer cautivo y el león. Nada más despertarse, el cautivo queda completamente asombrado ante la presencia del león y expresa toda su sorpresa y emoción en otro soliloquio en el que además afirma su convicción de que el león es un don enviado por la Virgen, para que le guíe hasta Orán. De esta forma, la figura del manso león se convierte en símbolo de la divina providencia y su silencio evoca inevitablemente la esfera de lo sagrado y milagroso. Sigue un breve vacío escénico que sirve para crear la ilusión del paso del tiempo y vuelven a aparecer en escena el cautivo con el león. A este punto Cervantes hace que su personaje exprese toda su alegría por estar cerca de la tan deseada meta (Orán) y su agradecimiento a Dios y a la Virgen siempre a través de la modalidad discursiva del soliloquio. En resumen, este primer bloque de acción basa su estructura enteramente en el empleo del silencio dramático, ya que se construye por medio de la alternancia de soliloquios y personajes mudos.

Las tablas vuelven a quedarse vacías y empieza una nueva macrosecuencia (L, vv. 2072-2281) cuya acción vuelve a trasladarse en el interior de la ciudad de Argel. Los protagonistas son otros dos cautivos, Sayavedra y Pedro, quienes entablan una larga conversación a partir del cuento de las astucias de Pedro para ganar dinero. Al igual que en la primera jornada, Sayavedra asume el papel de moralizador y pone en guardia a Pedro por su comportamiento que lo lleva a desviarse peligrosamente de las normas cristianas. Se trata de una

conversación de extrema importancia, en la que Cervantes inserta un tema muy delicado: el de la libertad del individuo frente al dogma. Mientras Sayavedra defiende la idea de que por ninguna razón un cristiano tiene que caer en pecado mortal, Pedro tiene una visión más flexible por lo que, según él, en una situación extrema es lícito apartarse de la ortodoxia cristiana. Es precisamente dentro de esta larga conversación entre los dos cautivos cuando Pedro trata de su intención de renegar, pero sólo de forma aparente, manteniendo en secreto su fe cristiana. En el fragmento que se cita a continuación, Pedro se defiende del duro reproche de Sayavedra, quien le acusa de cometer un pecado mortal al negar su religión:

PEDRO: ¿Dónde se niega Cristo ni su Iglesia?
 ¿Hay más de retajarse y decir ciertas
 palabras de Mahoma, y no otra cosa,
 sin que se miente a Cristo ni a sus santos,
 ni yo lo negaré por todo el mundo,
 que acá en mi corazón estará siempre
 y ¡Él sólo el corazón quiere del hombre?

SAYAVEDRA: ¿Quieres ver si lo niegas? Está atento.
 Fíngete ya vestido a la turquesca,
 y que vas por la calle y que yo llego
 delante de otros turcos y te digo:
 “Sea loado Cristo, amigo Pedro.
 ¿No sabéis cómo el martes es vigilia
 y que manda la Iglesia que ayunemos?”
 A esto, dime: ¿qué responderías?
 Sin duda que me dices mil puñadas,
 y dijese que a Cristo no conoces,
 ni tienes con su Iglesia cuenta alguna,
 porque eres muy buen moro, y que te llamas,
 no Pedro, sino Aydar o Mahometo.

PEDRO: Eso haría yo, mas no con saña,
 sino porque los turcos que lo oyesen
 pensasen que, pues dello me pesaba,
 que era perfecto moro y no cristiano;
 pero acá, en mi intención, cristiano siempre.

(vv. 2190-2214, pp. 136-37)

Por tanto, el silencio dramático vuelve a ser empleado en forma de disimulación: Pedro quiere ocultar su religión, aparentando ser musulmán, pero conservando en

su interior su auténtica fe. Según su punto de vista, el renegar sólo en apariencia (disimulación de intenciones) no sería un pecado mortal, sino una solución extrema a su extrema condición en la que el ocultamiento de su auténtica fe vendría a ser una táctica prudente y discreta para poder sobrevivir en tierra mora. No es del mismo parecer Sayavedra quien, convencido de que para ser buen cristiano hace falta también obrar como tal, consigue hacer desistir a Pedro de su plan de disimulación.

A este punto, empieza el nuevo y último bloque dramático (M, vv. 2282-2357) de la cuarta jornada que tiene lugar en el palacio del rey de Argel. A diferencia de las dos macrosecuencias anteriores, en ésta Cervantes apenas emplea el silencio dramático. El primer caso se encuentra cuando el Rey expresa su ira ante sus colaboradores turcos por la venta de unos cautivos por un precio inferior al que valían. Es aquí cuando Cervantes inserta otra forma de silencio por boca del rey de Argel, quien declara al comienzo de su parlamento: “De ira y de dolor hablar no puedo;” (v. 2282, p. 139). Se trata nuevamente de la inefabilidad, ya que el Rey afirma su incapacidad de expresarse por medio de la palabra, a causa de los intensos sentimientos que está experimentando. Por tanto, el callar asume así una función enfática, ya que resalta la carga emotiva (en este caso la ira) del personaje que lo emplea. Para encontrar la segunda presencia de silencio de este último bloque dramático hay que dar un salto en la acción, llegando al momento en el que Aurelio se expresa por medio de un soliloquio, después de que el Rey le ha concedido la libertad a él y a Silvia, a cambio del pago de dos mil ducados que el cautivo le tiene que entregar a su vuelta a España. Se trata de un soliloquio muy breve, con la función de dar resalte al contento de Aurelio y a su agradecimiento a Dios por el desenlace feliz de su aventura:

AURELIO: ¡Gracias te doy, eterno Rey del cielo,
 que tan sin merecerlo has permitido
 que, por la mano de quien más temía,
 tanto bien, tanta gloria me viniese!

(vv. 2385-2461, pp. 147-48)

La comedia se encamina así hacia su conclusión con la entrada en escena de otros personajes que se juntan a Aurelio: Francisco y tres esclavos

encadenados. Francisco anuncia la llegada de un barco español con la limosna para la liberación de los cautivos y esto provoca reacciones muy distintas en los esclavos encadenados: uno se alegra porque convencido de recobrar así su libertad, otro, seguro que nadie le ha pagado su rescate, se resigna a un futuro de cautiverio eterno, mientras el último afirma no quererse desesperar y, por tanto, confía en la esperanza de salvación. Por su parte, Francisco sigue manteniendo firme su fe y trata de animar a sus compañeros de cautiverio a creer en la providencia divina, exortándoles a rezar a la Virgen María. Con esta última secuencia se da lugar a un auténtico silencio final, ya que Cervantes decide terminar su pieza con un silencio final, callando cuál será el destino de los cautivos presentes en escena. Tampoco en lo que atañe el destino de Aurelio y Silvia el dramaturgo se desvela, ya que nunca se sabrá si efectivamente consiguen volver a España, si llegan por fin a casarse y si respetan su trato con el rey de Argel. Toda esta información se elude por medio de la interrupción de la acción dramática, dejando así al público la posibilidad de completar con su propia imaginación el resto de la intriga.

En resumen, Cervantes recurre al silencio dramático incluso en la última jornada de su pieza, empleándolo hasta el mismo final de la comedia por medio de diferentes formas. En la tabla a continuación, se hace una síntesis de los casos de silencio dramático de la cuarta jornada de *El trato de Argel* (fig. 6.4):

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA CUARTA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
K	1.1 vv. 1950-1991	Primer cautivo, León	Soliloquio Personaje mudo
	1.2 vv. 1992-2061	(Primer cautivo, León), segundo cautivo, moros	Personajes mudos Soliloquio (x2)
	vacío escénico		
	1.3 vv. 2062-2071	Primer cautivo, León	Soliloquio Personaje mudo
vacío escénico			
L	2.1 vv. 2072-2281	Pedro, Sayavedra	Disimulación de intenciones
vacío escénico			
	3.1 vv. 2282-2321	Rey, Turcos	Inefabilidad

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA CUARTA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
M	3.2 vv. 2322-2337	Rey, Turcos, Yzuf	
	3.3 vv. 2338-2385	Rey, Alárabes, Cristiano	
	3.4 vv. 2386-2357	Rey, Aurelio	
	3.5 vv. 2358-2461	Aurelio	Soliloquio
	3.6 vv. 2462-2477	Aurelio, Francisco	
	3.7 vv. 2478-2537	Aurelio, Francisco, Esclavos	Elipsis

Fig. 6.4 Tabla del silencio dramático de la cuarta jornada de *El Trato de Argel*

Capítulo 7: El silencio dramático en *El cerco de Numancia*

7. El silencio dramático en El cerco de Numancia	115
7.1 Jornada primera	115
7.2 Jornada segunda	118
7.3 Jornada tercera	122
7.4 Jornada cuarta	127

7. El silencio dramático en *El cerco de Numancia*

En este capítulo se realizará una lectura a partir de las diferentes formas del callar de *El cerco de Numancia*, para así investigar la presencia y el uso del silencio dramático en la tragedia cervantina. En los apartados siguientes (§7.1, §7.2, §7.3 y §7.4) se repartirá el análisis según las cuatro jornadas que componen la pieza.

7.1 Jornada primera

La primera jornada de *El cerco de Numancia* se abre en el interior del campamento romano en las afueras de la ciudad de Numancia, en el 133 a.C., año en el que tuvo comienzo el famoso cerco. La acción se reparte en dos bloques dramáticos (A y B) divididos por un vacío escénico, el primero tiene como protagonistas a los romanos, mientras el segundo viene protagonizado por unas figuras alegóricas. En esta jornada la presencia de silencio dramático es bastante reducida, ya que sólo se han encontrado tres casos en los que Cervantes emplea este recurso dramático. El primero se sitúa al final de la macrosecuencia A (vv. 1-352¹¹³) cuando, después de la arenga del general romano Cipión y el rechazo por parte del mismo general ante la propuesta de paces de los numantinos, Quinto Fabio —hermano de Cipión— amenaza al pueblo numantino con un destino de muerte. Ante las palabras del hermano, Cipión reacciona de inmediato con un acallamiento:

CIPIÓN: El vano blasonar no es admitido
 de pecho valeroso, honrado y fuerte;
 tiempla las amenazas, Fabio, y calla,
 y tu valor descubre en la batalla.

(vv. 309-312, p. 118)

¹¹³ Todas las referencias al texto de *El cerco de Numancia* que se harán de aquí en adelante, remiten a la edición de la obra de 1996, realizada por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. En particular, se toma como texto principal el del manuscrito 15.000 de la BNE. La indicación de página se insertará al final de cada cita, junto al número de verso.

Se trata de una imposición de silencio que tiene el fin de mantener a Quinto Fabio dentro del modelo de comportamiento del soldado valiente y honrado, que demuestra sus calidades por medio de la acción y no de las palabras. Por tanto, nuevamente el silencio viene asociado a un tipo de conducta virtuosa y prudente, frente a los peligros de un uso impropio de la palabra. Además, el hecho de que un personaje acalle a otro establece inevitablemente una jerarquía de poder en la que Cipión se erige como líder máximo y como modelo de conducta ejemplar. La acción se cierra con la decisión de Cipión de evitar el enfrentamiento directo con el bando enemigo, optando por la estrategia de cercar toda la ciudad y hacer rendir los numantinos por el hambre y la falta de recursos.

A este punto comienza la macrosecuencia B (vv. 353-536) que traslada la acción a un espacio y un tiempo indeterminado, ya que se pasa del mundo real al mundo de las alegorías. Es aquí cuando Cervantes emplea nuevamente el silencio dramático en la modalidad del soliloquio a través de la larga conversación a solas que realiza España en la que se queja desesperadamente por estar continuamente ocupada por invasores extranjeros. Si bien el soliloquio se presenta como una forma de desahogo de España, quien da rienda suelta a todo su dolor y preocupación, al tratarse de una figura alegórica no puede considerarse este desahogo como una manifestación de la interioridad del personaje. Más bien, el soliloquio de España tiene la función de informar al público (su único receptor), recapitulando todo los acontecimientos ocurridos hasta el momento y no representados, proporcionando una determinada visión de los numantinos como víctimas tenaces y valientes de la injusta opresión romana. Es precisamente por medio del soliloquio de España que el público se da cuenta de la presencia de un salto temporal con respecto a la macrosecuencia anterior, como queda patente de las siguientes palabras de España:

ESPAÑA: Mas, ¡ay!, que el enemigo la ha cercado,
no sólo con las armas contrapuestas
al flaco muro suyo, mas ha obrado
con diligencia extraña y menos prestas,
que un foso, por la mar han concertado,
rodee a la ciudad por llano y cuestas;
solo la parte por do el río se estiende
deste ardid nunca visto se defiende.
Ansí, están escogidos y encerrados

los tristes numantinos en sus muros:
ni ellos pueden salir, ni ser entrados
[...]

(vv. 401-411, pp. 120-21)

Ya los romanos han puesto en marcha el cerco de la ciudad de Numancia y, por medio de las quejas y la preocupación de España, se infiere que ya el pueblo numantino está exhausto por la trágica situación en la que se encuentra desde hace mucho tiempo. En otras palabras, el dramaturgo ha operado un corte en la acción dramática entre la primera y la segunda macrosecuencia, para conseguir llegar al final del cerco, que es el momento que más le interesa para la realización de su pieza trágica. De esta forma, el silencio dramático asume la forma de la elipsis, recurso que omite una serie de acontecimientos que no vienen representados en escena, sino sólo resumidos. En este caso, el silencio plasmado en la forma de la elipsis temporal tiene la importante función de configurar la acción dramática, realizando una selección del material que el dramaturgo quiere representar ante su público. La jornada se cierra con la llegada del río Duero y sus afluentes, que comunica a España su impotencia para intervenir en ayuda de los numantinos y anuncia la inminente derrota de Numancia, al mismo tiempo que realiza una serie de profecías de un futuro mejor para España. En la tabla a continuación, se resumen los diferentes casos de silencio dramático que se han detectado en la primera jornada de *El cerco de Numancia* (fig. 7.1):

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-64	Cipión, Yugurta, (G. Mario), Q. Fabio	
	1.2 vv. 65-224	Cipión, Yugurta, G. Mario, Q. Fabio, soldados	
	1.3 vv. 225-304	Cipión, Yugurta, G. Mario, Q. Fabio, soldados, numantinos	
	1.4 vv. 305-352	Cipión, Yugurta, G. Mario, Q. Fabio	Imposición de silencio
vacío escénico			

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
B	2.1 vv. 353-440	España	Soliloquio Elipsis temporal
	2.2 vv. 441-536	España, Duero, Obrón, Minuesa, Tera	

Fig. 7.1 Tabla del silencio dramático de la primera jornada de *El cerco de Numancia*

7.2 Jornada segunda

La acción de la segunda jornada tiene lugar en el interior de la ciudad cercada, si bien en espacios diferentes, y está protagonizada por los numantinos. A nivel estructural, la jornada se puede repartir en dos macrosecuencias (C y D) de las cuales la primera consta de un bloque único, mientras la segunda es más articulada. Al igual que la primera jornada, tampoco en la segunda son muy frecuentes los casos de uso de silencio dramático, de hecho sólo se han detectado tres y todos en la segunda macrosecuencia. Por esta razón, no nos detendremos en el primer bloque dramático (C, vv. 442-680), a lo largo del cual se realiza una importante reunión entre los gobernadores de Numancia —Teógenes, Caravino— y el hechicero Marquino, en la que se llega a la decisión de proponer a Cipión un desafío entre un romano y Teógenes para determinar el ganador de la interminable guerra, y pasaremos directamente al análisis del silencio dramático del segundo bloque (D, vv. 681-1112).

A lo largo de esta segunda macrosecuencia, Cervantes inserta la trama amorosa por medio de la conversación entre dos amigos y ciudadanos de Numancia: Morandro y Leonicio. Además de comentar su preocupación por el cerco, Morandro se queja de amor con su confidente Leonicio ya que, a causa de la guerra, no puede casarse con su amada Lira. A este punto entran en escena muchos nuevos personajes: dos sacerdotes, unos pajes, muchos numantinos, Teógenes y un carnero y la acción pasa a centrarse en el sacrificio del carneo a los dioses. De esta manera, Cervantes silencia y deja a un lado a Morandro y

Leonicio, los cuales no vuelven a intervenir directamente en la acción, pero observan y asisten a todo el sacrificio. Los dos amigos no son los únicos personajes mudos que Cervantes inserta en esta secuencia dramática, sino que también los pajes, los muchos numantinos y, por supuesto, el carnero son todas presencias silentes en el escenario. Su función es, sin duda alguna, la de dar mayor espectacularidad e intensidad a la acción, creando en los espectadores un efecto visual de gran relieve, como se puede percibir de la siguiente y detalladísima acotación cervantina en la que se da cuenta de la entrada de este nuevo grupo de personajes:

Apártanse a un lado, y salen dos NUMANTINOS vestidos como sacerdotes antiguos, y han de traer asidos de los cuernos en medio un carnero grande, coronado de oliva y otras flores, y un PAJE con una fuente de plata y una toalla, y OTRO con un jarro de agua, y OTROS DOS con dos jarros de vino, y OTRO con otra fuente de plata con un poco de incienso; y OTROS con fuego y leña, y OTRO que ponga una mesa con un tapete donde se ponga todo lo que hubiere en la comedia, en hábitos de numantinos [...]

(p. 132)

Como resulta evidente, los personajes mudos vienen complementados por medio de la presencia de una abundante serie de elementos visuales que contribuyen a la espectacularidad del momento y que, al mismo tiempo, transmiten informaciones acerca de la acción que se está llevando a cabo. Aunque los personajes callen, ya simplemente a través de su ropaje, de los objetos que usan y de sus movimientos, el público infiere que lo que se va a representar es un sacrificio a los dioses. Es decir que el silencio total de algunos de los personajes en escena viene acompañado por unos lenguajes no verbales (el movimiento en el escenario, la gestualidad, la ropa, los objetos) que se sustituyen a la palabra y que consiguen comunicar igualmente y quizás de forma más inmediata. Los únicos que toman la palabra son los dos sacerdotes que cumplen el sacrificio: un numantino, que en sólo dos ocasiones hace tres brevísimos comentarios, y Teógenes, que también interviene de forma sucinta y sólo al final de toda la acción. Por el resto, todos los pajes, los muchos numantinos presentes en escena, y los amigos Morandro y Leonicio permanecen callados, convirtiéndose a

su vez en espectadores. A ellos, se añade otro personaje mudo, como señala Cervantes en una acotación:

Sale por el güeco del tablado un DEMONIO hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatarse el carnero, y volverse a disparar el fuego y todos los sacrificios.

(p. 135)

Esta vez el personaje mudo en cuestión no sólo participa a la espectacularidad del momento, sino que también introduce lo sobrenatural en escena al tratarse de un demonio y, pese a no abrir boca, interviene de manera decisiva en la acción, saboteando el sacrificio del carnero. El sabotaje del sacrificio por parte del demonio constituye una terrible señal por el ya precario destino de los ciudadanos de Numancia. Todos se retiran y quedan en escena sólo Morandro y Leonicio, quienes rompen el silencio, retomando la palabra para comentar lo ocurrido. Pronto llegan en escena otros dos personajes —el hechicero Marquino y su ayudante Milvio— y los dos amigos vuelven al silencio, convirtiéndose en dos personajes al paño, como se evidencia en el siguiente intercambio entre los dos:

LEONICIO: Morandro, al que es buen soldado
 agüeros no le dan pena,
 que pone la suerte buena
 en el ánimo esforzado;
 y esas vanas apariencias
 nunca le turban el tino:
 au brazo es su estrella o sino;
 su valor, sus influencias.
 Pero si quieres creer
 en este notorio engaño,
 esperiencias más que hacer;
 que Marquino las hará,
 las mejores de su ciencia,
 y el fin de nuestra dolencia
 si es buena o mala sabrá.
 Paréceme que le veo.

Morandro: ¡En qué extraño traje viene!
 Quien con feos se entretiene,
 no es mucho que venga feo.
 ¿Será acertado seguille?

LEONICIO: Acertado me parece,
 por si acaso se le ofrece
 algo en que poder serville.

(vv. 915-938, p. 136)

En efecto, al ver acercarse al hechicero y su ayudante, Morandro y Leonicio deciden seguirles para observar sus acciones, sin ser vistos. Nuevamente sus voces quedan silenciadas, si bien su presencia se mantiene en el escenario, dejando paso a la conversación entre Marquino y Milvio, quienes han ido a resucitar a un muerto para saber de él más informaciones sobre el destino de Numancia. De esta manera, al silencio de Morandro y Leonicio se le opone la ruptura de silencio del muerto quien, gracias al hechizo de Marquino, consigue recobrar voz y vida durante un rato para profetizar la derrota de todos los numantinos. Al oír esto, el hechicero prefiere quitarse la vida arrojándose en la tumba junto al muerto y es aquí cuando vuelven a retomar la palabra Morandro y Leonicio para comentar los increíbles hechos a los que han asistido. Pese a que no haya indicaciones en el texto, el hecho de que los dos personajes estén escondidos y que Milvio siga presente en escena, hace suponer que la conversación entre los dos amigos se realice en aparte. Tanto el uso de los personajes al paño, como los apartes finales, a nuestro aviso tienen la función de dar más relevancia a la acción que se está llevando a cabo —en este caso la extraordinaria resurrección de un cuerpo muerto, la trágica profecía sobre el destino de Numancia y el suicidio desesperado del hechicero— marcándola como un momento fundamental dentro de la jornada. Al mismo tiempo, colocándose como espectadores de la acción, Morandro y Leonicio desempeñan una función de coro, comentando lo que ocurre en las tablas y compartiendo así el punto de vista del público. A continuación se adjunta la tabla que resume la presencia del silencio dramático a lo largo de la segunda jornada de *El cerco de Numancia* (fig. 7.2):

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
C	1.1 vv. 442-680	Teógenes, Caravino, gobernadores de Numancia, Marquino.	
vacío escénico			
D	2.1 vv. 681-788	Morandro, Leonicio	
	2.2 vv. 789-906	Morandro, Leonicio, sacerdotes, pajes, numantinos, Teógenes, carnero, demonio	Personajes mudos
	2.3 vv. 907-938	Morandro, Leonicio	
	2.4 vv. 939-1112	(Morandro, Leonicio), Marquino, Milvio, muerto	Personajes al paño Apartes

Fig. 7.2 Tabla del silencio dramático de la segunda jornada de *El cerco de Numancia*

7.3 Jornada tercera

La jornada tercera es inmediatamente consecutiva a la anterior, ya que se abre con la comunicación por parte del numantino Caravino al general romano Cipión de la propuesta de un desafío entre un romano y un numantino para concluir la guerra (E, vv. 1113-1232). La acción se ubica en las murallas de Numancia y a ella presencian también los romanos Yugurta y Gaio Mario. Ante las palabras de Caravino, Cipión queda firme en su idea de mantener el cerco de la ciudad hasta el rendimiento de los numantinos y rechaza de inmediato la propuesta de desafío. Es precisamente a esta altura de la tragedia cuando Cervantes echa mano al silencio dramático, construyendo todo el parlamento de Caravino por medio de la modalidad discursiva del soliloquio. En efecto, al retirarse Cipión con los suyos, el numantino queda solo en el escenario y se abandona a un largo desahogo consigo mismo, en el que da rienda suelta a toda su ira e indignación contra los romanos, como resulta evidente de este fragmento de su discurso:

CARAVINO: ¿No escuchas más, cobarde? ¿Ya te escondes?
 ¿Enfádate la igual justa batalla?
 Mal con tu nombradía correspondes,
 mal podrás de este modo sustentalla;
 en fin, como cobarde me respondes.
 ¡Cobardes sois, romanos, vil canalla,
 en vuestra muchedumbre confiados,
 y no en los diestros brazos levantados!
 ¡Pérfidos, desleales, fermentidos,
 crueles, revoltosos y tiranos;
 cobardes, indiciosos, malnacidos,
 pertinaces, feroces y villanos;
 adúlteros, infames, conocidos
 por de industrosos, mas cobardes manos!
 [...]

(vv. 1201-1214, p. 146)

El soliloquio de Caravino se configura como un espacio de libre expresión de la interioridad del personaje. Su discurso es la manifestación de la desesperación suya y, al mismo tiempo, de todo el pueblo numantino ante la imposibilidad de acción a la que los romanos los condenan. Por medio de sus palabras llenas de ira, Cervantes consigue transmitir al público no sólo el estado de ánimo de su personajes (que además coincide con el de todos los numantinos), sino que también caracteriza de manera altamente negativa a los romanos. De hecho, a éstos Caravino reserva una lista infinitas de insultos, entre los cuales destaca en particular su cobardía por no querer aceptar “la igual justa batalla”. De ahí que el dramaturgo consigue representar ante su público dos bandos opuestos: por un lado los numantinos, víctimas valientes y tenaces, caracterizados por un gran amor patrio y, por el otro, los romanos, opresores injustos, viles y arrogantes.

Con el soliloquio de Caravino se cierra la primera macrosecuencia de la tercera jornada, y después de un vacío escénico, se pasa al segundo bloque dramático (F, vv. 1233-1631) cuya acción tiene lugar en el interior de Numancia, inmediatamente después del rechazo de Cipión a la propuesta de desafío. También aquí es posible encontrar tres diferentes casos de silencio dramático que se analizarán a continuación. Al principio se asiste a la reunión de los hombres de Numancia, guiada por Teógenes, a la que participan también Caravino y

Morandro, entre otros. Los desesperados numantinos deciden, como último intento de salvación, asaltar por la noche las murallas que cercan la ciudad, enfrentándose a los romanos. Pero, a esta resolución se oponen las mujeres que comparecen en las tablas acusando a los hombres de deshonestarlas, dejándolas en las manos de los romanos. Las mujeres piden a sus esposos acompañarles al asalto de las murallas, incurriendo así a una muerte segura. Para convencer a los hombres toman las palabras algunas de las mujeres numantinas y una de ellas apunta a la presencia silenciosa de los niños:

MUJER 3°: Hijos de estas tristes madres,
 ¿qué es esto? ¿Cómo no habláis?,
 y con lágrimas rogáis
 que no os dejen vuestros padres?

(vv. 1338-1341, p. 149)

Los niños de Numancia acompañan sus madres y no consiguen articular palabra a causa de su llanto desesperado ante la perspectiva de quedarse huérfanos en la ciudad. Los niños son así unos personajes presentes en escena que no recurren a la palabra, sino que se expresan sólo a través de su actuación y expresividad. Nuevamente el empleo de personajes mudos consigue un efecto de gran espectacularidad, ya que enfatiza la tragicidad del momento. La acción se cierra con la promesa por parte de Teógenes de no dejar a las mujeres y a los niños en mano de los romanos y la decisión de preparar una enorme hoguera en la plaza de la ciudad, donde quemar todos sus bienes, con tal de no dejar ningún botín a sus enemigos. A los numantinos ya no les queda esperanza de salvación y se preparan a enfrentarse a la muerte.

A este punto, todos se van y quedan en el escenario solamente Morandro y Lira, quienes se encuentran a solas por primera vez desde el principio de la tragedia. Los dos prometidos discuten sobre el tema del hambre, ya que Lira ha confesado a Morandro su temor de morir a causa de la falta de alimentos. Morandro entonces se ofrece ir al campamento romano en búsqueda de comida por su amada, pese a que ella se oponga firmemente a esta idea, por miedo a que Morandro pierda la vida. La pareja de enamorados no es la única presencia

en el escenario, sino que Cervantes introduce otro personaje escondido, como apunta en una acotación:

Vanse todos y, al irse, Morandro ase a LIRA de la mano, y ella se detiene; y entra LEONICIO y apártase a un lado y no le veen [...]

(p. 152)

Por tanto se trata de un personaje al paño, que calla y se esconde para presenciar la acción, sin ser visto por los demás personajes. La presencia silenciosa de Leonicio en el escenario sirve a Cervantes para construir la acción siguiente en la que Lira se va, y sale al descubierto Leonicio para hablar con Morandro. Una vez a solas con su amigo, Leonicio desvela haber asistido a toda la conversación entre los dos enamorados y, elogiando el valor y la virtud demostrados por Morandro, se ofrece acompañarle en su hazaña. Morandro se niega por no poner en peligro la vida de su amigo, pero ante las insistencias de Leonicio cede y los dos se acuerdan para actuar su plan esa misma noche:

Morandro: Pues no puede estorbarte el ir conmigo,
 en el silencio de esta noche oscura
 tenemos de saltar al enemigo.

(vv. 1622-1624, p. 157)

El que se acaba de citar se trata de una forma de silencio que podríamos denominar silencio espacial, ya que la ausencia de palabra y sonido se convierte en característica fundamental del espacio en el que se desarrolla la acción. La asociación del silencio con la noche es muy frecuente en la literatura y puede tener diferentes connotaciones: por un lado evoca calma y paz, pero por el otro puede también aludir a sensaciones de soledad, secreto y tensión trágica. En este caso concreto, el ambiente callado y oscuro de la noche es la condición necesaria que permite a los dos amigos llevar a cabo su plan secreto. Además la noche silenciosa contribuye a enfatizar la tragicidad de la acción, visto el triste desenlace hacia el cual se está encaminando la pieza.

La tercera jornada se cierra sin más recursos al silencio dramático con la tercera y última macrosecuencia (G, vv. 1632-1739) en la que dos numantinos, en

las cercanías de la plaza mayor de Numancia, comentan la situación desesperada de sus gentes que finalmente han decidido suicidarse en masa. Es decir que a esta altura de la pieza cervantina el destino trágico de Numancia es inevitable y ya no queda ninguna esperanza para un desenlace feliz. Se resumen en la tabla siguiente las diferentes formas de silencio dramático que han aparecido a lo largo de la penúltima jornada de *El cerco de Numancia* (fig. 7.3):

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
E	1.1 vv. 1113-1144	Cipión, Yogurta, Mario	
	1.2 vv. 1115-1200	Cipión, Yogurta, Mario, Caravino	
	1.3 vv. 1201-1232	Caravino	Soliloquio
vacío escénico			
F	2.1 vv. 1233-1277	Caravino, Teógenes, Morandro, Numantinos	
	2.2 vv. 1278-1457	Caravino, Teógenes, Morandro, Numantinos, Mujeres, Niños, Lira	Personajes mudos
	2.3 vv. 1458-1573	Morandro, Lira (Leonicio)	Personaje al paño
	2.4 vv. 1574-1631	Morandro, Leonicio	Silencio espacial
vacío escénico			
G	3.1 vv. 1632-1739	Numantinos, Madre, Hijo	

Fig. 7.3 Tabla del silencio dramático de la tercera jornada de *El cerco de Numancia*

7.4 Jornada cuarta

En la cuarta y última jornada de *El cerco de Numancia* se asiste al trágico desenlace del destino de Numancia que se había ido profetizando desde el principio de la pieza. En la primera macrosecuencia (H, vv. 1732-1787) Cipión se alarma por la presencia en su campamento de dos numantinos (Morandro y Leonicio). Si en este bloque no se ha encontrado ningún caso de silencio dramático, éste aparece en cambio en el bloque siguiente (I, vv. 1788-1967). La acción se abre con Morandro quien, herido y ensangrentado después del asalto al campamento romano, se lamenta por la muerte de su fiel amigo Leonicio por medio de un soliloquio:

MARANDO: ¿No vienes, Leonicio? Di:
 ¿qué es esto, mi dulce amigo?
 Si tú no vienes conmigo,
 ¿cómo vengo yo sin ti?
 Amigo, ¿que te has quedado?
 Amigo, ¿que te quedaste?
 ¡No eres tú el que me dejaste,
 sino yo el que te he dejado!
 ¿Que es posible que ya dan
 tus carnes despedazadas
 señales averiguadas
 de lo que cuesta este pan?
 [...]

(vv. 1788-1799, p. 163)

En su parlamento Morandro entabla idealmente una conversación con Leonicio, por medio de la cual se expresa el terrible sufrimiento y sentido de culpa de Morandro por la muerte de su querido amigo. A través del soliloquio del joven numantino emergen todos los nobles sentimientos que le caracterizan: valor, lealtad y amor hacia el prójimo. Por tanto, de nuevo el soliloquio constituye un íntimo espacio de desahogo, en el que la interioridad del personaje se muestra ante el público. Leonicio es el primero que pierde la vida desde el principio de la pieza y su muerte marca el comienzo de una larga serie de fallecimientos que no terminará hasta el cierre de la tragedia.

De hecho, a continuación se asiste a la muerte del joven entre los brazos de su amada Lira, a quien ha conseguido entregar el pan robado del campamento romano. A este punto Morandro se convierte en una presencia muda en el escenario, ya que su cuerpo muerto queda expuesto a la vista de los espectadores hasta el final de este segundo bloque dramático. Se trata de un elemento visual que consigue un extraordinario efecto espectacular, ya que la muerte en escena es la máxima y más inmediata representación de la tragedia. Además, para dar mas relevancia a la tragicidad del momento, Cervantes inserta un soliloquio de Lira, quien se dirige a su difunto amado. Al igual que Morandro después de la muerte de Leonicio, también Lira desahoga todo su dolor y sentido de culpa por la pérdida de su querido.

Pero la situación se intensifica con la llegada del hermano agonizante de Lira, quien después de dar cuenta a la joven del fallecimiento de sus padres y exhortarla a comer del pan que le ha traído Morandro, cae muerto ante su hermana. Se trata de la segunda muerte en escena y, por tanto, de otro personaje mudo que se añade a Morandro. Cervantes vuelve a proponer la misma sucesión de elementos que ha empleado anteriormente: el cuerpo muerto a la vista de los espectadores seguido inmediatamente de un soliloquio. De hecho, nuevamente la joven se desahoga en un monólogo, en la que da rienda suelta a todo su sufrimiento, dirigiéndose a los cuerpos exánimes de su prometido y su hermano.

A interrumpir esta cadena de muertes consecutivas llegan dos personajes nuevos: un soldado numantino que intenta matar a una mujer por orden del Senado de la ciudad, que ha decretado no dejar a nadie con vida. La mujer consigue escaparse, así que Lira pide al soldado que la mate en su lugar, a lo cual él se niega por piedad. A todo esto, siguen estando presente en escena los dos cuerpos muertos de Morandro y el hermano de Lira, a quienes Cervantes decide dar un relieve especial. De hecho la escena se cierra con la macabra imagen de la joven quien, con la ayuda del soldado, arrastra los dos cadáveres para darles sepultura, como se puede ver en el siguiente fragmento:

LIRA: [...] Pero, pues quién mostrarte piadoso,
tan en daño, señor, de mi contento,
muéstralo agora en que a mi triste esposo
demos el funeral y último asiento;
también a este mi hermano, que en reposo

yace, ya libre del vital aliento:
 mi esposo feneció por darme vida;
 de mi hermano, la hambre fue homicida.

SOLDADO: Hacer yo lo que mandas está llano,
 con condición que en el camino cuentes
 quién a tu buen esposo y caro hermano
 trajo a los postrimeros accidentes.

LIRA: Amigo, ya el hablar no está en mi mano.

SOLDADO: ¿Que tan al cabo estás? ¿Que tal te sientes?
 Lleva a tu hermano, que es de menos carga;
 yo a tu esposo, que es más peso y carga.

(vv. 1952-1967, pp. 167-68)

De esta manera el silencio baja en el escenario: Lira calla porque su dolor es tan grande que no la deja articular palabra (inefabilidad) mientras los cuerpos muertos y arrastrados protagonizan la atención visual del público. En definitiva, Cervantes se sirve magistralmente tanto del silencio dramático parcial como del total para construir una entera secuencia dramática de altísima tensión trágica.

En los dos bloques de acción sucesivos no vuelve a aparecer ningún caso de empleo de silencio. En el primer bloque (L, vv. 1968-2059) vuelven a insertarse los personajes alegóricos, esta vez por medio de la Guerra, la Enfermedad y el Hambre, quienes tienen función de coro y van comentando los hechos horribles que se están llevando a cabo dentro de los muros de la ciudad. En cambio, el segundo bloque (M, vv. 2060-2175) devuelve la acción en el interior de Numancia, donde Teógenes sacrifica a todos los miembros de su familia y, a continuación, decide desafiar en duelo a otro numantino con quien se acuerda para quitarse la vida recíprocamente.

Se llega así al último bloque de la tragedia cervantina (N, vv. 2176-2439), donde la acción pasa al otro lado de las murallas de Numancia, en el campamento romano. He aquí cuando Cervantes decide emplear por última vez el silencio dramático, de manera breve pero altamente significativa. De hecho, el general romano Cipión expresa su alarma y preocupación por lo que está ocurriendo en Numancia ya que nota un inusual y sospechoso silencio que proviene desde el otro lado de las murallas:

CIPIÓN: Si no me engaña el pensamiento mío,

o salen mentirosas las señales
 cual habéis visto de Numancia el estruendo
 y lamentable son y ardiente llama,
 sin duda alguna a quien recelo y temo
 que el bárbaro furor del enemigo
 contra su propio pecho no se vuelva.
 [...]

 ni suenan las usadas centinelas;
 todo está en calma y en silencio,
 como si en paz tranquila y sosegada
 estuviesen los fieros numantinos.

(vv. 2176-2187, p. 174)

Por segunda vez en esta obra, Cervantes emplea un silencio espacial como preludeo a la tragedia. Todavía los romanos no están al corriente del suicidio colectivo que han realizado los numantinos, pero el astuto Cipión empieza a sospechar que el excepcional silencio que llega desde el interior de la ciudad es señal de algo nefasto. En efecto, como los romanos descubrirán en seguida después, se trata de un silencio de muerte que encubre toda la ciudad numantina.

A este punto, la pieza se encamina rápidamente hacia su desenlace final, en el que se asiste al suicidio del último numantino superviviente —el joven Bariato— quien se tira desde una torre con tal de no dejar a Cipión la posibilidad de volver victorioso a Roma. Como cierre de la tragedia, Cervantes inserta una nueva figura alegórica —la Fama— quien elogia el valeroso gesto del jóven numantino suicida y, sobre todo, hace hincapié en el hecho de que la historia de la extraordinaria resistencia de los numantinos tiene que ser contada a todo el mundo, convirtiéndose en una auténtica hazaña. De esta manera, se crea una interesante oposición entre el silencio trágico que ha recorrido la obra entera y esta ruptura final del silencio, que deja a la palabra el deber de perpetuar en la memoria colectiva el increíble sacrificio del pueblo numantino:

FAMA: Vaya mi clara voz de gente en gente,
 y en dulce y suave son con tal sonido
 lleve las almas de un deseo ardiente
 de eternizar un hecho tan subido.
 [...]

Hallo sólo en Numancia todo cuanto
debe con justo título cantarse,
y lo que puede dar materia al llanto
para poder mil siglos ocuparse:
la fuerza no vencida, el valor tanto,
digno de prosa y verso celebrarse;
mas, pues desto se encarga la memoria,
demos felis remate a nuestra historia.

(vv. 2408-2411 y vv. 2432-2439 , p. 181-82)

En línea general, es posible concluir afirmando que el análisis de la presencia del silencio dramático en *El cerco de Numancia* ha proporcionado unos datos muy interesantes que demuestran como Cervantes emplea con frecuencia y estratégicamente las diferentes formas del callar también en su tragedia. El silencio de *La Numancia*, en sus distintas variantes, es un silencio que va marcando los momentos más tensos de la pieza y que hace de preludio al cumplimiento de la tragedia. A continuación, se incluye una tabla que resume la presencia del silencio dramático en la cuarta y última jornada de la tragedia cervantina (fig. 7.4):

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA CUARTA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
H	1.1 vv. 1732-1787	Cipión, Mario, Yugurta, Q. Fabio	
vacío escénico			
I	2.1 vv. 1788-1815	Morandro	Soliloquio
	2.2 vv. 1820-1879	(Morandro), Lira	Soliloquio Personaje mudo
	2.3 vv. 1880-1927	(Morandro), Lira, (hermano de Lira)	Soliloquio Personajes mudos
	2.4 vv. 1574-1631	(Morandro), Lira, (hermano de Lira), soldado, (mujer)	Inefabilidad Personajes mudos
vacío escénico			
L	3.1 vv. 1968-2059	Guerra, Enfermedad, Hambre	
vacío escénico			

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA CUARTA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
M	4.1 vv. 2060-2107	Teógenes, Mujer, Hijos	
	vacío escénico		
	4.2 vv. 2108-2131	Bariato, Servio	
	4.3 vv. 2132-2175	Teógenes, Numantino	
vacío escénico			
N	5.1 vv. 2176-2248	Cipión, Yugurta, Q. Fabio, Mario, Erminio, Limpio, soldados romanos	Silencio espacial
	5.2 vv. 2324-2407	Cipión, Yugurta, Q. Fabio, Mario, Erminio, Limpio, soldados romanos, Bariato	
	5.3 vv. 2408-2439	Cipión, Yugurta, Q. Fabio, Mario, Erminio, Limpio, soldados romanos, Fama	

7.4 Tabla del silencio dramático de la cuarta jornada de *El cerco de Numancia*

Capítulo 8: El silencio dramático en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*

8. El silencio dramático en La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón	134
8.1 Jornada primera	134
8.2 Jornada segunda	136
8.3 Jornada tercera	143

8. El silencio dramático en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*

En las siguientes páginas se analizará, desde la óptica del silencio dramático, la última de las obras pertenecientes a la primera época del teatro de Cervantes. Como se ha visto en la parte introductoria (§5), es la única de las tres piezas manuscrita que se articula en tres jornadas en lugar de las cuatro habituales. Al mismo tiempo, es la sola que carece de una segura atribución, aunque hoy en día la crítica ha aceptado de común acuerdo la hipótesis de atribución de la pieza a Cervantes, propuesta en 1992 por Stefano Arata.

8.1 Jornada primera

La primera jornada de *La conquista de Jerusalén* se compone de cuatro bloques de acción, todos ubicados en Jerusalén al tiempo de la primera cruzada (1097-99). La pieza se abre con una macrosecuencia (A, vv. 1-220¹¹⁴) protagonizada por personajes alegóricos: Jerusalén, el Trabajo y la Esperanza. La conversación entre las alegorías tiene la función de informar al espectador del contexto en el que se desarrollará la acción dramática. En efecto todo el discurso gira en torno a las quejas de Jerusalén por su condición de ciudad ocupada por los infieles y el anuncio, dado por la Esperanza, de la llegada de los primeros cruzados guiados por Godofre de Bullón. De forma congruente, después de esta especie de prólogo, la segunda macrosecuencia (B, vv. 221-311) ubica la acción en las afueras de Jerusalén y se centra en la llegada de los cruzados quienes construyen su campamento, listos a liberar la ciudad de su tirano, el rey Aladino.

A este punto, después de haber presentado a su público el bando cristiano, Cervantes decide dedicar los otros dos bloques de acción que componen la primera jornada para introducir el bando enemigo de los moros. En la siguiente macrosecuencia (C, vv. 312-395) se asiste a la conversación entre dos cautivos cristianos —Anselmo y Teodoro— acerca de la imagen de la Virgen que

¹¹⁴ Todas las referencias al texto de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* que se harán de aquí en adelante, remiten a la edición de la obra de 2009, realizada por Héctor Briosó Santos. La indicación de página se insertará al final de cada cita, junto al número de verso.

el rey Aladino había quitado de un lugar de culto cristiano, llevándola a la mezquita, de donde había sido sucesivamente robada por mano de algún cristiano. Es justo al principio de la conversación entre los dos cautivos donde se encuentra el primer caso de uso del silencio dramático:

TEODORO: No, que otra desventura
nos consume y atierra,
la cual verás, si puedo
mover la lengua, que la turba el miedo.
Retírate a esta parte,
do no seamos vistos de ninguno,
que en breve he de contarte
el más fiero, importuno,
que en medio del contento
nuestra esperanza parte por el viento.
[...]

(vv. 326-335, p. 152)

En su breve parlamento, Teodoro consigue aunar tres formas de silencio: empieza con expresar su imposibilidad a hablar a causa del miedo que le bloquea, luego exhorta a Anselmo a apartarse para no ser vistos y oídos por nadie y concluye con la promesa de contar al amigo de forma sucinta lo ocurrido. Es decir que echa mano a la inefabilidad, el secreto y la brevedad de un único golpe. Con este uso “concentrado” de silencios se consiguen diferentes efectos: despertar la curiosidad y la expectación en el oyente y al mismo tiempo actuar con prudencia (secreto), enfatizar la gravedad del asunto (inefabilidad) y ajustarse a las normas de la buena conversación (brevedad).

La cuestión del robo de la imagen de la Virgen y de la ira del rey Aladino vuelve a retomarse en la última macrosecuencia (D, vv. 396-651), que ubica la acción en el palacio real de Jerusalén. Ante el rey se presentan dos cristianos — Solinda y Lustaquio— quienes se autoacusan (primero Solinda y luego Lustaquio) de ser ellos los ladrones, con tal de que el rey Aladino no desahogue su ira con todos los cristianos de Jerusalén. Ante la incertidumbre sobre quien es el verdadero autor del robo, Aladino decide justiciar a ambos cristianos, quienes se dan promesa de matrimonio mientras van en contra a la muerte. Por tanto Cervantes no desvela ni a esta altura, ni más adelante en la pieza quien es el

auténtico responsable del robo, empleando el silencio en forma de elipsis argumental, dejando la duda sobre si el ladrón era Solinda, Lustaquio o ninguno de ellos dos. Es otra estrategia del dramaturgo para mantener alta la atención de su público, creando expectativa y, al mismo tiempo, es un recurso que le permite caracterizar negativamente al personaje del rey. De hecho, Aladino no se porta de manera razonada, preocupándose de averiguar el responsable para llegar al descubrimiento de la verdad, sino que se deja llevar únicamente por las pasiones del momento (ira, fascinación hacia la bella cristiana, rabia, venganza) y no duda ni un momento en sacrificar dos vidas humanas.

Como se ha podido ver, el empleo de silencio dramático en esta jornada es muy puntual, y si bien no interviene directamente en la construcción y desarrollo de la acción dramática, desempeña igualmente unas funciones relevantes, sobre todo en el público. A continuación, se resumen en una tabla las formas de silencio dramático que se han detectado en la primera jornada de *La conquista de Jerusalén* (fig. 8.1):

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-96	Jerusalén, Trabajo	
	1.2 vv. 97-220	Jerusalén, Trabajo, Esperanza	
vacío escénico			
B	2.1 vv. 221-311	Godofre, Boemundo, Pedro Ermitaño, Reimundo, Tancredo, soldados	Inefabilidad Secreto Brevedad
vacío escénico			
C	3.1 vv. 312-419	Aladino, Marsenio, Moros	
	3.2 vv. 420-559	Aladino, Marsenio, Moros, Solinda, Lustaquio	
	3.3 vv. 560-651	Solinda, Lustaquio, Moro	Elipsis

Fig. 8.1 Tabla del silencio dramático en la primera jornada de *La conquista de Jerusalén*

8.2 Jornada segunda

Si la primera jornada no ha sido muy relevante para lo que atañe al empleo del silencio dramático, a partir de la segunda jornada la situación cambia radicalmente. Cervantes no sólo inserta con más frecuencia el silencio dramático, sino que al mismo tiempo le otorga un papel muy importante, como se verá a continuación. En la segunda jornada al tema de la cruzada se añade también el tema amoroso por medio de los distintos enamoramientos que intervienen entre los cruzados y los moros, en particular: el amor de la princesa de Antioquia, Erminia, hacia el cruzado Tancredo y el amor de Tancredo hacia la guerrera mora Clorinda.

La jornada se abre con una secuencia dramática (E, vv. 1-94) en la que los cruzados Tancredo y Boemundo, por orden de Godofre, buscan un lugar desde el cual poder observar la ciudad desde lo alto. Los dos soldados aprovechan del camino para hablar de la bella Erminia. El silencio aparece en el bloque de acción siguiente (F, vv. 746-865), que tiene lugar en el palacio real de Jerusalén, donde el rey Aladino está en compañía del nigromante Marsenio, la bella guerrera Clorinda y el caballero Argante, a los que expresa su preocupación por el inminente ataque de los cruzados. Clorinda exhorta al rey Aladino a no dejarse influenciar por Marsenio, a quien mata delante de todo el mundo. Al igual que en *La Numancia*, aquí también Cervantes inserta una muerte en escena, convirtiendo al nigromante en una presencia muda en el escenario, cuyo cuerpo muerto se convierte en el símbolo del ardor guerrero de la bella Clorinda. Pero Marsenio no es el único personaje mudo, ya que presencia la escena también otra figura silenciosa, como apunta Cervantes en la acotación inicial:

Vanse, y salen ALADINO REY, MARSENIO y ARGANTE moros, y CLORINDA, armada, y un muchacho delante, que la trae el escudo y el yelmo, y pintada una tigre en el escudo [...]

(p. 169)

Este muchacho, que parece ser un paje, no articula ni una palabra a lo largo de toda la secuencia, ya que su función no es la de intervenir en el diálogo entre los personajes, sino de sujetar y dejar bien visibles dos importantísimos objetos: el escudo con la tigre y el yelmo de Clorinda, otros evidentes símbolos que la caracterizan como guerrera valerosa y temible. Es decir, que si bien de forma

diferentes, estos dos personajes silentes que Cervantes inserta en la acción tienen ante todo la función de crear espectacularidad y, al mismo tiempo, contribuyen a la caracterización de una de las protagonistas de la pieza, sirviéndose exclusivamente de un lenguaje no verbal. La secuencia se cierra con la propuesta por parte de Clorinda y Argante al rey Aladino de pedir una tregua a Godofre de Bullón, en la espera de que llegue su aliado Solimán, rey de Egipto, para vencer a los cruzados. Aladino acepta el consejo y envía a los guerreros a dar la embajada a Godofre.

Se abre así un nuevo bloque dramático (G, vv. 866-1011) que ve como protagonistas de la acción la bella Erminia y su viejo ayo Alzardo. La joven conversa con Alzardo acerca del sentimiento amoroso que siente por el cruzado Tancredo y le expone su plan de acción:

ERMINIA: Digo, pues, que ya sabes que vivimos
en el real Palacio, en una misma
estancia yo y Clorinda, única y sola
en armas y en valor y en hermosura.
Y sabes, ansimismo, que a su gusto
pone y dispone, ordena, manda y veda
Clorinda, y la ciudad le da obediencia
como si fuese el rey en cuanto quiere.

ALZARDO: Verdad es lo que dices, mas ¿qué importa?

ERMINIA: Pienso hurtar las armas de Clorinda,
y, armándome con ellas, fácilmente
podré salir de la ciudad de noche,
pues no habrá centinela o guarda alguna
que, pensando ser ella, no me deje
salir y entrar en la ciudad mil veces.
Esto ha de ser de noche, y tú conmigo
saldrás, porque me importa tu venida.
[...]

(vv. 956-972, pp. 925-26)

La astuta Erminia tiene la intención de ocultar su verdadera identidad, apropiándose de la de Clorinda, con tal de conseguir entrar en contacto con su amado Tancredo. Por tanto, este personaje femenino echa mano al silencio dramático bajo la modalidad de la disimulación de identidad, sirviéndose de las

famosas armas de Clorinda para conseguir el trueque de identidades. Es evidente que en este caso el empleo del silencio cobra un papel fundamental en cuanto se convierte en elemento imprescindible en la construcción de la intriga: sin la ocultación de Erminia, no habría comedia. Como es obvio, Alzardo expresa su parecer contrario ante este plan de acción, ya que se trata de un comportamiento peligroso y atrevido por una doncella como Erminia. Por eso expresa sus perplejidades a la joven princesa quien, en su contestación a Alzardo, vuelve a emplear el silencio:

ALZARDO: ¿Que estás. en fin, a hacer eso dispuesta?
 ERMINIA: Digo que sí, y más no me repliques
 ni me aconsejes cosa en contra desto;
 y si no quieres ayudarme en ello,
 tenme secreto, que yo sola entiendo.
 [...]

(vv. 995-999, p.178)

La determinación de Erminia es tal que no admite que su ayo le lleve la contraria y reacciona con una imposición de silencio por medio de la cual acalla al viejo Alzardo, al mismo tiempo de que establece su superioridad jerárquica. Otro elemento importante es que Cervantes inserta nuevamente el secreto, dado que la princesa de Antioquia ordena a su ayo encubrir su plan de disimulación. Al pobre Alzardo no le queda otra solución de obedecer a la voluntad de su dueña y acepta ayudarla en su aventura, convirtiéndose en cómplice y guardián de su secreto.

En el siguiente y último bloque (H, vv. 1012-1327) la acción vuelve a centrarse en Tancredo y Boemundo, quienes, siguiendo su camino de perlustración, topan con un personaje peculiar cuyo ropaje Cervantes describe con detalles en la acotación inicial:

Salen TANCREDO, BOEMUNDO, un cristiano en hábito de alárabe, con una cabillera negra, ceñida con un paño blanco la cabeza y ha de traer una cruz colorada, cosida en lo que lleva, repuesto por la parte de adentro, que no se vea hasta que él la descubra. Saldrá a su tiempo. (p. 179)

El cristiano disfrazado de alárabe es Enrique de Volterra, otro personaje que recurre a la disimulación de identidad. Se trata de un combatiente español que

había ido a tierra mora para luchar por la religión cristiana y que, después de la derrota en Bisanzio, había decidido ocultar su verdadera identidad y fe, fingiéndose un alárabe. En otras palabras, Enrique emplea el silencio como una forma de conducta discreta, que le permite salvarse la vida y moverse en libertad en tierra mora. Su disimulación es exclusivamente funcional a su objetivo (salvarse la vida) y no tiene otros segundo fines, de hecho nada más darse cuenta de haber topado con unos cruzados, en seguida rompe el silencio y desvela su identidad y su fe cristiana:

BOEMUNDO: En el habla no es moro.
 TANCREDO: Algún astroso renegado será.
 ENRIQUE: No lo permita
 el Dios que adoro inmenso y poderoso.
 Mirad si esta señal de cruz bendita,
 que traigo aquí cubierta por mi amparo,
 esa opinión de que soy moro os quita.
 Cristiano soy, y aquisto está tan claro,
 cuanto confieso un Dios trino en personas
 y uno en esencia: ved si bien me aclaro.

(vv. 1029-1038)

Nuevamente es otro objeto el que transmite la información relevante a los demás personajes y al público y que, en este caso, sirve como prueba de la veracidad de las palabras de Enrique. Cervantes hace un uso estratégico de la cruz, manteniéndola escondida y sacándola sólo cuando el personaje rompe su silencio, demostrando así la conciencia del dramaturgo por la importancia de los lenguajes no verbales como complementos a la palabra. A continuación el silencio desaparece momentáneamente y, a Tancredo, Boemundo y Enrique, se añaden también Clorinda y Argante, quienes están yendo al campamento de los cruzados para proponer la tregua a Godofre de Bullón. Es así que tiene lugar el primer encuentro entre Tancredo y la bella guerrera, de la que se queda del todo fascinado.

El silencio dramático vuelve hacia el final de este bloque de acción (H). De hecho, después de que Clorinda y Argante se han ido, Boemundo nota a Tancredo pensativo e insinúa que el cruzado se haya enamorado de Clorinda, a lo que Tancredo evita contestar de forma clara:

BOEMUNDO: ¿Ya se te olvida
que dijiste que nunca entre atambores
y son de trompas el amor se anida,
ni tiene que hacer con el acero
ni con la dura malla entretrejida?

TANCREDO: Lo que hay desde aquí al campo sólo yo.
Camina, Boemundo, alarga el paso.

BOEMUNDO: ¿No me dirás qué mal tienes, primero?

TANCREDO: Cierto mal es que suele darme acaso,
digo de en cuando en cuando y por mi gusto.
Que te vayas, amigo, en todo caso.

(, vv. 1265-1275, p. 191)

Al principio Tancredo consigue no responder a las preguntas de su amigo, cambiando de tema y exhortando a Boemundo a proseguir solo hasta el campamento. Luego, ante la insistencia de su compañero, Tancredo emplea la estrategia del “decir sin decir”, aludiendo al hecho de que algo lo tormenta, pero sin desvelar de que se trata, a tal punto que vuelve a invitar a Boemundo al irse, para cerrar así definitivamente la conversación. A este punto, Boemundo y Enrique abandonan las tablas y en el escenario queda únicamente Tancredo, quien realiza un largo soliloquio en el que da rienda suelta a su mal de amor. He aquí el fragmento inicial:

TANCREDO: Revienta ya corazón,
pon tu dolor en la lengua
que tanto silencio es mengua
que acomete la pasión.
Solo estoy; mas, ay de mí,
¿qu'és lo que tengo, cuitado,
que voy más acompañado
qu'en toda mi vida fui?
¿No estás, Clorinda, conmigo?
Sí, qu'en mi alma te veo.
¡Ay, mal nacido deseo,
de mi perdición amigo!
Tancredo, ¿con quién las has?
¡Deja, miserable, deja

aquel bien que se te aleja
 más cuanto lo sigues mas!
 [...]

(vv. 1280-1295, pp. 191-92)

Nuevamente el soliloquio se constituye como un espacio de libre expresión del mundo interior del personaje. Seguro de no ser oído por nadie, Tancredo rompe su silencio y, por fin, declara lo que lo tormenta: su pasión por la mora Clorinda. En su monólogo el cruzado demuestra ser consciente de los peligros que conlleva enamorarse de una mora pero, pese a esto, termina afirmando su intención de conquistar a Clorinda. De esta manera Cervantes concluye la segunda jornada con un personaje que, al mismo tiempo, declara romper su silencio, pero lo hace sólo de forma parcial por medio del soliloquio. De esta manera ninguno de los demás personajes de la comedia, excepto él público, puede escuchar sus palabras. Como se ha visto, esta jornada está marcada por un significativo empleo del silencio dramático, al que Cervantes otorga un papel muy relevante. En la tabla a continuación se apuntan las diferentes formas de silencio que se han detectado (fig. 8.2):

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
E	1.1 vv. 652-745	Tancredo, Boemundo	
vacío escénico			
F	2.1 vv. 746-865	Aladino, (Marsenio), Argante, Clorinda, muchacho	Personajes mudos
vacío escénico			
G	3.1 vv. 866-1011	Erminia, Alzardo	Disimulación de identidad Secreto Imposición de silencio
vacío escénico			
H	4.1 vv. 1012-1200	Tancredo, Boemundo, Enrique/alárabe	Disimulación de identidad
	4.2 vv. 1201-1262	Tancredo, Boemundo, Enrique/alárabe, Clorinda, Argante	

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	4.3 vv. 1263-1279	Tancredo, Boemundo, Enrique/alárabe	Decir sin decir
	4.4 vv. 1280-1327	Tancredo	Soliloquio

Fig. 8.2 Tabla del silencio dramático de la segunda jornada de *La conquista de Jerusalén*

8.3 Jornada tercera

Después del soliloquio de Tancredo que cierra la segunda jornada, se abre la tercera y última jornada de la comedia que, sin duda alguna, es la más extensa de todas. En efecto, existe una gran desproporción de extensión entre las tres jornadas —la última consta de 1308 versos, por tanto es el doble de extensa con respecto a los 651 versos de la primera y los 676 de la segunda— lo cual constituye uno de los elementos que hacen pensar a una posible rearticulación de la pieza de cuatro a tres jornadas.¹¹⁵

También a lo largo de esta última jornada se podrá apreciar un abundante y significativo uso, por parte de Cervantes, del recurso del silencio dramático. Los primeros tres bloques de acción que abren la jornada se centran de nuevo en el asunto bélico. Después del primero (I, vv. 1328-1439) en el que dos soldados — Charles y Fabricio— comentan los hechos milagrosos que están acompañando la primera cruzada, en el segundo bloque (L, vv. 1440-1647), se asiste a la conversación entre los embajadores del rey de Jerusalén (Clorinda y Argante) y el embajador del rey de Egipto (Jaldelio) con Godofre de Bullón, quien rechaza las dos propuestas de treguas. Es precisamente en este momento tan importante cuando reaparece el silencio dramático. De hecho, entre los que asisten a las embajadas está también Tancredo, quien, al ver a Clorinda, se olvida por

¹¹⁵ Arata, 1992, p. 11.

completo de la cruzada y se abandona a dos comentarios referidos a la bella mora:

TANCREDO: ¡Oh, segunda y mejor Pantasilea,
 más que Hipólita bella y más valiente!
 [...]
 ¡Oh flor, oh honra grande de mujeres!

(vv. 1618-19 y v. 1631, p. 205)

En este caso el silencio se manifiesta bajo la forma del aparte, por lo que las palabras de aprecio dirigidas a Clorinda se mantienen secretas entre él y el público, que es el único receptor de este mensaje. Es evidente que estos dos apartes de Tancredo, además de subrayar nuevamente su atracción por la guerrera mora, crean un evidente contraste entre el contexto serio y tenso en el que se está decidiendo si empezar la guerra o no y, en cambio, el tema del todo frívolo de la fascinación de Tancredo por Clorinda. De esta manera, se realiza al mismo tiempo una caracterización negativa y caricaturesca del personaje del cruzado, quien antepone el amor (el interés individual) a la guerra (el interés colectivo).

Una vez que todos se han retirado y se asiste a una breve conversación entre Fabricio y Charles sobre el inminente asalto de Jerusalén por parte de los cruzados (M, vv. 1648-1664), en el siguiente bloque (N, vv. 1665-1789) la acción se vuelve a focalizar en el tema amoroso. De hecho, Erminia y Alzardo comienzan a poner en práctica su plan para acercarse a Tancredo. Con la vuelta del tema amoroso, vuelve también el silencio dramático, desempeñando un papel fundamental para el desarrollo de la intriga. La acción se abre con la conversación entre Erminia y su ayo, de la que se desprende que la hermosa princesa ha puesto en marcha su plan de ocultar su identidad bajo las apariencias de Clorinda:

ALZARDO: Con los ojos lo veo y no lo creo,
 que no sé imaginarme cómo ha sido
 qu'esté Clorinda un punto desarmada,
 pues que tú de sus armas te has vestido.

ERMINIA: Tan colérica vino y tan armada

de ver el mar recaudado con que vino
 cuando hoy llevó a Godofre la embajada,
 que en dando la respuesta al Aladino,
 se vino a mi aposento y con despecho
 en la cama se echó fuera de tino.
 Desarméla yo misma, y en el lecho
 durmiendo queda, y yo, sin detenerme,
 por hacer mi deseo satisfecho,
 fui luego a buscarte, y sin hacerme
 estorbo en la ciudad las centinelas,
 do me fue ya forzoso el atreverme,
 en ese campo do me pone espuelas
 amor, y adonde espero por tu medio
 ver amainar a mi dolor las velas.
 [...]

(vv. 1667-1685, p. 207)

El silencio ahora asume la forma de la disimulación de identidad, ya que, a partir de este momento, la princesa de Antioquia encubre a todos (excepto a su cómplice Alzardo) su verdadero ser. La joven finge ser Clorinda, gracias a las armas que ella misma ha robado a escondidas a la guerrera mora y gracias también a la oscuridad de la noche. Erminia se sirve del silencio como una astuta estrategia para conseguir satisfacer su deseo: hablar con Tancredo para seducirle. A continuación, llega el turno de Alzardo quien, como cómplice de Erminia, va al campamento de los cruzados y avisa a Tancredo de que una doncella le está esperando en una arboleda cercana, posiblemente para desafiarle. Por su parte Tancredo, tan obsesionado con Clorinda, está convencido de que la doncella en cuestión sea la guerrera mora y expresa su emoción por el inminente encuentro a través de un soliloquio del que se cita a continuación un fragmento:

TANCREDO: [...] Que yo le pondré mi pecho
 desarmado donde haga
 otra nueva mortal llaga
 sobre la que Amor ha hecho.
 A mí viene por triunfar
 de mi honra, yo a ella voy
 por dejar de ser quien soy,
 sólo por la contentar,

que si me quita la vida,
 sin hacella yo defensa,
 es a mi alma su ofensa
 honra y gloria conocida.
 [...]

(vv. 1774-1785, p. 211)

Mientras un instante antes, delante de Godofre de Bullón y Boemundo, Tancredo se ha portado según su condición de hombre y cruzado lo requiere — demostrando su honra al acudir a la cita con la mujer armada— una vez a solas, el personaje desvela sus auténticos sentimientos e intenciones ante el público. El amor le tiene completamente cautivado, hasta tal punto de hacerle olvidar cuál es el papel que debería mantener para ser un hombre y soldado honrado (“yo a ella voy / por dejar de ser quien soy, sólo por la contentar”).

A continuación, se abre un nuevo bloque (O, vv. 1790-2013), inmediatamente consecutivo con respecto a la acción anterior, que se centra en el encuentro entre Tancredo y Erminia. Después del soliloquio de Tancredo, Cervantes inserta otro soliloquio: el de Erminia. La princesa disfrazada, esperando a su amado en la arboleda cerca del campamento de los cruzados, expresa a solas su ansiedad por el inminente encuentro con Tancredo:

ERMINIA: [...] ¡Oh si supieses, Tancredo,
 y cómo por ti el amor
 da espuelas a mi dolor
 y pone espuelas al miedo,
 vendrías a remediarme,
 aunque más de acero fueses!
 Y si a esto no vinieses,
 sería a desengañarme.
 [...]

(vv. 1994-1801, p. 212)

De esta manera, por medio de la yuxtaposición de los soliloquios de los dos protagonistas de esta intriga amorosa, Cervantes consigue representar las diferentes expectativas que ambos tienen con respecto a su encuentro, dando así muestra de la interioridad de sus personajes y creando la justa expectativa en el

público, que inevitablemente tiene curiosidad por ver cómo terminará la cita. Tancredo alcanza a la doncella armada en la arboleda y, en cuanto Erminia desvela su verdadera identidad, el cruzado la rechaza declarando su sentimiento amoroso por Clorinda. Lo interesante es que al principio de su conversación con Tancredo, Erminia se sirve del silencio dramático bajo la modalidad del “decir sin decir”:

TANCREDO: Dime, guerrero, ¿aguardas por ventura
algún cristiano aquí?

ERMINIA: Señor, sí aguardo;
no sé si por ventura o desventura,
sé que por verle me consumo y ardo.

TANCREDO: ¿Quiesme decir tu nombre?

ERMINIA: No es cordura preguntármelo vos.

TANCREDO: Dílo, que tardo, si no eres tú que busco, en ver aquella
qu'es de mi escuridad la luz y la estrella.

ERMINIA: ¿Llamáisos vos Tancredo?
[...]

(vv. 1810-1818, p. 212)

La doncella disfrazada alude al deseo amoroso que experimenta hacia el cruzado, pero todavía no quiere desvelar quien es en realidad y evita contestar a la pregunta de Tancredo sobre su identidad, desviando el tema con otra pregunta. De ahí que, por medio de el lenguaje indirecto y ambiguo de Erminia, se da lugar al equívoco y Tancredo termina confesándole su amor, convencido de que se trate de Clorinda. Es solamente al oír el nombre de su enemiga en amor que Erminia se decide a romper su silencio estratégico y confiesa ser la princesa de Antioquia, dando lugar así al fracaso de la cita con Tancredo. Hacia el final de su conversación con la desilusionadísima Erminia, también Tancredo echa mano al silencio dramático:

TANCREDO: Yo no te puedo negar,
Erminia, mi pensamiento,
ni me puedo de mi intento
un solo punto mudar.
Y toma en satisfacción
de tu angustia y tu dolor,

que si tú mueres de amor
 yo perezco de afición.
 Y porque más me acabe
 Amor en tan triste aprieto,
 tiene mi dolor secreto
 y qu'el tuyo ya se sabe.

(vv. 1886-1897, p. 215)

Con el intento de consolar a Erminia, el cruzado hace referencia al secreto amoroso. Tancredo saca el tema de la dialéctica entre el callar y el hablar, comentando el sufrimiento que comporta el tener que callar las penas de amor y considerando un gran alivio el poder declarar abiertamente el propio sentimiento amoroso. Con la salida de Erminia del escenario se llega así al cierre de este bloque donde aparece otro breve soliloquio de Tancredo quien, nuevamente a solas, aprovecha para desahogar sus penas amorosas, acusando el amor de ser el responsable de enormes dolores.

En el siguiente bloque (P, vv. 2014-2231) la protagonista de la acción es Clorinda, quien se está preparando para ir a atacar el campamento de los cruzados, junto a Argante. Mientras espera a su compañero guerrero, la hermosa mora tiene una importantísima conversación con su ayo, el eunuco Argente, a lo largo de la cual vuelve a aparecer el silencio. El eunuco expresa su gran preocupación por la decisión de Clorinda de ir al ataque de los cruzados esa misma noche y decide contarle un importante asunto. Justo antes de comenzar su relato, se inserta nuevamente el silencio:

ARGENTE: Agora conocerás,
 Clorinda, si con razón
 temo de tu perdición
 en esta verdad que oirás.

COLORINDA: Di, que yo te escucharé
 si largo el cuento no fuere.

ARGENTE: Todo lo más que pudiere,
 señora, lo abreviaré.
 [...]

(vv. 2046-2053, p. 220)

Esta vez se trata de la brevedad, a través del cual Clorinda exhorta a su ayo a no ser prolijo. En efecto, según las normas de retórica, un discurso bien construido tenía que ser breve y con pocas digresiones, con tal de no aburrir y confundir los receptores del mensaje. Esta atención por la brevedad es un elemento recurrente en la obra de Cervantes y, por ejemplo, es un asunto importante y muy frecuente en la novela breve *El coloquio de los perros*, perteneciente a su colección de 1613. A continuación, el eunuco comienza el relato de la verdadera historia de Clorinda con el cual se desvelan unas informaciones fundamentales que habían sido completamente encubiertas a todos —tanto a Clorinda como al público— hasta este momento. Argente cuenta que Clorinda es hija de la cristiana reina de Etiopia, quien la había intercambiado con un niño moro después del parto. Por tanto se trata de una importantísima anagnóresis, que comporta el descubrimiento de la verdadera identidad de la bella Clorinda y que incide profundamente en el desarrollo de la acción dramática. La revelación del eunuco Argente demuestra como Cervantes haya astutamente manejando la información al construir su pieza, aplazando datos fundamentales (es decir callándolos) y consiguiendo así un extraordinario golpe de efecto, que de repente despierta el estupor y la curiosidad del público.

A todo esto, Argente añade otra relevante información a Clorinda, desvelándole haber tenido un sueño en el que un caballero anunciaba la inminente muerte de Clorinda. Pese al descubrimiento de sus nobles orígenes cristianos y a la profecía de muerte, la bella guerrera sigue determinada a dirigirse al campamento de los cruzados, con la intención de incendiarlo. Al rato, llega también su compañero Argente y los dos se despiden del eunuco y se desplazan hacia el campamento. Lo interesante es que también Clorinda, al igual que la otra protagonista femenina Erminia, opta por encubrir su identidad a través del empleo del disfraz:

ARGANTE: [...] mas, ¿para qué trais vestida
esa sobrevista negra
que el corazón desalegra?

COLORINDA: No quiero ser conocida.
[...]

(vv. 2204-2207, p. 225)

El silencio se manifiesta nuevamente bajo la forma de la disimulación de identidad. El disfraz de Clorinda, además de ser un recurso ingenioso, podría tener también un valor simbólico. El color negro de la capa con la que se encubre la guerrera, que “el corazón desalegra”, puede ser el símbolo de la inminente desgracia que se abatirá sobre la protagonista femenina. Por lo que, nuevamente Cervantes emplea hábilmente los objetos, en este caso una indumentaria, para transmitir de forma puramente visual (y no verbal) importantes mensajes al público.

En el bloque siguiente (Q, vv. 2232-2241) la acción se traslada en el interior del campamento de los cruzados, en un tiempo inmediatamente consecutivo al de la acción anterior. Se trata de una secuencia muy relevante desde el punto de vista del silencio dramático ya que se construye casi exclusivamente por medio de acciones mudas, como se destaca en las dos largas acotaciones que la acompañan:

Entran dentro y queman algún ramo seco que haga llama por un rato, y luego tóquese alarma con gran fuerza de dentro. Sale GODOFRE, BOEMUNDO, CHARLES y FABRICIO y REIMUNDO y todos los demás que pudieren, unos desnudos y otros mal armados, todos diciendo: «¡Apriesa, alarma, alarma!».

Vanse todos, y salen soldados con herradas de agua y jarras. Entran por una puerta y salen por otra, y dentro anda el mismo ruido de trompetas y atambores, gritando “alarma”, y a poco espacio sale CLORINDA.

(pp. 226-227)

A excepción de los gritos y sonidos de alarma y de las dos breves intervenciones de Godofre y Boemundo, toda la secuencia se basa en la actuación de los personajes (desplazamientos rápidos y frecuentes por el escenario, gritos...) en el uso de objetos (ramo seco, herradas de agua y jarras) y en sonidos de alarma (ruidos de trompetas y atambores). Por lo que Cervantes construye toda la secuencia por medio de muchos personajes mudos y sirviéndose de algunos lenguajes no verbales (gestualidad, uso de objetos y de sonidos) que se sustituyen a la palabra directa, dando lugar a una gran espectacularidad.

El silencio sigue desempeñando un papel importante también en el siguiente bloque (R, vv. 2242-2251) cuya acción es consecutiva al incendio del campamento y tiene como protagonistas a Clorinda y Tancredo. La prima a salir

al escenario es Clorinda quien, a solas, se expresa por medio de un soliloquio en el que declara su plan de esconderse. En este caso el recurso al soliloquio tiene la función de ir configurando la acción dramática, adelantando los siguientes hechos que el personaje realizará. Mientras Clorinda pronuncia su discurso, sale al escenario también Tancredo, quien se esconde de la bella guerrera (personaje al paño) para escucharla. Además, se expresa por medio de un aparte, que se cita a continuación:

TANCREDO: No te me esconderás si te escondieses
 en el oscuro centro de la tierra.
 Valeroso soldado, espera, espera,
 que aquí, en tan grande hazaña acometido,
 muy mal le está y parece tanto huir.

(vv. 2252-2256, p. 227)

Como queda evidente de las palabras del cruzado, Clorinda sigue disimulando su identidad y por eso Tancredo no la reconoce, intercambiándola por un soldado moro. Al igual que el soliloquio de la mujer guerrera, también el aparte de Tancredo tiene la importante función de ir construyendo la intriga, ya que expresa el plan de acción del personaje.

Después del siguiente y breve bloque dramático (S, vv. 2257-2272), en el que Godofre y los demás cruzados comentan el incendio del campamento y deciden retirarse para descansar, vuelven a salir al escenario Clorinda y Tancredo (T, vv. 2273-2349). Los dos guerreros se desafían en duelo desde dentro del escenario, por lo que al principio el público sólo oye sus voces, hasta que los dos suben a las tablas: Clorinda mortalmente herida y Tancredo con la espada llena de sangre. Es sólo estando a punto de morir cuando Clorinda decide romper su silencio y desvelar a Tancredo su verdadera identidad y pidiéndole que la bautice para poder morir como cristiana. Al darse cuenta del trágico equivoco, Tancredo se desespera por haber herido a muerte a su amada y le declara su amor mientras intenta socorrerla. De nuevo Cervantes propone a su público otro personaje femenino cuya estrategia silenciosa le resulta del todo dañina y, en este caso, hasta mortal.

En el siguiente bloque (V, vv. 2350-2397) Cervantes concede nuevamente un papel destacado al silencio gracias a la presencia de un Tancredo del todo mudo, a causa del dolor por la muerte de su amada Clorinda. La acción se lleva a cabo por la mañana del día siguiente, en el día del asalto a Jerusalén, cuando Godofre de Bullón está dando su discurso para animar a los cruzados antes de la batalla. Además de los cruzados, que no intervienen nunca verbalmente ya que su único papel es el de hacer de auditorio a Godofre y Pedro Ermitaño, destaca la figura callada de Tancredo. Éste hace su aparición a mitad del discurso de Godofre, como apunta la acotación cervantina:

Entra TANCREDO con la sobrevestidura negra de CLORINDA puesta con su escudo de la tigre, cubierto de luto, y pónese triste a un lado del teatro, y prosigue adelante GODOFRE.

(p. 232)

El mutismo de Tancredo es total y dura a lo largo de toda la acción. Además, a este hondo silencio, Cervantes añade el empleo de dos importantes objetos: la capa negra de Clorinda, símbolo de su muerte, y el escudo con la tigre, símbolo de su ardor guerrero. De esta forma la figura silente de Tancredo transmite de forma visual e inmediata al público la idea de luto y sufrimiento, sin el recurso a ningún tipo de expresión verbal.

La comedia se encamina así hacia su desenlace final con un bloque de acción (V, vv. 2398-2577) internamente protagonizadas por las figuras alegóricas —Jerusalén, el Trabajo, la Esperanza, el Contento y la Libertad—, quienes desempeñan la función de coro, comentando el asalto de los cruzados a Jerusalén y la consiguiente derrota de los moros. El silencio ya no vuelve a aparecer y la pieza se cierra con un último bloque (Z, vv. 2578-2635) en el que se lleva a cabo la coronación de Godofre de Bullón a rey de Jerusalén y se asiste a su entrada en la ciudad, junto a los demás cruzados.

En definitiva, es indudable que el silencio juega un papel de primer orden en esta pieza. Si por un lado el silencio contribuye a crear expectación y admiración en el público, dando también lugar a efectos de notable espectacularidad, por el otro, donde el silencio destaca realmente es en la construcción de la acción dramática y en la caracterización de los personajes. En

la siguiente tabla se resumen las diferentes formas de silencio dramático que se han detectado en la comedia (fig. 8.3):

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
I	1.1 vv. 1328-1439	Charles, Fabricio	
vacío escénico			
L	2.1 vv. 1440-1647	Godofre, Tancredo, Boemundo, Jaldelio, Clorinda, Argante	Aparte
vacío escénico			
M	3.1 vv. 1648-1664	Charles, Fabricio	
vacío escénico			
N	4.1 vv. 1665-1719	Erminia/Clorinda, Alzardo	Disimulación de identidad
	4.2 vv. 1720-1727	Alzardo, Charles, Fabricio	
	4.3 vv. 1728-1769	Alzardo, Charles, Fabricio, Tancredo, Boemundo	
	4.4 vv. 1770-1789	Tancredo	Soliloquio
vacío escénico			
O	5.1 vv. 1790-1809	Erminia/Clorinda	Soliloquio
	5.2 vv. 1810-2005	Erminia/Clorinda, Tancredo	Decir sin decir Secreto
	5.3 vv. 2006-2013	Tancredo	Soliloquio
vacío escénico			
P	6.1 vv. 2014-2195	Clorinda, Argente	Brevedad
	6.2 vv. 2196-2215	Clorinda, Argente, Argante	Disimulación de identidad
	6.3 vv. 2216-2231	Clorinda, Argante	
vacío escénico			
Q	7.1 vv. 2232-2241	Godofre, Boemundo, Reimundo, Charles, Fabricio, cruzados	Personajes mudos

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
vacío escénico			
R	8.1 vv. 2242-2251	Clorinda/soldado	Soliloquio
	8.2 vv. 2252-2256	Clorinda/soldado, (Tancredo)	Personaje al paño Aparte
vacío escénico			
S	9.1 vv. 2257-2272	Godofre, Reimundo, Charles, Fabricio	
vacío escénico			
T	10.1 vv. 2273-2349	Clorinda/soldado, Tancredo	
vacío escénico			
U	11.1 vv. 2350-2397	Godofre, Pedro Ermitaño, Tancredo, Cruzados	Personajes mudos
vacío escénico			
V	12. 1 vv. 2398-2409	Jerusalén, Trabajo, Esperanza	
	12.2 vv. 2410-2524	Jerusalén, Trabajo, Esperanza, Contento, Libertad	
	12.3 vv. 2525-2577	Jerusalén, Esperanza, Contento, Libertad	
vacío escénico			
Z	13.1 vv. 2578-2635	Godofre, Cruzados	

8.3 Tabla del silencio dramático de la tercera jornada de *La conquista de Jerusalén*

Capítulo 9: El silencio dramático en *El gallardo español*

9. El silencio dramático en El gallardo español	156
9.1 Jornada primera	156
9.2 Jornada segunda	164
9.3 Jornada tercera	176

9. El silencio dramático en *El gallardo español*

A lo largo de este capítulo se realizará el análisis textual de la primera pieza que inaugura la colección teatral cervantina de 1615, focalizando la atención en el papel desempeñado por el silencio dramático. Al igual de lo que se ha hecho con las comedias manuscritas, se dividirá el análisis en las tres jornadas que componen la pieza (§9.1, §9.2 y §9.3).

9.1 Jornada primera

En la primera jornada de *El gallardo español* la acción se lleva a cabo en el año 1563, durante los días antecedentes a la famosa defensa de Orán, y se ubica en Argelia. En particular, Cervantes juega con dos espacios dramáticos diferentes que va alternando con maestría: por un lado la ciudad de Orán, territorio español, y por el otro, la aldea de Arlaxa, territorio moro. Entre estos dos espacios asumen un papel relevante las murallas de Orán como frontera entre el mundo moro y el mundo cristiano y sus relativos sistemas de valores tan distantes entre ellos. Los protagonistas de la comedia cruzarán constantemente la frontera, pasado de un espacio a otro y dando lugar así a muchas aventuras.

También en esta ocasión Cervantes no parece renunciar al recurso del silencio dramático que emplea con frecuencia y bajo diferentes formas. El primer caso se encuentra justo al comienzo de la comedia, en el primer bloque (A, vv. 1-100) que se ubica en la aldea de Arlaxa. La acción está protagonizada por la bella mora y su enamorado Alimuzel, quienes conversan en torno a don Fernando de Saavedra. Este personaje es un valeroso caballero español del cual Arlaxa está completamente fascinada, pese a no haberle visto nunca. La mora ordena a Alimuzel capturar a don Fernando y llevarlo a su aldea, prometiéndole ser su mujer como recompensa. Una vez a solas, Alimuzel se abandona a un soliloquio en el que proporciona un retrato de Arlaxa, confiesa su sentimiento amoroso hacia ella y sobre todo hace hincapié en la extrañeza de la petición de su amada. He aquí un fragmento:

ALIMUZEL: Queda en paz, que, sin tu sol,

ya camino en noche oscura;
 resucite mi ventura
 la muerte deste español.
 Mas, ¡Ay, que no de matalle,
 sino predelle y no más!
 ¿Quién tal deseo jamás
 vio, ni pudo imaginalle¹¹⁶?

(vv. 93-100, p. 66)

A través del soliloquio de Alimuzel los espectadores —y no los demás personajes que se quedan a oscuras de todo— se enteran de cuál es el estado de ánimo de uno de los protagonistas de la comedia y pueden entrever su conflicto interior: matar o no a don Fernando. Pero, el poder de Arlaxa sobre el caballero moro es tal que Alimuzel reprime en seguida su voluntad homicida, obedeciendo fielmente a su amada y así anteponiendo el amor al honor. El soliloquio viene a ser así un importante espacio en el que el personaje expresa su interioridad al público y le proporciona su punto de vista sobre los hechos representados.

Después de haber presentado a los protagonistas moros de la comedia, en el segundo bloque (B, vv. 101-316) Cervantes pasa a centrarse en el bando cristiano. La acción se traslada así a las murallas de Orán donde los soldados españoles —entre los cuales destaca el protagonista de la pieza, don Fernando— se están preparando para el inminente ataque moro. Sus preparativos vienen interrumpidos por la llegada de Alimuzel, quien pide llevar a don Fernando a la aldea de Arlaxa. Después de que el general de Orán —don Alonso— niega a Fernando el permiso de ir, el “gallardo español” tiene una importante conversación a solas con su amigo Guzmán, en la que el silencio es un elemento fundamental. Sin ser oídos por los demás personajes, Guzmán se ofrece desafiar al moro en lugar de Fernando, quien en cambio está determinado en solucionar la cuestión a solas. Así, el valeroso caballero confiesa a su amigo su plan secreto de acudir al desafío con Alimuzel el lunes por la noche durante su turno de ronda. La disimulación de intenciones le sirve a Fernando para defender su honra y no aparecer un cobarde al rechazar el desafío del moro. Su decisión tiene una gran

¹¹⁶ Todas las referencias a los textos de las *Ocho comedias* que se harán de aquí en adelante, remiten a la edición de la obra de 2001, titulada *Comedias* y realizada por Florencio Sevilla Arroyo. La indicación de página se insertará al final de cada cita, junto al número de verso.

importancia ya que determinará el futuro desarrollo de la acción. Además de la disimulación de intenciones, Cervantes recurre al silencio en forma de secreto, de hecho Guzmán se hace guarda y cómplice del plan oculto de su amigo:

FERNANDO: Póneme en los pies el brío
 mil alas para volar.
 Todo aquesto de vos fío.
 GUZMÁN: Ya sabéis que sé callar.

(vv. 308-311, p. 74)

El uso del silencio dramático se hace aún más interesante a continuación, cuando Cervantes vuelve a centrarse en el bando moro y, en particular, en el otro caballero protagonista, Alimuzel. Este, en espera de don Fernando fuera de las murallas de Orán, pide a su mozo que le deje solo para así abandonarse a otro soliloquio en el que da rienda suelta a su tormento. Por segunda vez, el caballero moro hace explícito su conflicto interior: “¿Daré la rienda al rigor, o al cortés comedimiento?” (vv. 350-351, p. 76); es decir, el dilema está entre matar a don Fernando o llevarle incólume a Arlaxa, como ella le ha ordenado. Nuevamente Cervantes recurre al monólogo para expresar los “pensamientos escondidos” de su personaje, quien únicamente en la soledad manifiesta su interioridad, teniendo al público como único receptor de su discurso. Alimuzel, no consiguiendo tomar una decisión, se abandona a un sueño restaurador para aliviar sus penas. Con el recurso al sueño Cervantes crea así expectativa en el público, dejando sin solución el conflicto de Alimuzel y, al mismo tiempo, convirtiendo el caballero moro en un personaje mudo presente en escena. Este recurso tiene una función muy práctica, ya que permite al dramaturgo insertar a un nuevo personaje: el moro Nacor, rival en amor de Alimuzel. De manera especular a la acción anterior, Cervantes recurre de nuevo al soliloquio para que Nacor exprese su propio dilema, que viene a ser el mismo de Alimuzel, matar o no a su rival en amor. Léanse los siguientes versos:

NACOR: Y más, y no sé qué es esto
 que, con ser enamorado,
 soy de tan bajo supuesto,
 que no hay conejo acosado
 más cobarde ni más presto.

Desto será buen testigo
 el ver aquí mi enemigo
 dormido, y no osar tocallo,
 deseando de matalle
 por venganza y por castigo.
 Que esté celoso y con miedo,
 por Alá, que es cosa nueva.
 ¿Llegaré, o estarme he quedado?

(vv. 367-379, p. 77)

Tampoco el conflicto de Nacor encuentra solución, ya que Cervantes decide estratégicamente dejar suspendida esta acción insertado en escena a Guzmán. Con la llegada del caballero español, quien despierta a Alimuzel, la atención se centra nuevamente en la cuestión del encuentro con don Fernando, a quien el moro acepta esperar hasta el lunes por la noche.

El silencio vuelve a aparecer al final de este tercer bloque de acción. Después de que Guzmán se ha ido, Nacor decide sacar provecho de toda la información que le ha llegado sobre la cuestión don Fernando-Arlaxa-Alimuzel. El astuto moro recurre al engaño, exhortando a Alimuzel a no acudir a la cita nocturna con Fernando y animándole a volver al pueblo de Arlaxa. Por si fuera poco, Nacor se ofrece a atestiguar delante de Arlaxa el valor de Alimuzel, para hacerle quedar bien ante su amada. Por su parte, Alimuzel cree ingenuamente a todo lo que Nacor le dice, convencido de que éste le quiera ayudar, así que decide seguir todos sus consejos. Desgraciadamente para Alimuzel, las verdaderas intenciones de Nacor son muy diferentes de las que aparenta. En efecto Nacor calla astutamente a su amigo su verdadera intención: hacerle pasar por cobarde delante de la bella Arlaxa. Por tanto, Cervantes representa a otro personaje que emplea la disimulación de intenciones como recurso para alcanzar su objetivo. En este caso, el público llega a conocer el verdadero plan de Nacor gracias al empleo de del aparte, que se cita a continuación:

NACOR: Sentirà Arlaxa la mengua
 que tanto al cristiano amengua
 haciéndole della alarde;
 vos quedaréis por cobarde,
 o mal me andará la lengua.

(vv. 532-536, p. 83)

En el cuarto bloque (D, vv. 537-665) la acción vuelve a pasar al interior de Orán y viene protagonizada por los españoles. El ataque moro a la ciudad es inminente y el general don Alonso, con sus soldados, se prepara para el cerco. Don Alonso pregunta a Guzmán por Alimuzel y el soldado recurre a la mentira, afirmando que el moro se ha ido, con tal de encubrir a su amigo Fernando. Inmediatamente después, Cervantes inserta el silencio dramático por medio de una interesante conversación en aparte entre Fernando y Guzmán, en la que los dos soldados vuelven a hablar del plan secreto del protagonista:

FERNANDO: ¿Es ido cierto?
 GUZMÁN: Aguardándote está, porque es valiente
 y discreto además en lo que muestra.
 FERNANDO: Saldré, sin duda.
 GUZMÁN: No sé si lo aciertas,
 que está muy cerca el cerco.
 FERNANDO: Si le venzo,
 presto me volveré; si soy vencido,
 poca falta haré, pues poco valgo.

(vv. 620-626, p. 87)

Con el empleo de la conversación en aparte se hace hincapié en la diferencia entre lo que Fernando y Guzmán aparentan y lo que realmente tienen intenciones de hacer. Mientras el público está al tanto de todo el plan del protagonista, los demás personajes de la comedia sufren una subinformación, a causa de la ocultación de Fernando, la cual tendrá consecuencias importantes en la intriga.

En el quinto bloque (E, vv. 690-1059) la acción se traslada a la aldea de Arlaxa, donde la hermosa mora está esperando a Alimuzel, en compañía del cautivo cristiano Oropesa. A ellos se añaden pronto Alimuzel y Nacor, que llegan sin don Fernando. Ante la petición de explicaciones por parte de Arlaxa, Nacor lleva a cabo su engaño a daño de su rival, a quien presenta como un cobarde por no haber esperado al valeroso soldado español. Esto desencadena la ira de Alimuzel, que amenaza con matar a Nacor, hasta que la pelea viene interrumpida por la llegada de don Fernando cautivo. En esta delicada situación, el protagonista cervantino decide recurrir nuevamente al silencio, ocultando su

verdadera identidad y haciéndose pasar por un amigo del valeroso don Fernando. Se trata por tanto de un uso discreto y prudente del silencio, ya que el encubrimiento de su persona le permite moverse con más seguridad en un contexto a él del todo desconocido y potencialmente peligroso.

Fernando no es el único personaje que utiliza el silencio como forma de conducta prudente, ya que también el cautivo Oropesa sigue la misma estrategia. El cautivo español, si bien reconoce en seguida a don Fernando, decide no decirlo a nadie y espera poder hablar a solas con él para averiguar la razón de su extraña conducta. También en este caso, el personaje emplea el aparte para dar cuenta al público —y sólo a él— de su descubrimiento y de su voluntad de callar (autocensura), he aquí un fragmento:

OROPESA: [...] El callar será acertado,
 hasta hablalle en apartado,
 que me admira su venida.

(vv. 835-837, p. 99)

La ocasión para Oropesa de quedarse a solas con el soldado español llega pronto, ya que Arlaxa se retira después de haber nuevamente enviado a Alimuzel en búsqueda de don Fernando. Al estar solo ante Oropesa, Fernando decide interrumpir su disimulación, desvelándole su verdadera identidad y contándole como llegó a ser cautivado por los moros. Pero se trata de una ruptura del silencio sólo parcial, ya que el protagonista cervantino está determinado a mantener su estrategia silenciosa y, al igual de lo que hizo con su amigo Guzmán, pide a Oropesa de guardarle el secreto. Por su parte, el cautivo acepta en seguida esta petición de silencio, considerándolo una actitud prudente y discreta:

FERNANDO: [...] Calla mi nombre, que veo
 que aquesta mora hermosa
 tiene de verme deseo.

OROPESA: De tu fama valerosa
 que está enamorada creo.
 No te des a conocer,
 que deseos de mujer
 se midan a cada paso.

FERNANDO: Vuelve Muzel; habla paso.

(vv. 990-997, p. 107)

A este punto vuelve Alimuzel quien, dirigiéndose a Oropesa, le manda callar (imposición de silencio) y le desvela su secreto: necesita ayuda para encontrar a don Fernando. El secreto llega inevitablemente a los oídos de Fernando quien, guardando silencio sobre su verdadera identidad, se ofrece ayudar al moro a encontrar al valeroso caballero. Este quinto bloque dramático se cierra con una nueva llamada al secreto por parte de Fernando a Oropesa, haciendo hincapié en la importancia fundamental que tiene el callar en su compleja situación: “Mira que importa la vida / tener secreto, Oropesa.” (vv. 1058-1059, p. 110).

La primera jornada de *El gallardo español* se cierra, sin más silencios, con una última secuencia dramática (F, vv. 1060-1098) ubicada en Orán y focalizada en la riña entre Guzmán y otro soldado —Robledo—, quien acusa a Fernando de haber renegado. Guzmán demuestra su fidelidad a Fernando, manteniendo el silencio sobre la verdadera causa de su alejamiento y se pelea con Robledo con tal de proteger a su amigo de cualquier tacha de deshonor. Se resume en la siguiente tabla (fig. 9.1) los diferentes casos de silencio dramático que se han encontrado a lo largo de la primera jornada de *El gallardo español*:

EL GALLARDO ESPAÑOL- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-82	Arlaxa, Alimuzel	
	1.2 vv. 83-100	Alimuzel	Soliloquio
vacío escénico			
B	2.1 vv. 101-146	Alonso, Fernando, Fratín, (soldado)	
	2.2 vv. 147-226	Alonso, Fernando, Alimuzel, Cebrià	
	2.3 vv. 227-286	Alonso, Fernando, Fratín, Guzmán	
	2.4 vv. 287-316	Fernando, Guzmán	Disimulación de intensiones Secreto
vacío escénico			

EL GALLARDO ESPAÑOL- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
C	3.1 vv. 317-326	Alimuzel, Cebrián	
	3.2 vv. 327-356	Alimuzel	Soliloquio
	3.3 vv. 357-386	(Alimuzel), Nacor	Soliloquio Personaje mudo
	3.4 vv. 387-476	Alimuzel, Nacor, Guzmán	
	3.5 vv. 477-536	Alimuzel, Nacor	Aparte Disimulación de intenciones
vacío escénico			
D	4.1 vv. 537-566	Alonso, Fernando, Martín	
	4.2 vv. 567-618	Alonso, Fernando, Martín, Uno	
	4.3 vv. 619-628	Alonso, Fernando, Martín, Guzmán	Aparte Disimulación de intenciones
	4.4 vv. 629-689	Alonso, Fernando, Martín, Guzmán, Buitrago, Pajecillo	
vacío escénico			
E	5.1 vv. 690-749	Arlaxa, Oropesa	
	5.2 vv. 750-809	Arlaxa, Oropesa, Alimuzel, Nacor	
E	5.3 vv. 810-958	Arlaxa, Oropesa, Alimuzel, Nacor, moros, Fernando	Disimulación de identidad Aparte Autocensura
	5.4 vv. 959-999	Fernando, Oropesa	Secreto
	5.5 vv. 1000-1059	Fernando, Oropesa, Alimuzel	Secreto Imposición de silencio
vacío escénico			
F	6.1 vv. 1060-1075	Guzmán, Robledo	
	6.2 vv. 1076-1094	Guzmán, Robledo, Alonso, Martín, acompañamiento	
	6.3 vv. 1095-1098	Alonso, Martín, acompañamiento, Uno	

Fig. 9.1, Tabla del silencio dramático de la primera jornada de *El gallardo español*

9.2 Jornada segunda

Si ya en la primera jornada se han podido aislar muchos casos de silencio dramático, en la segunda los silencios serán aún más abundantes y significativos. Esto se ve de manera evidente ya a partir del primer bloque de acción que abre la jornada (G, vv. 1099-1264), donde aparecen diferentes formas de silencio. La acción se ubica en la aldea de Arlaxa, donde la mora está en espera de Alimuzel y, mientras tanto, conversa con Oropesa y el nuevo cautivo cristiano (es decir, Fernando). Al principio de la conversación Arlaxa se informa acerca de quién es el cautivo y, de esta manera, Fernando se ve obligado a recurrir nuevamente a la disimulación de identidad, fingiendo ser el valeroso Juan Lozano. Fernando realiza así ante Arlaxa un juego de desdoblamiento de identidades, ocultando la suya y creando una fingida, como se ve en este fragmento de su conversación con la mora:

FERNANDO: Es mi nombre Juan Lozano;
 nombre que es bien conocido
 por el distrito africano.

ARLAXA: Nunca le he oído decir.

FERNANDO: Pues él suele competir
 con el del bravo Fernando.
 [...]

ARLAXA: Pues, ¿qué hazañas has tú hecho?

FERNANDO: He hecho las mismas que él,
 con el mismo esfuerzo y pecho,
 y ya me he visto con él
 en más de un marcial estrecho.

ARLAXA: ¿Es tu amigo?

FERNANDO: Es otro yo.

(vv. 1109-1114, p. 114)

El “otro yo” que construye Fernando se convierte en su alter ego, que comparte con su creador todos los rasgos característicos de su personalidad: valor, fuerza, habilidad en la guerra, fama. Es decir, que el protagonista cervantino construye

una identidad fingida casi del todo idéntica a la suya verdadera, que sigue encubriendo cautelosamente como forma de prudencia. En su disimulación cuenta con el apoyo de su confidente Oropesa, quien le sigue el juego ante Arlaxa, haciendo hincapié en el parecido existente entre Juan Lozano y don Fernando:

OROPESA: Pues yo le veo
 en sólo ver a Lozano.
 ARLAXA: ¿Que tanto se le parece?
 OROPESA: Yo no sé qué diferencia
 entre los dos se me ofrece;
 ésta es su misma presencia,
 y el brazo que le engrandece.

(vv. 1137-1143, p. 115)

El de Oropesa es un lenguaje indirecto, alusivo, que dice sin decir; en efecto si para Arlaxa sus palabras tienen sólo un significado literal, para el público resultan ser un guiño con el cual el cautivo alude al juego de identidades —oculta y fingida— que está llevando a cabo don Fernando.

A continuación, hace su entrada en escena Nacor, quien se ofrece ir a Orán para capturar a don Fernando en lugar de Alimuzel, que ya da por vencido. Su presencia desencadena una serie de conversaciones en aparte entre los personajes presentes. La primera conversación en aparte se realiza entre Arlaxa y los dos cautivos cristianos cuando, al ver llegar Nacor, expresa su malcontento en verle —“Aqueste Nacor me enfada” (vv. 1210, p.118) y les pide no dejarla a solas con él. Después, a lo largo del diálogo entre la mora y Nacor, Fernando y Oropesa comentan entre ellos la acción en dos ocasiones siempre por medio del aparte, expresando su juicio sobre Nacor y sobre Arlaxa. Es decir que, gracias a esta modalidad discursiva, unos personajes son libres de opinar acerca de los demás y de la acción que se está llevando a cabo, manteniendo ocultos sus comentarios a los demás personajes y compartiéndolos exclusivamente con el público. Además, en la primera conversación en aparte entre Fernando y Oropesa aparece también el silencio en forma de imposición de silencio, ya que el valeroso caballero ordena callar a su cómplice para escuchar con atención la conversación entre Arlaxa y

Nacor. Es decir, que el saber callar y el saber escuchar son presentados por Cervantes como rasgos imprescindibles para actuar de forma discreta.

El segundo bloque (H, vv. 1265-1588) lleva la acción nuevamente a Orán y en ella se introducen dos nuevos personajes: la doncella cristiana Margarita, enamorada de Fernando y su viejo ayo Vozmediano. Una vez más Cervantes decide emplear el silencio bajo la modalidad de disimulación de identidad haciendo aparecer en escena a su protagonista femenina “en hábito de hombre” (p. 121), como pone de manifiesto en una acotación. La aparición en las tablas de esta mujer en traje varonil crea una gran expectativa en el público, sobre todo porque, de su breve conversación con su amo, sólo se infiere que está en búsqueda de don Fernando, pero no hay más datos acerca de quién es y del porqué se ha disfrazado. Mientras en el caso de don Fernando es el mismo personaje que explica su intención de disimulación, con Margarita, Cervantes emplea exclusivamente un lenguaje no verbal, a través del recurso al disfraz varonil. Por consiguiente, el público se hace cómplice de la disimulación de Fernando mientras que, en el caso de Margarita, también los espectadores vienen afectados por el silencio, ya que sufren una subinformación al igual que los demás personajes de la pieza. De esta manera el silencio dramático empleado por Margarita tiene dos importantes funciones: por un lado funciona como motor de la acción dramática, ya que la disimulación de identidad de la joven cristiana condicionará de manera importante el desarrollo de los hechos dramáticos y, por el otro, crea admiración y curiosidad en el público.

A continuación entran en escena otros personajes, el primero es el soldado cristiano Buitrago, quien pide limosna para las almas del purgatorio a Margarita —quien finge ser un tal Anastasio— y a Vozmediano. En seguida después, llega también don Alonso acompañado por su hermano don Martín, el capitán Guzmán y el moro Nacor. A este punto, Margarita/Anastasio, su ayo y Buitrago callan completamente, convirtiéndose así en figuras mudas y dejando espacio a la conversación entre Nacor y los soldados cristianos, en la que el moro les propone ir a saquear el pueblo de Arlaxa. Es precisamente en las palabras de Nacor donde se inserta un silencio espacial, recurriendo a la imagen de “el silencio de la noche muda” (p. 126) cuando el moro explica su plan de saqueo. Es evidente que el empleo de esta expresión no tiene sólo la función de ubicar la acción del saqueo en el tiempo, sino que inevitablemente connota la acción como algo secreto, que

va encubierto y que puede resultar peligroso. Nada más irse Nacor, se abre un debate entre los soldados cristianos sobre si aceptar o no la propuesta del moro. Mientras Guzmán se ha dejado convencer por las palabras de Nacor y está a favor de ir a saquear el pueblo de Arlaxa, don Martín está de parecer contrario y teme que Nacor esté ocultando sus verdaderas intenciones (disimulación de intenciones), como afirma en este parlamento:

MARTÍN: Cubre el traidor sus malas intenciones
 con rostro grave y ademán sincero,
 y adorna su traición con las razones
 de que se precia un pecho verdadero.
 [...]

(vv. 1415-1418, p. 128)

De esta manera, emerge la dicotomía entre el callar y el hablar —¿Nacor ha dicho toda la verdad o está callando datos importantes?— que se relaciona a la dicotomía ser/aparecer y verdad/mentira que, como es sabido, constituye unos de los ejes temáticos fundamentales de toda la obra cervantina. De momento Cervantes decide no dar una respuesta al dilema y deja estratégicamente la puerta abierta a muchas posibilidades, creando nuevamente expectativa en el público.

A esta altura, Margarita/Anastasio, Vozmediano y Nacor recobran la palabra, rompiendo así su silencio a través de una graciosa discusión entre la doncella disfrazada y el soldado Buitrago, quien insiste con pedirle la limosna. Cervantes vuelve a emplear la disimulación de identidad con respecto a su personaje femenino. En efecto, ante la pregunta de don Martín sobre la procedencia de Anastasio, se interpone Vozmediano, quien encubre la identidad de su protegida construyéndole una identidad fingida: la de un rico e hidalgo caballero de Jerez, quien ha venido para participar a la defensa de Orán. Por medio de este silencio de disimulación el público empieza a hacerse cómplice de Vozmediano y Margarita, ya que sabe que los dos personajes están en realidad ocultado sus reales intenciones e identidades. Una vez a solas, Margarita se acerca a su ayo para poder hablar con él en secreto —“Señor, llégate a esta parte / que tengo que hablar contigo” (*El gallardo español*, p. 133)—. De su conversación sale a la luz que la joven está enamorada de don Fernando y que ha

querido ir a Orán para buscarle. Además, la joven desvela a Vozmediano su plan secreto para encontrar a su amado, es decir hacerse cautivar por los moros. De esta forma, el público ha finalmente alcanzado toda la información sobre estos dos nuevos personajes, mientras que los demás protagonistas de la comedia siguen desconociendo la verdad, a causa de los silencios estratégicos de la astuta doncella y su fiel cómplice.

El tercer bloque de la segunda jornada (I, vv. 1589-1667) vuelve a centrarse en los personajes de Arlaxa, su enamorado Alimuzel y los dos cautivos cristianos Fernando y Oropesa. La mora expresa su temor por haber tenido una pesadilla en la que su pueblo venía saqueado por parte de los cristianos y, ante su turbación, don Fernando —quien se esconde bajo la identidad fingida de Juan Lozano— se propone ayudarla y protegerla ante la eventual amenaza cristiana, recurriendo a un nuevo cambio de identidad, disfrazándose de moro:

FERNANDO: Alí, dáme tú una espada
 y un turbante, con que pueda
 la cabeza estar guardada.

(vv. 1648-1650, p. 139)

El caso de Fernando es realmente interesante, ya que éste es ya su segundo cambio de identidad, lo cual lo transforma en un personaje protéico. Mientras su primera disimulación viene presentada por Cervantes como una actitud discreta y prudente, para preservar su persona en un contexto peligroso y hostil, en este caso el disfraz de moro que lucha contra los cristianos parece ser una elección atrevida y fuera de lugar, como resulta evidente en este breve intercambio entre Oropesa y Fernando/Lozano:

OROPESA: Mira contra quién te armas,
 Lozano.
FERNANDO: ¡Calla, Oropesa!
OROPESA: En armarte a tal empresa,
 de tu valor te desarmas.

(vv. 1664-1667, v. 139)

De hecho Oropesa, si bien guardando el secreto sobre la verdadera identidad de Fernando, intenta avisarle del peligro al que está yendo en contra con su actitud. Pero el protagonista cervantino reacciona con una seca imposición de silencio, con la que trata de cerrar el tema.

Después de este acallamiento, se abre un nuevo bloque de acción (J, vv. 1668-1864) ubicado al alba del día siguiente, en el pueblo de Arlaxa, donde se realiza el saqueo por parte de los soldados cristianos. Se trata de una secuencia muy dinámica en la que por fin Fernando se reencuentra con los suyos y se encuentra por primera vez con Margarita/Anastasio. También aquí no falta la presencia del silencio, que se manifiesta primero bajo la modalidad del soliloquio. En efecto, en el medio de la pelea, Margarita se queda por un momento sola en el escenario y desahoga su preocupación:

MARGARITA: ¡Pobre de mí! ¿Dónde quedo?
 ¿Adónde me trae la suerte,
 confusa y llena de miedo?
 ¿Qué cosa haré con que acierte,
 si ninguna cosa puedo?
 ¡Oh amoroso desvarío,
 qué ciegas el albedrío
 y la razón tienes presa!
 ¿Qué sacaré desta empresa,
 de quién temo y de quién fio?
 [...]

(vv. 1692-1701, p. 141)

Cervantes consigue representar ante su público el estado de ánimo de su protagonista femenina, ahondando en sus pensamientos más íntimos, sin por eso desvelarlos a los demás personajes que, en cambio, permanecen a oscuras de la verdadera identidad e intenciones de la joven, ya que para todos sigue siendo el caballero Anastasio.

Durante la pelea entre moros y cristianos Guzmán se encuentra ante Fernando disfrazado y, pese a sus apariencias de moro, le reconoce y le pide explicaciones sobre su comportamiento. Ante las preguntas de su amigo, Fernando decide contestar de manera evasiva, tranquilizándole sobre el hecho de que no ha renegado, pero sin entrar más en detalle en relación a su atrevida elección:

GUZMÁN: ¿Sois ya de Cristo enemigo?
 FERNANDO: Ni de veras, ni burlando.
 GUZMÁN: Pues, ¿cómo sacas la espada contra Él?
 FERNANDO: Vendrá sazón
 más llana y acomodada,
 en que te dé relación
 de mi pretensión honrada
 Cristiano soy, no lo dudes.
 GUZMÁN: ¿Por qué a defender acudes
 este aduar?
 FERNANDO: Porque encierra
 la paz que causa esta guerra,
 la salud de mis saludes.
 Dos prendas has de dejar,
 y carga, amigo, con todo
 cuanto hay en este aduar.
 GUZMÁN: A tu gusto me acomodo,
 no quiero más preguntar;
 [...]

(vv. 1750-1766, p. 145)

Muy posiblemente por una cuestión de prudencia, Fernando decide no contar explícitamente la razón o razones de su actitud y decide recurrir al “decir sin decir”. De esta manera es el interlocutor quien tiene que saber leer entrelíneas, lo cual lo sabe hacer muy bien Guzmán, quien entiende y respeta el silencio de su amigo, prefiriendo no dirigirle más preguntas. Con las primeras luces del día los cristianos se retiran y termina así el saqueo en el que Alimuzel viene asesinado por Buitrago, Arlaxa se escapa y Margarita/Anastasio pide a Fernando/moro ser cautivado. A este punto Cervantes inserta un nuevo bloque (K, vv. 1865-1874) protagonizado por el breve soliloquio de Oropesa, quien se aleja del aduar de Arlaxa, expresando su contento por la recobrada libertad.

La acción pasa así a Orán (L, vv. 1875-1982), donde el general don Alonso y su hermano don Martín vienen informados sobre el inminente ataque enemigo. Mientras tanto vuelven victoriosos del saqueo los soldados cristianos, guiados por Guzmán. Buitrago cuenta haber reconocido a don Fernando que luchaba junto a los moros. Esa noticia hace indignar al general don Alonso, quien sospecha que

su valeroso soldado haya renegado. A este punto intervienen los dos confidentes de Fernando, Guzmán y Oropesa, los cuales tratan de defender a su amigo sin desvelar sus secretos. Por esta razón los dos recurren al “decir sin decir”, asegurando que Fernando nunca ha renegado, pero ocultando la razón de su disparatada actitud. En el breve fragmento a continuación las palabras de Oropesa dejan a los demás personajes del todo suspendidos y sin respuesta:

MARTÍN: ¡Por cierto, oh buen Guzmán, que estáis donoso!
 Pues, ¿cómo no se ha vuelto, o cómo muestra
 contra cristianos ánimo brioso?

OROPESA: Él dará presto de su intento muestra,
 sacando, en gloria de la ley cristiana,
 a luz la fuerza de su honrada diestra.

(vv. 1951-1956, p. 155)

La acción se cierra con la preocupación de Vozmediano por Margarita, quien no ha vuelto con los demás soldados. No pudiendo desvelar el secreto de su protegida, el ayo recurre a su vez al silencio dramático para desahogar su pena sin ser descubierto. Primero, cuando queda en escena con Buitrago, emplea un aparte para expresar su preocupación y su desacuerdo con el plan secreto de Margarita: “¡Válgame Dios, si se quedó la loca / si se quedó la sin ventura y triste / que así su suerte y su valor apoca!” (vv. 1960-1962, p. 155). Y en seguida después, una vez a solas en el escenario, da rienda suelta a sus sentimientos en un soliloquio en el que crítica las elecciones hechas por Margarita y condena el deseo amoroso.

La jornada se concluye con un último bloque (M, vv. 1983-2134) ubicado en la aldea de Arlaxa y protagonizado por la mora, Fernando/Lozano y Margarita/Anastasio. Fernando tiene algunas sospechas acerca de la identidad de Anastasio a causa de sus frecuentes desmayos. Durante su conversación con él, la doncella disfrazada recurre al aparte para expresar su preocupación por la situación en la que se ha metido y que le parece cada vez más peligrosa y compleja de solucionar: “¡Desdichada de la vida / a términos reducida / que busca con ceguedad / en la prisión libertad / y a lo imposible salida!” (vv. 1998-2002, p. 157). De esta manera, el aparte se convierte en un espacio de libre expresión de la interioridad de la protagonista que, sin embargo, sigue con su plan de

disimulación. Por su parte, también Fernando sigue ocultándose bajo la identidad de Juan Lozano y, pese a sus sospechas sobre Anastasio, emplea también una modalidad de silencio dramático: la autocensura. De hecho, ante los comportamientos raros del joven caballero español, afirma: “unas sospechas me dan / que por su honra las callo” (vv. 2016-2017, p. 158); es decir, nuevamente el protagonista cervantino elige el silencio como conducta prudente y discreta.

A este punto, Margarita/Anastasio decide romper su silencio y desvelar su historia ante Fernando/Lozano y Arlaxa. Pero, justo en el momento en el que la doncella está a punto de pronunciar su discurso, Cervantes hace aparecer en escena a Alimuzel, a quien todo el mundo creía muerto. Se trata de un verdadero golpe de efecto que el dramaturgo inserta estratégicamente ya que, gracias a esta interrupción del parlamento de Margarita, su historia permanece sin desvelar, creando gran expectación entre los personajes y entre el público de la comedia. Al rato, Arlaxa exhorta a Anastasio a retomar su cuento y, al escuchar que el soldado español es en realidad una mujer, interrumpe el discurso de Margarita con una expresión de desconcierto. A este punto la joven española tiene que recurrir a dos modalidades de silencio dramático para poder seguir con el relato de su historia: primero acallando a la mora (imposición de silencio) y luego prometiendo no alargarse excesivamente en su discurso (brevedad):

MARGARITA: ¿Desto poquito te espantas?
 Ten silencio, hermosa mora,
 hasta el fin de mis desgracias;
 que, aunque ellas jamás le tengan,
 yo me animaré a contallas,
 si es posible, en breve espacio
 y con sucintas palabras.

(vv. 2076-2082, p. 160)

De esta manera Margarita consigue empezar el cuento de su vida pero ni esta vez conseguirá terminarlo, ya que nuevamente Cervantes interrumpe su parlamento insertando el sonido del acercamiento de los soldados turcos a Orán y la entrada de un moro, quien llama a Arlaxa para que ésta vaya a defender su pueblo. La jornada se cierra así con un gran expectativa, creada precisamente a través de estas continuas interrupciones que obligan a Margarita a no desvelar su historia.

El silencio dramático protagoniza hasta los instantes finales de la jornada, ya que vuelve a aparecer la dicotomía entre hablar y callar en las palabras de Margarita. De hecho, ante las disculpas de Arlaxa por no poder dejar desahogar a la joven sus penas, la doncella española responde diciendo que el callar la hace sufrir menos que el hablar: “Como no tengo, señora, / ningún alivio en contarlas / tengo a ventura el estorbo / que de tal silencio es causa” (vv. 2123-2126). El acto se cierra con un aparte de don Fernando, quien expresa su inquietud y su impaciencia por conocer el final del cuento de Margarita, ya que sus sospechas en relación a la joven se hacen cada vez más concretas:

FERNANDO: ¡Válgame Dios, qué sospechas
me van encendiendo el alma!
Muchas cosas imagino,
y todas me sobresaltan.
Desesperado esperando
he de estar hasta mañana,
o hasta el punto que el fin sepa
de la historia comenzada.

(vv. 2127-2134, p. 162)

Cervantes emplea astutamente el aplazamiento de la información, jugando con la alternancia de silencio y palabra, para crear un momento de gran suspensión y expectativa tanto en el público como en los protagonistas de la comedia. A continuación, se incluye una tabla en la que se resume la presencia del silencio que se ha ido analizando a lo largo de la segunda jornada de *El gallardo español* (fig. 9.2):

<i>EL GALLARDO ESPAÑOL- JORNADA SEGUNDA</i>			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
G	1.1 vv. 1099-1209	Arlaxa, Oropesa, Fernando/ Lozano	Disimulación de identidad Decir sin decir
	1.2 vv. 1210-1264	Arlaxa, Oropesa, Fernando/ Lozano, (Nacor)	Aparte Imposición de silencio
vacío escénico			

EL GALLARDO ESPAÑOL- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
H	2.1 vv. 1265-1304	Margarita/Anastasio, Vozmediano	Disimulación de identidad
	2.2 vv. 1305-1374	Margarita/Anastasio, Vozmediano, Buitrago	
	2.3 vv. 1375-1408	Margarita/Anastasio, Vozmediano, Buitrago, Alonso, Martín, Guzmán, Nacor	Personajes mudos Silencio espacial
	2.4 vv. 1409-1503	Margarita/Anastasio, Vozmediano, Buitrago, Alonso, Martín, Guzmán	Disimulación de intenciones Disimulación de identidad
	2.5 vv. 1504-1515	Margarita/Anastasio, Vozmediano, Buitrago, Guzmán	
	2.6 vv. 1516-1588	Margarita/Anastasio, Vozmediano	Secreto
vacío escénico			
i	3.1 vv. 1589-1667	Arlaxa, Oropesa, Fernando/ Lozano, Alimuzel	Disimulación de identidad Imposición de silencio
vacío escénico			
J	4.1 vv. 1668-1691	Nacor, Buitrago, Guzmán, Margarita/Anastasio, soldados	
	4.2 vv. 1692-1711	Margarita/Anastasio	Soliloquio
	4.3 vv. 1712-1722	Margarita/Anastasio, Nacor, Arlaxa, Buitrago	
	4.4 vv. 1723-1731	Margarita/Anastasio, Nacor, Arlaxa, Buitrago, Alimuzel	
	4.5 vv. 1732-1741	Buitrago, Alimuzel, Fernando/moro, Guzmán	
	4.6 vv. 1742-1769	Fernando/moro, Guzmán	Decir sin decir
	4.7 vv. 1770-1791	Fernando/moro, Buitrago, Alimuzel	
	4.8 vv. 1792-1809	Fernando/moro, Buitrago, Alimuzel, (Guzmán), Arlaxa, Margarita/Anastasio, soldados	
	4.9 vv. 1810-1864	Fernando/moro, Buitrago, Margarita/Anastasio, soldados	
vacío escénico			

EL GALLARDO ESPAÑOL- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
K	5.1 vv. 1865-1874	Oropesa	Soliloquio
	vacío escénico		
L	6.1 vv. 1875-1906	Alonso, Martín, Bairán	
	6.2 vv. 1907-1914	Alonso, Martín	
	6.3 vv. 1915-1959	Alonso, Martín, Guzmán, Oropesa, Buitrago, Vozmediano, soldados	Decir sin decir
	6.4 vv. 1960-1972	Buitrago, Vozmediano	Aparte
	6.5 vv. 1973-1982	Vozmediano	Soliloquio
vacío escénico			
M	7.1 vv. 1983-2042	Arlaxa, Fernando/Lozano, Margarita/Anastasio	Autocensura Aparte
	7.2 vv. 2043-2134	Arlaxa, Fernando/Lozano, Margarita/Anastasio, Alimzel, (moro)	Interrupción de parlamento Imposición de silencio Brevedad Aparte

Fig. 9.2, Tabla del silencio dramático de la segunda jornada de *El gallardo español*

9.3 Jornada tercera

La tercera jornada de *El gallardo español* retoma la acción de donde se había interrumpido en la anterior jornada, es decir en el pueblo de Arlaxa donde la mora se alía con los reyes del Cuco y de Alabez que están yendo a atacar Orán. Al despedirse de los reyes, Arlaxa exhorta a Margarita a seguir contando su historia, por lo que la joven cristiana retoma su discurso tantas veces interrumpido. Margarita empieza con una afirmación sobre lo difícil que es hablar teniendo que tratar de determinados asuntos dolorosos (inefabilidad):

MARGARITA: Pasadas penas en presente gloria
 el contarlas la lengua no repugna;
 mas si el mal está en ser que se padece,
 al contarle, la lengua se enmudece.
 [...]

(vv. 2179-2182, p. 165)

La joven finalmente desvela a los demás personajes y al público su verdadera historia, en la que se descubre que se enamoró de oídas de un valiente caballero que había tenido una pendencia con su hermano y, queriendo casarse con él, le siguió hasta Orán. A medida que va escuchando el relato de Margarita, Fernando se va reconociendo en la figura del caballero y expresa su turbación y sorpresa por medio de un aparte. De esta manera, si bien desahoga su sentimiento ante el público, el caballero sigue manteniendo encubierta su identidad ante los demás *dramatis personae*:

FERNANDO: Y es de modo,
 según que voy discurriendo,
 que al alma va suspendiendo
 con la parte y con el todo.

(vv. 2250-253, p. 167)

El protagonista cervantino se sigue sirviendo del silencio de forma ingeniosa y prudente, lo cual le permite disfrutar de una cierta seguridad y libertad en su delicada situación de cautivo cristiano entre moros. Una vez descubierta la

verdadera identidad de Margarita y la razón de su presencia en Orán en disfraz varonil, Fernando se ofrece ayudarla a encontrar a su amado, siempre ocultándose bajo la doble máscara de Juan Lozano disfrazado de moro. El protagonista cervantino propone ir a Orán al día siguiente (día del asalto a la ciudad) junto a Margarita, Arlaxa y Alimuzel, para así buscar al tan deseado Fernando. Además, exhorta a Margarita a asumir un nuevo disfraz, más adecuado a las circunstancias:

FERNANDO: [...] Muda ese traje indecente,
que en parte tu ser desdora,
y vístete en el de mora,
que la ocasión lo consiente [...]

(vv. 2358-2361, p. 171)

Por tanto, de manera especular a la de Fernando, también Margarita asume una segunda identidad fingida que le permite preservar su persona en un entorno hostil y peligroso. De esta manera, Cervantes crea un enmarañado cruce de ocultaciones y silencios entre los personajes protagonistas del cual sólo el público tiene la información completa; es decir, juega con la información/subinformación de sus *dramatis personae* gracias al uso estratégico de silencios y palabras.

El siguiente bloque (O, vv. 2390-2429) se centra en el tema bélico con el anuncio por parte de Buitrago de la llegada de la flota turca a Orán. Desde el punto de vista del silencio dramático no se trata de una secuencia de gran interés, a excepción del soliloquio del soldado Buitrago que reza a las almas del Purgatorio para que le aseguren comida para sobrevivir en el combate.

El tercer bloque (P, vv. 2430-2607) vuelve a ser protagonizado por el bando moro —incluidos a Margarita y Fernando disfrazados de moros—. La acción tiene lugar a las afueras de Orán, donde Arlaxa y los suyos se han encontrado con el rey de Argel y los reyes del Cuco y de Alabez y planean el ataque turco-moro contra los españoles. A esta altura Cervantes inserta a un nuevo personaje —don Juan de Valderrama— el hermano de Margarita, quien ha ido a defender Orán en ocasión del inminente cerco y ha sido cautivado por los moros. Nada más reconocer a su hermano Juan, la joven cristiana se preocupa por ocultar su identidad y “como entra el cautivo, se cubre Margarita el rostro con un velo” (p.

176); es decir, recurre a un lenguaje no verbal —por medio de un objeto: el velo y un gesto: el cubrirse la cara— para cumplir su disimulación de identidad. A medida que Juan se va presentando ante los moros, Margarita y Arlaxa tienen una breve, pero interesante conversación en aparte:

MARGARITA: ¡Este es mi hermano, señora!
 ARLAXA: Disimula como mora,
 y cúbrete el rostro más.

(vv. 2493-2495, p. 178)

Esta conversación secreta permite a Margarita pedir consejo sobre cómo actuar a su confidente mora, quien no duda ni por un momento en exhortarla a callar su verdadera identidad y seguir disimulando. Por tanto, nuevamente Cervantes propone el silencio como un recurso ingenioso y prudente para salir de situaciones complicadas al mismo tiempo que crea otro nivel de subinformación entre los personajes de la comedia.

A continuación se asiste a la conversación entre Juan y don Fernando/moro que se convierte en un auténtico cruce de silencios. De hecho, si por un lado Juan sospecha que el moro sea en realidad Fernando de Sayavedra pero no se atreve a decirlo, por el otro, Fernando intenta tener informaciones sobre Juan, pero sigue callando su verdadera identidad. Por tanto el diálogo entre los dos personajes se basa en el “decir sin decir”, ya que Juan responde a las preguntas de Fernando/moro de manera muy evasiva, contestándole con otras preguntas, con alusiones y empleando a menudo el aparte. La actitud recelosa de Juan irrita a Fernando, quien le acusa de estar murmurando; he aquí un fragmento de su conversación:

JUAN: ¡No consienta
 el cielo que éste sea aquel
 que, enamorado y cruel,
 pudo hacerme honrada afrenta!
 FERNANDO: Escucha, cristiano, espera.
 JUAN: Ya espero, ya escucho, y veo
 lo que nunca ver quisiera,
 si me pinta aquí el deseo
 esta visión verdadera.

FERNANDO: ¿Qué murmuras entre dientes?
 JUAN: ¿Qué me quieres?
 FERNANDO: Que me cuentes
 quién eres.
 JUAN: Pues, ¿qué te importa?
 FERNANDO: Hacer tu desgracia corta.
 JUAN: ¡Podrá ser que me la aumentes!
 [...] pues pienso que estoy mirando
 el rostro de don Fernando,
 su habla, su talle y brío;
 pero que esto es desvarío
 su traje me va mostrando.

(vv. 2524-2547, pp. 179-180)

Por fin Juan confiesa su sospecha, justificando su actitud reticente con la inefabilidad. De hecho, el hermano de Margarita afirma ser incapaz de hablar debido a la admiración causada por el gran parecido que ha notado entre el supuesto moro y Fernando:

JUAN: [...]Y más, que tú me enmudeces;
 porque tanto te pareces
 a un cristiano, que me admiro,
 que le veo si te miro,
 y él mismo en ti mismo ofreces.

(vv. 2553-2557, p. 181)

Fernando, por su parte, elige seguir ocultando de forma precaucional su identidad y, una vez más, disimula ser moro. Esto causa una gran confusión en Juan quien vuelve a emplear el “decir sin decir”, sin atreverse a confesar su sospecha:

JUAN: Estimo tu buen deseo;
 mas, con todo aquesto, creo...;
 pero no, no creo nada;
 que es cosa desvariada
 dar crédito a lo que veo.

(vv. 2583-2587, p. 182)

El bloque de acción se cierra con un importante soliloquio de Fernando, quien lleva a cabo una reflexión sobre las sospechas de don Juan y también sobre su propia actitud disimuladora. Por primera vez el protagonista cervantino desvela la razón de su ocultación de identidad:

FERNANDO: Pregunto: ¿en qué ha de parar
este mi disimular,
y este vestirme de moro?
En que guardaré el decoro
con que más me pueda honrar.

(vv. 2603-2607, p. 183)

Por medio del soliloquio Fernando ofrece al público la clave de lectura para interpretar su actitud, que en muchas ocasiones parece atrevida. Se trata de una auténtica cuestión de honra, por lo que sus ocultaciones y fingimientos vienen completamente justificados, ya que tienen el objeto de preservar su imagen de hombre de bien ante los demás .

A continuación Cervantes inserta un breve bloque de acción (Q, vv. 2608-2639) en el que se comenta la victoria turca sobre los cristianos en San Miguel y se anuncia el inminente ataque de los turcos en Mazalquivir contra las tropas cristianas guiadas por don Martín. Después de este paréntesis a tema bélico, en el siguiente bloque (R, vv. 2640-2739), Cervantes retoma las historias enredadas de los protagonistas y vuelve a echar mano al silencio dramático. La secuencia viene protagonizada por don Juan, Arlaxa y la mora Fátima quien en realidad es Margarita disfrazada. Juan sospecha que Fátima sea su hermana Margarita y la presiona para que se quite el velo y le enseñe la cara. De inmediato, Arlaxa interviene en ayuda de Margarita/Fátima y, por medio de una conversación en aparte con la joven, la exhorta a descubrir el rostro ante Juan y al mismo tiempo seguir callando su verdadera identidad. Margarita actúa según las indicaciones de Arlaxa y las dos fingen ser hermanas. Nuevamente se recurre a los juegos de identidad y a la disimulación como forma de conducta prudente e ingeniosa. El resultado de esta estrategia disimuladora es del todo exitoso para ambas mujeres, ya que el pobre don Juan no consigue averiguar la verdad y acaba por encontrarse en un estado de total confusión, como queda patente en su soliloquio:

JUAN: [...]. Estraño es el devaneo
 con quien vengo a contender,
 pues no me deja creer
 lo que con los ojos veo.

(vv. 2736-2739, p. 191)

Por medio de las palabras de Juan se hace hincapié en el hecho de que las cosas no son como lo que parecen y esto genera inevitablemente una situación de ambigüedad, de la que se desencadenarán nuevos hechos dramáticos. En otras palabras, los silencios y las ocultaciones de los personajes cervantinos juegan un papel determinante en la construcción de la acción dramática y, al mismo tiempo, plantean el tema tan cervantino de la dicotomía entre ser y aparecer, verdad y mentira, realidad y ficción.

Cervantes sigue alternando bloques de acción que se centran en la batalla entre españoles y moros en Orán y los que se focalizan en los hechos particulares de los protagonistas de la comedia. Según este tipo de estructuración, el dramaturgo inserta un bloque dedicada al asalto de Mazalquivir que no ve la presencia de ninguna modalidad de silencio dramático (S, vv. 2740-2875) a el que sigue otro bloque (T, vv. 2876-2937) centrado nuevamente en la figura de don Juan y la confusión que le aflige. Es aquí que Cervantes emplea de nuevo el callar por medio del aparte, de la disimulación de identidad y del “decir sin decir”.

Esta vez, ante don Juan se presenta Vozmediano, quien se hace pasar por el cautivo Pedro Álvarez. Juan cree reconocer a Vozmediano, pero inicialmente prefiere callar, expresando su sospecha sólo por medio de un aparte: “Si aquéste no es Vozmediano / concluyo con que estoy loco.” (vv. 2890-2891, p. 199). Al mismo tiempo, también Vozmediano recurre al aparte para, en cambio, expresar su sorpresa y preocupación al reconocer a Margarita disfrazada y a su hermano cautivo: “¡Suerte airada, por quien vivo / en pena casi infinita! / Aquélla, ¿no es Margarita, / y su hermano aquel cautivo?” (vv. 2891-2895). De esta manera, a través de los apartes se crea un cruce de informaciones no dichas explícitamente (silencio parcial), que sólo al público es dado escuchar. Pero, después de su silencio inicial, don Juan decide desvelar su sospecha al cautivo quien, en cambio, prefiere callar la verdad:

JUAN: De haber dudado hasta aquí

ya me avergüenzo y me corro.
 ¿No os llamáis vos Vozmediano?
 VOZMEDIANO: No, señor.
 JUAN: ¿Qué me decís?
 VOZMEDIANO: Que no.
 JUAN: ¡Por Dios, que mentís!
 VOZMEDIANO: Estoy preso y soy cristiano,
 y así, no os respondo nada.
 [...]

(vv. 2898-2904, p. 199-200)

Vozmediano recurre a la disimulación de identidad y al “decir sin decir” con tal de proteger a sí mismo y a Margarita de los posibles problemas que su reconocimiento por parte de Juan podría acarrear. En otras palabras, de nuevo el callar viene presentado por Cervantes como conducta más discreta con respecto al hablar.

A esta altura la comedia se encamina hacia el final con la victoria de los españoles contra las tropas turcas en Mazalquivir (U, vv. 2938-2962) y la llegada de don Francisco de Mendoza (V, vv. 2963-3010), quien se felicita con el general don Alonso y su hermano Martín por el buen éxito de la guerra. Es en este último bloque de acción donde Cervantes vuelve a echar mano con frecuencia al silencio dramático. En efecto, se asiste a un divertido intercambio entre el soldado Buitrago y don Martín en el que el primero habla de forma indiscreta ante don Francisco de Mendoza, sacando a despropósito el tema del hambre. Ante la indiscreción de su soldado, don Martín se ve obligado a acallar a Buitrago, quien en cambio sigue insistiendo en su trance. Esto aporta un momento de comicidad en la pieza, como se puede ver en este fragmento:

DON MARTÍN: ¡Paso Buitrago!
 BUITRAGO: Yo, señor, bien puedo
 hablar, pues soy soldado
 tal, que a la hambre sola tengo miedo.
 Ya el cerco es acabado.
 DON MARTÍN: No es para aquí, Buitrago, aqueos. ¡Paso!
 BUITRAGO: Nadie sabe la hambre que yo paso.

(vv. 2975-2980, p. 205)

A continuación, llega también Guzmán con un billete dirigido a don Francisco. Cervantes, en una acotación, se limita a señalar que “Entra el capitán Guzmán y lee un billete a don Francisco; y en leyéndole, dice:” (p. 206) antes de dejar espacio al parlamento de don Francisco de Mendoza. Parece evidente, por tanto, que la lectura y recepción del mensaje viene solo actuada, recurriendo a un lenguaje gestual y no verbal, ya que el texto no viene realmente leído. Es decir que el contenido del billete se silencia por completo (elipsis) tanto al público como a los demás personajes presentes en escena, dando lugar a una gran expectativa. Es solamente con el proceder de la acción que se descubre, por medio de las palabras de don Francisco de Mendoza, que en el billete don Fernando pedía la intercesión de don Francisco, para que éste último convenciese al general de Orán a otorgarle el perdón por su conducta.

A este punto hace su entrada don Fernando, junto a los moros Arlaxa y Alimuzel y a los cristianos Margarita, Vozmediano y don Juan. El protagonista cervantino toma la palabra ante don Alonso, su general, para pedir él mismo perdón. Pero, a la hora de justificar el porqué de sus acciones atrevidas —su transgresión a la orden de don Alonso, su disfraz de moro y el haber luchado contra los cristianos— emplea una actitud reticente y prefiere aplazar el cuento de su historia para otro momento, sirviéndose del silencio en forma de brevedad:

FERNANDO: [...] Pero no es éste lugar
para alargarme en el cuento
de mi extraña y rara historia,
que dejo para otro tiempo.

(vv. 3023-3026, p. 207)

Ante las preguntas de don Alonso para saber quienes son las personas que van con él, Fernando no contesta y aplaza nuevamente la información: “Todo lo sabrás después [...]” (v. 3033, p. 208), aumentando así la curiosidad del general de Orán. En cambio, el protagonista cervantino se dirige directamente a sus acompañantes moros y cristianos y les desvela su verdadera identidad, pidiendo a Arlaxa que respete su promesa de casarse con Alimuzel y a don Juan el permiso para casarse con su hermana Margarita. Es aquí cuando don Alonso vuelve a insistir para saber lo que ha pasado, pero nuevamente don Fernando calla,

posponiendo el cuento de su aventura a más tarde, haciendo así crecer la suspensión de su interlocutor:

CONDE: Tan alegre destas cosas
 estoy, cuanto estoy suspenso,
 porque dellas veo el fin,
 y no imagino el comienzo.

FERNANDO: ¿Ya no te he dicho, señor,
 que te lo diré a su tiempo?

(vv. 3083-3087, p. 210)

Después de la noticia de la muerte de Robledo, el soldado que había puesto en duda la honra de Fernando, todo el mundo se dirige hacia el interior de la ciudad para escuchar la parte de historia que “el gallardo español” ha omitido. De esta manera Cervantes decide concluir su pieza con un silencio final, eludiendo muchas informaciones: ¿Arlaxa cumplirá su promesa de casarse con Alimuzel?, ¿Qué pasará con Fernando y Margarita?. ¿Se casarán, volverán a España? y ¿Fernando contará toda su historia y las verdaderas razones de su conducta? Son todas preguntas que Cervantes deja voluntariamente sin respuesta, exhortando así al público completar con su propia imaginación el final de su obra.

En conclusión, se ha podido observar que los diferentes silencios empleados en esta comedia no son simples adornos, más bien juegan un papel fundamental en la estructuración de la acción dramática, en la construcción de los *dramatis personae* y en la configuración del mensaje de la obra. En general Cervantes representa de manera muy positiva el recurso al callamiento y al fingimiento. La clave de lectura está en la estrecha relación entre silencio y honra que el dramaturgo crea en su pieza, ya que todos los personajes callan y/o recurren a la disimulación para proteger a si mismos o a sus protegidos de eventuales tachas de deshonor. En otras palabras, el callar se convierte en sinónimo de prudencia, discreción e ingenio. A continuación se inserta la tabla de síntesis de las diferentes formas de silencio dramático empleadas en la tercera jornada de *El gallardo español*:

EL GALLARDO ESPAÑOL- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
N	1.1 vv. 2135-2174	Rey del Cuco, Rey de Alabez, Fernando/Lozano, Arlaxa, Alimuzel, Margarita/Anastasio	
	1.2 vv. 2175-2389	Fernando/Lozano, Arlaxa, Alimuzel, Margarita/Anastasio	Inefabilidad Aparte Disimulación de identidad
vacío escénico			
O	2.1 vv. 2390-2397	Buitrago	Soliloquio
	2.2 vv. 2398-2421	Buitrago, Alonso, Guzmán	
	2.3 vv. 2422-2429	Buitrago	Soliloquio
vacío escénico			
P	3.1 vv. 2430-2445	Azán Bajá, Bairán, Rey del Cuco, Rey de Alabez	
	3.2 vv. 2446-2469	Azán Bajá, Bairán, Rey del Cuco, Rey de Alabez, Arlaxa, Alimuzel, Margarita/mora, Fernando/moro	
	3.3 vv. 2470-2523	Azán Bajá, Bairán, Rey del Cuco, Rey de Alabez, Arlaxa, Alimuzel, Margarita/mora, Fernando/moro, Roama, Juan	Disimulación de identidad Aparte
	3.4 vv. 2524-2587	Fernando/moro, Juan	Aparte Disimulación de identidad Inefabilidad Decir sin decir
	3.5 vv. 2588-2607	Fernando/moro	Soliloquio
vacío escénico			
Q	4.1 vv. 2608-2619	Alonso, Guzmán, Azán, Rey del Cuco, Rey de Alabez, (Roama)	
vacío escénico			
R	5.1 vv. 2640-2723	Arlaxa, Margarita/Fátima, Juan, (Roama)	Aparte Disimulación de identidad
	5.2 vv. 2724-2739	Juan	Soliloquio
vacío escénico			
	6.1 vv. 2740-2751	Martín, Guzmán, Buitrago	

EL GALLARDO ESPAÑOL- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
S	6.2 vv. 2752-2875	Martín, Guzmán, Buitrago, Azán, Rey del Cuco, Rey de Alabez, Fernando/moro, soldados	
vacío escénico			
T	7.1 vv. 2876-2926	Azán, Arlaxa, Margarita/Fátima, Juan, Roama, Vozmediano/Pedro, moro	Aparte Disimulación de identidad Decir sin decir
	7.2 vv. 2927-2929	Arlaxa, Margarita/Fátima, Juan, Vozmediano/Pedro,	
	7.3 vv. 2930-2937	Juan, Vozmediano/Pedro	Decir sin decir
vacío escénico			
U	8.1 vv. 2938-2952	Martín, Guzmán. Buitrago, Fernando	
	8.2 vv. 2953-2962	Guzmán, Fernando	
vacío escénico			
V	9.1 vv. 2963-2992	Francisco de Mendoza, Alonso, Martín, Buitrago, otros	Imposición de silencio
	9.2 vv. 2993-3010	Francisco de Mendoza, Alonso, Martín, Buitrago, otros, (Guzmán)	Elipsis
	9.3 vv. 3011-3134	Francisco de Mendoza, Alonso, Martín, Buitrago, otros, Guzmán, Fernando, Alimuzel, Arlaxa, Margarita, Juan, Vozmediano, Uno	Brevedad Elipsis

Fig. 9.3 Tabla del silencio dramático de la tercera jornada de *El gallardo español*

Capítulo 10: El silencio dramático en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*

	1	
10. El silencio dramático en <i>La casa de los celos y selvas de Ardenia</i>		188
10.1 Jornada primera		188
10.2 Jornada segunda		194
10.3 Jornada tercera		199

10. El silencio dramático en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*

En las siguientes páginas se realizará una lectura de la comedia cervantina *La casa de los celos y selvas de Ardenia* desde la óptica del silencio dramático intentando aislar las secuencias en las que este recurso aparece y analizar su uso y función. En el presente capítulo el análisis del silencio dramático será repartido por jornadas (§12.1, §12.2 y §12.3) siguiendo la estructuración de la acción dramática.

10.1 Jornada primera

La primera jornada de *La casa de los celos* se abre con un bloque de acción (A, vv. 1-338) ubicado en Francia, en el palacio del emperador Carlomagno. La acción está inicialmente protagonizada por Reinaldos y Roldán —primos y paladines de Carlomagno— quienes se pelean por una supuesta ofensa y, de inmediato, hacen las paces gracias a la intervención de Malgesí, hermano de Reinaldos, y la aparición en escena del emperador de Francia. En toda esta primera parte no se ha encontrado ninguna manifestación de silencio dramático, sino que sólo se hacen unas referencias a la peligrosidad de la parlería (la lengua desatada) presentada siempre como una actitud imprudente e indiscreta. De esta manera, indirectamente se lleva a cabo un encomio al silencio y al callar como forma de actuar sabio y virtuoso.

A continuación, aparece en escena un grupo de nuevos personajes que componen una especie de desfile que Cervantes describe en una acotación al texto, como siempre extremadamente rica de detalles:

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

(p. 224)

De todas estas figuras, la única que toma palabra es la bella Angélica, hija del rey

Galafrón, mientras todos los demás callan, constituyendo una presencia muda en el escenario. Su función es puramente espectacular, ya que sirven para crear la pompa con la que hace su entrada Angélica y para introducir el elemento sobrenatural (el demonio), que será una constante de toda la pieza. Resulta evidente que todo esto tiene el fin de conseguir admiración por parte del público —“Digo que es cosa de admirar.” (*La casa de los celos*, v. 179, p. 223) y crear el contexto gracias también a la indumentaria, a los objetos y a los animales empleados. Además, cabe apuntar que en un primer momento Angélica se presenta ante los demás personajes y el público embozada, ocultando por tanto su identidad. Es sólo después de haber contado su historia ante el emperador Carlomagno cuando se quita el embozo, descubriendo su persona y su extraordinaria hermosura. Se trata así de otro uso del silencio dramático para crear admiración y expectación.

La bella doncella cuenta que su padre, el rey Galafrón, la dará en esposa al paladín de Carlomagno quien consiga desafiar y vencer a su hermano Argalia. Tanto el emperador, como los paladines presentes en escena (Reinaldos, Roldán y Galalón) creen en seguida a su historia. Los dos primos, Reinaldos y Roldán, comienzan nuevamente a pelearse, esta vez para decidir quien de los dos irá a desafiar a Argalia. La única voz fuera del coro es la del astuto Malgesí quien, desde el principio, no cree en las palabras de la bella dama. Como afirma en su parlamento, Malgesí está convencido de que Angélica esté ocultando sus verdaderas intenciones (disimulación de intenciones), recurriendo a la mentira:

MALGESÍ: Ésta que has visto es hija
 del Galafrón, cual dijo; más su intento,
 que el cielo le corrija,
 es diferente del fingido cuento,
 porque su padre ordena
 tener tus Doce Pares en cadena;
 y, si los prende, piensa
 venir sobre tu reino y conquistalle;
 y trázase esta ofensa
 con enviar su hijo y adornalle
 con una hermosa lanza,
 con que de todos la vitoria alcanza.

(vv. 297-308, p. 230)

donde será tu estada breve y corta.
 A dos, que cada cual por sí es un Marte,
 pondrás en paz, o mostrarás que corta
 tu espada. Y, sin hablar, haz lo que digo,
 y entiende que te soy y seré amigo.

(vv. 515-522, p. 239)

Empleando el “decir sin decir”, con una preterición Merlín cierra su discurso dejando con curiosidad y suspensión tanto a su interlocutor Bernardo, como al público. Además, el mago ordena al caballero español esconderse y guardar silencio (imposición de silencio), todo lo cual lo hace Bernardo obedientemente y callando. Con el uso de los acallamientos Cervantes consigue crear relaciones jerárquicas entre los personajes, antes con el caso de Angélica y su dueña ahora con Merlín y Bernardo. Los que acallan se colocan por encima en las escala jerárquica de los que tienen que callar ya que establecen un poder sobre ellos.

Después de un breve vacío escénico debido a la desaparición de Merlín y Bernardo dentro del padrón, comienza un nuevo y consecutivo bloque (C, vv. 523-898) protagonizado por la riña entre los paladines Reinaldos y Roldán. Al comienzo de la acción Cervantes vuelve a emplear el silencio alternando soliloquios a personajes mudos. Primero aparece en escena Reinaldos, quien en un soliloquio expresa su confusión por haberse perdido por la selva mientras busca a la hermosa Angélica y anuncia echarse a dormir, convirtiéndose así en un personaje mudo. A este punto Cervantes repite el mismo esquema de acción empleado en *El gallardo español*, cuando el caballero moro Alimuzel se duerme, dejando protagonismo a su rival en amor Nacor, quien desea asesinarle en el sueño. En efecto, mientras Reinaldos se echa al suelo dormido, Roldán, por medio de otro largo soliloquio, expresa su ansiedad por encontrar a Angélica y, al ver al primo dormido, le entra el deseo de matarle. El soliloquio sirve así de espacio para la expresión de la interioridad del personaje que, a solas, da rienda suelta a su conflicto interior:

ROLDÁN: Mas, ¡ay, Roldán! ¿Cómo es esto?
 ¿Ansí os arrojáis tan presto
 a ser traidor y homicida?
 ¿Qué decís, mal pensamiento?
 ¿Decísme que es mi rival,

y que consiste en su mal
 todo el bien de mi tormento?
 [...]

(vv. 584-590, p. 241)

Al final, Roldán se decide por no matar a su primo y se echa a dormir junto a él, de esta manera Roldán se convierte en el nuevo personaje mudo mientras Reinaldos se despierta, recobra la voz y expresa su propio conflicto interior en otro soliloquio. En otras palabras, se repite de manera especular la acción anterior. De nuevo el soliloquio sirve a Cervantes para caracterizar a su personaje quien, al ver a Roldán dormido, se debate sobre si su primo no le ha matado por amor o por menosprecio. El relieve que, por medio del soliloquio, Cervantes da a las paranoicas preocupaciones de Reinaldos sirve para ridiculizar al personaje del paladín, que se muestra así colérico, no razonado y víctima de las pasiones. Reinaldos decide resolver su duda despertando a Roldán para desafiarle, de forma que los dos paladines vuelven a pelearse por absurdas razones como al principio de la pieza.

La acción sigue con la intromisión en la pelea de Merlín, Bernardo y de un personaje nuevo, la guerrera Marfisa, quienes intentan poner paz entre los dos paladines recurriendo también a la magia. Para lo que atañe al uso del silencio dramático ya no hay más casos relevantes, a excepción de un breve soliloquio de Marfisa que sirve para caracterizar al personaje de la guerrera y ubicar la acción en el espacio y un aparte de Angélica. De hecho, durante la pelea, llega también la bella dama, quien acusa a Bernardo de haber matado a su hermano Argalia. Ello desencadena la ira y el deseo de venganza de los dos paladines con respecto al caballero español. Al ver a Roldán y Reinaldos, Angélica confiesa en un aparte su preocupación:

ANGÉLICA: Aquí se ordena
 mi muerte, y más desdicha
 si de los dos me coge alguno, a dicha.
 A esta selva oscura
 quiero entregar ya mis ligeras plantas,
 mi guarda y mi ventura.

(vv. 842-847, p. 253)

Este aparte es muy relevante ya que, si bien no lo aclara del todo, deja entrever al público que Angélica está escondiendo algo y quizás las sospechas de Malgesí sobre sus verdaderas intenciones son fundadas. La jornada se cierra sin más casos de silencio, con la huida en la selva de Angélica, perseguida por los dos paladines y la decisión de Marfisa de acompañar a Bernardo. A continuación se inserta una tabla en la que se resumen las formas de silencio dramático que se han analizado en la primera jornada de *La casa de los celos* (fig. 10.1):

LA CASAS DE LOS CELOS- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-56	Malgesí, Reinaldos	
	1.2 vv. 57-124	Malgesí, Reinaldos, Roldán, (Galalón)	
	1.3 vv. 125-200	Malgesí, Reinaldos, Roldán, Galalón, Carlomagno, (paje)	
	1.4 vv. 201-278	Malgesí, Reinaldos, Roldán, Galalón, Carlomagno, demonio, Angélica, salvajes, dueña	Disimulación de identidad Personajes mudos
	1.5 vv. 279-332	Malgesí, Reinaldos, Roldán, Galalón, Carlomagno	Disimulación de intenciones
	1.6 vv. 333-338	Malgesí	Soliloquio
vacío escénico			
B	2.1 vv. 339-390	Bernardo, Vizcaíno	
	2.2 vv. 391-414	Bernardo	Soliloquio
	2.3 vv. 415-482	Bernardo, Argalia, Angélica, salvajes, dueña,	Soliloquio Personaje mudo Imposición de silencio
	2.4 vv. 483-522	Bernardo, Merlín	Decir sin decir Imposición de silencio
vacío escénico			
	3.1 vv. 523-550	Reinaldos	Soliloquio
	3.2 vv. 551-606	(Reinaldos) Roldán	Soliloquio Personaje mudo
	3.3 vv. 607-694	(Roldán) Reinaldos	Soliloquio Personaje mudo

LA CASAS DE LOS CELOS- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
C	3.4 vv. 695-801	Roldán, Reinaldos, (Merlín), Bernardo	
	3.5 vv. 802-826	Roldán, Reinaldos, Bernardo, Marfisa	Soliloquio
	3.6 vv. 827-868	Roldán, Reinaldos, Bernardo, Marfisa, Angélica, Vizcaino	Aparte
	3.7 vv. 869-898	Bernardo, Marfisa, Vizcaino	

Fig. 10.1 Tabla del silencio dramático en la primera jornada de *La casa de los celos*

10.2 Jornada segunda

La segunda jornada de *La casa de los celos* se abre con una acción ubicada en otro espacio siempre dentro de las selvas de Ardenia y protagonizada por unos nuevos personajes: los pastores Lauso, Corinto, Rústico y Clori. En particular, el primer bloque (D, vv. 899-1222) se centra en el cuadrángulo amoroso que forman los pastores, ya que Lauso y Corinto están enamorados de la desdeñosa Clori quien, en cambio, está con el bobo de Rústico por cuestiones de interés económico. Toda la acción gira al rededor de la burla de Lauso y Corinto, con la complicidad de Clori, a daño de Rústico, hasta que hacia el final de la secuencia aparece en escena también Angélica. También esta vez se ha encontrado la presencia de casos de silencio dramático. Cuando Lauso y Corinto deciden gastar la broma a Rústico piden a Clori que se esconda y que calle:

CORINTO: Pues aquí, en esta espesura,
te has de esconder, y mira que no abras
la boca, porque importa a la aventura
que queremos probar de nuestro intento,
por ver si es suya o nuestra la locura.

CLORI: Yo enmudezco y me escondo, y vuestro cuento

sea, si puede ser, breve y ligero;
que, si es pesado y grande, da tormento.

(vv. 1061-1068, p. 264)

La imposición de silencio de Corinto a Clori y su exhortación a esconderse hace que la pastora se convierta en un personaje al paño, ya que presencia la escena pero se queda callada sin intervenir en la acción. Este recurso contribuirá a aumentar la comicidad de la acción, ya que la presencia de Clori servirá a ridiculizar aun más a Rústico, como se ve en esta intercambio entre Rústico y su amada —después de que ésta ha salido de su escondite—, quien le acalla de manera muy divertida:

RÚSTICO: ¿Y haslo visto, Clori?
 Por ti la burla siento, y no por otríe.
CLORI: Calla, que para aquello que me sirves,
 más sabes que trescientos Salomones.
 [...]

(vv. 1152-1153, p. 270)

También Angélica, que llega de manera repentina, recurre al silencio y lo hace de manera muy estratégica. Primero decide callar a los pastores las razones de su huida, aludiendo solamente a una situación de gran malestar (“decir sin decir”):

CLORI: Señora, dí: ¿qué tienes?
ANGÉLICA: Sin tasa males, y ninguno bienes.
 Pero no estoy en tiempo
 en que pueda contados
 de mi dolor la parte más pequeña;
 [...]

(vv. 1183-1186, p. 271)

Y, en seguida después, les pide ayuda para ocultar su propia identidad (disimulación de identidad) disfrazándose de pastora:

ANGÉLICA: [...]. Llevadme a vuestras chozas,

mudadme este vestido;
amigos, escondedme.

(vv. 1197-1199, p. 272)

Tanto el “decir sin decir” como la disimulación de identidad constituyen para Angélica una ingeniosa y discreta actitud que le permite alcanzar su objetivo (ponerse a salvo de Reinaldos y Roldán), sin desvelar a nadie su historia y su verdadero plan de acción.

El siguiente bloque de acción (E, vv. 1223-1554) se sigue ubicando en las selvas de Ardenia y vuelve a estar protagonizado por uno de los paladines, Reinaldos, quien sigue en búsqueda de Angélica. Después de la burla a daño del pastor Rústico, ahora la acción se centra en el embuste a daño de Reinaldos organizado por Malgesí, quien intenta desviarle de su obsesión por la bella dama fugitiva. También en esta ocasión no faltan casos interesantes de uso del silencio dramático. En efecto, para realizar el embuste Malgesí —además de recurrir a la magia sacando ante Reinaldos a la Sospecha, a la Curiosidad, a la Desesperación y a los Celos— se oculta bajo el disfraz de Horror (disimulación de identidad). Por tanto, el callamiento de su identidad es una elección estratégica e ingeniosa para intentar alcanzar su objetivo. Por desgracia, ni este intento sirve para que Reinaldos vuelva a la razón; tiene que intervenir Merlín, quien lleva a cabo una conversación en aparte con Malgesí. Sin que Reinaldos oiga nada, Merlín ordena a Malgesí retirar todas las sobras, dejando que sea él a encargarse del paladín. Como en la jornada anterior, de nuevo Merlín muestra su autoridad y su poder sobre Malgesí mandándole callar: “Calla y procura dejalle, Malgesí” (v. 1371, p. 280). A este punto, para salvar a Reinaldos, intervienen también la diosa Venus y su hijo Amor. Éste último se dirige directamente al paladín, exhortándole a seguir su camino y aludiendo a unos hechos con los que se tendrá que enfrentar Reinaldos, pero sin desvelarlos (“decir sin decir”), consiguiendo un efecto de suspensión:

AMOR: Aunque has de pasar primero
trances que callarlos quiero,
pues decillos no conviene.

(vv. 1433-1435, v. 282)

A continuación, Venus se sorprende por las apariencias de su hijo que va disfrazado y con el arco roto y le pide explicaciones, exhortándole con un “Di; ¿estás mudo?” (v. 1447, p. 283). Así Amor le explica las razones de su disimulación de identidad:

AMOR: Has de saber, madre mía,
 que en la corte donde he estado
 no hay amor sin granjería,
 y el interés se ha usurpado
 mi reino y mi monarquía.
 Yo, viendo que mi poder
 poco me podía valer,
 usé de astucia, y vestíme,
 y con él entremetíme,
 y todo fue menester.
 Quité a mis alas el pelo,
 y en su lugar me dispuse,
 a volar con terciopelo;
 y, al instante que lo puse,
 sentí aligerar mi vuelo.
 Del carcaj hice bolsón,
 y del dorado arpón
 de cada flecha, un escudo,
 y con esto, y no ir desnudo,
 alcancé mi pretensión.
 [...]

(vv. 1447-1467, p. 283)

Se trata de una imagen muy significativa: el amor tiene que encubrir su identidad bajo un disfraz para ser eficaz y conseguir su objetivo. Por lo que amor, silencio y secreto son conceptos que se juntan indisolublemente. En otras palabras, Cervantes insiste en la idea de que en los casos de amor el actuar disimulado y silenciosamente es una “astucia”, una estrategia discreta e indispensable para alcanzar el éxito.

Después de la vuelta al escenario de los pastores y Angélica disfrazada de pastora, quienes tienen una conversación con Amor, la segunda jornada de *La casa de los celos* se cierra con un último bloque de acción (F, vv. 1555-1802) protagonizado por Bernardo del Carpio, su escudero y Roldán. El caballero

español se encuentra en el medio de la selva con el paladino de Carlomagno que está completamente confundido y trastornado a causa de su fascinación por la bella Angélica. También aquí aparecen casos de silencio dramático que se manifiesta básicamente bajo dos formas: la imposición de silencio y el personaje mudo. Durante el encuentro entre Bernardo y Roldán ocurre un hecho sorprendente: la aparición repentina de Angélica acompañada primero por la Mala Fama y luego por la Buena Fama. Como apunta Cervantes en las acotaciones, la bella dama aparece y desaparece en escena por dos veces por medio de una tramoya, sin pronunciar nunca ni una palabra y convirtiéndose, por tanto, en una figura del todo silente. Se trata de un recurso escénico de gran espectacularidad y que introduce nuevamente lo sobrenatural en la pieza, ya que la callada y fugitiva Angélica constituye una especie de visión o aparición mágica. Las apariciones silentes de Angélica van estrechamente unidas a los numerosos acallamientos (imposición de silencio) que Bernardo dirige a su escudero, ya que tienen la función de hacer hincapié en la maravilla y admiración que estos acontecimientos extraordinarios conllevan; he aquí un ejemplo:

BERNARDO: De aventuras están llenas
estas selvas, según veo.
ESCUDERO: Viendo estoy lo que no creo.
BERNARDO: ¡Calla!
ESCUDERO: No respiro apenas.

(vv. 1651-1654, p. 293)

Pese a que, tanto la Buena como la Mala Fama, reprochan a Roldán por su actitud, él paladín sigue buscando a su bella Angélica. La jornada se cierra con la llegada de la guerrera Marfisa, quien acompaña Bernardo y su escudero en su camino hacia París. A continuación se inserta una tabla que sintetiza la presencia del silencio en la segunda jornada de *La casa de los celos* (fig. 10.2):

LA CASAS DE LOS CELOS- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	1.1 vv. 899-937	Lauso, Corinto	

LA CASAS DE LOS CELOS- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
D	1.2 vv. 938-1035	Lauso, Corinto, Clori	
	1.3 vv. 1036-1170	Lauso, Corinto, (Clori), Rústico	Personaje al paño Imposición de silencio
	1.4 vv. 1171-1222	Lauso, Corinto, Clori, Rústico, Angélica	Disimulación de identidad Decir sin decir
vacío escénico			
E	2.1 vv. 1223-1260	Reinaldos	Soliloquio
	2.2 vv.1261-1372	Reinaldos, Malgesí/Horror, Sospecha, Curiosidad, Desesperación, Celos, Merlín	Disimulación de identidad Aparte Imposición de silencio
	2.3 vv. 1373-1402	(Reinaldos), Venus	
	2.4 vv. 1403-1477	(Reinaldos), Venus, Amor	Decir sin decir
	2.5 vv. 1478-1554	Venus, Amor, Clori, Rústico, Lauso, Corinto, Angélica/ pastora	
vacío escénico			
F	3.1 vv. 1555-1716	Bernardo, Escudero, Roldán, (Angélica, Mala Fama)	Imposición de silencio Personaje mudo
	3.2 vv. 1717-1802	Bernardo, Escudero, Roldán, (Angélica, Buena Fama)	Personaje mudo Brevedad

10.2 Tabla del silencio dramático en la segunda jornada de *La casa de los celos*

10.3 Jornada tercera

Con respecto a las jornadas anteriores, en la tercera el silencio dramático aparece de manera más esporádica. La jornada se abre con una secuencia protagonizada por el grupo de pastores, Angélica disfrazada de pastora, Reinaldos y Malgesí (G, vv. 1803-2159). El silencio dramático aparece justo al principio de la secuencia, en la conversación entre Lauso y Corinto que se quejan por la actitud desdeñosa de su amada Clori:

LAUSO: En el silencio de la noche, cuando
 ocupa el dulce sueño a los mortales,
 la pobre cuenta de mis ricos males
 estoy al cielo y a mi Clori dando.
 [...]

CORINTO: ¿Para qué tantas endechas?
 Lauso amigo, déjalas,
 pues mientras más dices, más
 siempre menos te aprovechas.
 [...]

(vv. 1802-1806 y 1817-1820, p. 301)

Al principio aparece la noche callada como lugar para dar riendas sueltas a las quejas de amor del pastor enamorado (silencio espacial). En seguida después, con respecto al desahogo de Lauso que rompe “el silencio de la noche”, Corinto opone el callar como conducta más apropiada, exhortando al amigo a interrumpir sus quejas (imposición de silencio). Las dos formas de silencio —tanto el silencio espacial como la imposición de silencio— sirven para dar relieve al sufrimiento que la desdeñosa Clori inflige a los dos pastores.

A continuación, entra en escena también Clori acompañada por Rústico y Angélica. De nuevo se asiste a otra burla organizada por Lauso y Corinto a daño de Rústico, con la complicidad de la pastora. Vuelve a aparecer el silencio dramático bajo la modalidad de la imposición de silencio y también del aparte. En este caso su función es la de contribuir al efecto cómico de la burla que se está llevando a cabo, como queda evidente del aparte de Clori que se cita a continuación:

CLORI: Esta burla me contenta;
 que, puesto que bien le quiero,

que le burlen me da gusto.

(vv. 1876-1878, p. 304)

La misma función cómica la tienen los apartes de Corinto al ver llegar al paladín francés Reinaldos, quien se queja por su mal de amor, he aquí un ejemplo:

CORINTO: ¡Ta, ta! De amor viene herido;
 bien tenemos que hacer.

(vv. 1967-1969, p. 308)

Al quedarse Reinaldos solo en el escenario, llegan también otros personajes: dos sátiros y Angélica. Se trata de una nueva visión en la que los sátiros, al igual que Angélica en la visión anterior, callan durante toda la acción y se limitan a aparecer y actuar sin nunca hablar (personajes mudos), creando un efecto de gran espectacularidad. La visión termina con el rapto de Angélica por parte de los sátiros, lo cual hace desesperar a Reinaldos. Éste, solo en el escenario, desahoga su dolor en un largo soliloquio en el que afirma quererle quitar la vida. De nuevo el soliloquio permite a Cervantes ahondar en la personalidad de su personaje, permitiéndole la expresión de sus más íntimos pensamientos y contribuyendo así a la caracterización de Reinaldos como personaje del todo irracional e incapaz de distinguir entre mentira y realidad. Para evitar la tragedia tendrá que intervenir su hermano Malgesí, confesando que se trataba de un embuste organizado por él. Pese a esto, Reinaldos sigue firme con su fascinación por Angélica a tal punto que Malgesí se ve obligado a ayudarle a encontrarla.

En los dos bloques siguientes (H, vv. 2160-2271 y I, vv. 2272-2317) la acción se desplaza a París, en la corte de Carlomagno, donde han llegado Bernardo y Marfisa con la intención de desafiar a todos los paladines del emperador. La presencia de casos de silencio dramático en ambas secuencias es muy escasa, en el primer bloque sólo se ha detectado un acallamiento de Carlomagno a Galalón (imposición de silencio) cuya función es la de establecer la relación de poder entre el emperador y su paladín. En el segundo bloque, en cambio, Cervantes vuelve a emplear el recurso de los personajes mudos poniendo en escena otra visión de Angélica con un sátiro ante Roldán. Con este recurso nuevamente se consigue una gran efecto escénico y la consiguiente

admiración de personajes y público. He aquí un fragmento de la acotación en la que Cervantes describe esta nueva visión:

[...] se vuelva la tramoya, y parece en ella ANGÉLICA, y ROLDÁN, echándose a los pies della; al punto que se inclina, se vuelve la tramoya, y parece uno de los SÁTيروس, y hállase ROLDÁN abrazando con sus pies.

(p. 321)

El recurso a los personajes mudos, que en esta pieza es muy frecuente, se encuentra también en el bloque siguiente (L. vv. 2318-2531), ubicado en las selvas de Ardenia y protagonizada por Bernardo y Marfisa. Éstos están esperando para el desafío a los paladines de Carlomagno en el padrón de Merlín. Antes vuelven a aparecer los sátiros, que vienen para llevarse al paladín Galalón, desmayado por haber estrechado la mano de la guerrera Marfisa. Esto, por un lado, sirve para crear espectacularidad pero, por el otro, también responde a un fin muy práctico: hacer salir de escena a Galalón dejando sólo a Marfisa y Bernardo en el escenario. Luego, como ya había ocurrido en las jornadas anteriores, Cervantes recurre al sueño para acallar momentáneamente a sus personajes. En este caso es el turno de la mujer guerrera y del caballero español, como resulta evidente en este diálogo entre los dos:

MARFISA: [...] A esta parte dormiré;
tú, Bernardo, duerme a aquélla,
hata que salga la estrella
que a Febo guarda la fe.
Y si en aquestos tres días
no vinieron paladines,
buscaremos otros fines
de más altas bizarrías.

BERNARDO: Bien dices, aunque el sosiego
pocas veces le procuro,
con todo, a este peñón duro
el sueño y cabeza entrego.

(vv. 2442-2449, p. 330)

Este recurso permite la entrada de otro personaje, la figura alegórica de Castilla, que pronuncia un importante discurso dirigido a Bernardo en el que le pone al día de los peligros que está corriendo España a causa de los franceses. Castilla sale de escena llevándose consigo a Bernardo dormido y dejando el escenario protagonizado por Marfisa. La guerrera, al despertarse, recobra el uso de la palabra y es aquí cuando aparece otra forma de silencio, el soliloquio:

MARFISA: Selvas de encantos llenas,
 ¿qué es aquesto que veo?
 ¿Qué figuras son éstas que se ofrecen?
 ¿Son malas o son buenas?
 Entre creo y no creo,
 me tienen estas sombras que parecen:
 admiraciones crecen
 en mí, no ningún miedo.
 [...]

(vv. 2519-2526, p. 332)

De este modo Marfisa comparte sólo con el público sus inquietudes, expresando toda su sorpresa y confusión ante los acontecimientos que están ocurriendo en las mágicas selvas de Ardenia. En sus palabras se toca un tema fundamental: el de la dicotomía entre ser y aparecer y la dificultad de discernir entre los dos, que hace de eje temático a toda la pieza.

El siguiente bloque de acción (M, vv. 2532-2643) tiene como protagonistas a Angélica y a sus pretendientes: el pastor Corinto y los dos paladines Reinaldos y Roldán. La hermosa dama sigue disfrazada de pastora y está en compañía de Corinto, quien le promete llevarla por el mundo entero. En las palabras del pastor aparece la guarda del secreto: “Pues, en el guardar secreto, / haz cuenta que mudo soy” (vv. 2572-2573, p. 334). Pese a las extraordinarias ofertas que le hace, Corinto sale corriendo de escena al ver llegar a Reinaldos, a quien teme muchísimo, abandonando de manera cobarde a Angelica en las manos de su perseguidor. A este punto el paladín francés, encontrándose cara a cara con la fingida pastora, descubre la verdadera identidad de la mujer, lo cual acrecienta su obsesión por Angélica a la que promete seguir por todas partes. Vuelve así a

comenzar la persecución de la bella dama por parte de Reinaldos y Roldán y la consiguiente pelea entre los primos.

De esta manera la pieza se encamina hacia su final en la última secuencia dramática (N, vv. 2644-2663) ubicada en la corte de Carlomagno, donde el emperador se vuelve a encontrar con sus paladines: Galalón, Reinaldos, Roldán y Malgesí, junto a la bella Angélica. A este punto hace también su aparición un Angel, quien avisa a Carlomagno de la inminente guerra contra Agramante. Ante esta noticia el emperador, muy astutamente, decide poner fin a la querrela entre Reinaldos y Roldán prometiendo conceder a la bella Angélica a quien luche mejor contra el enemigo durante la inminente batalla. Los dos paladines aceptan el trato y vuelven a comenzar a competir el uno con el otro. De esta manera la comedia se cierra con un silencio dramático que se materializa en un final abierto en el que el dramaturgo decide callar el destino reservado a sus personajes, dejando así al público suspenso.

Por lo general, el silencio en *La casa de los celos* el silencio, bajo sus diferentes manifestaciones, desempeña un papel relevante y funciona sobre todo a nivel de puesta en escena, dando lugar a una obra muy espectacular y capaz de dejar al público suspenso. A continuación se inserta una tabla donde se evidencian los casos de silencio dramático en la última jornada de *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (fig. 10.3):

LA CASAS DE LOS CELOS- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
G	1.1 vv. 1803-1840	Lauso, Corinto	Silencio espacial Imposición de silencio
	1.2 vv. 1841-1948	Lauso, Corinto, Clori, Rústico, Angélica	Aparte Imposición de silencio
	1.3 vv. 1949-2022	Corinto, Reinaldos	Aparte
	1.4 vv. 2023-2131	Reinaldos, (Angélica, Sátiros)	Soliloquio Personajes mudos
	1.5 vv. 2132-2159	Reinaldos, Malgesí	
vacío escénico			

LA CASAS DE LOS CELOS- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
H	2.1 vv. 2160-2191	Carlomagno, Galalón, Paje	Imposición de silencio
	2.2 vv.2192-2271	Carlomagno, Galalón, Paje, Marfisa, Bernardo	
vacío escénico			
I	3.1 vv. 2272-2300	Ferraguto, Roldán, (Angélica, Sátiro)	Personajes mudos
	3.2 vv. 2312-2317	Roldán, Malguesí	
vacío escénico			
L	4.1 vv. 2318-2329	Bernardo, Marfisa	
	4.2 vv. 2330-2453	Bernardo, Marfisa, Galalón, (Malgesí, Sátiros)	Personajes mudos
	4.3 vv. 2454-2518	(Bernardo, Marfisa) Castilla	Personajes mudos
	4.4 vv. 2519-2531	Marfisa	Soliloquio
vacío escénico			
M	5.1 vv. 2532-2583	Corinto, Angélica/pastora	Secreto
	5.2 vv. 2584-2643	Angélica, Reinaldos, Roldán	
vacío escénico			
N	6.1 vv. 2644-2663	Carlomagno, Galalón	
	6.2 vv. 2664-2765	Carlomagno, (Galalón), Malgesí, Angélica, Roldán, Reinaldos, (Ángel)	Elipsis

Fig. 10.3 Tabla del silencio dramático en la tercera jornada de *La casa de los celos*

Capítulo 11: El silencio dramático en *Los baños de Argel*

11. El silencio dramático en Los baños de Argel	207
11.1 Jornada primera	207
11.2 Jornada segunda	213
11.3 Jornada tercera	220

11. El silencio dramático en *Los baños de Argel*

En el presente capítulo se abordará la comedia de ambientación morisca *Los baños de Argel* desde el punto de vista del silencio dramático, con el intento de averiguar su presencia, detectar las diferentes formas en las que Cervantes le plasma y estudiar su funcionalidad dentro del texto teatral. El capítulo se repartirá en tres apartados (§13.1, §13.2 y §13.3) según las tres jornadas que componen la pieza.

11.1 Jornada primera

La primera jornada de *Los baños de Argel* se abre con un comienzo *in medias res* con el saqueo de un pueblo español por parte de unos moros de Argel guiados por el renegado español Yzuf. La primera mitad de la jornada se ubica en tierra española, mientras en la segunda parte ocurre un desplazamiento de la acción a Argel, donde tienen lugar las aventuras de los cautivos españoles protagonistas de la pieza. Para lo que atañe al silencio dramático, si bien se han encontrado algunos casos de empleo de este recurso, por lo general su presencia es bastante escasa en esta jornada. La primera manifestación de silencio se encuentra justo al comienzo de la obra, en el primer parlamento del renegado Yzuf, quien está guiando al capitán moro Cauralí y a sus hombres para poner en acto el saqueo:

YZUF: De uno en uno y con silencio vengan,
 que ésta es la trocha y el lugar es éste,
 y a la parte del monte más se antengan.

(vv. 1-3, p. 11)

Yzuf manda callar a los soldados (imposición de silencio) para que éstos se muevan con cautela, para que nadie se de cuenta de su presencia y puedan actuar el saqueo. El callar se presenta así como una conducta prudente y estratégica.

A continuación (B, vv. 23-54), Cervantes aísla y pone de relieve los parlamentos de dos personajes —el Viejo y el Sacristán— por medio del recurso a dos soliloquios. Ambos personajes se dan cuenta del repentino ataque de los turcos en el corazón de la noche e intentan dar la alarma a todo el pueblo, desahogando sus miedos a solas y demostrando así su personalidad muy diferente el uno del otro. El viejo acusa la falta de diligencia de las atalayas que tenían que proteger el pueblo dando la señal de alarma (“¿No hay quién haga pedazos / esas campanas mudas?”, vv. 36-37, p.13) y se preocupa por ir a salvar a sus hijos. Al mismo tiempo, el Sacristán intenta dar la señal de alarma tocando las campanas de la iglesia, pero su reacción ante el peligro es mucho más cobarde y egoísta del Viejo. El Sacristán se regocija por tener el privilegio de esconderse en la torre de la sacristía y, en su monólogo, hace hincapié en su falta de valor:

SACRISTÁN: Como persona aplicada
a la Iglesia, y no al trabajo,
mejor meneo el badajo
que desvaino la espada.

(vv. 51-54, p. 13)

De esta forma Cervantes emplea la yuxtaposición de dos soliloquios para caracterizar a sus dos protagonistas según los rasgos de su personaje tipo: por un lado la figura del viejo padre, más grave y seria, preocupado por su prole y, por el otro, el personaje del sacristán, figura más ligera y cómica.

En el bloque siguiente (C, vv. 55-102) la acción prosigue con la captura por parte de los turcos del Viejo con sus hijos y del Sacristán. Al principio de la secuencia aparece Yzuf dando nuevas indicaciones a Cauralí y, por segunda vez, recurre al acallamiento: “[...] sosiégate, y verás medrosa y muda / gente que viene por aquí a salvarse [...]” (vv. 57-58, p. 14). No sólo los saqueadores callan estratégicamente para coger de sorpresa a sus víctimas, sino que también los saqueados se mueven silenciosamente para intentar escaparse.

A continuación (D, vv. 103-226) Cervantes centra la atención en los saqueados españoles, representado el rapto de una doncella —Costanza— por parte de los turcos que están a punto de volver a Argel. Fernando, prometido de

Costanza, se desespera por la pérdida de su amada y se sube a una roca que da al mar, desde la cual pronuncia un largo soliloquio. De nuevo el dramaturgo emplea esta modalidad discursiva para configurar la personalidad de su personaje y ahondar en sus pensamientos más íntimos, en este caso haciendo hincapié en la desesperación y sufrimiento de Fernando, quien termina tirándose al agua.

Se concluye así la representación del saqueo y se pasa a un nuevo bloque de acción (E, vv. 227-625) ubicado en un baño de Argel, donde se encuentran los cautivos españoles Lope y Vivanco. Mientras los dos cautivos se quejan por su situación, desde una ventana con celosía que da al baño alguien baja una caña con atado un trapo, en el que se encuentra mucho dinero. En ese momento llega el renegado Hazén y los dos deciden no desvelarle lo ocurrido:

LOPE: Calla, porque viene Hazén.
 VIVANCO: ¡Noramala venga el pe...!
 Los dos erres y la o
 me como contra mi gusto.

(vv. 370-373, p. 30)

La autocensura de Vivanco, a parte de tener un evidente efecto cómico, proporciona en seguida su punto de vista negativo sobre el personaje de Hazén. Por haber renegado, cumpliendo así un pecado mortal, Hazén viene visto como un ser despreciable y traidor, por eso los dos cautivos le encumbren el hallazgo del dinero. Además así se viene a crear la subinformación de un *dramatis personae*, mientras el público se hace cómplice del secreto de los dos cautivos. A continuación, se descubre que Hazén no es un verdadero renegado, más bien un renegado fingido:

HAZÉN: [...]. Aquí va cómo es verdad
 que he tratado a los cristianos
 con mucha afabilidad
 sin tener en lengua o manos
 la turquesca crüeldad;
 cómo he a muchos socorrido;
 cómo, niño, fui oprimido
 a ser turco; cómo voy
 en corso, pero que soy

buen cristiano en lo escondido
[...]

(vv. 387-396, pp. 30-31)

De repente Hazén asume otra imagen, mucho más positiva y completamente opuesta a la figura del otro renegado de la pieza, Yzuf. Según lo que cuenta, desde pequeño Hazén se habría visto obligado a fingirse turco, callando su verdadera fe. En otras palabras, Hazén ha recurrido a una particular forma de disimulación, la de la ocultación de su propia religión y sus orígenes españolas, como única forma de salvación en un entorno a él del todo hostil. La idea del silencio como forma de conducta discreta viene retomada en seguida después, por medio de las palabras de Vivanco que se citan a continuación:

VIVANCO: Temo azar,
 si es que entre muchos se sabe:
 que no hay cosa que se acabe
 aquí en Argel sin afrenta
 cuando a muchos se da cuenta.

(vv. 416-420, p. 32)

Al irse Hazén, vuelven a quedarse solos en el escenario Lope y Vivanco. Desde la ventana vuelve a bajar la caña con más dinero y un billete. Lope comienza a leer el papel pero se tiene que interrumpir por la llegada de un moro que trae al baño un nuevo cautivo. Lope y Vivanco deciden así retirarse a un lugar más apartado del baño, para poder leer el billete a solas, sin que nadie los descubra. Esta interrupción de diálogo por la llegada repentina de unos nuevos personajes es una estrategia de Cervantes para dejar la acción suspendida y despertar la curiosidad del público, cuya atención se queda así siempre alta. Es sólo después de la llegada del nuevo cautivo al baño y del anuncio de la vuelta de Cauralí con su rico botín que Lope y Vivanco quedan nuevamente a solas y pueden leer el billete. Se descubre así que la persona que le entregaba el dinero es la mora y cristiana Zahara, quien se ofrece rescatar a Lope con su dinero con tal de casarse con él e irse de Argel. La secuencia dramática se cierra así con los dos cautivos que van a contestar a la carta de Zahara.

La jornada se cierra con un último bloque dramático (F, vv. 626-881) ubicado en el puerto de Argel, donde han llegado Cauralí, Yzuf y sus hombres con un rico botín de vuelta del saqueo. El capitán de Argel viene recibido por el rey Hazán Baja y el Cadí, a los que enseña sus mejores cautivos. En esta larga secuencia no hay casos significativos de empleo de silencio dramático, excepto dos apartes del Sacristán y de Cauralí, con los que los dos personajes comentan la acción sin que los demás personajes puedan oírlos, y un caso de uso del silencio en forma de brevedad, cuando Yzuf pide a Hazén ser conciso al hablar con él.

Cervantes concluye la jornada con un hecho que, si bien de forma indirecta, concierne al tema del silencio. En efecto se retoma la cuestión de los renegados y de sus ocultaciones con la riña entre Hazén e Yzuf. Hazén ataca duramente Yzuf por su conducta, le acusa de ser un traidor y le hiere. El Cadí vuelve encontrando a Yzuf herido, a ese punto Hazén desvela ser cristiano. Pero su valor y buena fe no vienen premiados, sino que al revés el pobre Hazén viene castigado con el empalamiento, mientras Yzuf es llevado a la casa del Cadí para que le curen las heridas. En otras palabras, Hazén paga con la vida su confesión ya que su hablar le es fatal, mientras los silencios engañosos de Yzuf le salvan la vida. De esta manera se ve cumplida la sentencia que había mencionado Vivanco anteriormente según la cual el hablar en Argel era muy peligroso. Se inserta a continuación una tabla en la que se resumen los diferentes casos de empleo del silencio dramático en la primera jornada de *Los baños de Argel* (fig. 11.1):

LOS BAÑOS DE ARGEL- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-2	Cauralí, Yzuf, Moros	Imposición de silencio
	vacío escénico		
B	2.1 vv. 23-38	Viejo	Soliloquio
	vacío escénico		
	2.2 vv. 39-54	Sacristán	Soliloquio
vacío escénico			

LOS BAÑOS DE ARGEL- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
C	3.1 vv. 55-62	Cauralí, Yzuf, Moros	Imposición de silencio
	3.2 vv. 63-82	Cauralí, Yzuf, Moros, Viejo, niños	
	3.3 vv. 83-102	Cauralí, Yzuf, Moros, Sacristán	
vacío escénico			
D	4.1 vv. 103-110	Moros, Costanza	
	vacío escénico		
	4.2 vv. 11-174	Uno, Arcabucero, Otro, Capitán, Fernando	
	4.3 vv. 175-226	Fernando	Soliloquio
vacío escénico			
E	5.1 vv. 227-261	Guardián, Esclavo, Cautivos	
	5.2 vv. 262-291	Guardián, Cautivo, Lope, Vivanco	
	5.3 vv. 292-369	Lope, Vivanco	
	5.4 vv. 370-463	Lope, Vivanco, Hazén	Imposición de silencio Autoncesura Disimulación de identidad
	5.5 vv. 464-516	Lope, Vivanco	Interrupción de diálogo
	vacío escénico		
	5.6 vv. 517-566	Guardián, Carahoja, Cristiano, Cautivo	
	vacío escénico		
	5.7 vv. 567-589	Lope, Vivanco	
5.8 vv. 590-625	Lope, Vivanco, Hazén		
vacío escénico			
F	6.1 vv. 626-676	Hazán, Cadí, Guardián, Carahoja, Hazén, Moros, Yzuf, (Cauralí)	
	6.2 vv. 677-766	Hazán, Cadí, Guardián, Carahoja, Hazén, Moros, Yzuf, Cauralí, Viejo, Niños, Sacristán, Fernando	Aparte

LOS BAÑOS DE ARGEL- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	6.3 vv. 767-816	Hazén, Yzuf	Brevedad
	6.4 vv. 817-881	Hazén, Yzuf, Cadí, Moro	

Fig. 11.1 Tabla del silencio dramático en la primera jornada de *Los baños de Argel*

11.2 Jornada segunda

El primer bloque dramático de la jornada (G, vv. 882-1156) se ubica en la casa del capitán de Argel, Cauralí, y de su mujer Halima. Es aquí donde tiene lugar el reencuentro entre los dos cautivos cristianos Fernando y su amada Costanza, quienes están a servicio de los dos moros. Cauralí pide ayuda a Fernando para seducir a la cautiva de la que está enamorado y se la presenta junto a su mujer. Nada más verla, Fernando se da cuenta de que se trata de su prometida pero, como forma de prudencia, decide callarlo fingiendo no conocerla (disimulación de intenciones). Sin embargo, expresa todo su asombro en un aparte que sólo el público puede escuchar, mientras los demás personajes se quedan a oscuras de todo:

FERNANDO: ¿Juzgo, veo, entiendo, siento?
 ¿Éste es esfuerzo, o temor?
 ¿No están mirando mis ojos
 los ricos altos despojos
 por quien al mar me arrojé?
 ¿No es ésta, que el alma fue,
 la gloria de sus enojos?

(vv. 930-936, pp. 63-64)

Por su parte Costanza emplea la misma estrategia, calla su relación con Fernando ante los moros, fingiendo no conocerle, y comenta la actitud de su amado en otro aparte:

COSTANZA: [...] Pero quizá disimulas
y mentiras acumulas
que ser de provecho sientes.

(vv. 952-954, p. 64)

La pareja de amantes recurre al silencio para actuar de forma prudente y no ponerse en peligros mayores, dándose cuenta que el hablar de su amor ante Cauralí y Halima les podría ser fatal. Además, de esta manera Cervantes consigue crear una complicidad entre el público y los dos protagonistas.

La acción prosigue con la llegada de Zahara y la salida de escena de Cauralí, quien deja a Fernando con las tres mujeres. A este punto, tanto Costanza como Zahara emplean la misma técnica del “decir sin decir”. Por un lado, Zahara intenta sacar informaciones sobre si los cristianos son leales y mantienen la palabra dada, sin desvelar la razón de su curiosidad (don Lope):

HALIMA: ¿Qué te importa a ti saber
su buen o mal proceder
de apuestos, que en fin son galgos?
ZAHARA: Haz, ¡oh Alá!, que sean hidalgos
los que me diste a escoger.
HALIMA: ¿Qué dices, Zara?
ZAHARA: Nonada;
[...]

(vv. 1062-1067, p. 71)

Por otro lado, Costanza tiene celos al asistir a la conversación entre su amado Fernando y la coqueta Halima pero, de manera especular a Zahara, calla sus sentimientos evitando contestar a las preguntas y respondiendo con evasivas:

COSTANZA: ¡Ay, embustera gitana!
En esas rayas que miras
está mi desdicha llana.

¡Qué despacio las retiras,
 enemigo!

ZAHARA: ¿Qué has, cristiana?

COSTANZA: ¿Qué tengo de haber? Nonada.

ZHARA: ¿Fuiste, a dicha, enamorada
 en tu tierra?

CONSTANZA: Y aun aquí.
 [...]

(vv. 1107-1102, p. 174)

Por consiguiente, en esta secuencia dramática se ve de forma evidente como el amor y el silencio van estrechamente emparejados: en los casos de amor el callar se convierte en sinónimo de discreción.

Este concepto viene retomado por Cervantes en el bloque de acción siguiente (H, vv. 1157-1511) cuando pone en escena el encuentro de todos los cautivos cristianos en el jardín del rico moro Agimorato (padre de Zahara) para tener un momento de recreo a escondidas de sus amos moros. Los cautivos se entretienen cantando y dos de sus cantes tienen como tema precisamente el silencio y el amor:

FRANCISQUITO: Ando enamorado,
 no diré de quién;
 allá miran ojos
 donde quieren bien.
 [...]

AMBROSIO: Aunque pensáis que me alegro,
 conmigo traigo el dolor.
 Aunque mi rostro semeja
 que de mi alma se aleja
 la pena, y libre la deja,
 sabed que es notorio error:
 conmigo traigo el dolor.
 Cúmpleme disimular
 por acabar de acabar
 y porque el mal, con callar,
 se hace mucho mayor,
 conmigo traigo el dolor.

(vv. 1426-1429 y vv. 1440-1451, p. 90)

En la primera canción se destaca el papel del lenguaje corporal, en particular de la mirada, como sustituto de la palabra. En el segundo, en cambio, se hace hincapié en la relación entre silencio-dolor-amor, por lo que el callar es una estrategia del amante para disimular sus penas de amor. Ambos cantos, triunfos de la disimulación, se constituyen como una banda sonora perfecta para acompañar a las intrigas amorosas de la comedia, todas basadas en la capacidad de sus protagonistas de alternar estratégicamente el hablar y el callar.

El momento de recreo de los cautivos viene interrumpido por la llegada de el Cadí y Cauralí. El silencio vuelve a aparecer esta vez en forma de acallamientos dirigidos al joven Francisquito, uno de los hijos del Viejo cautivo, quien se enfrenta valerosamente al Cadí. Estas imposiciones de silencio consiguen poner de relieve la transgresión de las normas realizada por el joven cautivo, quien no teme al Cadí y le replica sin miedo. La palabra entonces se configura como sinónimo de poder, opuesta al silencio de sumisión que Francisquito transgrede.

El bloque de acción siguiente (I, vv. 1512-1671) está protagonizado por Lope y Vivanco (ya libres gracias al dinero de Zahara), quienes se cruzan por la calle con Halima y Zahara, acompañadas por Costanza y otra cautiva. Se vuelve a usar el silencio como instrumento estratégico en la relación amorosa y, además, al callar se le añade el recurso a un lenguaje gestual que va a sustituir la palabra. Al ver a las mujeres, Lope sospecha que una de las dos moras sea Zahara, pese a que ambas mujeres van con la cara encubierta con el velo. Zahara reconoce en seguida a su amado don Lope, pero finge no conocerle y pide ayuda a Costanza para que saque información sobre los dos cristianos (disimulación de intenciones). Además, Zahara recurre a una astucia para dejarse ver la cara por don Lope: finge haber sido picada por una avispa y se destapa. A este gesto estratégico de quitarse el velo —es decir de romper el silencio sobre su identidad— la mora añade también un lenguaje indirecto y alusivo, jugando con los diferentes significados de las palabras (“decir sin decir”), como se evidencia en este fragmento:

COSTANZA: Yo no veo nada.
 ZAHRA: ¡Llegado me ha al corazón
 esta no vista picada!
 COSTANZA: Del avispa el aguijón

es cosa muy enconada;
 mas temo no fuese araña.
 ZAHARA: Si fue araña, fue de España;
 que las de Argel no hacen mal
 LOPE: ¿Hase visto industria tal?
 ¿Hay tan discreta maraña?
 [...]

(vv. 1592-1601, p. 98-99)

Mientras Costanza, a oscuras de todo, interpreta las palabras de Zahra en un sentido literal, don Lope —y el público— es capaz de leer entre líneas los significados implícitos de su discurso y se queda admirado por el ingenio demostrado por la mujer. La astucia de Zahara consigue el éxito esperado, ya que Lope se queda totalmente fascinado a la vista de la mora y, a solas con Vivanco, promete cumplir con el pedido de Zahara de llevarla lejos de Argel y casarse con ella.

Después de una breve secuencia (L, vv. 1672-1726) que gira en torno a la burla organizada por el Sacristán a daño de un Judío, se pasa a otra secuencia muy importante (M, vv. 1727-1856), en la que tiene lugar el primer encuentro a solas entres los dos amantes, Fernando y Costanza. Cauralí había enviado a Fernando para que convenciera a Costanza a ceder a sus requiebros y Halima había enviado a Costanza para que consiguiera que Fernando cediese a su deseo amoroso. Pero, en lugar de obedecer a sus amos, los dos cautivos aprovechan del momento para hablarse y concertar su plan de acción. Es Costanza quien toma las riendas de la situación y propone a su amado un plan de disimulación que Fernando acepta en seguida:

COSTANZA: Si tú a los ruegos de Halima
 estás fuerte, cual espero,
 yo me mostraré a la lima
 de Cauralí duro acero,
 impenetrable y de estima.
 Aunque será menester,
 para que nos dejen ver,
 alivio de nuestro mal,
 darles alguna señal
 de amoroso proceder.

[...]

(vv. 1767-1776, p. 108)

Los dos amantes prometen resistirse a sus amos moros pero, con tal de preservar sus vidas y su amor, optan por seguir encubriendo su relación, recurriendo al fingimiento para disimular sus verdaderas intenciones. Con la llegada repentina de Cauralí y Halima que los sorprenden abrazados, los dos cautivos tienen en seguida la ocasión de poner en práctica su plan. Ante la ira de sus amos, Fernando y Costanza encumbren astutamente su amor, actuando con disimulo (disimulación de intenciones) y saliendo incólumes de esta peligrosa situación. Nuevamente Cervantes se sirve del silencio para crear, por un lado la subinformación de algunos personajes y, por el otro, la complicidad entre el público y la pareja de cautivos. La jornada se cierra sin más casos de empleo de silencio con un bloque de acción (N, vv. 1857-1936) protagonizado por los dos hermanos cautivos, Francisquito y Juanito, que se enfrentan al Cadí para preservar su fe cristiana. A continuación se inserta una tabla que recoge las diferentes modalidades de silencio dramático que se han encontrado en la segunda jornada de *Los baños de Argel* (fig. 11.2):

LOS BAÑOS DE ARGEL- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
G	1.1 vv. 882-901	Halima, Costanza	
	1.2 vv. 902-980	Halima, Costanza, Cauralí, Fernando	Aparte Disimulación de intenciones
	1.3 vv. 981-1011	Halima, Costanza, Cauralí, Fernando, Zahara	
	1.4 vv. 1012-1156	Halima, Costanza, Fernando, Zahara	Aparte Decir sin decir
vacío escénico			
	2.1 vv. 1157-1216	Viejo, Sacristán	
	2.2 vv. 1217-1257	Viejo, Sacristán, Morillos	
	2.3 vv. 1258-1309	Viejo, Sacristán, Judío	

LOS BAÑOS DE ARGEL- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
H	2.4 vv. 1310-1455	Viejo, Juanito, Francisquito, Ambrosio, Julio, Fernando, Costanza	Disimulación de intenciones Imposición de silencio
	2.5 vv. 1456-1496	(Viejo), Juanito, Francisquito, Ambrosio, Julio, Fernando, Costanza, Cauralí, Cadí	Imposición de silencio
	2.6 vv. 1497-1511	Fernando, Cauralí	
vacío escénico			
I	3.1 vv. 1512-1543	Lope, Vivanco	
	3.2 vv. 1544-1653	Lope, Vivanco, Halima, Zahara, Costanza, Mora	Disimulación de intenciones Decir sin decir
	3.3 vv. 1654-1671	Lope, Vivanco	
vacío escénico			
L	4.1 vv. 1672-1721	Sacristán, Judío	
	4.2 vv. 1722-1726	Sacristán	
vacío escénico			
M	5.1 vv. 1727-1791	Fernando, Costanza	
	5.2 vv. 1792-1856	Fernando, Costanza, Cauralí, Halima	Disimulación de intenciones
vacío escénico			
N	6.1 vv. 1857-1936	Juanito, Francisquito	
	6.2 vv. 1937-2021	Juanito, Francisquito, Cadí, Carahoja	

Fig. 11.2 Tabla del silencio dramático en la segunda jornada de *Los baños de Argel*

11.3 Jornada tercera

La tercera jornada de *Los baños de Argel* comienza en un domingo de Pascua en el patio del baño donde estaban cautivados Lope y Vivanco. Para celebrar la Pascua, los cristianos han recibido el permiso de celebrar la misa (si bien en secreto y pagando) y representar una comedia. A lo largo de las dos secuencias iniciales (O, vv. 2022-2057 y P, 2058-2396), dedicadas a los preparativos y a la representación de la comedia, el silencio dramático aparece bajo la forma de imposición de silencio y autocensura. A la función asiste también el moro Caural, por lo que el Sacristán no pierde la ocasión para burlarse de él y de su religión justo al comienzo de la representación. Los demás cautivos le acallan (imposición de silencio) para evitar problemas pero el Sacristán, si bien promete callarse (autocensura), termina interrumpiendo una y otra vez la actuación. He aquí un fragmento:

SACRISTÁN: ¡Vive Dios, que se me abrasa
el hígado, y sufro y callo!

GUILLERMO: Si es que esto adelante pasa,
muy mejor será dejallo.

SACRISTÁN: ¿Quién encendió aquesta brasa?

LOPE: Tristán, amigo, escuchad,
pues sois discreto, y callad,
que ésa es grande impertinencia.

SACRISTÁN: Callaré y tendré paciencia
[...]

(vv. 2179-2187, p. 134)

La elocuencia inoportuna del Sacristán provoca una inicial confusión en Cauralí, quien no se entera si sus intervenciones hacen parte de la representación o no, pero luego termina enfadándose y ordena echar al Sacristán. Al igual que Francisquito en la jornada anterior, también el Sacristán transgrede la regla del silencio de respeto y sumisión ante la autoridad que, en este caso, es representada por Cauralí. Su atrevimiento verbal y las consiguientes imposiciones de silencio de sus compañeros cautivos dan lugar a una secuencia muy cómica basada precisamente en la oposición entre hablar y callar. Después de este momento cómico, la secuencia dramática termina de forma más amarga con la

llegada de dos trágicas noticias: la tortura y muerte de Francisquito por mano del Cadí y la derrota de una flota española contra los turcos.

El siguiente bloque (Q, vv. 2397-2456) vuelve a retomar una de las intrigas amorosas de la comedia ya que la mora Zahara, pese a su parecer contrario, está a punto de casarse con el rey Muley. Con la vuelta del tema amoroso, vuelve también el silencio dramático bajo la forma de disimulación. La mora está en compañía de Halima, quien la ayuda con los preparativos para la boda y la anima a disfrutar de su casamiento. Zahara le confiesa no quererse casar con Muley pero calla prudentemente su intención de casarse con el cristiano don Lope, fingiendo no estar enamorada de nadie (disimulación de intenciones):

HALIMA: ¿Pues cásaste con un rey
 y muéstraste desabrida?
 Y más, que es cosa sabida
 que es gentilhombre Muley.
 Sin duda que estás prendada
 en otra parte.

ZAHARA: No hay prenda
 que me halague ni me ofenda,
 porque de amor no sé nada.

(vv. 2401-2408, p. 144)

Zahara actúa con mucha prudencia, ocultando a Halima su fe cristiana y su plan de huida con el cautivo rescatado. Al mismo tiempo Zahara decide contárselo todo a Costanza, pero a ella sólo confiesa ser cristiana, mientras calla su relación con don Lope (autocensura) por miedo a ser descubierta:

COSTANZA: Dime, señora, qué es esto.
 ¿Tanto te enfada el casarte,
 y con un rey?

ZHARA: No hay contarte
 tantas cosas y tan presto.

COSTANZA: ¿De dónde el enfado mana
 que muestras tan inoportuno?

ZAHARA: Pasito, no escuche alguno.
 ¡Soy cristiana, soy cristiana!

(vv. 2435-2440, p. 146)

En seguida después, Zahara pide información a Costanza sobre don Lope pero, una vez más, no se atreve a desvelar el nombre del cautivo, así que las dos mujeres interrumpen su conversación (interrupción de diálogo) para retirarse a un lugar más apartado donde nadie las pueda escuchar. De esta manera, la acción queda suspendida y el público, cómplice de Zahara, se queda con la curiosidad de saber qué le va a pasar.

En el bloque dramático siguiente (R, vv. 2455-2549) la acción gira al rededor de la figura del rey de Argel, quien da audiencia a una serie de cautivos y termina por perdonar a todos. En esta secuencia no se ha encontrado casos de empleo de silencio, mientras el callar vuelve a aparecer en el bloque consecutivo protagonizado por el Viejo (S, vv. 2550-2584). Se trata de una escena caracterizada por una gran tensión trágica, ya que se asiste al último encuentro entre el viejo padre y el hijo Francisquito, atado a una columna y a punto de morir. Cervantes presenta primero al Padre, solo en escena, pronunciando un brevísimo soliloquio donde expresa su miedo a acercarse al lugar donde se encuentra el hijo. Después se abre una cortina y aparece también Francisquito, quien pronuncia sus últimas palabras y muere en escena. Con su muerte Francisquito se convierte en un personaje mudo, ante el cual el Padre desahoga toda su desesperación y rabia en un conmovedor soliloquio. Es evidente que tanto el soliloquio, que comunica de forma exclusiva al público las emociones más íntimas del Viejo, y el recurso al personaje mudo sirven para crear la catarsis del público y dar lugar a un momento muy espectacular, con la representación de la muerte en escena.

A continuación, Cervantes sorprende a su público poniendo sobre las tablas a una Halima vestida de novia en lugar de Zahara (disimulación de identidad), con la cara cubierta con el velo, para que nadie la reconozca, y con mucho acompañamiento de música y cante. Gracias a la disimulación de Halima, Zahara se salva del casamiento no querido con Muley, con lo cual se presenta nuevamente el callar como una astuta estrategia en los casos de amor. Pero lo curioso es que en ningún momento en la pieza se dice o se representa el momento de la confesión de Zahara a Halima, ni el acuerdo entre las dos mujeres para poner en práctica este embuste. De hecho, cuando Zahara estaba a punto de confesarse con Costanza (y no con Halima), la acción se había suspendido y Cervantes la retoma en esta escena, pasando directamente a la representación de

los festejos de la boda, por lo que hay una auténtica fractura en la acción. Se trata de una importante elipsis que el dramaturgo emplea con el fin de crear un auténtico golpe de efecto, creando la misma sorpresa tanto en el público como en los demás personajes. En particular, son don Lope y Vivanco los que se quedan totalmente admirados y confundidos cuando la verdadera Zahara los llama desde una ventana y baja a hablar con ellos y concertar su plan de huida. Su sorpresa ante el desdoblamiento de Zahara se expresa con un acallamiento (imposición de silencio) de Lope a Vivanco y a la mora: “¡Éste es caso milagroso! / No la apuréis más; callad.” (vv. 2748-2749, p. 163). La secuencia termina con la llegada de unos moros que mandan a la supuesta Zahara, la novia, a retirarse en casa de su padre y de esperar a su futuro esposo, ya que éste tiene que ir a luchar por sus tierras en Marruecos; de esta manera la boda no tiene lugar. Mientras tanto Lope se despide de Vivanco porque va a España con la intención de volver a Argel para rescatar a Zahara y a los demás cautivos españoles. Al despedirse de su amigo, Lope le recomienda no desvelar a nadie su plan secreto.

La comedia sigue con un breve bloque de acción (U, vv. 2824-2883) protagonizado por el Sacristán, quien cuenta a dos cautivos cristianos haber sido rescatado por los judíos. Si en esta secuencia no aparece el silencio dramático, en la siguiente (V, vv. 2884-3007) el callar vuelve a ser empleado por los personajes cervantinos. En el escenario aparece nuevamente Zahara, esta vez en compañía de Halima y Costanza. A Zahara le cae al suelo un rosario y, al verlo, de inmediato Halima la acusa de ser cristiana en secreto, por lo que se infiere que Halima sigue desconociendo toda la verdad sobre su amiga. De todas maneras, la astuta Zahara consigue guardar el secreto sobre su verdadera fe, disimulando que el rosario es de Costanza, quien le sigue el juego para ayudarla (disimulación de intenciones). Pese a sus sospechas iniciales, Halima termina por creérselo y la acción sigue con la llegada de Vivanco. Éste recomienda a Fernando guardar el secreto, refiriéndose sin duda al plan de huida organizado por Lope:

VIVANCO: He fiado este secreto
de vos por ser caballero.
FERNANDO: Ser agradecido espero
al peso de ser secreto.

(vv. 2912-2915, p. 172)

La situación para la pareja de amantes Costanza-Fernando se complica, ya que la mora Halima confiesa al cautivo cristiano su deseo amoroso. También en esta ocasión los dos cautivos callan ser amantes y Fernando, para salir de la complicada situación, pide tres días de tiempo para valorar la propuesta recibida. A este punto, tiene lugar una conversación por medio de indirectas (“decir sin decir”) entre Costanza y Fernando, que se cita a continuación:

HALIMA: Cristiana,
 alza el rostro. ¿Qué es aquesto?
 Muy melancólica estás.
 ¿Qué tienes? ¿Qué sientes? Di.

COSTANZA: Vámonos, señora de aquí,
 aunque he de morir do vas,
 porque me da el corazón
 saltos que me rompe el pecho.

ZAHARA: El madrugar lo habrá hecho.

COSTANZA: Y haber visto una visión
 que, si no es cosa fingida,
 y en buen discurso trazada,
 el fin de aquesta jornada
 ha de ser el de mi vida.

FERNANDO: Todas son fantasmas vanas;
 Costanza, no hay qué temer.

COSTANZA: Presto lo echaré de ver.

ZAHARA: ¡Medrosas son las cristianas!

COSTANZA: No mucho, puesto que hay tal
 que se espanta de los cielos,
 iba a decir de los celos,
 y no dijera muy mal.
 [...]

(vv. 2978-2999, p. 177)

Gracias a la alternancia de dicho y no dicho, Costanza y Fernando consiguen comunicar entre ellos sin que las dos moras se enteren del verdadero sentido de sus palabras, ya que no saben ni pueden captar los significados implícitos que se esconden detrás de lo dicho. Se trata de un lenguaje indirecto y alusivo que sólo los amantes y el público pueden descifrar.

La comedia se va cerrando con dos últimos bloques de acción: el primero (W, 3008-3017) está protagonizada por el Viejo con en brazos los huesos de su hijo muerto. El viejo padre, solo en el escenario, pronuncia un breve soliloquio en el que da indicaciones al público de su desplazamiento al jardín de Agimorato, el padre de Zahara. El segundo y último bloque (X, vv. 3018-3093) se ubica en el puerto de Argel, donde se van reuniendo todo los cautivos españoles para escaparse en el barco de don Lope que acaba de volver, como había prometido. Además de los acallamientos de precaución (imposición de silencio) de Lope al Patrón del barco y a Fernando, mientras están esperando que los demás cautivos lleguen al puerto, el silencio dramático vuelve a manifestarse al cierre de la pieza bajo la forma de elipsis. De hecho, Cervantes concluye su pieza de forma repentina, justo en el momento en el que los cautivos se están embarcando con don Lope. De esta manera, deja estratégicamente la acción suspendida: no dice si los cautivos conseguirán o no escaparse de Argel, no cuenta de lo que ocurrirá entre la pareja Lope-Zahara y la formada por Fernando-Costanza y tampoco queda claro si los españoles llevan consigo también a la mora Halima o si la dejan a tierra. Es decir que el dramaturgo, por medio de este silencio final, deja abierta la comedia a una posible continuación que será el mismo público a tener que imaginar.

En conclusión, se ha visto que el silencio en la pieza desempeña un papel de primer orden en la construcción de la intriga, ya que sin los juegos de disimulación y ocultaciones de los protagonistas no habría comedia. En otras palabras, los silencios de los personajes se convierten en auténtico motor de la acción dramática. En general, predomina una visión altamente positiva del silencio a lo largo de toda la comedia: el callar se convierte en sinónimo de discreción e ingenio, ya que es siempre la conducta silenciosa la que permite a los personajes alcanzar sus objetivos y actuar de manera virtuosa. Al contrario la palabra, si bien usada por nobles objetivos, se demuestra siempre muy peligrosa en el contexto argelino y, por eso, va empleada en alternancia con sabios y prudentes silencios. A continuación se inserta la tabla relativa al uso del silencio dramático en la tercera y última jornada de *Los baños de Argel* (fig. 11.3):

LOS BAÑOS DE ARGEL- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
O	1.1 vv. 2022-2030	Guardián, Moro	
	1.2 vv.2031-2057	Guardián, Moro, Lope, Vivanco, Fernando, Sacristán, Viejo	
vacío escénico			
P	2.1 vv. 2058-2117	Cristianos, Lope, Vivanco, Sacristán, Osorio, Fernando	
	2.2 vv. 2118-2260	Cristianos, Lope, Vivanco, Sacristán, Osorio, Fernando, Cauralí	Imposición de silencio Autocensura
	2.3 vv. 2261-2290	Cristianos, Lope, Vivanco, Sacristán, Osorio, Fernando, (Cauralí), cristianos	
	2.4 vv. 2291-2396	Cristianos, Lope, Vivanco, Sacristán, Osorio, Fernando, cristianos, Guardián	
vacío escénico			
Q	3.1 vv. 2397-2432	Halima, Zahara, Costanza	Disimulación de intenciones
	3.2 vv. 2433-2456	Zahara, Costanza	Autocensura Interrupción de diálogo
vacío escénico			
R	4.1 vv. 2455-2491	Rey, Cadí, Guardián	
	4.2 vv. 2492-2513	Rey, Cadí, Guardián, moro, cristiano	
	4.3 vv. 2514-2528	Rey, Cadí, Guardián, moro, cristiano, Sacristán, Niño, Judío	
	4.4 vv. 2529-2549	Rey, Cadí, Guardián, moro, cristiano, Sacristán, Niño, Judío, otro cristiano	
vacío escénico			
S	5.1 vv. 2550-2554	Viejo	Soliloquio
	5.2 vv. 2555-2584	Viejo, (Francisquito)	Soliloquio, Personaje mudo
vacío escénico			

LOS BAÑOS DE ARGEL- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
T	6.1 vv. 2585-2620	Halima/Zahara, acompañamiento, Lope, Vivanco, Osorio	Elipsis Disimulación de identidad
	6.2 vv. 2621-2779	Halima/Zahara, acompañamiento, Lope, Vivanco, Zahara	Imposición de silencio
	vacío escénico		
	6.3 vv. 2780-2802	Halima/Zahara, acompañamiento, Lope, Vivanco, Moros	
	6.4 vv. 2803-2823	Lope, Vivanco	Secreto
vacío escénico			
U	7.1 vv. 2824-2883	Sacristán, Osorio, Cristiano	
vacío escénico			
V	8.1 vv. 2884-2911	Halima, Zahara, Costanza	Disimulación de intenciones
	8.2 vv. 2912-3007	Halima, Zahara, Costanza, Fernando, Vivanco	Secreto Aparte Decir sin decir
vacío escénico			
W	9.1 vv. 3008-3017	Viejo	Soliloquio
vacío escénico			
X	10.1 vv. 3018-3033	Fernando, Vivanco	
	10.2 vv. 3034-3057	Fernando, (Vivanco), Patrón, Lope	Imposición de silencio
	10.3 vv. 3058-3093	Fernando, (Vivanco), Patrón, Lope, Halima, Zahara, Costanza, Viejo, Osorio, Sacristán, cautivos	Elipsis

Fig. 11.3 Tabla del silencio dramático en la tercera jornada de *Los baños de Argel*

Capítulo 12: El silencio dramático en *El rufián dichoso*

12. El silencio dramático en El rufián dichoso	229
12.1 Jornada primera	229
12.2 Jornada segunda	237
12.3 Jornada tercera	242

12. El silencio dramático en *El rufián dichoso*

En las siguientes páginas se proporcionará una lectura de la única comedia a tema hagiográfico escrita por Cervantes —*El rufián dichoso*— con el objetivo de aislar los casos de silencio dramático presentes en la pieza y analizar su uso y funcionalidad. El capítulo se repartirá en tres apartados (§12.1, §12.2 y §12.3) según las tres jornadas que componen la pieza.

12.1 Jornada primera

La primera jornada de *El rufián dichoso* se abre en una calle de Sevilla, en la que el protagonista de la pieza —el estudiante Cristóbal de Lugo— tiene una serie de encuentros: unos amigos rufianes, un alguacil y dos corchetes, su amigo Lagartija y, por último, también una dama embozada y su marido (A, vv. 1-494). Ya en esta primera secuencia es posible encontrar la presencia de silencio, plasmado en modalidades diferentes. Primero el silencio aparece como promesa de secreto por parte de uno de los corchetes a Lugo. En efecto, el alguacil y los corchetes habían ido a detener a Lugo pero, dándose cuenta de que se trataba del protegido del inquisidor Tello de Sandoval, le dejan libre. A este punto, uno de los dos corchete promete callar todo lo ocurrido:

CORCHETE: Señor Cristóbal, yo me recomendo;
de mí no hay qué temer; soy ciego y mudo
para ver ni hablar cosa que toque
a la mínima suelda del calcorro
que tapa y cubre la coluna y basa
que sustentan la máquina hampesca.

(vv. 65-70, p. 192)

En otras palabras el corchete asegura a Lugo respetar la ley de silencio que protege a todos los pertenecientes al mundo de la delincuencia, empleando así un auténtico silencio de “omertà”, como lo llaman en italiano.

Al irse el alguacil junto a los dos corchetes, Lugo queda solo en el escenario por un breve momento y el silencio aparece, esta vez, bajo la forma del soliloquio:

LUGO: ¡Qué sólo me respeten por mi amo
 y no por mí, no sé esta maravilla!
 mas yo haré que salga de mí un bramo
 que pase de los muros de Sevilla.
 Cuelge mi padre de su puerta el ramo,
 despoje de su jugo a Manzanilla;
 conténtense en su humilde y bajo oficio,
 que yo seré famoso en mi ejercicio.

(vv. 73-80, pp. 192-193)

Este parlamento a solas del protagonista, pese a su brevedad, desempeña una importante función proléptica, ya que anticipa lo que acaecerá en la comedia (el conseguimiento de la fama por parte de Lugo) y además abre un camino en el mundo interior del personaje, transmitiendo su más importante y secreta aspiración (el medrar). Por medio del soliloquio toda esta importante información viene transmitida exclusivamente al público, mientras queda oculta a los demás personajes de la pieza.

Después de que Lugo sea alcanzado también por su amigo Lagartija, quien le invita a una fiesta de prostitutas y rufianes, ante el estudiante se presenta una dama embozada. De esta manera, el silencio se manifiesta bajo la modalidad de la disimulación de identidad y se relaciona al tema amoroso. La dama tapada es una mujer casada que propone a Lugo tener amorío con ella, por supuesto a escondidas del marido. Es decir, que el ocultamiento de su identidad y el encubrimiento de sus inoportunas intenciones son estrategias fundamentales para la mujer, que sólo recurriendo al silencio puede conservar su honra y decoro. Lugo reacciona con una negativa a la propuesta atrevida de la dama pero, con la llegada del marido de ésta, decide ayudarla a salvar su reputación y al mismo tiempo liberarse de ella. El astuto estudiante organiza un engaño al marido, contándole que un rico caballero se ha enamorado de su mujer y que la quiere raptar. Todo la conversación entre Lugo y el Marido se realiza ante la presencia de la Dama que, gracias a su embozo, no puede ser reconocida por su esposo.

Pese a esto, la mujer expresa su miedo a ser descubierta en una serie de apartes que sólo el público puede oír: “Irme quiero, y no me atrevo”, “Harto mejor fuera irme” y “¿Qué es lo que tratan los dos? / ¿Si es de mi? ¡Válgame Dios, / de cuántos males recelo” (v. 346, v. 348 y vv. 380-382). El aparte sirve así para exteriorizar las preocupaciones del personajes y, al mismo tiempo, crear un momento cómico del que el público puede disfrutar. Lugo consigue convencer al Marido a alejar a su esposa de la ciudad, con tal de protegerla del acoso del supuesto amante, cuyo nombre no quiere (o más bien no puede) desvelar al marido:

MARIDO: [...] El nombre saber quisiera
dese galán que me acosa.

LUGO: Eso es pedirme una cosa
que de quien soy no espera.
Basta que vais avisado
de lo que más os conviene,
y este negocio no tiene
más de lo que os he contado.
[...]

(vv. 431-438, p. 207)

Pero la astucia de Lugo no termina aquí, después de haberse despedido del Marido, retoma la conversación con la dama, quien no ha podido escuchar la conversación entre su esposo y Lugo. Aprovechando la falta de información de la mujer, cuando ésta le pregunta qué se han dicho, Lugo le miente inventando una historia sobre la venta de unas mercancías. La mujer se lo cree todo y se ofrece para ayudar a Lugo a cerrar el negocio con el marido, a lo que el estudiante responde mandándole callar (imposición de silencio) y así garantizándose el éxito de su plan:

DAMA: ¿Cómo haré yo que él entienda
esa importancia?

LUGO: Callando. Calla y vete, y así harás
muy segura su ganancia.

(vv. 473-476, p. 209)

De esta manera, el único que dispone de toda la información es el público, que se hace así cómplice del protagonista de la comedia.

La jornada sigue con un nuevo bloque de acción (B, vv 495-555) protagonizado por el Alguacil y el protector de Lugo, el inquisidor Tello de Sandoval. Al conocer las nuevas picardías de Lugo, el inquisidor se decide llevarle a México. El silencio vuelve a aparecer bajo la forma de soliloquio, en el que Tello desahoga a solas su preocupación por la conducta de Lugo y reafirma su voluntad de alejar al joven de los vicios. De esta manera, gracias a los pocos versos del soliloquio, el público tiene un retrato del inquisidor como figura moralizadora con la función de proteger y enseñar el camino de la virtud a Lugo.

El siguiente bloque de acción (C, vv. 556-701) gira en torno a la noche de travesuras de Lugo en compañía de unos músicos. En esta secuencia Cervantes no recurre al callar en ningún momento, pero en el bloque de acción consecutivo (D, vv. 702-945) vuelve a aparecer el silencio bajo la modalidad del soliloquio. Esta vez, se trata del parlamento a solas de otra mujer enamorada de Lugo, Antonia, quien ha ido a su casa para buscarle. El soliloquio se convierte en espacio para la libre expresión de la interioridad del personaje que, a solas, desahoga sus deseos y sus miedos, he aquí un fragmento:

ANTONIA: [...]. Apenas puedo moverme;
 pero, en fin, he de atreverme,
 aunque tan cobarde estoy,
 porque en el punto de hoy
 está el ganarme o perderme.

(vv. 717-721, p. 223)

Nada más entrar en casa de Lugo, Antonia encuentra a Tello al cual confiesa su amor por Lugo. El inquisidor, viendo llegar a su protegido, sugiere a Antonia esconderse, porque quiere hablar a solas con Lugo. Antonia acepta y, de esta manera, se convierte en un personaje al paño, presente en escena pero callada e invisible a Lugo. Ante la presencia silente de Antonia, tiene lugar una importante conversación entre Tello y Lugo durante la cual el inquisidor reprocha a su protegido por sus picardías y le comunica su decisión de llevarle a México. A este punto Tello exhorta a Antonia a salir de su escondite y, casi al mismo tiempo, llega también Lagartija avisando a su amigo Lugo de que habían capturado el “padre”

Carrascosa. Lugo sale corriendo con Lagartija para ayudar a Carrascosa y, de nuevo, quedan solos en escenas Tello y Antonia, que se ponen a conversar sobre el término “padre”. En efecto, el inquisidor sólo conoce el significado común del término y tiene que pedir explicaciones a la prostituta Antonia, quien le desvela que en la lengua de germanía el término alude al “gestor” del burdel. Se toca así, si bien de refilón, el tema de la lengua de la delincuencia que es un idioma del todo hermético, que se basa precisamente en el doble sentido y en los significados escondidos de las palabras.

A partir de este momento hasta el final de la jornada, el silencio aparece solo de forma esporádica. En la secuencia dedicada a la liberación del “padre” Carrascosa por parte de Lugo (E, vv. 946-1041) sólo aparece un caso de imposición de silencio. Se trata del acallamiento que el Alguacil dirige a Carrascosa para interrumpir la elocuencia inoportuna del “padre”, quien se dedica a pronunciar un discurso en suya defensa, retratándose como una persona honrada e inocente. En cambio, la breve secuencia siguiente (F. vv. 1042-1085) se centra en la conversación entre Antonia y el estudiante Peralta sobre el amor de la mujer por Lugo. Aquí el silencio dramático aparece bajo la forma de soliloquio cuando el estudiante, a solas en el escenario, comenta al público sus divertidas consideraciones acerca de la preferencia de las mujeres de mala fama por “un socarra valentón” como Lugo, en lugar de “un Medoro gallinato” como él (vv. 1080-1081, p. 241). En este caso el soliloquio es empleado para producir un momento de comicidad del que el público puede disfrutar. En el último bloque que cierra la jornada (G, vv. 1086-1208) se asiste a la conversión de Lugo a religioso, después de haber ganado una partida de naipes contra otro estudiante. En este bloque, el silencio dramático aparece en dos ocasiones. La primera es durante la conversación entre Lugo y el Marido de la dama tapada, que vuelve a hablar con el estudiante después de la victoria de éste último. El Marido cuenta haber llevado su mujer fuera de Sevilla para protegerla de su acosador e insiste con Lugo para conocer el nombre de este rico caballero. Lugo, por segunda vez, no contesta al Marido y, esta vez, emplea un lenguaje alusivo que constituye un auténtico guiño al público, ya que es el solo que puede entender a quien Lugo hace realmente referencia :

MARIDO: Con aquel recato vivo

que me mandasteis tener,
 y muérome por saber
 de quién tanto mal recibo.
 LUGO: Ya aquel que pudo poneos
 en cuidado está de suerte
 que llegará al de la muerte,
 y no al punto de ofenderos.
 Quietad con este seguro
 el celoso ansiado pecho.

(vv. 1114-1123, p. 243)

El “decir sin decir” de Lugo no sólo es una estrategia para seguir con el embuste al Marido, guardando así el silencio sobre la propuesta lasciva de su mujer, sino que también sirve para dar una importante indicación sobre el cambio de rumbo en la personalidad del protagonista. Aludiendo a sí mismo, sin que él Marido se dé cuenta, Lugo expresa la enorme inquietud que está experimentado y que le conducirá a dar el gran paso hacia la vida religiosa.

La conversión ocurre precisamente gracias a un largo soliloquio que Lugo pronuncia al quedarse sólo en el escenario y que empieza de esta manera: “Solo quedo, y quiero entrar / en cuentas conmigo a solas [...]” (vv. 1150-1151, p. 244). Es decir que nuevamente el soliloquio constituye un importantísimo espacio de libre expresión de la interioridad del personaje, que necesita de este momento de silencio y soledad para hacer cuentas con su propia consciencia. Sin que nadie le pueda oír y ver, a excepción del público, el protagonista cervantino reflexiona sobre sus errores y termina afirmando su voluntad de convertirse en fraile:

LUGO: [...] que he advertido veces tantas,
 a que yo ponga mis plantas
 donde el alma no lastimen:
 no en los montes salteando
 con mal cristiano decoro,
 sino en los claustros y el coro
 desnudas, y yo rezando.

(vv. 1195-1201, p. 245)

Con este importante soliloquio de Lugo y con la llegada de un Ángel, Cervantes termina así la representación de la primera etapa de la vida de su protagonista: la vida mundana. A continuación se inserta una tabla sobre la presencia del silencio dramático en la primera jornada de *El rufián dichoso* (fig. 12.1):

EL RUFIÓN DICHO SO- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-27	Lugo, Lobillo, Ganchoso	
	1.2 vv. 28-72	Lugo, Alguacil, Corchetes	Secreto
	1.3 vv. 73-80	Lugo	Soliloquio
	1.4 vv. 81-237	Lugo, Lagartija	
	1.5 vv. 238-338	Lugo, (Lagartija), Dama	Disimulación de identidad
	1.6 vv. 339-450	Lugo, Dama, Marido	Aparte Autocensura
	1.7 vv. 451-494	Lugo, Dama	Imposición de silencio
vacío escénico			
B	2.1 vv. 495-545	Tello, Alguacil	
	2.2 vv. 546-555	Tello	Soliloquio
vacío escénico			
C	3.1 vv. 556-596	Lugo, Músicos	
	3.2 vv. 597-625	Lugo, Músicos, Uno	
	3.3 vv. 626-650	Lugo, Músicos, (Ciego)	
	3.4 vv. 651-701	Lugo, Músicos, Pasteleros, Secuaces	
vacío escénico			
D	4.1 vv. 702-721	Antonia	Soliloquio
	4.2 vv. 722-775	Antonia, Tello	
	4.3 vv. 776-889	(Antonia), Tello, Lugo	Personaje al paño

EL RUFÍAN DICHOSO- JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	4.4 vv. 890-921	Antonia, Tello, Lugo, Lagartija	
	4.5 vv. 922-945	Tello, Antonia	
vacío escénico			
E	5.1 vv 946-958	Alguacil, Corchetes, Carrascosa	Imposición de silencio
	5.2 vv. 959-993	Alguacil, Corchetes, Carrascosa, Lugo, Lagartija, Lobillo	
	5.3 vv. 994-1041	(Carrascosa), Lugo, Lagartija, Lobillo	
vacío escénico			
F	6.1 vv. 1042-1077	Peralta, Antonia	
	6.2 vv. 1078-1085	Peralta	Soliloquio
vacío escénico			
G	7.1 vv. 1086-1105	Lugo, Gilberto	
	7.2 vv. 1106-1134	Lugo, Marido	Decir sin decir
	7.3 vv. 1135-1149	Lugo, Lagartija	
	7.4 vv. 1150-1208	Lugo, (Ángel)	Soliloquio

Fig. 12.1 Tabla del silencio dramático en la primera jornada de *El rufián dichoso*

12.2 Jornada segunda

La segunda jornada de *El rufián dichoso* se abre con una famosa secuencia (H, vv. 1209-1312) protagonizada por dos personajes alegóricos —la Curiosidad y la Comedia— que conversan acerca del alejamiento del teatro contemporáneo de los preceptos clásicos y comentan las innovaciones que la pieza cervantina presenta, en línea con la nueva forma de hacer teatro. Gracias a este importante diálogo entre la Curiosidad y la Comedia, Cervantes informa a su público de que no sólo no ha respetado la unidad de lugar —desplazando la acción de Sevilla a México—, sino que tampoco ha respetado la unidad de tiempo. De hecho, entre la primera y la segunda jornada hay un elipsis temporal de duración no determinada, pero que abarca un lazo de tiempo muy extenso: meses o quizás años. Es decir que el dramaturgo pasa en silencio una gran parte de la vida del protagonista. De hecho en esta jornada Lugo ya es un fraile —padre Cruz— de un convento dominicano en México, junto a su compañero Lagartija, quien ha seguido el mismo camino y ahora se llama fray Antonio. La razón de este importante silencio del dramaturgo es aclarada por la Comedia en su conversación con la Curiosidad:

COMEDIA: [...] A Méjico y a Sevilla
 he juntado en un instante,
 surciendo con la primera
 ésta y la tercera parte:
 una de su vida libre,
 otra de su vida grave,
 otra de su santa muerte
 y de sus milagros grandes.
 [...]

(vv. 1289-1296, p. 250)

En otras palabras, la elipsis de Cervantes es fruto de la selección artística que el dramaturgo ha realizado sobre el material del que disponía en relación a la vida de Cristóbal del Lugo. En pocos versos Cervantes sintetiza cual ha sido su proyecto de estructuración de la acción dramática: la división de la vida del santo en tres etapas —vida mundana, vida religiosa y santidad— que coinciden cada una con

una jornada de la pieza. Por tanto, la elipsis temporal asume en esta pieza un papel destacado ya que es un elemento fundamental en la articulación de la acción. Al mismo tiempo, el pasar por silencio determinados hechos de la vida del santo permite dar mayor énfasis a los hechos dramáticos representados, destacándolos así como los más significativos.

La verdadera acción dramática comienza en la siguiente secuencia (I, vv. 1313-1643), ubicada en el convento de los dominicanos en México, donde se asiste a la despedida entre padre Cruz y fray Antonio de Tello de Sandoval, quien vuelve a España. Esta vez el silencio viene empleado en un interesante juego de acallamientos y autocensuras entre los personajes protagonistas que sirve para configurar sus diferentes personalidades y también marcar el cambio de rumbo que han tenido sus vidas. De hecho, si por un lado fray Antonio tiene nostalgia de su vida pícaro y trae a la memoria sus antiguas amistades, por el otro padre Cruz le recuerda los peligros del vicio y le ordena callar: “¡Calle; de Dios sea bendito!” (v. 1371, p. 252), ofreciéndose hacer penitencia también por él. Al momento de la despedida del inquisidor, ante el Prior, fray Antonio vuelve a emplear la palabra de manera indiscreta, pidiendo a Tello que le salude a todos sus viejos amigos pícaros. De nuevo fray Antonio viene acallado, esta vez por parte del Prior, quien además comenta su atrevimiento verbal:

PRIOR:	Cierta enfermedad padece en la lengua.
ANTONIO:	Ello así es; pero nunca hablo cosa que toque en escandalosa; que hablo a la vizcaína.
PRIOR:	Yo hablaré a la disciplina, lengua breve y compendiosa.

(vv. 1571-1577, p. 262)

Como resulta evidente del fragmento que se acaba de citar, el juego de acallamientos y palabras atrevidas crea también un momento de comicidad en la pieza. Pese al rigor del Prior que regula el uso de la lengua imponiendo brevedad, fray Antonio transgrede nuevamente la regla del silencio, insistiendo con sus peticiones a Tello de Sandoval:

ANTONIO: Si conociera al Patojo,
hiciérame caridad
de saludalle también
de mi parte. Aunque me den
disciplina porque calle,
no puedo no encomendalle
aquello que me está bien.

(vv. 1581-1587)

El tema del gobierno de la lengua vuelve también inmediatamente después, cuando fray Antonio queda a solas con padre Cruz, quien le reprocha por su elocuencia inoportuna y le exhorta a no seguir pensando en el pasado. Es solamente gracias a las palabras de su amigo que fray Antonio reconoce su error y promete poner frenos a su lengua (autocensura):

ANTONIO: Yo miraré lo que hablo
de aquí adelante más cuerdo,
pues conozco lo que pierdo,
y sé lo que gana el diablo.
[...]

(vv. 1631-1635, p. 264)

El siguiente bloque de acción (L, vv. 1644-1715) está protagonizado por un nuevo personaje: doña Ana de Treviño, a quien su médico le comunica que le queda muy poco para vivir. La mujer no cree en la diagnosis del médico y, pese a los consejos de sus criados, rechaza confesarse. En esta secuencia no se ha detectado ningún tipo de manifestación del silencio que en cambio vuelve a aparecer en la secuencia sucesiva (M, vv. 1716-1759), nuevamente protagonizada por fray Antonio y padre Cruz. Al principio sale en escena fray Antonio quien, por medio de un soliloquio, se queja por las estrecheces que la vida en convento conlleva. Es decir que, aprovechando de que nadie le pueda oír, fray Antonio se desahoga en secreto, demostrando su insatisfacción por su nueva condición de religioso y su añoranza por su antigua vida mundana. Tal es su preocupación de que nadie escuche sus palabras que decide interrumpir su discurso, autocensurándose como forma de precaución:

ANTONIO: Pero bien será callar,
pues sé que muchos convienen
en que las paredes tienen
oídos para escuchar.
[...]

(vv. 1728-1731)

Fray Antonio decide ir a visitar padre Cruz en su celda y es aquí donde ocurre el primer hecho sobrenatural: la tentación de padre Cruz por parte de unas ninfas y unos demonios. Fray Antonio asiste a la victoria de padre Cruz sobre la tentación y queda del todo admirado e incrédulo. En cambio padre Cruz, al ver a su compañero, finge en seguida que no haya pasado nada. La conversación de los dos frailes sobre lo ocurrido viene interrumpida por la llegada del Prior, en compañía de unos ciudadanos, que ordena a padre Cruz y fray Antonio ir a casa de una mujer pecadora y a punto de morir (doña Ana de Treviño). Pero, en cuanto se le ofrece la oportunidad, fray Antonio hace referencia a la sorprendente escena a la que acaba de asistir en la celda de padre Cruz, quien de inmediato le acalla una y otra vez:

ANTONIO: Vamos, que a mí se me alcanza
poco o nada, o me imagino
que he de ver en el camino
la no fantástica danza
de denantes.

CRUZ: Calle un poco,
si puede.

CIUDADANO: Señor, tardamos,
y será bien que nos vamos.

ANTONIO: Todos me tienen por loco
en aqueste monesterio.

CRUZ: No hable entre dientes; camine,
y esas danzas no imagine,
que carecen de misterio.

(vv. 1852-1863, p. 274)

A diferencia de la elocuencia inoportuna de fray Antonio, padre Cruz sabe controlar su lengua y, ante a la experiencia extraordinaria que ha experimentado, prefiere reaccionar con silencio. Se trata de una conducta del todo virtuosa, ya que es debida a razones de prudencia y discreción.

La jornada se cierra sin más recurso al callar, con el encuentro entre los frailes y la agonizante doña Ana (N, vv. 1868-2178). Se trata de una larga e importante secuencia, en la que padre Cruz consigue convencer a la mujer pecadora a confesarse por medio de un trato: cederle sus buenas acciones a cambio de los pecados de doña Ana, de los que va a hacerse cargo él mismo. A continuación se incluye una tabla sobre el uso del silencio en la segunda jornada de *El rufián dichoso* (fig. 12.2):

EL RUFÍAN DICHOSO- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
H	1.1 vv. 1209-1312	Comedia, Curiosidad	Elipsis
vacío escénico			
I	2.1 vv. 1313-1415	padre Cruz, fray Antonio, (fray Ángel)	Imposición de silencio
	2.2 vv. 1416-1447	fray Antonio, fray Ángel	
	2.3 vv. 1448-1487	Prior, Tello	
	2.4 vv. 1488-1607	Prior, Tello, padre Cruz, fray Antonio	Imposición de silencio
	2.5 vv. 1608-1643	padre Cruz, fray Antonio	Autocensura
vacío escénico			
L	3.1 vv. 1644-1675	doña Ana, Médico, Criados	
	3.2 vv. 1676-1715	doña Ana, Criados	
vacío escénico			
M	4.1 vv. 1716-1735	fray Antonio	Soliloquio Autocensura
	4.2 vv. 1736-1815	fray Antonio, padre Cruz, Ninfas, Demonios	
	4.3 vv. 1816-1826	fray Antonio, padre Cruz	

EL RUFÍAN DICHOSO- JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	4.4 vv. 1827-1867	fray Antonio, padre Cruz, Prior, Ciudadanos	Imposición de silencio Aparte
vacío escénico			
N	5.1 vv 1868-1903	doña Ana, Clérigo	
	5.2 vv. 1904-2178	doña Ana, Clérigo, padre Cruz, fray Antonio	

Fig. 12.2 Tabla del silencio dramático en la segunda jornada de *El rufián dichoso*

12.3 Jornada tercera

Entre la segunda y la tercera jornada de *El rufián dichoso* Cervantes inserta otro salto temporal, omitiendo de la puesta en escena la representación del primer milagro de padre Cruz. Se trata, por tanto, de la segunda elipsis que el dramaturgo emplea para estructurar la acción dramática y dar mayor relieve a las consecuencias del milagro realizado por padre Cruz, más que al hecho en sí. En efecto, el milagro sólo viene resumido al comienzo de la jornada (O, vv. 2179-2266) durante la conversación entre el Prior del convento y un Ciudadano, mientras la acción verdadera comienza con la llegada de padre Cruz, sujetado por fray Antonio y recubierto de llagas de la lepra que le ha afligido de golpe, al momento de la muerte de doña Ana de Treviño. De esta manera Cervantes hace hincapié en el sufrimiento real del protagonista y en su sin igual misericordia.

En el segundo bloque de acción (P, vv. 2267-2315) los protagonistas son dos figuras pertenecientes al ámbito de lo sobrenatural: los demonios Saquiel y Vlsiel, quienes profetizan un futuro como prior y luego provincial para padre Cruz y deciden ir a tentarle de nuevo. En esta secuencia no se han encontrado casos de uso de silencio que, en cambio, vuelve a ser empleado en el bloque de acción siguiente (Q, vv. 2315-2615) protagonizado nuevamente por los frailes. La primera parte de la acción gira en torno al reproche de padre Cruz a fray Antonio y fray

Ángel por haber tenido un rato de recreo con el juego de las bolas y, a continuación, se asiste a la dura discusión entre el demonio Sequiel y padre Cruz. El silencio aparece con la llegada de la noticia sobre la elección de padre Cruz a prior, ya que fray Ángel tiene que acallar a fray Antonio a causa de otro de sus comentarios inoportunos:

ANTONIO: Cégoles Dios los sentidos:
que si ellos te conocieran
como yo te he conocido,
tomaran otro partido,
y otro prior eligieran.

ÁNGEL: Ahora digo, fray Antonio,
que tiene, sin duda alguna,
en esa lengua importuna
entrejido el demonio:
que si ello no fuera anís,
nunca tal cosa dijeras.

(vv. 2515-2525, pp. 304-305)

Pese a la promesa de medir bien sus palabras, fray Antonio vuelve a hablar más de lo necesario, haciendo referencias al pasado poco virtuoso de padre Cruz mediante un lenguaje alusivo (“decir sin decir”). Como reacción a sus palabras atrevidas llega el inmediato acallamiento de fray Ángel quien, reprochando a su compañero, pone en evidencia su excesiva parlería que afirma ser fruto del demonio. Es decir que nuevamente se asiste a la condena de la palabra sin frenos frente al silencio que viene siempre representado como conducta virtuosa y discreta.

Pero, es indudable que detrás de las palabras inoportunas de fray Ángel se esconde la verdad sobre el oscuro pasado de padre Cruz. Éste último es del todo consciente de ello y, lleno de inquietud y miedo a causa de la inesperada noticia de su elección a prior, por primera vez exhorta al amigo a transgredir la regla del silencio y desvelar toda la verdad sobre su persona:

ANTONIO: Si yo pudiera dar voto
a fe que no te le diera [el cargo de prior];
antes, a todos dijera
la vida de hombre roto

en Sevilla y en Toledo
te vi hacer.

CRUZ: Tiempo te queda:
dila, amigo, porque pueda
escaparme deste miedo
que tengo de ser prelado,
cargo para mí indecente:
que, ¿a qué será suficiente
hombre que está tan llagado
y que ha sido un...?

ANTONIO: ¿Qué? ¿Rufián?
[...]

(vv. 2540-2552, pp. 305-306)

Por medio a esta tensión entre el callar y el hablar Cervantes consigue ahondar en la personalidad de su protagonista, representando toda su humanidad además de su santidad y dando espacio a sus miedos, sus inquietudes y sus debilidades. Mientras desde su conversión a la vida religiosa padre Cruz siempre había callado y encubierto su vida pícaro, con la noticia de su elección a prior el protagonista cervantino decide romper del todo el silencio sobre su persona, dejando a la vista de todos su auténtica individualidad. Para que se cumpla esta revelación ante el Prior y los demás frailes, padre Cruz necesita la lengua desatada de fray Antonio:

CRUZ: Amigo fray Antonio, di a los padres
mi vida, de quien fuiste buen testigo;
diles mis insolencias y recreos,
la inmensidad descubre de mis culpas,
la bajeza les de de mi linaje,
diles que soy de un tabernero hijo,
porque les haga todo aquisto junto
mudar de parecer.

PRIOR: Escusa débil
es ésa, padre mío; a lo que ha sido,
ha borrado lo que es. Acepte y calle,
que así lo quiere Dios.

(vv. 2598-2608, p. 308)

Pero, como se puede ver del texto que se acaba de citar, es el Prior quien cierra la cuestión con una importante imposición de silencio con la que ordena a padre Cruz olvidar lo pasado y aceptar la voluntad divina. Es decir que ya no hace falta hablar de la vida pícaro de padre Cruz, visto que como fraile ha conseguido espiar sus pecados ampliamente gracias a su nueva vida caritativa y dedicada a Dios. En otras palabras todo lo pasado puede volver a pasar bajo silencio.

Después de este momento crucial en la vida del futuro santo, la comedia se dirige hacia su conclusión y el silencio dramático se manifiesta en tres momentos muy puntuales. Después de un breve bloque de acción (R, vv. 2616-2687) protagonizado por Lucifer, Saquiel y Visiel, se pasa a otro bloque de acción que gira en torno a la muerte del protagonista como santo (S, vv. 2688-2739). De este modo, Cervantes ha insertado otro salto temporal muy extenso (elipsis) que abarca los trece años que han pasado desde el momento en que padre Cruz fue afligido por la lepra. Todo lo sucedido en ese lazo temporal no viene representado en escena, sino que viene resumido muy sumariamente por las tres almas que protagonizan la primera parte de la secuencia y, a continuación, por fray Antonio. El silencio de estos trece años es otro importante elipsis que Cervantes ha empleado para estructurar la acción dramática según su proyecto y en base a la selección artística que el dramaturgo ha realizado sobre las vivencias del protagonista. Lo que interesaba a Cervantes era representar las tres etapas fundamentales de la vida del personaje —vida mundana, vida religiosa y muerte santa— por lo que los cortes en la acción responden precisamente a este plan de construcción de la pieza. La acción sigue con un extenso soliloquio de fray Antonio quien, a solas en el escenario, expresa su pena por la muerte de su querido amigo y elogia su figura ensalzando sus mayores calidades: caridad, altruismo, humildad. Además, fray Antonio hace referencia a la milagrosa desaparición de todas las llagas de la lepra del cuerpo muerto de padre Cruz. De esta manera el soliloquio del fraile tiene la función de proporcionar al público la nueva imagen del protagonista que ya viene representado como un auténtico santo.

La última manifestación de silencio se encuentra en la secuencia siguiente (T, vv. 2800-2846) que cierra definitivamente la pieza, en la que se asiste a la ceremonia fúnebre del santo. Esta vez el silencio se manifiesta bajo la modalidad del personaje mudo, ya que padre Cruz aparece en escena como cuerpo muerto

como apunta Cervantes en una acotación: “Traen al santo tendido en una tabla, con muchos rosarios sobre el cuerpo; tráenle en hombros sus frailes [...]” (p. 317). La acción gira precisamente en torno al cuerpo silente y muerto del protagonista, ya que muchos ciudadanos intentan coger una reliquia de sus despojos y todo el mundo contempla la extraordinaria desaparición de la lepra. Es decir que el recurso al personaje mudo consigue crear un momento de gran espectacularidad y tensión emotiva que contribuye a aumentar la admiración del público.

En conclusión, si bien el silencio no viene empleado con mucha frecuencia en *El rufián dichoso*, su papel en la pieza es importante tanto en la estructuración de la acción dramática como en su mensaje ya que a lo largo de toda la pieza siempre hay una fuerte tensión entre el hablar y el callar que lleva a una auténtica reflexión sobre el gobierno de la lengua. A continuación se incluye una tabla que resume las diferentes formas de silencio que se han detectado en la tercera y última jornada de la pieza (Fig. 12.3):

EL RUFIÓN DICHOSO- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
O	1.1 vv. 2179-2223	Ciudadano, Prior	Elipsis
	1.2 vv. 2224-2266	Ciudadanos, Prior, padre Cruz, fray Antonio,	
vacío escénico			
P	2.1 vv. 2267-2315	Saquiél, Visiel	
vacío escénico			
Q	3.1 vv. 2315-2399	fray Antonio, fray Ángel	
	3.2 vv. 2400-2427	fray Antonio, fray Ángel, padre Cruz	
	3.3 vv. 2428-2487	padre Cruz, Saquiél	
	3.4 vv. 2488-2575	padre Cruz, fray Antonio, fray Ángel	Decir sin decir Imposición de silencio
	3.5 vv. 2576-2615	padre Cruz, fray Antonio, fray Ángel, Prior, otro fraile	Imposición de silencio
vacío escénico			
R	4.1 vv. 2616-2687	Lucifer, Sequiel, Visiel	

EL RUFIÓN DICHOSO- JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
vacío escénico			
S	5.1 vv. 2688-2739	Álmas	Elipsis
	5.2 vv. 2740-2779	fray Antonio	Soliloquio
	5.3 vv. 2780-2799	fray Antonio, Prior, fray Ángel	
vacío escénico			
T	6.1 vv 2800-2817	Ciudadanos	
	6.2 vv. 2818-2846	Ciudadanos, cuerpo del santo, Frailes, Virrey, Lucifer, Sequiel	Personaje mudo

Fig. 12.3 Tabla del silencio dramático en la tercera jornada de *El rufián dichoso*

Capítulo 13: El silencio dramático en *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*

13. El silencio dramático en <i>La gran sultana doña Catalina de Oviedo</i>	249
13.1 Jornada primera	249
13.2 Jornada segunda	256
13.3 Jornada tercera	263

13. El silencio dramático en *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*

En el presente capítulo se tomará como objeto de estudio la pieza cervantina *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, la última comedia de cautivos de la colección de 1615 y la única ubicada en Constantinopla, capital del imperio turco. Como siempre se abordará el texto teatral desde la óptica del silencio dramático, con el objetivo de analizar su presencia, uso y funciones. El capítulo se repartirá en tres apartados (§13.1, §13.2 y §13.3) según las tres jornadas que componen la pieza.

13.1 Jornada primera

El primer bloque de acción (A, vv. 1-205) con el que se abre *La gran sultana* tiene lugar un viernes por la mañana, en la ciudad de Constantinopla. La acción se desarrolla cerca de la mezquita de Santa Sofía, donde el Sultán da audiencia a los pobres ante de acudir a una función religiosa. El silencio dramático aparece justo al comienzo de la pieza bajo la forma de personaje mudo cuando, en una acotación, Cervantes describe los personajes en escena:

Sale SALEC, turco, y ROBERTO, vestido a lo griego, y, detrás dellos, un ALÁRABE, vestido de un alquicel; traí en una lanza muchas estopas, y en una varilla de membrillo, en la punta, un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este tal ALÁRABE se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice ROBERTO:

(p. 323)

Además de Salec y Roberto, aparece en escena también un Alárabe, figura que permanece del todo silente a lo largo de la entera secuencia dramática. Pero el Alárabe no es el único personaje mudo empleado por Cervantes ya que, poco después, el dramaturgo señala en otra acotación la llegada de nuevos personajes:

Entra a este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un PAJE vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano

levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos GARZONES con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da.

(p. 324)

Como resulta evidente de las acotaciones, Cervantes se preocupa mucho por describir la indumentaria, los movimientos y los gestos que tienen que cumplir sus personajes, ya que se da cuenta de la importancia fundamental que el impacto visual tiene sobre el público. Se asiste así a una acción muda, en la que los personajes interactúan entre ellos, guardando silencio, mientras los únicos que hablan son Salec y Roberto. Éstos asumen el papel de espectadores y comentan la acción a la que asisten. Gracias a esta construcción de la escena —basada en el elemento visual, más que verbal— Cervantes consigue configurar, de manera inmediata y sintética, el contexto en el que se desarrollará la acción dramática de la pieza. De hecho, este comienzo sirve precisamente para resaltar el ambiente oriental, la autoridad y la pompa que rodea la figura del Sultán. Todo ello consigue la inmediata admiración del público.

Con la entrada del Sultán y su séquito a la mezquita, Roberto cuenta a Salec la razón de su estancia en Constantinopla: la búsqueda de una pareja de amantes —Lamberto y Clara— raptados por los turcos. A lo largo del relato de la historia de los dos enamorados, Roberto se sirve de la inefabilidad, como se ve en el siguiente fragmento:

ROBERTO: [...] A la nueva triste y nueva,
 en un confuso silencio
 quedé, sin osar decirle:
 “Hijo mío, ¿cómo es esto?”
 {...}

(vv. 137-141, p. 328-329)

Ante la perturbadora noticia del rapto de Clara por mano de los turcos y la vil huida de Lamberto, Roberto se queda asombrado e incapaz de pronunciar palabra. Todo lo cual tiene la función de enfatizar los extraordinarios acontecimientos que se están contando. El silencio vuelve a aparecer en las

palabras de Roberto un poco más adelante, esta vez bajo la forma de disimulación de identidad:

ROBERTO: [...] Por saber si esto es verdad,
y por saber de Lamberto,
he venido como has visto
aquí en hábito de griego.
Sé hablar la lengua de modo
que pasar por griego entiendo.

(vv. 170-175, pp. 329-330)

La disimulación de su verdadera identidad por medio del disfraz de griego y del uso de la lengua griega es una estrategia que Roberto emplea en el intento de buscar a su protegido Lamberto. La identidad fingida permite al personaje moverse con mayor libertad y tranquilidad en un entorno —la capital del imperio turco— para él desconocido, hostil y potencialmente peligroso. De esta manera, el silencio de Roberto resulta ser una forma de conducta prudente e ingeniosa.

La secuencia se cierra con el empleo de otra forma de silencio: el acallamiento. Esto ocurre cuando Roberto pide a Salec la razón de su conversión a la religión islámica, pero éste último se niega a contestar, acallando firmemente a su compañero:

ROBERTO: Pues, ¿cómo te has olvidado
de quién eres?
SALEC: No hablemos
en eso ahora: otro día
de mis cosas trataremos;
que, si va a decir verdad,
yo ninguna cosa creo.

(vv. 186-191, p. 330)

El silencio de Salec sobre su conversión es una evidente muestra de que la cuestión de los renegados era un tema extremadamente delicado, del que era mejor tratar con prudencia y cuidado. Además, Salec añade una importante afirmación: su falta total de fe. Pero, de nuevo el renegado prefiere no hablar de esta cuestión

y desvía el tema, ofreciéndose ayudar al amigo Roberto en la búsqueda de la pareja de amantes.

También en el bloque siguiente (B, vv. 206-340) se han encontrado unos casos de silencio dramático. Esta vez la acción se desarrolla en el serrallo del Palacio Real de Costantinopla y está protagonizadas por dos eunucos: Rustán y Mamí. Éste último acaba de descubrir que Rustán ha ocultado a todo el mundo, y durante seis años, la presencia de una cautiva cristiana en el serrallo. Mientras reprocha a Rustán, Mamí le impone callar —“Ten, Rustán, la lengua muda” (v. 206, p. 331) acusándole de ser cristiano en secreto y comunicándole su intención de contar todo lo ocurrido al Sultán. Mamí abandona el escenario y Rustán queda a solas por algunos instantes, en los que aprovecha para expresar su miedo al castigo por medio de un brevísimo soliloquio, que solo el público puede escuchar: “No hay negalle esta verdad; / por empalado me doy” (vv. 236-240, p. 332). Cervantes caracteriza así a Rustán como un personaje capaz de callar estratégicamente, tanto para guardar su verdadera fe, como para ayudar a otra cristiana como él. De su silencio, o mejor sería decir gracias a la ruptura de su silencio por parte de Mamí, arranca la acción principal de la pieza que se centra precisamente en la figura de la protagonista femenina. Hace así su entrada doña Catalina de Oviedo quien, pese a su miedo y preocupación, promete estar preparada a todo, con tal de salvar su fe cristiana.

A continuación, la acción prosigue con la conversación entre el Sultán y Mamí, quien le avisa de la presencia de la bella cristiana en el serrallo (C, vv. 341-420). Mientras en este bloque de acción el callar no viene empleado, en el siguiente bloque (D, vv. 421-467) el silencio vuelve a aparecer bajo la forma de disimulación de identidad y de personajes mudos. Esta vez la acción gira en torno al encuentro entre el cristiano cautivo Madrigal y el espía Andrea. Al igual que Roberto, también Andrea viste “en hábito de griego” (p. 340) para ocultar su verdadera identidad y moverse con mayor libertad por Constantinopla. En efecto, para cumplir con su tarea —ayudar a los cautivos a escaparse y volver en patria— el secreto y la ocultación son armas fundamentales para él. Con lo cual de nuevo el silencio se connota positivamente, como sinónimo de conducta ingeniosa y discreta. Mientras Andrea y Madrigal conversan, hacia el final de la secuencia, Cervantes introduce la entrada de un grupo de personajes, como apunta en la siguiente acotación:

Entra un EMBAJADOR, vestido como los que andan aquí, y acompáñale jenízaros; va como turco.

(p. 347)

Al igual que el desfile del Sultán y su séquito al principio de la comedia, también el paso del Embajador persa y los Jenízaros tiene lugar de manera completamente silente, mientras Andrea y Madrigal comenta la acción. La interesante anotación que el dramaturgo hace al referirse a la indumentaria del Embajador persa —“vestido como los que andan aquí”— demuestra como Cervantes es muy atento a caracterizar al personaje de manera que sea inmediatamente reconocible por su público. Nuevamente el dramaturgo se sirve del elemento visual, como acompañamiento a los comentarios de Andrea y Madrigal, para configurar el contexto en el que se desarrolla la intriga, haciendo hincapié en la pompa, el orientalismo y la contemporaneidad de los personajes.

Se llega así al último bloque de acción que cierra la primera jornada (E, vv. 544-593) en el que tiene lugar el primer encuentro entre el Sultán y doña Catalina, ante la presencia de los dos eunucos. También en este caso Cervantes emplea el silencio dramático, esta vez en forma de aparte y de soliloquio. En efecto, mientras doña Catalina hace su entrada ante el Sultán, la cautiva tiene la siguiente conversación en aparte con Rustán:

RUSTÁN: Háblale mansa y süave,
que importa, señora mía,
porque con todos no acabe.

SULTANA: Daré de la lengua mía
al santo cielo la llave;
arrojaréme a sus pies;
diré que su esclava es
la que tiene a gran ventura
besárselos.

RUSTÁN: Es cordura
que en ese artificio des.

(vv. 614-623, p. 351)

Gracias al aparte, el eunuco da indicaciones a Catalina sobre como comportarse ante el Gran Turco, sin que nadie de los demás personajes los pueda oír. En cambio, el público puede enterarse de todo su plan de actuación y conocer el verdadero estado de ánimo de los dos personajes, quienes temen la reacción del Sultán. A continuación tiene lugar la larga conversación entre Catalina y el Sultán, quien se enamora de inmediato de la cautiva cristiana y le propone casarse con él. Doña Catalina, del todo asombrada por la propuesta recibida, pide tres días para decidir qué hacer. A este punto, la protagonista cervantina se queda sola en el escenario y pide ayuda a Dios para salir de la terrible situación en la que se encuentra. He aquí un fragmento:

SULTANA: A Ti me vuelvo en mi aflicción amarga,
 y a Tí toca, Señor, el darme ayuda:
 que soy cordera de tu aprisco ausente,
 y temo que, a carrera corta o larga,
 cuando a mi daño tu favor no acuda,
 me ha de alcanzar esta infernal serpiente!

(vv. 820-825, p. 359)

El soliloquio viene así empleado para caracterizar a doña Catalina ante el público. En efecto, por medio de su oración, Catalina exterioriza toda su pena y miedo por no saber como actuar y, al mismo tiempo, demuestra su integridad moral como mujer cristiana, entregando su destino a la providencia divina. Con este importante monólogo Cervantes suspende momentáneamente la acción, cerrando la primera jornada. A continuación se inserta una tabla donde se apuntan las diferentes formas de silencio que han aparecido a lo largo de la primera jornada de *La gran sultana* (fig. 13.1):

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-33	Salec, Roberto, Alárabe	Personaje mudo
	1.2 vv. 34-49	Salec, Roberto, Alárabe, Gran Turco, acompañamiento	Personajes mudos

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	1.3 vv. 50-205	Salec, Roberto	Inefabilidad Imposición de silencio Disimulación de identidad
vacío escénico			
B	2.1 vv. 206-240	(Mamá), Rustán	Soliloquio
	2.2 vv. 241-340	Rustán, Catalina	
vacío escénico			
C	3.1 vv. 341-420	Mamá, Gran Turco	
vacío escénico			
D	4.1 vv. 421-467	Madrigal, Andrea, Judios	Disimulación de identidad
	4.2 vv. 468-543	Madrigal, Andrea, (Embajador, Jenízaros)	Personajes mudos
vacío escénico			
E	5.1 vv. 544-613	Gran Turco, Mamá, (Rustán)	
	5.2 vv. 614-811	Gran Turco, Mamá, Rustán, Catalina	Aparte
	5.3 vv. 812-825	Catalina	Soliloquio

Fig. 13.1 Tabla del silencio dramático en la primera jornada de *La gran sultana*

13.2 Jornada segunda

La segunda jornada de *La gran sultana* se abre con un bloque de acción (F, vv. 826-1001) protagonizado por el cautivo cristiano Madrigal quien —tras haber sido acusado de adulterio por tener una relación amorosa con una alárabe— tiene que elegir ante el Cadí entre convertirse al Islam o morir. Para salvarse de la condena a muerte, sin renunciar a su religión cristiana, el astuto cautivo consigue engañar al Cadí, haciéndose nombrar maestro para enseñar a hablar al elefante del Sultán.

Al principio del segundo bloque de acción (G, vv. 1002-1097), vuelve a aparecer el silencio dramático bajo la forma de personajes mudos. En esta secuencia, la acción se ubica en el palacio real de Constantinopla, donde se llevan a cabo las negociaciones de paces con el Embajador persa. Como Cervantes señala en una detalladísima acotación, antes de que comience el diálogo entre los personajes, tiene lugar una auténtica acción muda:

Parece el GRAN TURCO detrás de unas cortinas de tafetán verde; salen cuanto BAJAES ancianos; siéntase sobre alfombras y almohadas; entra el EMBAJADOR de Persia, y al entrar le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo; descúbrese la cortina; parece el GRAN TURCO. (Mientras esto se hace pueden sonar chirimías.) Sentados todos, dice el EMBAJADOR:)

(pp. 367-368)

Se trata de la entrada de todos los participantes a la negociación que Cervantes decide representar valiéndose exclusivamente de elementos visuales (indumentaria, objetos, movimientos...) y sin ningún recurso a la verbalidad. Es sólo al sonido de las chirimías y cuando el Sultán aparece de detrás de la cortina que los personajes recobran la palabra y comienza su discusión. Como en la jornada anterior, este tipo de silencio total que se manifiesta por medio de los personajes mudos tiene la función de contextualizar la acción, poniendo de relieve la pompa y los rituales de la corte turca. Además, de esta manera, el dramaturgo consigue crear un momento muy espectacular, capaz de admirar al público.

A continuación sigue un bloque de acción muy importante (H, 1098-1461) en el cual doña Catalina acepta ser la mujer del Sultán, a condición de conservar

su fe cristiana. La primera forma de silencio dramático que se encuentra en este bloque es la elipsis temporal. De hecho, hay un salto temporal con respecto a la acción de la primera jornada, ya que doña Catalina había pedido un plazo de tiempo de tres días antes de comunicar al Sultán su decisión. La acción se abre con la importante conversación entre Catalina y Rustán sobre las consecuencias que tendría el casarse con el Sultán y la elección de la mujer de ser mártir. Con la entrada de Mamí que anuncia la llegada del Sultán, Rustán acalla a Catalina como forma de prudencia —“Calla, que viene Mamí”, (v. 1157, p. 374)— para que el otro eunuco no pueda escuchar su conversación secreta. Tiene así lugar el reencuentro entre el Gran Turco y doña Catalina, durante el cual la mujer acepta ser su esposa, a condición de guardar su fe. Durante toda la larga conversación entre los dos protagonistas cervantinos, el silencio se manifiesta por medio de una serie de conversaciones en aparte. Por un lado, Rustán y Mamí comentan la acción, como dos espectadores:

RUSTÁN: ¿Qué te parece Mamí?
MAMÍ: ¡Mucho puede una mujer!

[...]

MAMÍ: Caso grave,
 y entre turcos jamás visto,
 andar por aquí tu Cristo,
 Rustán.

RUSTÁN: Él mismo lo sabe.
 Él suele, Mamí, sacar
 de mucho mal mucho bien.

[...]

MAMÍ: ¡Caso extraño y peregrino;
 cristiana una Gran Sultana!

(vv. 1248-1249, p. 378, vv. 1262-1267, p. 379 y vv. 1320-1321 p. 381)

De esta manera se ensalza la unicidad de los acontecimientos representados, para así acrecentar la admiración del público. Por otro lado, Rustán emplea el aparte también para comunicar con Catalina, sin que nadie de los demás

personajes los pueda oír. El eunuco exhorta a la cautiva a aceptar la propuesta de matrimonio, aprovechando la libertad de fe que le concede el Sultán:

RUSTÁN: Humilla tus pensamientos,
 porque muy airado veo
 al gran señor; no fabriques
 tu tristeza en su pesar,
 y a quien ya puedes mandar,
 no será bien que supliques.

(vv. 1296-1301, p. 380)

Gracias a las palabras de Rustán, Catalina se convence a aceptar la propuesta matrimonial y el Sultán ordena llamar a todas las cautivas del serrallo para que juren obediencia ante su nueva Sultana.

Es aquí cuando hacen su entrada los otros dos protagonistas de la comedia: Clara y Lamberto, que se ocultan bajo la identidad fingida de Zaida y Zelinda, como se apunta en una acotación: “Vuelve MAMÍ, y con él CLARA, llamada ZAIDA, y ZELINDA, que es LAMBERTO, el que busca ROBERTO” (p. 382). De esta manera, Cervantes inserta la disimulación de identidad en relación al tema amoroso: la pareja de enamorados consigue defender su amor y sus vidas, precisamente gracias al recurso a este silencio estratégico. El único que conoce la verdadera identidad de Zaida y Zelinda es el público, ya que asiste a la conversación secreta de los dos enamorados sobre sus miedos por la situación en la que se encuentran: cautivos en el serallo, Clara embarazada y Lamberto disfrazado de mujer. En cambio los demás personajes de la pieza, de momento, quedan a oscuras de todo.

A continuación, comienza un nuevo bloque de acción (I, vv. 1462-1721) protagonizado inicialmente por Madrigal y el Cadí. El cautivo sigue burlándose del Cadí, fingiendo saber entender el cante de las aves. Por medio a un juego de “decir sin decir”, el cautivo alude a la homosexualidad del Cadí. He aquí un fragmento de su conversación:

CADÍ: Y aquella calandria bella,
 ¿supiste lo que decía?
 MADRIGAL: Una cierta niñería

que no te importa sabella.
 CADÍ: Yo sé que me lo dirás.
 MADRIGAL: Ella dijo, en conclusión,
 que andabas tras un garzón,
 y aun otras cosillas más.
 [...]

(vv. 1602-1609, p. 394)

Gracias a esta astucia Madrigal consigue ganar un cierto poder sobre el Cadí quien, por miedo a que se descubra esta verdad, pide callar al cautivo:

CADÍ: No digas a nadie nada,
 que el crédito quedaría
 granjeado a buenas noches.
 MADRIGAL: Para hablar en tus reproches,
 es muda la lengua mía.
 Bien puedes a sueño suelto
 dormir en mi confianza,
 pues de hablar en tu alabanza
 para siempre estoy resuelto.
 Puesto que los tordos sean
 de tu ruindad pregoneros,
 y la digan los silgueros
 que en los pimpollos gorjean;
 ora los asnos roznando
 digan tus males protervos,
 ora graznando los cuervos,
 o los canarios cantando:
 que, pues yo soy aquel solo
 que los entiende, seré
 aquel que los callaré
 desde el uno al otro polo.

(vv. 1617-1637, p. 395)

Madrigal se convierte en cómplice y guarda del secreto del Cadí, sabiendo que así tiene en sus manos un arma peligrosa, que el cautivo podría emplear contra el Cadí en cualquier momento, si la situación lo hiciera necesario. Al mismo tiempo, con este juego de alusiones y no dicho, Cervantes introduce en la pieza un tema

tabú para aquel entonces, que seguramente tiene un fuerte impacto en el público y sirve para crear una imagen negativa y ridiculizada del Cadí.

A continuación llega también Rustán, junto a un cautivo anciano, en búsqueda de un sastre para doña Catalina. De este modo, el Cadí se entera de que el Sultán se ha casado con una bella cautiva española. Además de chocar al Cadí, la noticia del casamiento sorprende también el público, acostumbrado a ver representadas las bodas a teatro, como cierre de comedia. En cambio, Cervantes decide pasar bajo silencio (elipsis) este acontecimiento tan importante, resumiéndolo en unos pocos versos pronunciados por Rustán: “Con una hermosa cautiva / se ha casado el Gran Señor, / y consiéntele su amor / que en su ley cristiana viva [...]” (vv. 1666-1669, p. 397). El silencio vuelve a ser empleado en seguida cuando, al oír que Madrigal se propone como sastre de la Sultana, el cautivo cristiano pide hablar en aparte con Rustán. De esta manera, el público presencia a la breve conversación secreta entre los dos personajes, durante la cual el cautivo acusa Madrigal de estar mintiendo y se ofrece ser sastre en su lugar. Ante la duda, el eunuco decide llevarse ambos cautivos a palacio.

Se llega así al último bloque de acción de la segunda jornada (L, vv. 1722-1876) que tiene lugar en el serrallo del palacio real donde el Sultán sorprende a Catalina rezando. En seguida después, hacen su entrada también los eunucos Rustán y Mamí junto a los dos sastres y, con su llegada, de nuevo el silencio viene a ser empleado en forma de aparte. Al ver al viejo cristiano, doña Catalina le reconoce como su padre y expresa toda su preocupación en una serie de apartes, mientras se porta como si nada ocurriera ante todos los demás presentes:

SULTANA: Éste, sin duda, es mi padre,
 si no es que la voz me engaña.
 Tomadme vos la medida,
 buen hombre.

[...]

Sin duda, es él. ¿Qué haré?
¡Puesta estoy en confusión!

[...]

Ya mi sospecha está llana;
ya el miedo que tengo excede
a todos los de hasta aquí.

(vv. 1779-1782 y vv. 1785-1786 p. 402 y vv. 1827-1829 p. 404)

Por medio de estos apartes sólo el público se viene a enterar de esta importante anagnorsis y de la gran turbación que ello causa en Catalina, mientras los demás personajes quedan a oscuras de todo. Además, se desvela así que también el viejo cautivo está empleando una forma de silencio, la disimulación de identidad, ya que calla estratégica y voluntariamente a todos ser el padre de la Sultana. A continuación, padre e hija tiene una importante conversación en aparte en la que el viejo, si bien desea llevar a Catalina a España, le reprocha la situación en la que se ha metido. Ante las palabras de su padre, la dama le manda callar porque no puede aguantar el dolor que sus palabras le acarrearán y termina desmayándose:

SULTANA: ¡No más, padre, que no puedo
 sufrir la reprehensión;
 que me falta el corazón
 y me desmayo de miedo!

(vv. 1845-1848, p. 405)

La reacción del Sultán es durísima y en seguida ordena empalar al viejo cautivo. Éste, con tal de salvarse la vida, rompe su silencio y desvela ser el padre de Catalina. Por desgracia nadie le cree y el viejo padre es llevado a fuerza por los eunucos. A continuación, se asiste al soliloquio del Sultán quien, ante la desmayada y muda Catalina, desahoga todo su dolor y preocupación. De esta manera, Cervantes cierra la jornada con gran espectacularidad y en un momento de alta tensión emotiva, dejando al público en gran expectación. He aquí una tabla en la que se apuntan todas las diferentes formas de silencio dramático que se han encontrado en la segunda jornada de *La gran sultana* (fig. 13.2):

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
F	1.1 vv. 826-873	Madrigal, Cadí, Moros	
	1.2 vv. 874-1001	Madrigal, Cadí	
vacío escénico			
G	2.1 vv. 1002-1097	Sultán, Bajaes, Turcos, (Embajador)	Personajes mudos
vacío escénico			
H	3.1 vv. 1098-1157	Rustán, Catalina	Elipsis Imposición de silencio
	3.2 vv. 1158-1345	Rustán, Catalina, (Mamí), Sultán	Aparte
	3.3 vv. 1346-1409	Rustán, Catalina, Mamí, Sultán, Clara/Zaida, Lamberto/Zelinda	Disimulación de identidad
	3.4 vv. 1410-1461	Clara/Zaida, Lamberto/ Zelinda	
vacío escénico			
I	4.1 vv. 1462-1525	Madrigal, Andrea	
	4.2 vv. 1526-1645	Madrigal, Cadí	Decir sin decir Secreto
	4.3 vv. 1646-1674	Madrigal, Cadí, Rustán, Cautivo	Elipsis
	4.4 vv. 1675-1721	Madrigal, Rustán, Cautivo	Aparte
vacío escénico			
L	5.1 vv. 1722-1752	Catalina, Sultán	
	5.2 vv. 1753-1873	Gran Turco, Mamí, Rustán, Catalina	Aparte Disimulación de identidad Imposición de silencio Personaje mudo
	5.3 vv. 1874-1876	Sultán,(Catalina)	Soliloquio Personaje mudo

Fig. 13.2 Tabla del silencio dramático en la segunda jornada de *La gran sultana*

13.3 Jornada tercera

La tercera jornada de *La gran sultana* se abre con la conversación entre Rustán y Mamí sobre todo lo ocurrido después del desmayo de la Sultana (M, vv. 1877-1968). En efecto Cervantes ha decidido pasar en silencio muchos acontecimientos, insertando una elipsis entre la segunda y tercera jornada. La conversación entre los dos eunucos sirve precisamente para informar al público sobre los hechos que se han omitido de la representación: el reconocimiento y salvación del padre de Catalina, la salvación de Madrigal, el reencuentro entre padre e hija y la decisión del Sultán de organizar una fiesta para celebrar a la Sultana. Pero esta no es la única elipsis de esta jornada, ya que el bloque de acción siguiente (N, 1969-2084) tiene lugar en el día de la fiesta en el serrallo, dos días después de la conversación entre Rustán y Mamí. Como se verá también más adelante, se trata de un fluir del tiempo dramático un poco inusual, lo cual quizás podría constituir una huella de una originaria articulación diferente de la acción.

Después de esta bloque (N) en el que tiene lugar una importante conversación sobre el pecado mortal entre Catalina y su padre, empieza un larguísimo bloque de acción (O, vv. 2058-2712) que gira en torno a la fiesta para celebrar a la Sultana. Aquí también el silencio aparece bajo diferentes formas. Al principio, durante los preparativos para la fiesta, Madrigal y otros dos músicos fingidos se acuerdan sobre el repertorio. Durante la conversación, Madrigal acusa al Sultán de ser un tirano y, en seguida, los dos músicos le acallan:

MÚSICO 2: Hablad pasito.
 ¡Mala Pascua os dé Dios! ¿No se os acuerda
 de aquel refrán que dicen comúnmente
 que las parases oyen?

MADRIGAL: Hablo paso,
 y digo...

MÚSICO 1: ¿Qué decis? No digáis nada.

(vv. 2099-20102, p. 418)

Recurriendo al refranero tradicional, los músicos exhortan callar a su compañero, por temor que su elocuencia sin freno pueda tener consecuencias graves para

todos ellos. Es decir que a la palabra atrevida de Madrigal se opone un discreto y prudente silencio.

A continuación, Mamí y unos garzones realizan los preparativos escenográficos para la fiesta, antes de que lleguen los invitados. Mientras el eunuco da indicaciones sobre cómo poner los diferentes objetos, Cervantes apunta en una acotación que los garzones tienen que callar todo el tiempo: “Hácese todo esto sin responder los GARZONES [...]” (p. 421). De nuevo Cervantes emplea a unos personajes mudos para crear el contexto en el que se desarrolla la acción. En este caso, gracias al silencio de los personaje se focaliza toda la atención del público en los objetos que componen el decorado —un estrado, una alfombra, unas almohadas de terciopelo, unas flores y unos pebetes — de manera que se crea la ambientación para la fiesta.

Un poco más adelante, después de la llegada de los invitados a la fiesta, hace su entrada también el Cadí, quien viene con la intención de reprochar al Sultán por haberse casado con una infiel. Al ver al Cadí, el Sultán recurre de inmediato al silencio, acallándole para no escucharle:

CADÍ:	¿Qué es lo que veo? ¡Ay de mí! ¡Cielo, que esto consintáis!
TURCO:	¡Por vida del gran cadí, que no me reprehendáis, y que os sentéis junto a mí! Porque las reprehensiones piden lugar y ocasiones diferentes que éstas son.
CADÍ:	Enmudezca mi razón el silencio que me pones. Callo y siéntome.

(vv. 2226-2236, p. 426)

Ante la imposición de silencio recibida, el Cadí no opone ninguna resistencia y se acalla a sí mismo (autocensura) como forma de respeto y obediencia ante el Sultán. Su rendimiento inmediato demuestra, una vez más, la personalidad cobarde y miedosa del Cadí, lo cual lo hace aparecer ante el público como una figura caricatural.

Por fin el espectáculo puede comenzar y, después de otro acallamiento del Sultán al Cadí, el silencio vuelve a ser empleado en forma de aparte. En efecto, entre los invitados a la fiesta se encuentran también Clara y Lamberto, bajo sus identidades fingidas de Zaida y Zelinda. Después de que el Sultán ha concedido la libertad a los músicos, la pareja de amantes lleva a cabo una conversación en aparte:

ZELINDA: ¡Cerróseme el cielo ya!
 ¡Llegó de mi fin la hora!
 No sé, Clara, qué temores
 de nuevo me pronostican
 el fin de nuestros amores,
 y que ha de ser significan
 nuevo ejemplo de amadores.
 Creí que la libertad
 que la liberalidad
 del Gran Señor prometía,
 a nosotros se estendía,
 mas no ha salido verdad.

ZAIDA: Calla, y mira que no des
 indicio de la sospecha,
 que me contarás después.

(vv. 2432-2446, p. 434)

Mientras Lamberto/Zelinda desahoga su preocupación y su desilusión por la perdida ocasión de recobrar la libertad, Clara/Zaida le ordena callar. De nuevo el silencio aparece como la elección más adecuada para actuar con prudencia. Además, gracias al recurso del aparte, los demás personajes presentes en escena no pueden escuchar la conversación de Lamberto y Clara, mientras el público se hace cómplice de la disimulación de los dos enamorados.

Terminada la fiesta, los dos eunucos tienen que seleccionar algunas de las cautivas del serrallo para el Sultán. De hecho, éste último, siguiendo el consejo del Cadí, quiere acostarse con una de las cautivas para asegurarse un heredero. Vuelven a las tablas Clara/Zaida y Lamberto/Zelinda quienes, viendo a los dos eunucos, deciden callar de nuevo para no desvelar su secreto:

ZELINDA: No puedo de mis querellas

darte cuenta, que aún aquí
se están Rustán y Mamí.

ZAIDA: Pon silencio, amigo, en ellas.

(vv. 2545-2548, p. 439)

Al ver a las dos cautivas, Mamí y Rustán deciden proponerlas al Sultán. Por supuesto, sin saber que se trata de un hombre, el Sultán termina eligiendo a Zelinda. De esta manera se da lugar a un momento lleno de comicidad y expectación ya que, a diferencia del Sultán, el público conoce toda la verdad sobre la cautiva.

Mientras los eunucos llevan a Lamberto/Zelinda donde el Sultán, se queda Clara/Zaida sola en el escenario. Nuevamente Cervantes recurre al silencio, esta vez en forma de soliloquio:

ZAIDA: ¡Oh mi dulce amor primero!
¿Adónde vas? ¿Quién te lleva
a la más extraña prueba
que hizo amante verdadero?
Esta triste despedida
bien claro me da a entender
que, por tu sobra, ha de ser
mi falta más conocida.
¿Qué remedio habrá que cuadre
en tan gran confusión,
si eres, Lamberto, varón,
y te quieren para madre?
¡Ay de mí, que de la culpa
de nuestro justo deseo,
por ninguna veo
ni remedio ni disculpa!

(vv. 2635-2650, p. 444)

El parlamento a solas de Zaida sirve para desvelar el estado de ánimo del personaje pero, al mismo tiempo, sirve también para hacer hincapié en la comicidad creada de tan disparatada situación. Este largo bloque de acción (O) se concluye con la llegada de doña Catalina quien, dándose cuenta de la turbación de la cautiva, le pregunta qué ocurre. Al principio Zaida prefiere actuar

con prudencia, sin desvelar la verdadera preocupación que la aflige y, por eso, recurre a la inefabilidad: “Mi señora, / no alcanzo cómo te diga / el dolor que en mi alma mora” (vv. 2651-2653, p. 444). Este tipo de silencio sirve para enfatizar la angustia y la preocupación del personaje, ya que su pena es tal que la palabra no consigue expresarla adecuadamente. Clara/Zaida termina por desvelar toda su historia a Catalina, quien se ofrece ayudarla. Toda esta conversación se lleva a cabo en secreto, ya que nadie de los demás personajes está presente para escuchar. De esta manera, de nuevo el público es el único que dispone de toda la información y se hace cómplice de los secretos de los personajes.

A continuación, comienza un nuevo bloque de acción (P, vv. 2713-2897), consecutivo al anterior, en el que el Sultán está airado tras haber descubierto que la bella Zelinda en realidad es un hombre. Para salir de la peligrosa situación en la que se encuentra Lamberto decide emplear nuevamente el silencio, ocultando su verdadera identidad una vez más y fingiendo ser una mujer a quien le ha tocado un milagro:

LAMBERTO: Siendo niña, a un varón sabio
oí decir las excelencias
y mejoras que tenía
el hombre más que la hembra;
desde allí me aficioné
a ser varón, de manera
que le pedí esta merced
al Cielo con asistencia.
Cristiana me la negó,
y mora no me la niega
Mahoma, a quien hoy gimiendo,
con lágrimas y ternezas,
con fervorosos deseos,
con votos y con promesas,
con ruegos y con suspiros
que a una roca enterneceran,
desde el serrallo hasta aquí,
en silencio y con inmensa
eficacia, le he pedido
me hiciese merced tan nueva.
Acudió a mis ruegos tiernos,
enternecido, el Profeta,
y en un instante volvíome

en fuerte varón de hembra;
[...]

(vv. 2721-2744, pp. 447-448)

Mientras el Sultán es muy escéptico ante el cuento de Zelinda, el Cadí en seguida se lo cree y defiende la veracidad del milagro. Es decir que, gracias al silencio, Lamberto consigue salvarse y, además, de nuevo se caracteriza al Cadí como una figura ridícula y caricatural.

En la escena irrumpe doña Catalina, enfadada y celosa por el intento del Sultán de acostarse con otra mujer. La ingeniosa Sultana disimula sus verdaderas intenciones —ayudar a Clara y Lamberto— y ordena al Sultán castigar a los dos cautivos echándolos del serrallo y haciéndoles casar entre ellos. De esta manera, sin que nadie de los demás personajes se de cuenta, no sólo Catalina consigue dar la tan esperada libertad a la pareja de enamorados, sino que también regulariza su unión gracias al casamiento. Una vez más el callar resulta ser una conducta discreta que permite salvar las vidas de unos personajes y salvaguardar su amor.

A este punto Catalina desvela un hecho de extrema importancia que todos, público incluido, desconocían: su embarazo. Esta rotura de silencio por parte de la protagonista cervantina lleva rápidamente al desenlace final y constituye un auténtico golpe de efecto tanto entre los personajes, como en el público:

SULTANA: Si por dejar herederos
este y otros desafueros
haces, bien podré afirmar
que yo te los he de dar,
y que han de ser los primeros,
pues tres faltas tengo ya
de la ordinaria dolencia
que a las mujeres les da.

(vv. 2794-2801, p. 450)

La sorprendente noticia del embarazo de doña Catalina desvela así que hay un elipsis temporal de tres meses desde las bodas de la cautiva con el Sultán —es

decir desde mitad de la segunda jornada— hasta la acción de la tercera jornada. Por tanto, se trata de una notable fractura en la acción, cuyo tiempo dramático sufre frecuentes saltos. Lo interesante es que Cervantes, en esta pieza, ha querido callar estratégicamente dos acontecimientos fundamentales para el desarrollo de la pieza —las bodas y el embarazo—, desvelándolos sólo en el momento adecuado. De esta manera, el dramaturgo mantiene constantemente alta la atención y la expectación del público, consiguiendo su admiración. Después de este golpe de efecto, la comedia se cierra rápidamente con tres breves bloques de acción en los que: Madrigal explica su plan de huida a Andrea, imaginando su nueva vida de comediante en Madrid (Q, vv. 2898-2944); Salec y Roberto, gracias a Rustán, han sabido de lo ocurrido a Clara y Lamberto y deciden ir a verlos al palacio real (R, vv. 2945-2956) y los eunucos, juntos a unos garzones, festejan la noticia del embarazo de Catalina (S, vv. 2957-2965). De esta manera, si bien la comedia se cierra felizmente, Cervantes deja el final abierto a una posible continuación de la intriga, callando a su público importantes informaciones. De hecho no se sabe si Madrigal conseguirá volver a España y convertirse en autor de comedia, tampoco se dice nada de lo que ocurrirá con la pareja de enamorados en su nuevo papel de gobernadores y se desconoce por completo cuál será el destino de la protagonista, en su nuevo papel de madre de un infiel.

En definitiva, se ha visto que el silencio en *La gran sultana* juega un papel muy significativo tanto en la construcción de la acción dramática como en la caracterización de los personajes. Además, gracias a la alternancia de palabra y silencio, el dramaturgo consigue hacer constantemente cómplice al público de muchas situaciones, alcanzando así una gran diversión. También desde el punto de vista de la valoración ética del silencio esta pieza es de gran interés, ya que demuestra que el callar —en sus variadas formas— constituye una conducta prudente y discreta que permite, en muchas ocasiones, salir incólumes y de manera virtuosa de situaciones altamente peligrosas y complejas. A continuación se inserta una tabla que resume los diferentes casos de silencio dramático de la tercera y última jornada de *La gran sultana* (fig. 13.3):

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA TERCERA				
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático	
M	1.1 vv. 1877-1968	Mamí, Rustán	Elipsis	
vacío escénico				
N	2.1 vv. 1969-2084	Sultana, Padre	Elipsis	
vacío escénico				
O	3.1 vv. 2085-2152	Madrigal, Músicos, (Rustán)	Imposición de silencio	
	vacío escénico			
	3.2 vv. 2153-2157	Mamí, Garzones	Personajes mudos	
	3.3 vv. 2158-2180	Mamí, Garzones, Sultán, Rustán, Madrigal, Músicos		
	3.4 vv. 2181-2225	Mamí, Garzones, Sultán, Rustán, Madrigal, Músicos, Catalina, Clara/Zaida, Lamberto/Zelinda		
	3.5 vv. 2226-2519	Mamí, Garzones, Sultán, Rustán, Madrigal, Músicos, Catalina, Clara/Zaida, Lamberto/Zelinda, Cadí	Imposición de silencio Autocensura Aparte	
	3.6 vv. 2520-2548	Mamí, Rustán		
	3.7 vv. 2549-2578	Mamí, Rustán, Clara/Zaida, Lamberto/Zelinda	Imposición de silencio	
	3.8 vv. 2579-2618	Clara/Zaida, Lamberto/Zelinda		
	3.9 vv. 2619-2638	Clara/Zaida, Lamberto/Zelinda, Mamí, Rustán, (Sultán)		
	3.10 vv. 2639-2654	Clara/Zaida	Soliloquio	
3.11 vv. 2655-2712	Clara/Zaida, Catalina	Inefabilidad		
vacío escénico				
P	4.1 vv. 2713-2763	Sultán, Lamberto/Zelinda, Cadí, Mamí	Disimulación de identidad	
	4.2 vv. 2764-2897	Sultán, Lamberto/Zelinda, Cadí, Mamí, Catalina, Clara/Zaida	Disimulación de intenciones Elipsis	
vacío escénico				

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
Q	5.1 vv. 2898-2944	Madrigal, Andrea	
vacío escénico			
R	6.1 vv. 2945-2956	Salec, Roberto	
vacío escénico			
S	7.1 vv. 2957-2965	Garzones, Rustán, Mamí	Elipsis

Fig. 13.3 Tabla del silencio dramático de la tercera jornada de *La gran sultana*

Capítulo 14: El silencio dramático en *El laberinto de amor*

14. El silencio dramático en El laberinto de amor	273
14.1 Jornada primera	273
14.2 Jornada segunda	281
14.3 Jornada tercera	290

14. El silencio dramático en *El laberinto de amor*

A lo largo de las siguientes páginas se llevará a cabo un análisis textual de *El laberinto de amor*, única comedia cervantina ubicada en Italia. El objetivo es el de aislar las diferentes formas de silencio empleadas en la pieza y estudiar su papel. El capítulo se repartirá en tres apartados (§14.1, §14.2 y §14.3) según las tres jornadas que componen la comedia cervantina.

14.1 Jornada primera

La primera jornada de *El laberinto de amor* se abre con un largo bloque de acción (A, vv. 1-245), ubicado en la ciudad italiana de Novara. La intriga se muestra muy enredada desde el principio y el silencio dramático viene empleado por el dramaturgo una y otra vez, bajo diferentes modalidades. Al principio la acción está protagonizada por Anastasio, hijo del duque de Dorlán, quien oculta su verdadera identidad recurriendo al disfraz de labrador. De momento, el dramaturgo no proporciona ninguna información sobre el porqué de su encubrimiento, lo cual crea inevitablemente mucha curiosidad en el público. Anastasio habla con dos ciudadanos de Novara acerca de las inminentes bodas entre Rosamira, hija del duque de Novara, y Manfredo, hijo del duque de Rosena. En ese momento, llegan también el padre de Rosamira y el Embajador de Manfredo para hablar del casamiento de los dos jóvenes. Con la llegada de estos nuevos personajes, Cervantes decide silenciar momentáneamente a Anastasio y los dos ciudadanos de Novara, que se convierten así en personajes mudos. Ellos presenciarán toda la acción, pudiendo ver y escuchar todo lo que ocurre, al igual que el público.

De repente, llega también Dagoberto, hijo del duque de Utrino, quien desvela ante el duque de Novara un hecho muy grave:

DAGOBERTO: Tu hija Rosamira en lazo estrecho
yace con quien pudiera declarallo,
si a la grande importancia deste hecho

tocara con la lengua publicallo.
 Impide una ocasión lo que el derecho
 pide, y así, es forzoso el ocultallo;
 basta que esto es verdad, y que me obligo
 a probar con las armas lo que digo.
 [...]

(vv. 54-61, p. 14)

Dagoberto acusa a Rosamira de tener una relación amorosa en secreto con un caballero, cuyo nombre prefiere callar por razones de decoro. Pese a su autocensura, el príncipe de Utrino se ofrece a demostrar la veracidad de su acusación por medio de las armas. La noticia de la posible relación amorosa de Rosamira con un desconocido caballero es un auténtico golpe de efecto tanto para los personajes, como para el público. El duque de Novara decide hablar con su hija para averiguar la verdad y así ordena a una guardia que la llamen.

A continuación hace su entrada Rosamira, a quien Dagoberto vuelve a acusar de estar teniendo una relación secreta con un caballero. Al oír las palabras de Dagoberto, Rosamira se queda del todo muda, incapaz de pronunciar ni una palabra, como se infiere del parlamento de su padre:

DUQUE: ¿Qué dices, hija? ¿Cómo no respondes?
 ¿Empáchate el temor, o la vergüenza?
 Sin duda quieres, pues el rostro ascondes,
 que tu contrario sin testigo venza.
 ¡Mal a quien eres hija correspondes!

[...]

Culpada estáis, indicio es manifiesto
 tu lengua muda, tu inclinado gesto.

(vv. 126-130, p. 16 y vv. 132-133 p. 17)

Además, Rosamira realiza un gesto —el esconder la cara— que el duque de Novara interpreta como una prueba más, junto a su mutismo, de culpabilidad. El silencio de Rosamira se hace aun más hondo cuando, de repente, la joven desmaya ante todo el mundo. A este punto, al duque de Novara no queda otra

algo más alarga el paso,
y huella de aqueste modo;
a la voz de más aliento,
no salga tan delicada;
no estés encogida en nada,
espárcete en tu contento;
y, si fuere menester
disparar un arcabuz,
[...]

(vv. 298-307, pp. 23-24)

Se trata de unos intercambios que debían de resultar divertidos al público, acostumbrado a ver en las tablas muchas doncellas en disfraz varonil. Además, de esta manera Cervantes consigue poner de resalte la disimulación de identidad de Julia y Porcia que, como se verá, será un elemento fundamental en el desarrollo de la intriga. De su conversación el público infiere también que la causa del disfraz de pastores de las dos jóvenes es, como era previsible, el amor. Por un lado Porcia, hermana de Dagoberto, está enamorada de Anastasio, hermano de Julia. Éste último se ha disfrazado y ha ido a Novara para seducir a su amada Rosamira. Por otro lado, Julia quiere a Manfredo, duque de Rosena y prometido de Rosamira. Es decir que no sólo la acción principal, sino también las secundarias giran en torno a la figura de Rosamira, quien se esconderá detrás de un hondo silencio hasta el final de la comedia.

A continuación, los dos pastores fingidos se encuentran con Manfredo junto a otros dos cazadores. En su conversación con los pastores, al principio Manfredo calla su identidad y sólo con la llegada de su Embajador desvela ser el duque de Rosena. Al mismo tiempo, las dos doncellas ocultan sus identidades bajo los disfraces pastoriles, lo cual causa unas sospechas en los demás personajes, que notan que los modales, el aspecto y la forma de hablar de Camilo y Rutilio no corresponden a los que deberían de tener unos pastores. Se trata de un guiño al público que Cervantes inserta, ya que los espectadores son los únicos que conocen las verdaderas identidades de las dos doncellas. Con la llegada del Embajador del duque, Julia y Porcia quedan a solas por unos instantes. Julia quiere desvelar quien es a Manfredo, pero Porcia la advierte que todavía no ha

llegado el momento adecuado y la exhorta a seguir callando. El silencio viene así presentado como una conducta estratégica, sinónimo de ingenio y prudencia.

PORCIA: No te descubras tan presto.

[...]

Un caso tan grave y tal,
con prisa mal se resuelve.
Silencio, que el duque vuelve;
el semblante trae mortal.

(v. 504 p. 35 y vv. 514-517, p. 36)

Vuelven al escenario Manfredo y los cazadores, esta vez acompañados por el Embajador. Éste último cuenta al duque de lo ocurrido a Rosamira y le informa de que las bodas están deshechas. Por si no bastase, llega también otro Embajador, quien avisa a Manfredo que el duque de Dorián —padre de Julia y Anastasio— quiere desafiarle, acusándole de haberle robado la hija y la sobrina. Durante la conversación entre Manfredo y el Embajador, las astutas doncellas disfrazadas se esconden, convirtiéndose en unos personajes al paño, para no ser reconocidas. Después de que el Embajador del duque de Dorián se ha ido, los dos pastorcillos fingidos salen de su escondite, pero se sirven de otra forma de silencio: el aparte, para acordarse sobre cómo actuar. De esta manera, sin que nadie de los demás personajes las pueda oír, las dos doncellas deciden quedarse junto a Manfredo. El duque, mientras tanto, decide ir a Novara junto a los dos pastores y se despide de los suyos.

Después de un vacío escénico, comienza un nuevo bloque de acción (C, vv. 676-973) protagonizado por Anastasio disfrazado de labrador, junto a su criado Cornelio. La conversación entre los dos personajes gira en torno a Rosamira. Mientras Cornelio intenta desviar a su amo de su enamoramiento por Rosamira, Anastasio le acalla de manera violenta, para no escuchar sus críticas: “Vete; déjame y calla; si no, ¡juro...!” (v. 716, p. 45). A continuación hacen su entrada dos nuevos personajes: los estudiantes Tácito y Andronio, quienes se

burlan de Anastasio. A este punto, vuelve el silencio dramático en forma de disimulación de identidad. De hecho, llegan también Julia y Porcia esta vez disfrazadas de estudiantes. Precisamente gracias a su disfraz, Anastasio y su criado no las reconocen y se van, dejándolas con los dos capigorriones. Después de una burla gastada por Tácito y Andronio a los dos estudiantes fingidos, éstos últimos se reencuentran con Manfredo. El duque también va disfrazado de estudiante para poder moverse por Novara sin ser reconocido. De nuevo la ocultación de identidad se presenta como una estrategia que los personajes cervantinos emplean para conseguir solucionar sus problemas amorosos. El bloque de acción se cierra con la llegada de dos ciudadanos de Novara que comentan lo ocurrido a la duquesa Rosamira. Manfredo aprovecha de la ocasión para sacar informaciones y se entera que el duque de Novara ha decidido otorgar la mano de su hija a quien consiga demostrar su inocencia, desafiando a Dagoberto. Durante la conversación entre los ciudadanos y Manfredo se pone de relieve el silencio total de Rosamira, quien sigue sin abrir boca sobre el caso que la ve implicada:

MANFREDO: Mis señores, ¿qué se suena
del caso de la duquesa?

CIUDADANO1: Que se está todavía presa,
y el silencio la condena.

[...]

MANFREDO: ¿Y que calla la duquesa?

CIUDADANO2: Como si fuese un madero.

(vv. 888-901, p. 55, vv. 912-913, p. 56)

La primera jornada de *El laberinto de amor* se cierra con un último bloque de acción (D, vv. 974-1005), ubicado en la cárcel de Novara, donde el padre de Rosamira pide informaciones al Carcelero sobre las condiciones de su hija. Éste, además de describir el sufrimiento de la duquesa, quien llora y se desespera por su mala suerte, expresa al duque sus dudas sobre la acusación de Dagoberto. De nuevo se vuelve a hablar del silencio obstinado de Rosamira, que constituye el verdadero motor de toda la acción dramática:

DUQUE: [...] y el ver que Rosamira, en su disculpa,
 el labio no ha movido ni le mueve;
 y es muy cierta señal de tener culpa
 el que a volver por sí nunca se atreve.

(vv. 990-993, p. 61)

A continuación se inserta una tabla sobre los diferentes casos de silencio dramático que se han encontrado en la primera jornada de *El laberinto de amor* (fig. 14.1):

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-21	Anastasio/labrador, Ciudadanos	Disimulación de identidad
	1.2 vv. 22-37	(Anastasio/labrador, Ciudadanos), duque de Novara, Embajador de Rosena, acompañamiento	Personajes mudos
	1.3 vv. 38-109	(Anastasio/labrador, Ciudadanos), duque de Novara, Embajador de Rosena, acompañamiento, Dagoberto	Personajes mudos Autocensura
	1.4 vv. 110-165	(Anastasio/labrador, Ciudadanos), duque de Novara, Embajador de Rosena, acompañamiento, Dagoberto, Rosamira	Personajes mudos
	1.5 vv. 166-213	Anastasio/labrador, Ciudadanos, Dagoberto	Imposición de silencio
	1.6 vv. 214-245	(Anastasio/labrador), Ciudadanos	
vacío escénico			
	2.1 vv. 246-403	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio	Disimulación de identidad
	2.2 vv. 404-494	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio, Cazadores, Manfredo, (Uno)	
	2.3 vv. 495-517	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio	Imposición de silencio

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
B	2.4 vv. 518-555	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio, Manfredo, Cazadores, Embajador de Rosena	
	2.5 vv. 556-625	(Julia/Camilo, Porcia/Rutilio), Manfredo, Cazadores, Embajador de Rosena, Embajador de Dorlán	Personajes al paño
	2.6 vv. 626-675	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio, Manfredo, Cazadores, Embajador de Rosena	Apartes
vacío escénico			
C	3.1 vv. 676-723	Anastasio/labrador, Cornelio	Imposición de silencio
	3.2 vv. 724-789	Anastasio/labrador, Cornelio, Tácito, Andronio	
	3.3 vv. 790-813	Anastasio/labrador, Cornelio, Tácito, Andronio, Julia/Camilo, Porcia/Rutilio	Disimulación de identidad
	3.4 vv. 814-873	Cornelio, Tácito, Andronio, Julia/Camilo, Porcia/Rutilio	
	3.5 vv. 874-891	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio, Manfredo/estudiante	Disimulación de identidad
	3.6 vv. 892-973	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio, Manfredo/estudiante, Ciudadanos	
vacío escénico			
D	4.1 vv. 974-1005	duque de Novara, Carcelero	

Fig. 14.1 Tabla del silencio dramático en la primera jornada de *El laberinto de amor*

14.2 Jornada segunda

La segunda jornada de *El laberinto de amor* comienza con un bloque de acción (E, vv. 1006-1231) en el que tiene lugar el encuentro de Anastasio con su hermana Julia y su prima Porcia, todos disfrazados para encubrir sus verdaderas identidades. Pese al disfraz de labrador de Anastasio, las dos doncellas le reconocen en seguida y Porcia exhorta a Julia a irse, por miedo a que el duque la reconozca. De esta manera, Porcia tiene la ocasión para poder hablar con su amado Anastasio quien, en cambio, no la reconoce gracias a su disfraz de estudiante. La conversación que los dos disfrazados tienen ante la presencia del criado Cornelio es un auténtico triunfo de la alternancia de palabra y silencio, ya que ambos quieren encubrir sus identidades y sus intenciones. He aquí un fragmento de su diálogo:

PORCIA: Buen hombre, ¿sois desta tierra?
 ANASTASIO: No soy della, ni buen hombre.
 PORCIA: Pues, ¿cómo la vuestra ha nombre?
 ANASTASIO: Como el cielo que la encierra.
 CORNELIO: [Aparte] Querrá decir Rosamira,
 que es tierra y cielo a do vive.
 Estas quimeras concibe
 quien más por amor suspira.
 ANASTASIO: Y vos, ¿sois deste lugar,
 señor estudiante?
 PORCIA: No.
 ANASTASIO: ¿Pues de dónde?
 PORCIA: Aún no sé yo
 de a dó podré llamar:
 que el cielo y tierra, hasta ágora,
 me tratan como extranjero,
 y ni dél ni della espero
 ver en mis cuitas mejora.

(vv. 1070-1085, pp. 66-67)

Como se ha podido ver, la conversación entre los dos primos disfrazados se basa en el recurso del “decir sin decir”. Si por un lado Anastasio y Porcia callan las informaciones que podrían desvelar quienes son, por el otro los dos aluden a sus

penas de amor. El criado Cornelio, que se convierte en espectador de su conversación, interviene de vez en cuando por medio del aparte con el cual comenta la acción sin ser oído por los dos protagonistas. El público se entretiene al oír sus comentarios ya que, a diferencia del criado, conoce los quehaceres amorosos de los dos protagonistas y sus respectivas intenciones.

Después del aparte, el silencio vuelve a manifestarse también como autocensura, cuando Anastasio pregunta al estudiante fingido si está enamorado:

PORCIA: No será honesto
 hacer que me ponga en mengua
 tan fácilmente mi lengua
 como mis ojos me han puesto;
 ni vuestro traje me mueve,
 ni mi deseo, a mostrar
 lo que en silencio ha de estar
 hasta que otras cosas pruebe.

(vv. 1103-1109, p. 68)

La doncella disfrazada todavía no quiere desvelar su amor, ni su identidad, a su amado Anastasio. Una vez más, Porcia decide actuar con cautela y prudencia y por eso se sirve del silencio. El estudiante fingido cuenta a Anastasio ser de Dorlán y le informa de lo que se dice en el pueblo acerca del enamoramiento de Porcia, sobrina del duque de Dorlán, por su primo Anastasio y de la acusación que recae sobre Manfredo por haber raptado a Porcia y a Julia. Confesando su amor a Anastasio, si bien de manera indirecta y encubierta, la astuta doncella puede ver su reacción sin tener que exponerse en primera persona. Por su parte Anastasio expresa su sorpresa ante la inesperada noticia por medio de un aparte: “¿Cómo? ¿A mí? / ¿A su primo hermano? ¡Bueno!” (vv. 1133-1134, p. 70). Al mismo tiempo Cornelio, en otros apartes, expresa su temor a que Anastasio desvele su verdadera identidad al estudiante, por lo que una vez más el público puede disfrutar de todos estos juegos de dicho y no dicho que se establecen en las conversaciones entre los personajes cervantinos.

A continuación Anastasio invita al fingido estudiante a compartir con él su habitación en la posada en la que tiene alojamiento. Porcia acepta en seguida, pero antes decide ir a despedirse de su “amigo”, es decir de Julia. Al irse

Anastasio junto a su criado, la doncella se queda sola en el escenario y emplea el silencio bajo la forma de soliloquio. De esta manera expresa ante el público su contento por como están yendo las cosas y su fe en la esperanza.

Después de un breve bloque de acción (F, vv. 1232-1287) protagonizado por los estudiantes Tácito y Andronio, en el bloque consecutivo (G, vv. 1288-1552) Cervantes se sirve abundantemente del silencio dramático. Porcia se despide de su prima Julia, porque ha decidido seguir su aventura junto a Anastasio. La doncella ha cambiado así su disfraz de estudiante con otro de labrador para acomodarse al de Anastasio, que también se esconde bajo “el traje villano” (v. 1307, p. 77). De esta manera ambas doncellas están juntas a sus amados sin que éstos puedan reconocerlas, ya que siguen ocultando sus identidades, fingiéndose varones. A su vez, también los caballeros andan disfrazados, pero su verdadera identidad sí que es conocida a Porcia y Julia. Es decir que todos los cuatro personajes callan algo, pero algunos están al tanto de los encubrimientos de los demás (las mujeres), mientras otros (los hombres) desconocen por completo la verdad. El que dispone de la información completa, para lo que atañe a estas dos parejas, es el público que se hace así cómplice de las dos doncellas.

A continuación, llegan también Anastasio y Manfredo disfrazados respectivamente de labrador y de estudiante, juntos a los dos Ciudadanos de Novara. Los caballeros comentan la acusación que recae sobre el duque de Rosena (Manfredo) de haber raptado a la hija y la sobrina del duque de Dorlán y los dos terminan peleándose. Durante toda la conversación y la pelea entre Anastasio/labrador y Manfredo/estudiante hay una conversación paralela, toda en aparte, entre Porcia/Rutilio y Julia/Camilo. Las dos doncellas van comentando la acción, sin que los demás personajes las puedan oír, expresando su preocupación por ser descubiertas y por la riña; he aquí algunos de sus apartes:

PORCIA: ¿Hablaréle?
 JULIA: Háblale; pero no te ha descubierto.

[...]

JULIA: Que han de reñir los dos tengo gran miedo.
 PORCIA: Pues, por Dios, que si riñen...
 JULIA: Calla o vete.

PORCIA: Añade a lo que dices: si es que puedo.

(vv. 1368-1369, p. 80 y vv. 1387-1389, p. 81)

Al final las dos terminan para pelearse entre ellas, cada una defendiendo a su compañero, todo lo cual consigue la risa del público, ya que éste está al tanto de todos los silencios de los personajes.

Terminada la riña, quedan a solas en el escenario Anastasio/labrador y Porcia/Rutilio. El duque de Dirlán empieza a quejarse por su mal de amor y por la situación en la que se ha metido y expresa su incapacidad de contar su sufrimiento (inefabilidad):

ANASTASIO: Padezco el ma; no sé a quién descubrillo;
 mas, aunque lo supiese, no osaría,
 pues no es para sufrillo ni decillo.

(vv. 1480-1482, p. 88)

Porcia/Rutilio aprovecha de la ocasión para ofrecerse en seguida como fiel confidente (secreto):

PORCIA: ¿Que tienes miedo
 de descubrirte a mí? Pues yo te juro,
 por todo aquello que jurarte puedo,
 que puedes sin escrúpulo, al seguro,
 fiar de mí cualquier tu pensamiento.

(vv. 1495-1499, p. 89)

Anastasio se convence a confiarse con el fingido pastorcillo y le cuenta que tiene que averiguar, por encargo de un amigo, si la acusación dirigida a Rosamira es verdadera o falsa. Ante la disponibilidad de Rutilio, Anastasio le pide disfrazarse de labradora para llevar a Rosamira una carta y intentar averiguar de ella la verdad sobre el caso. Porcia/Rutilio acepta en seguida el encargo y Anastasio le da indicaciones sobre la manera de hablar que tendrá que emplear, exhortándola a emplear una lengua comedida (brevedad): “Habla sutil, y en pláticas sé corta” (v. 1539, p. 91). Como es evidente, la situación se hace cada vez más enredada y aumentan las identidades fingidas que Porcia tiene que asumir para encubrir su

identidad. De hecho, la doncella ha tenido que ponerse en disfraz varonil primero como pastor y luego como labrador, para ahora pasar a ser un fingido pastor disfrazado de labradora.

El siguiente bloque de acción (H, vv. 1553-1654) está protagonizado por la otra pareja de disfrazados: Manfredo y Julia. La doncella, en su papel de pastor disfrazado de estudiante, cuenta al duque de su encuentro con Julia, hija del duque de Dorlán, quien le habría confesado su amor por Manfredo. Al igual que su prima Porcia, también Julia emplea esta estrategia para declarar su sentimiento al duque, sin exponerse en primera persona. A lo largo de su cuento, Julia/Camilo echa mano al silencio, primero refiriéndose al mutismo que las declaraciones de la doncella le habían causado:

JULIA: Quedé, en oyendo aquesto,
bien como estatua mudo, y, sin hablalla
quise escuchar el resto,
temiendo con mi plática estorballa:
[...]

(vv. 1613-1616, p. 94)

Luego, reportando las palabras de la hija de duque de Dorlán, se sirve de la inefabilidad: “Víle, y quedé cual declarar no puedo” (v. 1648, p. 95). Y termina interrumpiendo de repente el cuento y dejando así a su interlocutor suspendido: “NI aun yo puedo contarte / más por ágora, porque gente viene.” (vv. 1649-1650, p. 95). Tanto el mutismo, como la inefabilidad y la interrupción de diálogo son todas formas de silencio que sirven para enfatizar tanto el sentimiento amoroso que Julia experimenta por Manfredo, como las emociones que supuestamente el cuento de Julia habría suscitado en Julia/Camilo. De esta manera la astuta doncella consigue captar toda la atención y curiosidad de su interlocutor, Manfredo, y dejarlo del todo admirado.

Con la interrupción del cuento de Julia/Camilo, se pasa a otro bloque de acción (I, vv. 1655-1746) que se abre con un soliloquio de Porcia, disfrazada de labradora, mientras anda hacia la cárcel donde está encerrada Rosamira. La doncella se dirige directamente al Amor, quejándose por las aventuras que éste le obliga hacer. He aquí un fragmento:

PORCIA: Amor, bien será que abajes
mi vida a tu proceder,
pues no me quieres comer,
aun hecha tantos potajes.
Primeramente pastor,
me hiciste, y luego estudiante,
y, andando un poco adelante,
me volviste en labrador,
para labrar mis desdichas
con yerros de tus marañas:
que éstas son de tus hazañas
las más venturosas dichas.
[...]

(vv. 1655-1666, p. 96)

De esta manera, Cervantes dirige otro guiño al público al referirse a los numerosos cambios de identidad de la pobre Porcia, que de momento no la han llevado a ningún resultado positivo. La acción sigue sin más recurso al silencio, con la llegada de los estudiantes Tácito y Andronio, quienes intentan burlarse de la labradora, hasta que el Carcelero los echa y lleva a Porcia a ver a Rosamira.

A continuación, se abre otro bloque de acción (L, vv. 1747-1904) nuevamente protagonizado por Manfredo en traje de estudiante, y Julia disfrazada de Camilo. El fingido pastor termina de contar a Manfredo de su encuentro con Julia, quien le habría pedido hacer de intermediario con el duque, porque ella no consigue expresarle su amor (inefabilidad):

JULIA: Que yo no tengo lengua
para decir mi mal, ni la dolencia
mi honestidad y mengua,
para poder ponerme en su presencia.
Tú a solas relata,
la muerte con que amor mi vida mata;
[...]

(vv. 1789-1794, p. 102)

Además, le dice que Julia está en su aposento, en espera de encontrar a Manfredo. Por desgracia, la astucia de Julia no da los frutos esperados porque, si

bien Manfredo acepta encontrar a la doncella, la quiere devolver a su padre —el duque de Dorlán—, para así demostrar su inocencia y recobrar su honor. Una vez a solas, Julia recorre al soliloquio (al igual que su prima Porcia) por medio del cual desahoga sus penas de amor, en secreto, ante la sola presencia del público.

El bloque de acción siguiente (M, vv. 1905-2032) cierra la segunda jornada de la comedia y tiene como protagonista a la tan deseada Rosamira. La acción se abre con un soliloquio de la duquesa, quien así rompe su silencio —si bien de manera sólo parcial, ya que el único que la puede escuchar es el público— para hablar de su condición de deshonrada a causa de Amor. Llega también Porcia/labradora, acompañada por el Carcelero, y pone al día a la duquesa de lo que está ocurriendo con sus pretendientes. Por un lado le cuenta que su prometido Manfredo ha vuelto a Rosena con la acusación de haber raptado la hija y la sobrina del duque de Dorlán y, por el otro, cuenta de la intención de Anastasio de desafiar a Dagoberto para demostrar la inocencia de Rosamira y así casarse con ella. Ante las palabras de la labradora, Rosamira declara no quererse casar con Anastasio, aunque de momento no quiere (o no puede) desvelar a Porcia la motivación:

ROSAMIRA: Pero, puesto que él venciase,
con él no me casaré.
PORCIA: Pues, ¿por qué?
ROSAMIRA: Yo sé el porqué.

(vv. 2005-2007, p. 111)

La acción se cierra con el empleo del secreto, ya que la duquesa pide a Porcia retirarse en un lugar de la cárcel más apartado, para poder hablar sin ser oídas:

ROSAMIRA: Ven conmigo a otro aposento,
labradora de mi vida,
que en parte más escondida
te quiero hablar un momento;
[...]

(vv. 2013-2016, p. 111)

De esta manera, con la interrupción del diálogo entre Rosamira y Porcia, Cervantes deja al público en gran expectación para ver qué es lo que la silenciosa

duquesa quiere desvelar tan en secreto. A continuación se inserta una tabla sobre las diferentes formas de silencio dramático que se han encontrado y analizado a lo largo de la segunda jornada de *El laberinto de amor* (fig. 14.2):

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
E	1.1 vv. 1006-1033	Anastasio/labrador, Cornelio	
	1.2 vv. 1034-1069	Anastasio/labrador, Cornelio, Julia/Camilo, Porcia/Rutilio	
	1.3 vv. 1070-1217	Anastasio/labrador, Cornelio, Porcia/Rutilio	Decir sin decir Apartes Autocensura
	1.4 vv. 1218-1231	Porcia/Rutilio	Soliloquio
vacío escénico			
F	2.1 vv. 1232-1287	Tácito, Andronio	
vacío escénico			
G	3.1 vv. 1288-1347	Porcia/Rutilio, Julia/Camilo	Disimulación de identidad
	3.2 vv. 1348-1463	Porcia/Rutilio, Julia/Camilo, Anastasio/labrador, Manfredo/estudiante, Ciudadanos	Apartes
	3.3 vv. 1464-1552	Porcia/Rutilio, Anastasio/labrador	Inefabilidad Secreto Brevedad Disimulación de identidad
vacío escénico			
H	4.1 vv. 1553-1654	Julia/Camilo, Manfredo/estudiante	Inefabilidad Secreto Personaje mudo Interrupción de diálogo
vacío escénico			
I	5.1 vv. 1655-1680	Porcia/labradora	Soliloquio Disimulación de identidad
	5.2 vv. 1681-1708	Porcia/labradora, Tácito, Andronio	
	5.3 vv. 1709-1746	Porcia/labradora, Tácito, Andronio, Carcelero	
vacío escénico			

<i>EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA SEGUNDA</i>			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
L	6.1 vv. 1747-1896	Julia/Camilo, Manfredo/ estudiante	Inefabilidad
	6.2 vv. 1897-1904	Julia/Camilo	Soliloquio
vacío escénico			
M	7.1 vv. 1905-1920	Rosamira	Soliloquio
	7.2 vv. 1921-2032	Rosamira, Porcia/labradora, Carcelero	Decir sin decir Secreto

Fig. 14.2 Tabla del silencio dramático en la segunda jornada de *El laberinto de amor*

14.3 Jornada tercera

La tercera jornada de *El laberinto de amor* se abre con un bloque de acción consecutivo a la jornada anterior (N, vv. 2033-2124) y protagonizado por Julia/Camilo y Manfredo/estudiante. Por voluntad de Manfredo, los dos disfrazados habían ido a ver a Julia en la habitación de Camilo. La verdadera Julia, disfrazada de Camilo, tiene que volver a engañar al duque, diciendo que Julia se ha ido. A este punto, la astuta doncella intenta despertar en Manfredo un sentimiento amoroso hacia Julia pero sin ningún éxito, ya que el duque está determinado en ir a hablar con su amada Rosamira. A lo largo de su conversación con Manfredo, Julia emplea dos veces el aparte:

JULIA: ¡Ay de mí, cómo me veo,
 puesta en dudosa balanza,
 esperando la esperanza
 cuando revive el deseo!

MANFREDO: ¿Qué es lo que dices?

JULIA: No, nada
 [...]

JULIA: ¡En fin, mi ventura es corta;
 no hay que esperar en Manfredo!
 Mas, antes que el fin funesto
 llegue que temo y deseo,
 yo echaré de mi deseo
 en la plaza todo el resto.

(vv. 2057-2061, p. 114, vv. 2119-2124, p. 117)

El aparte se configura así como un espacio de libre expresión de su auténtico estado de ánimo y de sus verdaderas intenciones. De esta manera, una vez más el público se hace cómplice del personaje cervantino, mientras el duque Manfredo sigue a oscuras de todo.

A continuación, el siguiente bloque de acción (O, vv. 2125-2188) se ubica nuevamente en la cárcel de Novara y tiene como protagonistas a Rosamira y Porcia. Las dos mujeres salen al escenario la una disfrazada de la otra, de manera

que Cervantes pone en escena un auténtico trueque de identidades, como apunta en una acotación:

Sale ROSAMIRA con el vestido y rebozo de PORCIA, y PORCIA sale con el de ROSAMIRA, con el manto hasta cubrirse todo el rostro.

(p. 117)

Además de la disimulación de identidad, el silencio aparece también en forma de elipsis. En efecto, el dramaturgo ha decidido no representar la conversación secreta entre Rosamira y Porcia, por lo que el público desconoce por completo cuál es el plan que las dos protagonistas han acordado entre ellas. De esta manera, aunque el público dispone de más información que los demás personajes de la pieza, el dramaturgo consigue atrapar también a él en estas redes de silencios y secretos, consiguiendo así su admiración y expectación.

Rosamira disfrazada de labradora sale de la cárcel, mientras Porcia disfrazada de Rosamira se queda en compañía del Carcelero, quien le trae la indumentaria para el duelo previsto para el día siguiente. Una vez más Cervantes demuestra una gran atención por los lenguajes no verbales: en este caso el traje de la duquesa, los objetos que llevará el acompañamiento de Rosamira y hasta las personas que la acompañarán. Todos estos elementos, gracias a su color (el verde y el negro del traje) y a su valor simbólico (el niño con la corona de laurel verde o el verdugo con el acero) consiguen evocar al mismo tiempo tanto la alegría y la esperanza, como la tristeza y la muerte. Recurriendo a los elementos visuales, en lugar de la sola palabra, Cervantes representa de manera inmediata y más intensa los dos diferentes epílogos que puede tener la vida de la duquesa: la honra recobrada o la deshonra eterna. Ante la vista de toda la indumentaria y la explicación de como será su acompañamiento, Porcia/Rosamira hace mutis, lo cual preocupa al buen Carcelero, quien ignora tener delante de si la sobrina del duque de Dorsán, en lugar de su duquesa:

CARCELERO: ¡Estraño silencio es éste!
¡Mucho me da que pensar!
¡Más téngola de ayudar,
aunque la vida me cueste!

(vv. 2185-2189, p. 120)

La comedia prosigue con un nuevo bloque de acción (P, vv. 2189-2264) protagonizado por Rosamira, su pretendiente Anastasio y su acusador Dagoberto, con sus criados. Por la calle Anastasio y Cornelio se cruzan con Rosamira que va disfrazada de labradora. Como es obvio, la identidad fingida de la duquesa crea en seguida el equívoco, ya que Anastasio y su criado piensan que se trate de Rutilio disfrazado de labradora. De esta manera, gracias al dicho y no dicho, Cervantes da lugar a una secuencia muy entretenida para el público, que en cambio dispone de toda la información. Anastasio y la fingida labradora casi se pelean, hasta que hace su entrada Dagoberto. A este punto, Rosamira actúa con mucho ingenio, recurriendo de nuevo al silencio y al lenguaje del cuerpo:

ROSAMIRA: Príncipe, hablarte quisiera
a solas, si ser pudiera,
o no con tantos testigos.
Y, para facilitallo,
mira quién soy.

Descúbrese ROSAMIRA a sólo DAGOBERTO.

(vv. 2230-2234, p. 123)

La duquesa pide así hablar en secreto a su acusador y, por medio de un gesto, desvela sólo a él su verdadera identidad. De esta manera, Rosamira consigue liberarse de Anastasio y Cornelio y pide a Dagoberto que la lleve a Utrino. En su breve conversación con su acusador, Rosamira emplea la palabra de manera muy concisa y, si bien Dagoberto la exhorta a hablar más, ella no le proporciona otras informaciones. Es decir que una vez más el silencio se convierte en característica principal de la conducta de la protagonista cervantina.

A continuación, la acción vuelve en el interior de la cárcel de Novara (Q, vv. 2265-2536) donde Porcia disfrazada de Rosamira recibe la visita de Manfredo, acompañado por Julia disfrazada de Camilo. Mientras esperan a que el Carcelero llame a Rosamira, Julia/Camilo emplea el aparte para desahogar nuevamente su angustia por cómo están yendo las cosas con Manfredo: “¡Ay triste, con cuántas

flechas / me hiere Amor inclemente!” (vv. 2279-2280, p. 126), lo cual es un guiño al público que está al tanto de todo. Con la llegada de la fingida duquesa, Manfredo acalla a Camilo y exhorta a la que cree ser Rosamira a romper el silencio que la está deshonrando:

MANFREDO: [...] será bien que vuestra lengua
descubra lo que hay en esto,
porque su silencio ha puesto
a vuestro crédito en mengua.

(vv. 2297-2300, p. 127)

Para salir del paso, la astuta Porcia/Rosamira inventa haber tenido una visión la noche anterior, en la que se le aparecía Manfredo preguntándole acerca de su inocencia o culpabilidad, a lo que ella habría respuesta sólo por medio de la mirada:

PORCIA: Yo, sepultada en silencio
y con el miedo confusa,
hice lengua de los ojos,
por tener la lengua muda;
con ellos le di a entender
ser traidor el que me acusa,
y que mi silencio nace
de considerada astucia.

(vv. 2341-2348, p. 129)

De esta manera se vuelve a hacer hincapié en el mutismo que, desde el comienzo de la comedia, caracteriza al personaje de Rosamira. La duquesa fingida sigue su cuento, diciendo haber visto también a una doncella, Julia, quien declaraba su amor a Manfredo. A este punto, la fingida Rosamira se pone a chillar exhortando a Manfredo a aceptar el amor de Julia y dejarla a ella en paz. Ante esta inesperada reacción de la duquesa, Manfredo cree que se ha vuelto loca y, mientras se va, se pone a acallar contemporáneamente a Rosamira y a Camilo. Todo esta situación consigue la risa del público que, a diferencia de Manfredo, conoce toda la verdad.

A seguir, el Carcelero anuncia una nueva visita para la duquesa y no pierde la ocasión para incitarla a hablar: “Hablad más, mostraos afable, / que os mata

tanto callar.” (vv. 2419-2420, p. 131). Mientras espera a que entre su nuevo visitador, Porcia expresa en un soliloquio su debate entre el deseo de hablar y la obligación a callar:

PORCIA: Si fuese Anastasio... ¡Ay cielos!
 ¿Qué he de hacer si acaso es él?
 ¿He de estar muda con él,
 o he de decir mis duelos?
 ¡En gran confusión me veo!
 Ingenio, cielos, ayuda:
 que no es posible estar muda
 con tan parlero deseo.

(vv. 2421-2428, p. 131)

El Carcelero vuelve a aparecer, esta vez acompañado a Anastasio, al que comenta “que el silencio desta dama / tiene a Novara suspensa” (vv. 2433-2434, p. 132). Por lo que una vez más, Cervantes asocia a la figura de Rosamira el silencio, mostrando como el callar está a la base de toda la comedia. A continuación tiene lugar la conversación entre los dos personajes, durante la cual la fingida duquesa confiesa su inocencia y dice corresponder el sentimiento amoroso de Anastasio, con quien termina casándose ante el criado Cornelio como testigo. La secuencia se cierra con un nuevo soliloquio de Porcia en el que expresa toda su felicidad por como avanza su plan. Mientras Anastasio ha sido engañado, convencido de haberse casado con Rosamira, Porcia ha conseguido su objetivo gracias a la disimulación de identidad.

El bloque de acción siguiente (R, vv. 2537-2790) tiene como protagonistas la otra pareja: Manfredo y Julia/Camilo, que están probando unas armas para el desafío contra Dagoberto del día siguiente, al que participará el duque de Rosena. Con la complicidad del Huésped de la posada Camilo finge que Julia haya vuelto para hablar con el duque y sale de escena para quitarse el disfraz varonil y recobrar su verdadera identidad. Mientras tanto, Manfredo se queda solo y pronuncia un largo soliloquio en el que expresa su turbación por el sentimiento amoroso que Julia le despierta e intenta reprimirlo; he aquí un fragmento:

MANFREDO: El corazón en el pecho
 me da saltos. ¿Qué es aquesto?

Mas, si anuncia que es verdad
 lo que Rosamira dijo,
 por vanas cuentas me rijo.
 ¿No tengo yo voluntad?
 ¿Cómo? ¿Sentidos no tengo?
 ¿No tengo libre albedrío?
 ¿Pues qué miedo es éste mío?
 ¡Mal con mi esfuerzo me avengo!
 ¿Con qué miedo es éste mío?
 ¡Mal con mi esfuerzo me avengo!
 ¿Con qué, para que me venza,
 Julia me ha obligado a mí?
 Pues no es señal verla aquí
 de amor, mas de desvergüenza.
 [...]

(vv. 2571-2584, pp. 139-140)

De esta forma el público se da cuenta del gran cambio que Manfredo está experimentado y de su personalidad altamente manejable. Después de un breve episodio cómico protagonizado por Manfredo, el Huésped y Tácito, hace por fin su entrada Julia en hábito de mujer. A solas con el duque de Rosena, Julia rompe su silencio y termina confesando su amor y su verdadera identidad. Por su parte Manfredo le propone ser su padrino durante el duelo del día siguiente y le promete ser suyo. De manera especular al bloque de acción anterior, también éste se concluye con un soliloquio de la doncella en el que expresa su contento por el éxito que está teniendo su plan.

Se llega así al último bloque de acción de la comedia (S, vv. 2791-3078) en el que tiene lugar el tan esperado desafío entre Dagoberto y él que quiera demostrar la inocencia y honradez de Rosamira. Todo está listo y ante el duque de Novara y los Jueces, poco a poco llegan todos los protagonistas, quienes ocultan sus verdaderas identidades: Porcia va disfrazada de Rosamira, Rosamira y Dagoberto van vestidos de peregrinos embozados, Anastasio se presenta al desafío con la cara cubierta de un tafetán y lo mismo hace Manfredo, quien viene acompañado por Julia en traje varonil. De esta manera, el público que conoce las verdaderas identidades de los personajes, se encuentra en gran expectación por ver qué ocurrirá en esta maraña de silencios y ocultaciones. Todo el mundo espera con impaciencia a Dagoberto para el duelo, mientras Anastasio y

Manfredo se ofrecen defender a Rosamira ante el duque de Novara, sin que ninguno de los dos desvele su identidad. Dagoberto y Rosamira, escondidos bajo el disfraz de peregrinos, asisten a la acción y comentan en una serie de apartes lo que está ocurriendo. Lo mismo hacen también las dos doncellas disfrazadas Julia y Porcia y el estudiante Tácito. De esta manera, Cervantes sigue hasta el final de la comedia con su laberinto de identidades fingidas, secretos y ocultaciones entre los personajes, haciendo constantemente cómplice al público de todos estos silencios.

El hecho que desencadena la ruptura de todos los silencios de los personajes y abre así el camino al desenlace final es la llegada de una carta de Dagoberto dirigida al duque de Novara. En ella, el duque de Utrino confiesa que entre él y Rosamira hay un auténtico sentimiento amoroso y que su acusación a la duquesa era sólo una astucia para que se deshiciesen las bodas con Manfredo. Se trata de un auténtico golpe de efecto que sorprende no sólo a todos los personajes, sino también al público que desconocía esta parte de la historia. Esta noticia desencadena en seguida la ira de Anastasio, convencido de estar casado con Rosamira, y de Manfredo, su prometido, por lo que ambos desvelan ante todos sus identidades. Los dos duque sacan el tema de las dos doncellas supuestamente raptadas por Manfredo, por lo que también Dagoberto decide dar la cara para defender la honra de su hermana Porcia. A este punto, también Julia, Porcia y Rosamira terminan desvelando sus identidades y sus verdaderos amores. La ruptura de todos los silencios hace que las nuevas parejas amorosas formadas por Rosamira-Dagoberto, Manfredo-Julia y Anastasio-Porcía se puedan por fin componer y la comedia terminar.

En conclusión, entre todas las comedias cervantinas *El laberinto de amor* es quizás la que más uso hace del silencio dramático en sus diferentes variantes. En efecto, el callar está a la base de toda la acción dramática, que comienza precisamente gracias al mutismo de Rosamira. Además de la duquesa, todos los demás protagonistas ocultan y callan algo a los demás, por lo que la intriga resulta ser una maraña de verdades escondidas, fingimientos y secretos que se desvelan sólo al final de la pieza. En otras palabras, el silencio se configura como elemento imprescindible en la construcción de la intriga, ya que sin los múltiples callamientos de los personajes no habría comedia. Quizás puede haber un intento paródico de Cervantes sobre el recurso de los juegos de identidades, típicos de la

Comedia Nueva. A nuestro juicio, el dramaturgo busca constantemente la complicidad del público, recurriendo a las distintas formas de silencio, para reírse con él de las disparatadas situaciones que se representan en las tablas de su época. A continuación, se inserta una tabla sobre las diferentes formas de silencio dramático que Cervantes ha empleado en la tercera y última jornada de *El laberinto de amor* (fig. 14.3):

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
N	1.1 vv. 2033-2124	Manfredo, Julia/Camilo	Apartes
	vacío escénico		
O	2.1 vv. 2125-2144	Rosamira/labradora, Porcia/Rosamira	Elipsis Disimulación de identidad
	2.2 vv. 2145-2184	Porcia/Rosamira, Carcelero	Personaje mudo
	2.3 vv. 2185-2188	Carcelero	Soliloquio
vacío escénico			
P	3.1 vv. 2189-2196	Anastasio/labrador, Cornelio	
	3.2 vv. 2197-2222	Anastasio/labrador, Cornelio, Rosamira/labradora	Disimulación de identidad
	3.3 vv. 2223-2243	Anastasio/labrador, Cornelio, Rosamira/labradora, Dagoberto, Criado	Secreto
	3.4 vv. 2244-2264	Rosamira/labradora, Dagoberto, Criado	
vacío escénico			
Q	4.1 vv. 2265-2292	(Carcelero), Manfredo, Julia/Camilo	Aparte Imposición de silencio
	4.2 vv. 2293-2409	Manfredo, Julia/Camilo, Porcia/Rosamira	Imposición de silencio Personaje mudo
	4.3 vv. 2410-2420	Porcia/Rosamira, Carcelero	
	4.4 vv. 2421-2428	Porcia/Rosamira	Soliloquio
	4.5 vv. 2429-2532	Porcia/Rosamira, (Carcelero), Anastasio, Cornelio	

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	4.6 vv. 2533-2536	Porcia/Rosamira	Soliloquio
vacío escénico			
R	5.1 vv. 2537-2570	Julia/Camilo, Manfredo, Huésped	
	5.2 vv. 2571-2592	Manfredo	Soliloquio
	5.3 vv. 2593-2634	Manfredo, Huésped	
	5.4 vv. 2635-2700	Manfredo, Huésped, Tácito	
	5.5 vv. 2701-2783	Manfredo, Julia	
	5.6 vv. 2784-2790	Julia	Soliloquio
vacío escénico			
S	6.1 vv. 2791-2078	duque de Novara, Jueces, Porcia/Rosamira, acompañamiento, Dagoberto/peregrino, Rosamira/peregrina, Tácito, Anastasio, Cornelio, Manfredo, Julia/padrino	Personajes mudos Disimulación de identidad Autocensura

Fig. 14.3 Tabla del silencio dramático de la tercera jornada de *El laberinto de amor*

Capítulo 15: El silencio dramático en *La entretenida*

15. El silencio dramático en <i>La entretenida</i>	300
15.1 Jornada primera	300
15.2 Jornada segunda	308
15.3 Jornada tercera	314

15. El silencio dramático en *La entretenida*

El objetivo del presente capítulo será el de analizar las diferentes manifestaciones de silencio dramático presentes en el texto de *La entretenida*, para averiguar el papel que el callar desempeña en la comedia cervantina. El capítulo se repartirá en tres apartados (§15.1, §15.2 y §15.3) según las tres jornadas que componen la pieza.

15.1 Jornada primera

La primera jornada de *La entretenida* se ubica en Madrid y se abre con un primer bloque de acción (A, vv. 1-244) protagonizado, por un lado, por la fregona Cristina, el paje Quiñones y el lacayo Ocaña, y por el otro, por don Antonio, su hermana Marcela y su amigo y confidente don Francisco. La primera parte se centra en los tres criados y, en particular, en los celos de Ocaña por la relación entre la fregona y el paje. El silencio dramático aparece primero en forma de soliloquio, cuando Ocaña crítica a solas la figura de los pajes y desahoga ante el público sus celos. He aquí un fragmento:

OCAÑA: ¡Corazón, triste te pones!
 ¡La sangre se me revuelve
 en ver a estos dos tan juntos,
 tan domésticos y afables!

(vv. 111-113, p. 176)

De esta manera, el soliloquio del lacayo sirve para conseguir la sonrisa del público y, al mismo tiempo, para caracterizar al personaje de Ocaña. A continuación, llegan también Quiñones con Cristina, quien exhorta al paje a callar ante Ocaña empleando un aparte:

CRISTINA: No le mires ni le hables.
 Si le hablares, no sea en puntos

que te descubran celoso;
que hará mil suertes en ti.

(vv. 115-118, p. 176)

La imposición de silencio de la fregona es una demostración del poder que la mujer ejerce sobre el paje, por lo que Cristina se muestra así desde el principio como el personaje que lleva las riendas de la situación. El silencio se manifiesta además como tema de conversación entre los personaje cuando Ocaña, aludiendo a la relación amorosa entre Cristina y Quiñones, les exhorta callar: “Y también sé yo muy bien / que a los dos estará bien / el callar” (vv. 134-136, p. 177). A lo que contesta la astuta Cristina con un firme rechazo al callar: “Yo sé que no, / porque quien calla concede / con el mal que dél se dice” (vv. 136-138, p. 177), que evidentemente alude al famoso refrán “quien calla, otorga”. De esta manera, con este juego de provocaciones y acallamientos recíprocos, el dramaturgo establece en seguida las relaciones entre los personajes y, además, consigue el efecto cómico.

Pero, los personajes humildes no son los únicos que se sirven del silencio, sino que también las damas y caballeros protagonistas de la piezas emplean el callar ya a partir de su primera aparición en el escenario. En efecto, llega don Antonio quien, mientras echa a los criados, se queja de amor ante su hermana Marcela, sin develarle la identidad de su amada: “Quiero, mas no diré a quién.” (v. 160, p. 179). El “decir sin decir” de Antonio desencadena la curiosidad de Marcela y también su preocupación, como se ve en la conversación entre los dos hermanos:

MARCELA: ¿Siquiera me dirás
 el nombre desa tu dama?
ANTONIO: Como te llamas, se llama.
MARCELA: ¿Como yo?
ANTONIO: Y aun tiene mucho más:
 que se te parece mucho.
MARCELA: [Aparte] ¡Válame Dios! ¿Qué es aquisto?
 ¿Si es amor éste de incesto?
 Con varias sospechas lucho.
 ¿Es hermosa?
ANTONIO: Como vos,

y está bien encarecido.

MARCELA: [Aparte] El seso tiene perdido
mi hermano. ¡Válgale Dios!

(vv. 181-192, p. 180)

En efecto, el lenguaje alusivo e indirecto de Antonio insinúa la sospecha en Marcela sobre un posible deseo incestuoso de su hermano hacia ella. De todas formas, también la dama recurre al silencio parcial, expresando sus sospechas en aparte, de manera que sólo el público la puede oír, mientras Antonio queda a oscuras de todo. Cervantes inserta la llegada de otro personaje, don Francisco, con el cual Antonio sigue hablando de su amada Marcela, después de haber echado a su hermana. De la conversación entre los dos amigos el público infiere que la Marcela a quien Antonio quiere no es su hermana, sino otra dama cuyo padre ha escondido en un lugar secreto. Gracias a estas informaciones, el público sabe que las sospechas de la hermana de Antonio son sólo un gran equívoco, mientras la protagonista, que no puede asistir a esta conversación, sigue pensando en el incesto. De esta manera, gracias a una estratégica alternancia de dicho y no dicho, el dramaturgo consigue crear el motor de la acción dramática y, al mismo tiempo, ganarse la complicidad del público que inevitablemente experimenta una gran expectación para ver como evolucionará la situación. La acción se cierra con un último caso de silencio, que esta vez se manifiesta como secreto:

FRANCESCO: O vámonos, o habla paso:
que no sabes quién te escucha.

ANTONIO: Vamos, amigo, y advierte
que fío mi vida y muerte
de tu discreción, que es mucha.

(vv. 240-244, p. 182)

El siguiente bloque de acción (B, vv. 245-494) tiene como protagonistas a unos nuevos personajes: Cardenio, Torrente y el escudero Muñoz. Después de haberse quejado por su mal de amor ante Torrente, Cardenio se encuentra con el escudero de doña Marcela, de la cual el caballero está enamorado. Muñoz se ofrece ayudar a Cardenio para seducir a la arisca Marcela y le cuenta de la

existencia de don Silvestre de Almendárez, primo de Marcela, quien tiene que llegar de Lima para casarse con ella. Lo que Muñoz propone a Cardenio para conseguir el amor de Marcela es un auténtico plan de disimulación, he aquí un fragmento del discurso del escudero:

MUÑOZ: Fíngete tú don Silvestre,
que yo te daré bastantes
relaciones con que muestres
ser él mismo; y serán tales,
que, por más que te pregunten,
podrás responder con arte,
que, acreditando el engaño.
tus mentiras sean verdades.
[...]

(vv. 387-394, p. 189)

Es decir que el silencio, en este caso bajo la forma de disimulación de identidad, se configura como una astuta estrategia para conseguir solucionar los problemas amorosos del personaje. Mientras Torrente expresa su total desacuerdo sobre el plan que, a su parecer, es un disparate, Cardenio acepta con entusiasmo, convencido de poder así conseguir a su amada Marcela. Además, de esta forma el silencio se constituye como recurso fundamental en la construcción de la intriga.

A continuación, la acción vuelve a centrarse en Marcela y en el supuesto deseo incestuoso de Antonio (C, vv. 495-715), ya que la dama confiesa sus sospechas y preocupación a su criada Dorotea. Hace su entrada también don Antonio quien, sin darse cuenta de la presencia de las dos mujeres, desahoga toda su pena por la ausencia de su amada Marcela. El soliloquio de Antonio viene en seguida mal interpretado por ambas mujeres, que terminan por creer que realmente el caballero desea a su hermana Marcela. De esta manera, el silencio vuelve a ser de nuevo motor de la acción dramática, dando lugar al equívoco, y provoca la risa del público. Mientras Marcela y Dorotea se van, llega el lacayo Ocaña, quien se queja con su amo Antonio por no ser pagado. La acción se cierra con un último caso de silencio dramático, el soliloquio de Ocaña, con el

cual el lacayo expresa su amor por la fregona Cristina y su intención de conquistarla:

OCAÑA: Cristinica estará agora
 en la plaza; allá me impele
 aquella fuerza que suele,
 que dentro del alma mora.
 Búscola como a mi centro,
 y si la encontrase yo,
 nunca jugador echó
 tan rico y gustoso encuentro.
 Deste gusto no me prive
 Amor, que en mi ayuda llamo,
 y siquiera, con mi amo,
 ni más medre ni más prive.

(vv. 704-715, p. 201)

De este modo, Cervantes se sirve una vez más del monólogo para caracterizar a su personaje ante el público, ahondando en sus sentimientos y su mundo interior, lo cual da un mayor espesor a la figura humilde del lacayo.

El siguiente bloque de acción está casi del todo protagonizado por los criados (D, vv. 716-807), a excepción de un caballero —don Ambrosio, otro pretendiente de doña Marcela—, quien entrega a Cristina una carta de amor para su dueña. El silencio se manifiesta con el “decir sin decir” de Ambrosio, quien hace alusiones acerca del posible interés amoroso de Antonio hacia su hermana Marcela:

AMBROSIO: ¿Regálala, por ventura,
 don Antonio?
 CRISTINA: Como a hermana.
 AMBROSIO: De ser su intención tan sana,
 no sé yo quién lo asegura.
 ¡Oh padre mal advertido!
 CRISTINA: No le tiene.
 AMBROSIO: Sí le tiene;
 pero a mí no me conviene
 el darme por entendido.
 De las cosas que sospecho

y de las que son tan graves,
 tenga la lengua las llaves,
 y no las arroje el pecho.

(vv. 732-743, p. 202)

Como se ha visto, el caballero si bien alude a la posibilidad de un deseo incestuoso por parte de Antonio, no llega a afirmarlo explícitamente. Desta manera insinúa la duda en su interlocutora Cristina y, por consiguiente, en el público. Pero Ambrosio, por cuestiones de prudencia, no está intencionado a desvelar a nadie de forma abierta su grave sospecha y cierra su discurso con una firme autocensura, dejando a la fregona y al público en gran expectación.

Además, las insinuaciones de don Ambrosio vienen interrumpidas por la llegada del paje Quiñones, que provoca la salida de escena del caballero. Después del acallamiento del paje a la fregona: “Calle, / y advierta que está en la calle.” (vv. 765-766, p. 203), con el cual el callar se presenta nuevamente como sinónimo de prudencia y discreción, el silencio se manifiesta bajo la forma del soliloquio. De hecho, después de que Quiñones y Cristina abandonan el escenario, llega el lacayo Ocaña a quien Cervantes hace hablar de nuevo a solas, para desahogar sus celos y pena de amor. El soliloquio viene así empleado por el dramaturgo con el intento de abrir una brecha en el mundo interior del personaje, sacando ante al público sus sentimientos más íntimos.

Se llega así al último bloque de acción (E, vv. 808-970), protagonizado por Muñoz, Cardenio, Torrente y don Antonio. También aquí se han encontrado diferentes casos de uso de silencio dramático. De hecho la acción se abre con otro soliloquio, esta vez pronunciado por el escudero; he aquí un fragmento:

MUÑOZ: Despierto y durmiendo, estoy
 pensando siempre y soñando
 cuando ha de llegar el cuándo
 mude el pellejo en que estoy;
 [...]
 pero, con todo, me pesa
 de haberme empeñado así,
 porque tengo para mí
 ser peligro la empresa.

(vv. 808-811 y vv. 820-823 p. 206)

Muñoz, sin que nadie le pueda oír, expresa así su aspiración (el medrar) y sus preocupaciones (el plan de disimulación de Cardenio), por lo que una vez más Cervantes emplea el soliloquio para caracterizar a su personaje ante el público.

A continuación, hace su entrada también don Antonio junto a un peregrino, que en realidad es Torrente disfrazado. Muñoz le reconoce en seguida y expresa su sorpresa en un aparte, lo cual es un guiño al público, quien está al tanto del embuste organizado: “¡Válgate el diablo! ¿Qué disfraz es éste? / Esto no puse yo en la lista” (vv. 827-828, p. 206). El fingido peregrino da comienzo al plan de disimulación, contando a don Antonio del naufragio sufrido junto a su amo don Silvestre de Almendárez. La pérdida de todos sus bienes habría obligado a don Silvestre vivir como peregrino, por no querer pedir favores a su primo don Antonio. De esta manera, Cardenio y Torrente ocultan sus identidades bajo una doble máscara: la de don Silvestre y su criado disfrazados de peregrinos. El embuste sigue con la llegada del fingido don Silvestre en disfraz de peregrino, quien finge enfadarse con su criado por haber desvelado su verdadera identidad a don Antonio. Por su parte, Torrente jura no haber dicho nada y emplea un aparte para dirigirse a don Antonio, sin ser oído por su amo: “¡Vive Dios!, que es el mismo que te digo. / Apriétale, y conjúrale, y confiese.” (vv. 928-929, p. 211). De esta manera, por medio de la disimulación de identidad, Cervantes consigue desarrollar la intriga de su comedia y, jugando con la subinformación de los personajes, da lugar a situaciones cómicas que entretienen al público. Don Antonio cae en la trampa y se ofrece ayudar a él que cree ser don Silvestre, acogiéndole en su casa. La acción se cierra con otro soliloquio del escudero Muñoz, quien se queja por como están actuando Cardenio y Torrente. Se cierra así la primera y muy enredada jornada de *La entretenida* que, como se ha podido ver, basa su intriga en una serie de silencios de los personajes. A continuación se inserta una tabla que resume los diferentes casos de silencio dramático encontrados hasta esta altura de la pieza (fig. 15.1):

LA ENTRETENIDA - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencios dramáticos
A	1.1 vv. 1-90	Ocaña, Cristina	
	1.2 vv. 91-114	Ocaña	Soliloquio
	1.3 vv. 115-158	Ocaña, Cristina, Quiñones	Imposición de silencio Apartes
	1.4 vv. 159-192	(Ocaña, Cristina), Antonio, Marcela	Decir sin decir Apartes
	1.5 vv. 193-244	Antonio, (Marcela), Francisco	Secreto
vacío escénico			
B	2.1 vv. 245-292	Cardenio, Torrente	
	2.2 vv. 293-494	Cardenio, Torrente, Muñoz	Disimulación de identidad
vacío escénico			
C	3.1 vv. 495-538	Marcela, Dorotea	
	3.2 vv. 539-576	(Marcela, Dorotea), Antonio	Soliloquio
	3.3 vv. 577-694	Antonio, Ocaña	
	3.4 vv. 695-715	Ocaña	Soliloquio
vacío escénico			
D	4.1 vv. 716-751	Ambrosio, Cristina	Autocensuras Decir sin decir
	4.2 vv. 752-781	Cristina, Quiñones	Imposición de silencio
	4.3 vv. 782-807	Ocaña	Soliloquio
vacío escénico			
E	5.1 vv. 808-823	Muñoz	Soliloquio
	5.2 vv. 824-917	Muñoz, Antonio, Torrente/ peregrino	Disimulación de identidad
	5.3 vv. 918-966	Muñoz, Antonio, Torrente/ peregrino, Cardenio/ Silvestre	Disimulación de identidad Aparte
	5.4 vv. 967-970	Muñoz	Soliloquio

Fig. 15.1 Tabla del silencio en la primera jornada de *La entretenida*

15.2 Jornada segunda

La segunda jornada de *La entretenida* se abre con un bloque de acción (F, vv. 971-1268) al principio protagonizado por los personajes femeninos de la comedia: doña Marcela, su criada Dorotea y la fregona Marcela. La dama está reprochando duramente a la fregona por su comportamiento, a su parecer, indiscreto. El silencio aparece en forma de aparte, ya que Cristina comenta los reproches de Marcela, sin que ésta la pueda oír:

CRISTINA: Señora me llama. ¡Malo!
que ya sé por experiencia
que no hay dos dedos de ausencia
desta cortesía a un palo.

MARCELA: ¿Qué murmuras, desatada,
maliciosa y atrevida?

CRISTINA: Nunca murmuré en mi vida.

MARCELA: ¿Qué dices?

CRISTINA: No digo nada.
[...]

(vv. 980-989, pp. 215-16)

De este modo, el silencio parcial de la fregona da lugar a una situación cómica y, al mismo tiempo, consigue la complicidad del público, quien es el único que puede escuchar sus comentarios. La discusión entre las dos mujeres llama la atención de Dorotea, la cual pregunta la razón de tal enfado. Pero interviene en seguida Marcela, quien vuelve a acusar la fregona de “desenvoltura” (v. 1056, p. 218) y la amenaza recurriendo a una autocensura: “Pero yo haré, / si es que acaso puedo, / si ella no se enmienda, / lo que callar quiero.” (vv. 1060-1063, p. 218).

A continuación, llegan los protagonistas masculinos de la pieza: don Antonio, el paje Quiñones, el escudero Muñoz y los disfrazados Cardenio y Torrente. Tiene así lugar el primer encuentro entre Cardenio y su amada Marcela, por supuesto siempre fingiendo ser su primo y prometido don Silvestre. Nuevamente el silencio se manifiesta en forma de apartes, ya que el escudero comenta la acción, he aquí uno de sus comentarios: “La traza de lo que él

piensa / es más cortés que no sana.” (vv. 1087-1088, p. 220). También en esta ocasión el aparte tiene la función de conectar el personaje con el público, ya que ambos son los únicos que están al tanto del embuste de Cardenio y Torrente. Es decir, que Cervantes emplea estratégicamente el silencio para crear complicidad con su público.

Al grupo de personajes se añade también el lacayo Ocaña, quien también emplea el aparte no sólo para comentar la escena, sino también para comunicar su plan de acción:

OCAÑA: Desta común alegría
 alguna parte quizá
 mi tristeza alcanzará,
 que está como estar solía.
 Desde aquí quiero mirarte,
 si es que te dejas mirar,
 de mi suerte amargo azar,
 de mi bien el todo y parte.
 Puesto en aquiste rincón,
 como lacayo sin suerte,
 veré quizá de mi muerte
 alguna resurrección.

(vv. 1116-1127, p. 221)

Ocaña se convierte así en un personaje al paño, lo cual es una posición privilegiada que le permite no intervenir directamente en la conversación entre los demás personajes, pero sí observar todo lo que ocurre sin ser visto. De esta manera el lacayo asiste al cortejo de Torrente a Cristina, lo cual despierta en él unos tremendos celos que expresa por medio de unos apartes. He aquí algunos de sus comentarios:

OCAÑA: Ten, pulcra, la lengua muda;
 no la descosas, perdida.

[...]

¡Oh peregrino traidor,
 cómo la miras! ¡Oh falsa,

cómo le vas dando salsa
al gusto de su sabor!
(vv. 1150-1151 y vv. 1164-1167, p. 223)

Además de constituir un espacio de libre expresión para el personaje, el aparte consigue dar lugar a la sonrisa del público. La misma función la desempeñan también los apartes de Torrente, quien expresa su sentimiento amoroso por la fregona, sin que los demás personajes presentes en escena le oigan.

La acción se cierra con la salida de escena de casi todos los personajes, a excepción de Muñoz, Torrente y Ocaña escondido. El silencio vuelve esta vez bajo la forma de la imposición de silencio, ya que el escudero exhorta a Torrente a callar:

MUÑOZ: No me habléis, Torrente hermano,
que nos escuchan, y siento
que en nuestro famoso intento
el callar es lo más sano.

(vv. 1197-1200, p. 225)

Por un lado se trata de un guiño al público, que sabe que efectivamente alguien les está escuchando, por otro lado, el silencio viene presentado de manera positiva, como conducta prudente e ingeniosa. Al irse Muñoz, Ocaña sale de su escondite y recobra voz para contar a Torrente de su amor por Cristina. La declaración del lacayo hace que Torrente decida no interferir en su relación con la fregona.

El siguiente bloque de acción (G, vv. 1269-1285) vuelve a tener como protagonista a don Ambrosio, pretendiente de Marcela. La secuencia se abre con un soliloquio del caballero sobre la tenacidad del amante y la esperanza, que sirve para caracterizar al personaje como galán enamorado. A continuación, la fregona Cristina da la noticia a Ambrosio de las inminentes bodas entre Marcela y su primo don Silvestre. Además, precisamente en este momento, llegan también Cardenio/Silvestre, Torrente y Muñoz, lo cual desencadena la ira del caballero. Ambrosio comienza a acusar al fingido don Silvestre de ser un embustero, mientras éste último sigue disimulando. En cambio, Muñoz y Torrente recurren de nuevo al aparte para desahogar su miedo a ser descubiertos, con lo que el

público, consciente de sus verdaderas intenciones, vuelve a simpatizar con ellos. La acción prosigue con la llegada de don Antonio junto a su amigo don Francisco y con la acusación de Ambrosio a Antonio de haber escondido a Marcela por voluntad de su padre. El personaje que soluciona la situación es Francisco, quien se da cuenta de que Ambrosio ha caído en un equívoco y está confundiendo Marcela, hermana de Antonio, con Marcela Osorio, amada de Antonio. El desvelamiento de la identidad de la mujer tan deseada por don Antonio constituye un golpe de efecto para el público, quien así empieza a entender el equívoco surgido al principio de la comedia, alrededor del supuesto deseo incestuoso del protagonista cervantino. La acción se cierra sin más casos de silencio, con Cardenio y Torrente que se burlan de Muñoz por su enorme miedo a que su embuste sea descubierto.

Se llega así al último bloque de acción de la segunda jornada de *La Entretenida* (H, vv. 1435-1816), que se abre con la conversación entre Marcela y su criada Dorotea sobre don Silvestre. Al rato llegan también Antonio, Francisco y Ambrosio, acompañados por Cardenio/Silvestre, Torrente y Muñoz. A la vista de la hermana de don Antonio, Ambrosio se convence definitivamente del equívoco (el intercambio de Marcelas) y cuenta de su amor por Marcela Osorio. Esta noticia desencadena diferentes reacciones en los presentes, que expresan sus comentarios en aparte, para preservar sus secretos de los demás personajes. Francisco se preocupa por el estado de ánimo de su amigo Antonio al saber de la desaparición de su amada y de la existencia de otro rival en amor —“¿Éstas no son lanzadas / que te pasan el alma?” (vv. 1506-1507)—; Dorotea tranquiliza a su ama Marcela sobre la cuestión del deseo incestuoso de su hermano, que ya se ha demostrado ser sólo un equívoco —“Apostaré, señora, / que es ésta la Marcela / por quién tu hermano gime” (vv. 1510-1512)—; mientras Torrente y Muñoz se alegran por haber conseguido salvar su plan de disimulación y haber salido incólumes —“De acero un monte dilatado y grave / de sobre el pecho quito” (vv. 1517-1518, p. 239). De este modo Cervantes hace hincapié en la serie de equívocos que las diferentes ocultaciones de los protagonistas han provocado mientras, gracias a los apartes, el público viene siempre informado de todas las informaciones que los personajes procuran callar entre ellos. Después de la despedida de Ambrosio, quien se va para ir en búsqueda de su amada Marcela Osorio, de nuevo todos los personajes recurren al aparte para expresar algunos

su pena y preocupación (Antonio), otros su alegría y alivio (Torrente y Muñoz). Por tanto, gracias a esta tensión entre hablar y callar, Cervantes insiste una vez más en la divergencia existente entre lo que los personajes dicen y aparentan y lo que piensan y quieren hacer de verdad.

Después de que también Antonio, Marcela y Dorotea se han ido, Torrente reprocha a su amo Cardenio por su excesivo silencio, acusándole de haberse portado como “una estatua sin lengua” (v. 1620, p. 244) ante su amada Marcela, en lugar de intentar seducirla. Por lo que se infiere que el silencio no es una elección positiva a priori, sino que depende de como viene empleado. A continuación, la acción dramática prosigue con una serie de diferentes formas de silencio. En el escenario queda solo Torrente, en breve es alcanzado por Cristina, a quien el criado empieza a cortejar. Pero, a su conversación asiste también el lacayo Ocaña, quien por segunda vez se esconde para espiar a su amada y no ser visto, como apunta Cervantes en la siguiente acotación:

Entra Ocaña en calzas y en camisa, con un mandil delante, y con un harnero y una almohaza; entra puesto el dedo en la boca, con pasos tímidos, y escóndese detrás de un tapiz, de modo que se le parezcan los pies no más.

(p. 246)

El recurso al personaje al paño, además de ser una estrategia de Ocaña para defender a su amor, es también un recurso con el cual el dramaturgo consigue la hilaridad del público y su complicidad. El gesto de Ocaña de silenciarse la boca con el dedo, además de ser un gesto emblemático del silencio¹¹⁷, parece ser dirigido precisamente al público, para que le guarde el secreto sobre su presencia en escena. Mientras tanto, ante el silente y escondido lacayo, Cristina pide a Torrente apalea a Ocaña, ofreciéndole en cambio su amor. La situación resulta evidentemente cómica ante los espectadores, que ven los pies del pobre Ocaña asomarse de detrás de la cortina y, por tanto, saben que está oyendo toda la conversación. Además Cristina y Torrente, una y otra vez, se recomiendan recíprocamente hablar en voz baja, por miedo a que alguien los esté escuchando —“Hablad paso; / moderad la voz, Cristina, / que no sabéis quién os oye” (vv. 1713-1715, p. 248)—, todo lo cual constituyen continuos guiños al público. Al irse

¹¹⁷Egido, 1986, Pedraza, 1985 y Ojeda Calvo, 2011.

Torrente, Cristina ve de repente los pies de Ocaña, quien sale de su escondite, airado por lo que acaba de oír. Pero, la astuta fregona consigue salir del paso, fingiendo haberse burlado de Torrente. Antes de irse, Cristina emplea el aparte para desvelar ante el público sus verdaderas intenciones: “Con esto me quitaré / dos importunos delante” (vv. 1801-1802, p. 252). El bloque de acción se cierra con un último caso de silencio dramático: el soliloquio de Ocaña, en el que se queja por las mentiras de su amada fregona. A continuación se inserta una tabla sobre las numerosas formas de silencio que se han encontrado a lo largo de la segunda jornada de *La entretenida* (fig. 15.2):

LA ENTRETENIDA - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
F	1.1 vv. 971-1063	Marcela, Dorotea, Cristina	Aparte Autocensura
	1.2 vv. 1064-1115	Marcela, Dorotea, Cristina, Quiñones, Antonio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Apartes
	1.3 vv. 1116-1196	Marcela, Dorotea, Cristina, Quiñones, Antonio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz, (Ocaña)	Personaje al paño Apartes Imposición de silencio
	1.4 vv. 1197-1268	(Muñoz), Torento, Ocaña	Imposición de silencio
vacío escénico			
G	2.1 vv. 1269-1285	Ambrosio	Soliloquio
	2.2 vv.1286-1337	Ambrosio, Cristina	
	2.3 vv. 1338-1371	Ambrosio, Cristina, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Disimulación de identidad Aparte
	2.4 vv. 1372-1409	Ambrosio, Cardenio/ Silvestre, Torrente, Muñoz, Francisco	
	2.5 vv. 1410-1434	Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	
vacío escénico			
	3.1 vv. 1435-1457	Marcela, Dorotea	

LA ENTRETENIDA - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
H	3.2 vv. 1458-1561	Marcela, Dorotea, Antonio, Francisco, Ambrosio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Apartes
	3.3 vv. 1562-1581	Marcela, Dorotea, Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Apartes
	3.4 vv. 1582-1616	Marcela, Dorotea, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	
	3.5 vv. 1617-1670	Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	
	3.6 vv. 1671-1742	Torrente, Cristina, (Ocaña)	Personaje al paño
	3.7 vv. 1743-1802	Cristina, Ocaña	Aparte
	3.8 vv. 1803-1816	Ocaña	Soliloquio

Fig. 15.2 Tabla del silencio dramático en la segunda jornada de *La entretenida*

15.3 Jornada tercera

El silencio dramático abre la tercera jornada de *La entretenida*, ya que el primer bloque de acción (I, vv. 1817-2084) comienza precisamente con un soliloquio de don Antonio. En efecto, el protagonista cervantino desahoga a solas su mal de amor y, en particular, el sufrimiento causado por los celos. Una vez más, el soliloquio es un recurso con el cual el dramaturgo consigue caracterizar ante el público a su personaje, haciéndole expresar sus pensamientos más escondidos y sus sentimientos más íntimos, sin que los demás *dramatis personae* los puedan escuchar. Antonio también recurre a otra forma de silencio: la inefabilidad, afirmando su incapacidad de expresar contento: “Si acaso quiero entonar / alguna

voz de alegría / siento que la lengua mía /se me pega al paladar.” (vv. 1835-1838, p. 254). Al igual que Ambrosio en la anterior jornada, también don Antonio viene representado como galán enamorado, movido únicamente por su pasión amorosa. Éste tipo de caracterización asume una valencia cada vez más caricatural y paródica con la llegada de don Francisco, quien intenta informar al amigo de unas importantes novedades. Pese a su deseo de ser breve, Francisco no puede hablar a causa de las continuas interrupciones de Antonio y sólo consigue aludir a un encuentro que ha tenido con Pedro Osorio, padre de Marcela. El recurso a la interrupción de diálogo contribuye a la ridiculización de Antonio, además de mantener la expectación del público y de da lugar a una situación cómica. De hecho, después de tantas interrupciones, don Francisco estalla, pronunciando este divertido comentario que resumen de manera perfecta el punto de vista que Cervantes intenta proporcionar sobre este tipo de personaje excesivamente sentimental:

FRANCISCO: ¡Por vida juro! ¡Muérdome
la lengua! ¡Voto a Chito,
que estoy por...! ¡Lleve el diablo
a cuantos alfeñiques hay amantes!
¡Que un hombre con sus barbas,
y con su espada al lado,
que puede alzar en peso
un tercio de once arrobas de sardinas,
llore, gima y se muestre
más manso y más humilde
que un santo capuchino
al desdén que le da su caralinda...!

(vv. 1903-1914, p. 257)

Después de toda una serie de interrupciones de Antonio, Francisco consigue por fin avisar a su amigo de que el padre de Marcela le ha desvelado tener a su hija escondida en el monasterio de Santa Cruz y que espera que Antonio le pida la mano. A este punto, la conversación entre los dos amigos viene interrumpida por la llegada de la hermana de Antonio, Marcela, junto a la fregona Cristina. Las dos mujeres le piden permiso para organizar una fiesta en casa esa misma noche. El silencio vuelve a aparecer en forma de inefabilidad, cuando la astuta fregona

afirma no conseguir hablar delante de Antonio: “Ocúpame / el rostro la vergüenza, y enmudece la lengua.” (vv. 2008-2010, p. 262). Más que una forma de respeto y sumisión ante su amo, el silencio de Cristina es una estrategia con la cual conseguir la benevolencia de Antonio y obtener su permiso para la fiesta.

El siguiente bloque de acción (L, vv. 2085-2228) ve como protagonistas a los dos rivales en amor Torrente y Ocaña, quienes tienen intenciones de apalearse recíprocamente, siguiendo las indicaciones de Cristina. Al final, los dos descubren que la fregona los ha burlado a ambos y deciden aliarse y disimular sus verdaderas intenciones ante la fregona. Esta última los alcanza en seguida y, por medio de un soliloquio, expresa su sorpresa al ver a sus dos pretendientes tan tranquilos: “Pero, allí están sosegados / más que en misa. ¿Cómo es esto?” (vv. 2161-2162, p. 269). De esta manera el público, conocedor de todos los engaños y las ocultaciones de los personajes, se entretiene asistiendo a la enredada y cómica situación que se ha creado. Torrente y Ocaña presionan a la fregona para saber a quién de los dos quiere realmente. Por su parte, Cristina vuelve a servirse estratégicamente del silencio, evitando contestar explícitamente a la pregunta comprometedora y limitándose a entregar un pañuelo a Torrente:

CRISTINA: Toma este mío, Torrente,
y con esto he declarado
lo que me habéis preguntado
honesto y discretamente.

(vv, 2197-2200, p. 271)

Con este “decir sin decir”, acompañado también por el signo visual de la entrega del pañuelo, la fregona consigue salir del paso de manera muy ingeniosa. Todo esto deja a Torrente y Ocaña del todo confundidos e incapaces de saber interpretar correctamente el mensaje oculto de su amada, por lo que terminan por dejar la ardua empresa de descodificación al público, en particular, a los mosqueteros a quien retrata de manera muy irónica:

OCAÑA: La verdad desta cuestión
quede a la mosquetería,
que tal hay que en él se cría
el ingenio de un Platón.

Estos capipardos son
poetas casi lo más,
y tal vez alguno oirás
que a socapa dice cosas
que parece, de curiosas,
que la dicta Barrabás.

(vv. 2219-2228, p. 272)

La llamada a los mosqueteros para que ayuden a los personajes a solucionar el misterio vuelve también al final del bloque de acción siguiente (M, vv. 2229-2527) que se centra enteramente en la representación del entremés organizado para la fiesta en casa de don Antonio y doña Marcela: “Preguntar quiero otra vez, / mis señores mosqueteros, / quien ha de llevar la gala / de los trocados pañuelos.” (vv. 2512-2515, p. 289). De este modo, Cervantes hace hincapié en el papel activo del público, quien tiene que estar siempre preparado a discernir y saber leer entrelíneas. En esta secuencia el silencio dramático viene empleado sólo de manera esporádica, en forma de imposiciones de silencio entre los personajes, para crear comicidad. Además, por boca de Dorotea se hace referencia a la obligación de los criados a callar los secretos de sus amos, con lo cual una vez más el silencio viene representado como una conducta prudente y discreta.

Después del entremés representado por los personaje cervantinos, el siguiente bloque de acción (N, vv. 2528-2731) vuelve a centrarse en el tema del casamiento entre doña Marcela y su primo don Silvestre. El golpe de efecto que introduce Cervantes es la llegada del verdadero don Silvestre, junto a su criado Clavijo, y su encuentro con Marcela. La dama está yendo a misa en compañía de Muñoz, Quiñones y Dorotea y, durante el camino, se queja porque Silvestre (el fingido) se ha quedado en la cama en lugar de ir a misa. El verdadero Silvestre oye estos comentarios y no consigue entender el sentido de todo esto. Pero, al rato vuelve Muñoz y, en seguida después, también Torrente, a quienes Silvestre pide informaciones sobre Marcela. Ellos terminan contándole de la llegada de su primo Silvestre y de su inminente casamiento. De esta manera, el auténtico primo de Marcela empieza a entender que alguien está empleando su identidad, pero prefiere callar quien es y conseguir más datos posibles. Se trata así de un silencio prudente y astuto, que le permite pensar con más detenimiento en qué hacer

para solucionar este increíble caso. El público que, a diferencia de Torrente y Muñoz, sabe de la presencia del verdadero Silvestre, disfruta mucho de su conversación.

La comedia se encamina hacia su final con un último bloque de acción (O, vv. 2732-3087) que se abre con la conversación entre los dos rivales en amor: don Antonio y don Ambrosio, ante la presencia silente de don Francisco. Ambrosio enseña una carta de Marcela Osorio en la cual la mujer afirma querer casar con él. Ambrosio se va y pronto llega el padre de Marcela Osorio, quien exhorta a don Antonio a casarse con su hija. En la conversación se interpone Ocaña con unos agudos y divertidos comentarios en contra a los galanes enamorados, lo cual obliga a Antonio a acallar secamente al lacayo. Después de que el padre de Marcela se ha ido, Antonio expresa sus dudas sobre la honestidad de su amada, cuando llegan en escena también Cardenio disfrazado de Silvestre y Torrente. El silencio dramático se manifiesta en forma de conversación en aparte entre los dos, en la cual Torrente exhorta a Cardenio a hablar con su amada:

TORRENTE: ¿A cuándo, cuitado, aguardas?
 ¿Qué diligencias has hecho
 que te sean de provecho?
 ¿A qué esperas? ¿A qué tardas?
 Lugar tienes y ocasión
 para rogar y fingir.

CARDENIO: Yo tengo para morir,
 no para hablar, corazón.

TORRENTE: Tu silencio ha de ser causa
 de toda tu desventura.

CARDENIO: Su honestidad y hermosura
 ponen en mi intento pausa.
 Al cabo habré de morir callando.

(vv. 2870-2877, pp. 306-307)

Mientras Torrente defiende la acción y el hablar como estrategia para triunfar en amor, Cardenio demuestra ser del todo flojo y miedoso, incapaz de decir ni una palabra (inefabilidad) para confesar su sentimiento ante Marcela. Una vez más

Cervantes somete a un proceso de ridiculización la figura del galán enamorado, en este caso sirviéndose de la dicotomía entre hablar y callar.

A este punto llegan también Marcela, Dorotea, Cristina, Muñoz y Quiñones de vuelta de la misa y, al mismo tiempo, los alcanzan el verdadero don Silvestre con su criado Clavijo. De este modo, todos los personajes de la comedia están reunidos en el mismo lugar. Silvestre se sirve del silencio como disimulación de identidad, fingiendo ser un criado de su padre. Esta estrategia le permite desenmascarar poco a poco el fingido Silvestre ante todo el mundo, desvelando sólo al final su propia identidad y así obligando a confesar a Cardenio la suya. El silencio se manifiesta también en forma de aparte cuando Torrente y Muñoz, al asistir a la conversación entre Cardenio/Silvestre y Silvestre/criado, expresan sus miedos por el descubrimiento del engaño. Con lo que Cervantes consigue de nuevo la risa del público, haciéndole cómplice de los silencios de sus personajes. El callar aparece por última vez en la comedia en las palabras de Torrente y Cardenio, cuando el primero le acusa de haber sido causa de su propia ruina por no haber callado y el segundo se defiende, recurriendo de nuevo a la inefabilidad:

CARDENIO: Estos soles sobrehumanos,
 por quien mi mal crece y mengua,
 pusieron freno a mi lengua,
 como esposas a mis mano.

(vv. 2972-2975, p. 313)

Mientras Cardenio no ha sabido emplear discretamente el silencio y la palabra por estar excesivamente turbado a causa de amor, Silvestre se ha mostrado mucho más astuto e ingenioso, callando cuando necesario y rompiendo su silencio en el momento más apropiado, consiguiendo así recobrar su identidad robada. Por lo que Cervantes muestra a su público como todo es relativo, también el uso del silencio, demostrando así que lo importante es saber actuar siempre con juicio y discreción en las diferentes situaciones que la vida proporciona. La comedia se cierra con la noticia de que el Papa no da el permiso a don Silvestre y doña Marcela para casarse, por ser primos. Al mismo tiempo, Cristina viene rechazada por sus pretendientes, doña Marcela se niega a casarse con Cardenio y don Antonio se queda sin Marcela Osorio. De esta manera, la comedia cervantina

termina curiosamente sin bodas, a diferencia de todas las comedia de aquella época.

En conclusión, a lo largo de estas páginas se ha visto que el silencio juega un papel de primer orden en *La entretenida*. Todos los personajes, de una manera u otra, emplean el silencio para ocultar sus identidades, callar el nombre de quien aman, espiar a sus amados... es decir que por un lado se establece una relación muy fuerte entre el silencio y el amor y, por el otro, los silencios de los personajes constituyen el motor de la acción dramática. En efecto, es precisamente gracias a las ocultaciones de los diferentes personajes que se va desarrollando la intriga. Además el silencio es un elemento muy frecuente que Cervantes emplea para caracterizar a sus personajes y para crear un estrecha vinculación con su público, a quien hace continuamente cómplice y partícipe de la acción y de los engaños y disimulaciones de los *dramatis personae*. A continuación, se inserta una tabla sobre las diferentes formas de silencio que se han encontrado a lo largo de la tercera y última jornada de *La entretenida* (fig. 15.3):

LA ENTRETENIDA - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
I	1.1 vv. 1817-1830	Antonio	Soliloquio
	1.2 vv. 1831-2006	Antonio, Francisco	Interrupción de diálogo Inefabilidad
	1.3 vv. 2007-2056	Antonio, Francisco, Marcela, Cristina	Inefabilidad
	1.4 vv. 2057-2084	Marcela, Cristina	
vacío escénico			
L	2.1 vv. 2085-2155	Torrente, Ocaña	Disimulación de intenciones
	2.2 vv.2156-2202	Torrente, Ocaña, Cristina	Decir sin decir
	2.3 vv. 2203-2228	Torrente, Ocaña	
vacío escénico			
	3.1 vv. 2229-2234	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Marcela, Muñoz, (Cristina)	

LA ENTRETENIDA - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
M	3.2 vv. 2235-2294	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Marcela, Muñoz, Cristina, Dorotea, Torrente, Ocaña	
	3.3 vv. 2295-2439	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Marcela, Muñoz, Cristina, Dorotea, Torrente, Ocaña, Músico, Barbero	
	3.4 vv. 2440-2499	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Marcela, Muñoz, Cristina, Dorotea, Torrente, Ocaña, Músico, Barbero, Alguacil, Corchete	
	3.5 vv. 2500-2527	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Marcela, Muñoz, Cristina, Dorotea, Torrente, Ocaña, Músico, Barbero	
vacío escénico			
N	4.1 vv. 2528-2557	Silvestre, Clavijo	
	4.2 vv. 2558-2581	Silvestre, Clavijo, Marcela, Dorotea, Quiñones, Muñoz	
	4.3 vv. 2582-2597	Silvestre, Clavijo	
	4.4 vv. 2598-2642	Silvestre, Clavijo, Muñoz	
	4.5 vv. 2643-2731	Silvestre, Clavijo, Muñoz, Torrente, (Cartero)	Disimulación de identidad
vacío escénico			
O	5.1 vv. 2732-2771	Ambrosio, Antonio, Francisco	
	5.2 vv. 2772-2863	Francisco, Antonio, Padre, Ocaña	Imposición de silencio
	5.3 vv. 2864-2879	Francisco, Antonio, Ocaña, Torrente, Cardenio/Silvestre	Aparte Inefabilidad
	5.4 vv. 2880-3087	Francisco, Antonio, Ocaña, Torrente, Cardenio/Silvestre, Marcela, Dorotea, Cristina, Muñoz, Quiñones, Silvestre/criado, Clavijo	Disimulación de identidad Apartes Inefabilidad

Fig. 15.3 Tabla del silencio dramático en la tercera jornada de *La entretenida*

Capítulo 16: El silencio dramático en *Pedro de Urdemalas*

16. El silencio dramático en Pedro de Urdemalas	323
16.1 Jornada primera	323
16.2 Jornada segunda	329
16.3 Jornada tercera	334

16. El silencio dramático en *Pedro de Urdemalas*

En las siguientes páginas se tomará como objeto de análisis la comedia *Pedro de Urdemalas*, que cierra la publicación cervantina de 1615. Se proporcionará una lectura del texto dramático desde el punto de vista del silencio, con el objetivo de analizar el papel que las diferentes formas del callar desempeñan en la pieza. El capítulo se repartirá en tres apartados (§16.1, §16.2 y §16.3), según las tres jornadas que componen la comedia.

16.1 Jornada primera

La comedia se abre con un bloque de acción (A, vv. 1-244) ubicado en un pueblo en las afueras de Córdoba —Junquillos— en el día anterior a la noche de San Juan. El protagonista de la pieza, Pedro, aparece en escena como labrador junto al pastor Clemente, quien le pide ayuda para conquistar a Clemencia, hija de Martín Crespo. El silencio se manifiesta por primera vez precisamente en la conversación entre Pedro y Clemente, cuando el protagonista cervantino comenta la ignorancia del pastor por medio de un aparte, con el cual se consigue la risa del público: “Pan por pan, vino por vino, / se ha de hablar con esta gente” (vv. 49-50, p. 323). La acción prosigue con la llegada de Clemencia y, a continuación, de su padre y nuevo alcalde Martín Crespo junto a los regidores. El bloque se cierra con la conversación entre Pedro y Crespo, quien le pide ayuda para ejercer su papel de alcalde y le nombra asesor. Por su parte, Pedro acepta encantado el encargo, sin desvelar nada a Crespo de la relación entre Clemente y su hija Clemencia.

El bloque de acción siguiente (B, vv. 245-777) se abre con la conversación entre los regidores Sancho Macho y Diego Tarugo sobre el nuevo alcalde. Mientras en la escena anterior los dos personajes alababan a Crespo por su alcaldía, a solas expresan sus verdaderas opiniones sobre él, que esta vez son muy negativas:

SANCHO: Mirad, Tarugo: bien siento
 que, aunque el parabién le distes
 a Crespo de su contento,
 otro paramal tuvisteis
 guardado en el pensamiento;
 porque, en efeto, es mancilla
 que se rija aquesta villa
 por la persona más necia
 que hay desde Flandes a Grecia
 y desde Egipto a Castilla.

(vv. 245-254, p. 331)

Gracias a esta conversación secreta entre los dos regidores, el público descubre su real punto de vista e, inevitablemente, se hace una imagen del todo caricatural de Crespo, como personaje ignorante, necio y simplón. A continuación llega el nuevo alcalde junto a un escribano y a Pedro, para solucionar un pleito entre dos labradores. De esta manera prosigue el proceso de total ridiculización de Crespo, quien consigue la resolución del pleito sólo gracias a la ayuda de Pedro. El silencio esta vez aparece bajo la forma de disimulación de identidad, con la llegada de Clemente y Clemencia embozados. Sin ser reconocido por Crespo, Clemente le explica estar enamorado de la pastora, con la que no se puede casar a causa de la oposición del padre de ella. El necio de Crespo no se da cuenta de que el padre del que habla Clemente en realidad es él mismo y exhorta a la pastora embozada a hablar, sin darse cuenta de que se trata de su propia hija. Ella, de manera muy astuta, hace mutis para que su padre no la reconozca por la voz:

CLEMENTE: Su proceder honesto
 la tendrá muda, por mi mal, agora;
 pero señales puede
 hacer con que su intento claro quede.

ALCALDE: ¿Sois su esposa, doncella?

PEDRO: La cabeza bajó: señal bien clara
 que no lo niega ella.

(vv. 420-426, p. 340-341)

El mutismo de Clemencia, acompañado por el gesto de asentir, termina persuadiendo al alcalde de la veracidad de las declaraciones de Clemente. Por lo

que al final, con la complicidad de Pedro, Crespo termina autorizando la boda entre los dos jóvenes pastores. Sólo en ese momento Clemencia rompe su silencio, desvelando su verdadera identidad ante el padre, quien no tiene otro remedio que mantener la palabra dada. De esta manera, una vez más Cervantes presenta el silencio y el disimulo como una estrategia exitosa en los casos de amor. Además, el dramaturgo consigue que el público se haga partícipe del silencio estratégico de los dos pastores, creando así gran complicidad con su auditorio.

La acción prosigue con otro caso de amor: el del pastor Pascual, quien pide ayuda a Pedro para conquistar a Benita. De nuevo el protagonista cervantino acepta ayudar al joven enamorado y le sugiere una astucia aprovechando de la noche de San Juan. Pero los dos personajes no son los únicos presentes en el escenario, ya que en una acotación Cervantes avisa de la presencia de otro personaje escondido:

Éntranse todos, y, al entrarse, sale PASCUAL y tira del sayo a PEDRO, y quédanse los dos en el teatro, y tras PASCUAL entra un SACRISTÁN.

(p. 344)

El Sacristán escucha toda la conversación entre Pedro y Pascual, sin hablar nunca y sin que ellos se den cuenta de su presencia. El ponerse “al paño” es una astuta estrategia que permite al personaje captar informaciones, a escondidas de los demás presentes. Cuando Pascual se va, el Sacristán interviene con un breve aparte, mientras también él sale de escena:

SACRISTÁN: Por ligero que seáis vos,
yo os saldré por el atajo,
y buscaré sin trabajo
la industria de ambos a dos.

(vv. 536-539, p. 346)

Con estas palabras, el personaje expresa su intención de aprovecharse de la astucia que Pedro ha sugerido a Pascual. De esta manera, mientras los demás *dramatis personae* se quedan a oscuras de todo, el público queda en

expectación por ver qué pasará con el intento de sabotaje del plan de Pascual. La acción se cierra sin más recursos al silencio dramático, con la conversación entre Pedro y el conde de los gitanos Maldonado, quien exhorta al protagonista a unirse a ellos para disfrutar de la vida libre. Pedro, después de contar la historia de su vida humilde y pícara, acepta con entusiasmo.

El siguiente bloque de acción (C, vv. 778-1052) tiene lugar durante la noche de san Juan y se ubica en casa de Benita, quien está asomada a la ventana, cumpliendo un ritual para saber con quién se casará. El silencio se manifiesta aquí en forma de soliloquio pronunciado por la pastora. He aquí un fragmento:

BENITA: Tus alas, ¡oh noche!, estiende
sobre cuantos te requiebran,
y a su gusto justo atiende,
pues dicen que te celebran
hasta los moros de aliende.
Yo, por conseguir mi intento
los cabellos doy al viento,
y el pie izquierdo a una bacía
llena de agua clara y fría,
y el oído al aire atento.
[...]

(vv. 778-787, p. 354)

En este caso, el parlamento a solas de Benita tiene la función de crear el contexto de la acción dramática ante el público, quien así experimenta curiosidad y expectación para ver qué ocurrirá con el plan de Pascual. A continuación llega el Sacristán, quien pone en práctica el plan sugerido por Pedro a Pascual, consiguiendo así candidarse como futuro esposo de Benita. De este modo se crea una situación muy divertida ante el público que, una vez más, se soluciona gracias a la intervención de Pedro.

Se llega así al último bloque de acción de la primera jornada (D, vv. 1053-1232) en el que se asiste a la entrada de Pedro en el mundo de los gitanos. Para lo que atañe al uso del silencio, ya no se ha encontrado más casos en esta secuencia dramática. La acción gira en torno al encuentro entre Pedro y la hermosa gitana Belica, ante la presencia de Maldonado y Inés, otra gitana.

Además, se prepara el terreno para el próximo embuste de Pedro, ya que se introduce el personaje de la viuda tacaña, a la que el protagonista quiere robar dinero. De esta manera, de nuevo el público se hace cómplice de las astucias de Pedro, mientras la viuda ignora completamente ser la futura víctima de los engaños del protagonista. Es decir que Cervantes juega constantemente con la subinformación de los personajes y la información del público para construir la intriga y conseguir la atención y curiosidad de su auditorio. A continuación se inserta una tabla que reúne las diferentes formas de silencio que se han encontrado a lo largo de la primera jornada de *Pedro de Urdemalas* (fig. 16.1):

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
A	1.1 vv. 1-120	Pedro, Clemente	Aparte
	1.2 vv. 121-178	Pedro, Clemente, Benita, Clemencia	
	1.3 vv. 179-209	Pedro, Crespo, Macho, Tarugo	
	1.4 vv. 210-244	Pedro, Martín	
vacío escénico			
B	2.1 vv. 245-264	Macho, Tarugo	Disimulación de intenciones
	2.2 vv.265-360	Macho, Tarugo, Crespo, Redondo, Pedro, Lagartija, Hornachuelo,	
	2.3 vv. 361-509	Macho, Tarugo, Crespo, Redondo, Pedro, Clemente, Clemencia	Disimulación de identidad Personaje mudo
	2.4 vv. 510-539	Pedro, Pascual, (Sacristán)	Personaje al paño Aparte
	2.5 vv. 540-777	Pedro, Maldonado	
vacío escénico			
C	3.1 vv. 778-795	Benita	Soliloquio
	3.2 vv.796-820	Benita, Sacristán	
	3.3 vv. 821-957	Benita, Sacristán, Pacual, Pedro	

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA PRIMERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
	3.4 vv.958-1052	Benita, Sacristán, Pacual, Pedro, Clemente, Músicos	
vacío escénico			
D	4.1 vv. 1053-1112	Inés, Belica	
	4.2 vv. 1113-1137	Inés, Belica, Pedro, Maldonado	
	4.3 vv. 1138-1164	Inés, Belica, Pedro, Maldonado, Viuda, Llorente	
	4.5 vv. 1165-1232	Inés, Belica, Pedro, Maldonado	

16.1 Tabla del silencio dramático de la primera jornada de *Pedro de Urdemalas*

16.2 Jornada segunda

La segunda jornada empieza con un bloque de acción (E, vv. 1233-1317) protagonizado por el alcalde Martín Crespo, el regidor Sancho Macho y un Alguacil. Se trata de un momento muy cómico, ya que Crespo relata al alguacil la idea que su asesor Pedro le ha sugerido: hacer exhibir ante al rey veinticuatro donceles danzantes. Mientras el Alguacil expresa toda su contrariedad a tan disparatada idea, el regidor, como buen adulator, ánima al alcalde a seguir adelante con su plan:

SANCHO: Alcalde, tu gusto haz,
 porque verás por la prueba
 que esta danza, por ser nueva,
 dará al rey mucho solaz.

(vv. 1309-1312, p. 376)

En realidad Sancho calla astutamente su verdadera opinión acerca del baile de los donceles, porque su real intención es demostrar la necedad de Crespo ante todo el mundo. Esto lo sabe bien el público —por haber asistido a la conversación secreta entre Sancho y el otro regidor, Diego Tarugo— que así se ríe aún más de Crespo y de su absurdo plan.

El siguiente bloque de acción (F, vv. 1318-1444) se centra en el engaño organizado por Pedro en daño de la viuda tacaña. El silencio viene empleado aquí en forma de disimulación de identidad, ya que Pedro finge ser un ciego que pide limosna a cambio de oraciones. Se trata de un astuto plan, con el que el proteico protagonista cervantino intenta conseguir de la viuda una importante suma de dinero. La mujer cae en seguida en la trampa del fingido ciego, por lo que nuevamente el callar viene a ser sinónimo de ingenio, astucia e inteligencia.

Desde el punto de vista del silencio dramático el bloque siguiente (G, vv. 1535-1734) no es relevante, ya que no viene empleada ninguna forma de callar. Todo gira al rededor del encuentro casual entre Belica y el Rey, durante el cual la ambiciosa gitana se muestra muy desenvuelta ante el soberano. El silencio vuelve a aparecer en el bloque de acción consecutivo (H, vv. 1735-1802) que comienza con la conversación secreta entre Silerio, criado del Rey, e Inés, la gitana amiga

de Belica. El criado pide informaciones acerca de Belica y avisa a Inés de que el Rey quiere una cita amorosa con la bella gitana. Al despedirse de Inés, Silerio le manda no contar a nadie este asunto:

SILERIO: Encomiéndote otra cosa,
 que importa más a este efeto.

INÉS: ¿Qué encomiendas?

SILERIO: El secreto;
 porque es la reina celosa;
 y con la menor señal
 que vea de su disgusto,
 turbará del rey el gusto
 y a nosotros vendrá mal.

(vv. 1767-1774, p. 396)

De nuevo el silencio y el amor se vinculan estrechamente, tanto que el secreto se muestra estrategia fundamental para satisfacer los deseos amorosos del Rey y, al mismo tiempo, condición indispensable para salvaguardar su honra y evitar los celos de la Reina. La acción se cierra con la llega de Maldonado junto a Pedro. El protagonista cervantino aparece en escena disfrazado de ermitaño, para poner en marcha la segunda fase de su engaño a la viuda tacaña. Es decir que vuelve a servirse de la disimulación, callando su verdadera identidad y fingiendo otra, como estrategia para conseguir dinero de la vieja mujer. La conducta de Pedro viene ampliamente elogiada por Maldonado, quien le retrata como el más discreto e ingenioso de los hombres, por lo que se transmite una visión positiva de este tipo de silencio, si bien engañoso.

A continuación se abre el último bloque de acción de la segunda jornada (I, vv. 1803-2126) que se centra en las danzas organizadas en el Palacio del Bosque de los Reyes. La escena se abre de manera muy cómica, con el enfado de Crespo a causa de que los pajes del Rey han pegado a sus “doncellotes, todos de tomo y de lomo” (vv. 1866-1867, p. 401). Pese a que el regidor Talego le sugiera callar, el alcade de Junquillos rompe su silencio ante el Rey —“¿Qué no le hable? / Teníslo muy mal pensado. / Voto a tal, que he de quejarme / al rey de aquista solencia.”— para defender a sus bailarines y denunciar el agravio subido. Pese a que su atrevimiento verbal debería parecer un gesto valiente, en realidad da muestra una vez más de la necedad de Crespo, del todo incapaz de callar

cuando la situación lo requiere. De hecho su defensa a los donceles lo pone aun más en ridículo delante de todos, dando así lugar a la hilaridad del público. Después del episodio de Crespo y sus donceles, es el turno del baile de las gitanas, en el que destaca Belica. Antes del comienzo de las danzas, Silerio y la Reina comentan la hermosura y la gracia de las gitanas, a lo cual el Rey reacciona con disimulo, mostrándose impasible ante la gracia de las bellas bailarinas: “Que tiemble de una gitana / un rey, ¡qué gran poquedad!” (vv. 1963-1964, p. 406). A diferencia de los demás personajes, el público sabe que en realidad el del Rey es sólo un ocultamiento estratégico y prudente de la pasión ilícita e indecorosa que experimenta hacia la seductiva gitana. El Rey mantiene esta actitud disimuladora también cuando se desencadenan los celos de la Reina. al ver que su esposo ayuda a Belica a levantarse del suelo:

REY: ¿Celos te da una gitana?
 Cierto que es terrible cosa
 e insufrible de decir.

(vv. 2046-2048, p. 410)

Pero, la disimulación del soberano viene puesta en peligro por Inés, la gitana a quien Silerio había confiado el deseo amoroso del Rey hacia Belica. De hecho, ante la orden de la Reina de encarcelar a las dos gitanas, Inés emplea el silencio en forma de secreto, con tal de intentar salvarse de la ira de la Reina celosa:

INÉS: Señora, así el pensamiento
 celoso no te fatigue,
 ni hacer hazañas te obligue
 que no lleven fundamento.
 Que a solas quieras oírme
 un poco que te diré,
 y en ello no intentaré
 de tu prisión eximirme.

(vv. 2055-2062, p. 410)

A este punto las danzas se interrumpen definitivamente y la Reina se retira a su aposento para poder hablar a solas con Inés. De esta manera, el secreto que la gitana quiere desvelar a la Reina suscita inevitablemente el miedo a ser descubierto del Rey, quien se desahoga de su preocupación en una conversación en aparte con Silerio. De este modo, Cervantes consigue la suspensión de su público que, al igual que el Rey y Silerio, conoce lo que la gitana podría contar. La jornada termina sin mas casos de silencio y con un último golpe de efecto: el abandono por parte de Pedro del mundo gitano y su despedida de Maldonado. A continuación, se inserta una tabla donde se apuntan las diferentes formas de silencio que Cervantes ha empleado en la segunda jornada de su *Pedro de Urdemalas* (fig. 16.2):

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
E	1.1 vv. 1233-1308	Crespo, Macho, Alguacil	
	1.2 vv. 1309-1317	Crespo, Macho	Disimulación de intenciones
vacío escénico			
F	2.1 vv. 1318-1444	Ciego, Pedro/ciego, Viuda	Disimulación de identidad
	2.2 vv.1445-1534	Pedro/ciego, Viuda	
vacío escénico			
G	3.1 vv. 1535-1584	Maldonado, Belica	
	3.2 vv. 1585-1614	Maldonado, Belica, Pedro	
	3.3 vv. 1615-1699	Maldonado, Belica, Pedro, Rey, Silerio	
	3.4 vv.1700-1734	Maldonado, Belica, Alguacil	
vacío escénico			
H	4.1 vv. 1735-1778	Silerio, Inés	Secreto
	4.2 vv. 1779-1802	Inés, Maldonado, Pedro/ ermitaño	Disimulación de identidad
vacío escénico			

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA SEGUNDA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
I	5.1 vv. 1803-1830	Rey, Silerio	
	5.2 vv. 1831-1853	Rey, Silerio, Reina	
	5.3 vv. 1854-1954	Rey, Silerio, Reina, Crespo, Tarugo, Mostrenco	
	5.4 vv. 1955-1970	Rey, Silerio, Reina	Disimulación de intenciones
	5.5 vv. 1971-2064	Rey, Silerio, Reina, Músicos, Inés, Belica, Gitanos, Pedro/gitano, Maldonado	Secreto
	5.6 vv. 2065-2082	Rey, Silerio, Músicos, Gitanos, Pedro/gitano, Maldonado	Apartes
	5.7 vv. 2083-2126	Músicos, Gitanos, Pedro/gitano, Maldonado	

Fig. 16.2 Tabla del silencio dramático en la segunda jornada de *Pedro de Urdemalas*

16.3 Jornada tercera

La última jornada de la comedia cervantina se abre con un bloque de acción (L, vv. 2127-2371) en el que el proteico Pedro ha asumido una nueva identidad —la de ermitaño— para terminar su engaño a daño de la Viuda. La escena se abre con el soliloquio de Pedro disfrazado, quien se está acercando a la casa de la Viuda. El comienzo de su monólogo resulta muy interesante, ya que refleja las dos identidades, la real y la fingida, de Pedro:

PEDRO: Ya está la casa vecina
de aquella viuda dichosa,
digo de aquella Marina
Sánchez, que, por generosa,
al cielo el alma encamina.
[...]

(vv. 2127-2131, p. 415)

Convencido de estar solo, Pedro expresa su libre pensamiento tachando de “dichosa” a la Viuda, pero, al darse cuenta de la presencia de la mujer asomada a la ventana, asume en seguida su identidad fingida de ermitaño y da comienzo a su actuación. El cambio repentino en su discurso consigue la risa del público, quien desde el principio de la pieza se ha convertido en su cómplice. De nuevo la disimulación de identidad permite a Pedro alcanzar su objetivo: conseguir mucho dinero de la Viuda, por lo que el empleo de este tipo de silencio estratégico resulta ser exitoso. La acción se cierra con el soliloquio de la Viuda, quien se alegra por la buena acción que cree haber cumplido, sin darse cuenta mínimamente del engaño recibido. El desconocimiento de la Viuda de las reales intenciones de Pedro tiene un efecto cómico en el público que, en cambio, está al tanto de todo el embuste desde el principio y, por tanto, se ríe de la necedad y maleabilidad de la mujer.

El siguiente bloque de acción (M, vv. 2372-2659) se abre con un extraordinario golpe de efecto constituido por una importantísima revelación realizada por el caballero Marcelo, quien exhortado por la Reina, se decide a desvelar un secreto que llevaba años callando:

MARCELO: Pues que ya la tierra cubre
 el delito y la deshonra,
 si es deshonra y si es delito
 el que amor honesto forja,
 quiero romper un silencio
 que no importa que le rompa
 ni a los muertos ni a los vivos;
 antes, a todos importa.

(vv. 2392-2399, p. 424)

Por medio del cuento de Marcelo se relata la increíble historia de la gitana Belica, que resulta ser hija del hermano de la Reina. Esta rotura del silencio conlleva, por tanto, un cambio radical en la acción dramática y en las relaciones entre los personajes. Además, la noticia de los nobles orígenes de la gitana consigue admirar al público, que esta vez estaba completamente a oscuras de todo, al igual que los demás *dramatis personae*. Ante el cuento de Marcelo, la Reina no parece estar muy asombrada y, de hecho, confiesa estar ya al tanto de gran parte de la historia: “La mitad he yo sabido / desta peregrina historia, / y una y otra relación, / sin que discrepen, conforman.” (vv. 2536-2539, p. 428). Con estas palabras, se puede inferir que la Reina ha conseguido conocer la otra mitad del cuento gracias a su conversación con Inés. Es decir que Cervantes ha omitido estratégicamente de la representación (elipsis) la conversación secreta entre la Reina y la gitana, para así sorprender de manera más eficaz al público. En efecto, tanto los espectadores, como el Rey y Silerio esperaban que Inés contase a la Reina la pasión de su marido hacia Belica, en cambio la verdad desvelada resulta ser completamente diferente y mucho más inesperada. Cervantes juega astutamente con los silencios de los protagonistas de la pieza, rompiendo algunos y callando otros, para así desarrollar la intriga y dar lugar a situaciones dramáticas en las que el público se entretiene, haciéndose cómplice de las ocultaciones de uno u otro personaje.

Mientras la Reina se ausenta por un momento, Marcelo queda a solas en el escenario y se reprocha no haber guardado el secreto en un breve soliloquio:

MARCELO: ¿Quién trujo aquí aquestas joyas?
 ¡Cómo a los cielos y al tiempo
 por jamás se encubre cosa!

¿Si he hecho mal en descubrirme?
 Sí; que lengua presurosa
 no da lugar al discurso
 y más condena que abona.

(vv. 2545-2551, p. 429)

En realidad, las preocupaciones de Marcelo son infundadas, porque la situación se soluciona en seguida en la mejor de las maneras. De hecho, después de que Inés haya reconocido a Marcelo, la Reina tiene la confirmación de que todo lo contado sobre Belica es verdad y decide desvelarlo también al Rey, feliz de haber encontrado a su sobrina. Por su parte el Rey, todavía a oscuras de todo y temeroso de que su pasión indecorosa haya sido desvelada a su mujer, reacciona acusando a la Reina de ser excesivamente celosa, con el intento de disimular sus verdaderos sentimientos hacia la bella gitana y así defender su honra:

REY: Si hay venganza, yo me vengo
 con que os hayáis engañado,
 pues no podrán redundar
 de vuestras preguntas hechas
 tan vehementes sospechas
 que me puedan condenar,
 ni yo, si miráis en ello,
 soy de sangre tan liviana
 que a tan humilde gitana
 incline el altivo cuello.

(vv. 2582-2591, pp. 430-431)

Seguramente, la disimulación del Rey resulta divertida ante el público, quien en cambio conoce perfectamente sus reales deseos. Mientras tiene lugar la discusión entre los dos soberanos, las dos gitanas tienen un breve intercambio en aparte, que subraya el asombro de Belica y la complicidad de Inés con la Reina:

BELICA: ¿Qué ha de ser aquesto Inés?
 Que me voy imaginando
 que se están de mí burlando.
 INÉS: Calla y sabráslo después.

(vv. 2604-2607, pp. 431)

Por fin, la Reina termina desvelando ante todo el mundo la verdad sobre Belica y la acción se cierra con las recomendaciones de Inés a Isabel (verdadero nombre de Belica) para que no se olvide de su vida pasada y ayude a los gitanos.

Se pasa así a un nuevo bloque de acción (N, vv. 2660-2871) protagonizado de nuevo por Pedro, que esta vez aparece en escena ocultando su identidad bajo el disfraz de estudiante. El protagonista, a solas en el escenario, pronuncia un soliloquio en el que elogia la variedad y se describe a sí mismo como un personaje proteico, refiriéndose a sus continuos cambios de identidad:

PEDRO: Dicen que la variación
 hace la naturaleza
 colma de gusto y belleza,
 y está muy puesto en razón.
 [...]
 En fin, con la variedad
 se muda la voluntad
 y el espíritu descansa.
 Bien logrado iré del mundo
 cuando Dios me lleve dél,
 pues podré decir que en él
 un Proteo fui segundo-
 ¡Válgame Dios, qué de trajes
 he mudado, y qué de oficios,
 qué de varios ejercicios,
 qué de exquisitos lenguajes!
 [...]

(vv. 2660-2679, pp. 434-435)

A continuación, el personaje cervantino organiza un nuevo engaño, esta vez en daño de un Labrador, a quien roba sus gallinas. Mientras el fingido estudiante está embaucando al Labrador, llegan dos actores que, por medio de unos apartes, comentan la acción a la que asisten. De esta manera, el público se entera de que no sólo los actores se han dado cuenta del engaño de Pedro, sino que además tienen intenciones de seguirle el juego. De hecho, gracias también a la intervención de los dos farsantes, Pedro consigue hacer escapar al Labrador y

quedarse con las gallinas. Hablando con los dos actores, Pedro empieza a pensar de conseguir la fama en el mundo del teatro y termina juntándose a ellos para ir a ensayar una comedia. De hecho, el bloque de acción siguiente (O, vv. 2872-2959) gira precisamente en torno al ensayo de los actores y Pedro, que reciben la noticia de que los Reyes los esperan para representar ante ellos, en honor de los festejos por su sobrina Isabel.

Se llega así al último bloque de acción de la comedia (P, vv. 2960-3180) ubicado en el Palacio real, donde el Rey confiesa a Silerio que sigue deseando a Isabel, no obstante el parentesco que los une. Silerio entonces propone al Rey la vía de la disimulación:

REY:	Silerio, mi muerte y vida vienen juntas. ¿Qué haré?
SILERIO:	Mostrar a un tiempo la fe, aquí cierta, allí fingida.

(vv. 3012-3015, p. 448)

Por tanto, una vez más el ocultamiento y el secreto vienen a ser una conducta astuta e ingeniosa en los casos de amor. A continuación llegan también la Reina, junto a Isabel e Inés, a las que se añaden también Maldonado, Crespo, Pedro y el Autor de comedia. La Reina declara felizmente no tener celos gracias al descubrimiento de que Isabel es su sobrina, lo cual causa la sonrisa del público, que en cambio conoce las verdaderas intenciones del Rey. De hecho, en cuanto la Reina se retira, el Rey se queja por su mal de amor, mientras Silerio le consuela diciendo que el parentesco con Isabel no le impedirá conseguir su objetivo. Toda esta conversación tiene lugar en aparte, de manera que mientras los demás personajes quedan a oscuras de la pasión secreta del Rey, el público se convierte en cómplice suyo y se ríe del desenlace feliz que tiene la comedia, que evidentemente es sólo momentáneo y aparente. A este punto la pieza se cierra rápidamente, sin más casos de silencio dramático, con Pedro que anuncia el comienzo de la representación para los Reyes e invita a los gitanos y a Crespo a irse y, eventualmente, a asistir a la función del día siguiente en el teatro.

En definitiva, el silencio en *Pedro de Urdemalas* ocupa un lugar destacado en la comedia. En efecto, las ocultaciones de los diferentes personajes, y de Pedro *in primis*, constituyen el motor de la acción dramática, dando lugar a una

serie de situaciones muy entretenidas. Pero Cervantes no se sirve del silencio sólo en la arquitectura de su comedia, sino también para crear una relación cómplice con su público, a quien consigue divertir haciéndole partícipe de los secretos de sus *dramatis personae*. En general, prevalece una visión muy positiva del callar como sinónimo de astucia, ingenio y discreción. A continuación se inserta una tabla en la que se apuntan las diferentes manifestaciones de silencio dramático encontradas en la tercera y última jornada de *Pedro de Urdemalas* (fig. 16.3):

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
L	1.1 vv. 2127-2351	Pedro/ermitaño, Viuda	Soliloquio Disimulación de identidad
	1.2 vv. 2352-2371	Viuda	Soliloquio
vacío escénico			
M	2.1 vv. 2372-2544	Reina, Marcelo	Elipsis
	2.2 vv.2545-2551	Marcelo	Soliloquio
	2.3 vv. 2552-2569	Marcelo, Reina, Belica, Inés	
	2.4 vv. 2570-2639	Marcelo, Reina, Belica, Inés, Rey, Caballero	Apartes Imposición de silencio Disimulación de intenciones
	2.5 vv. 2640-2659	Inés, Belica	
vacío escénico			
N	3.1 vv. 2660-2689	Pedro/estudiante	Soliloquio Disimulación de identidad
	3.2 vv. 2690-2711	Pedro/estudiante, Labrador	
	3.3 vv. 2712-2781	Pedro/estudiante, Labrador, Representantes	Apartes
	3.4 vv.1700-1734	Pedro/estudiante, Representantes	
vacío escénico			
O	4.1 vv. 2872-2927	Autor, Farsantes, Pedro	
	4.2 vv. 2928-2959	Autor, Farsantes, Pedro, Alguacil	

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA TERCERA			
Macro secuencia	Micro secuencia	Personajes	Silencio dramático
vacío escénico			
P	5.1 vv. 2960-2979	Rey, Silerio	
	5.2 vv. 2980-3015	Rey, Silerio, Músicos	Imposición de silencio Disimulación de intenciones
	5.3 vv. 3016-3123	Rey, Silerio, Músicos, Reina, Isabel, Inés, Maldonado, Crespo, Autor, Pedro	Apartes
	5.4 vv. 3124-3180	Músicos, Inés, Maldonado, Crespo, Autor, Pedro, Uno	

Fig. 16.3 Tabla del silencio dramático en la tercera jornada de *Pedro de Urdemalas*

TERCERA PARTE

Capítulo 17: El silencio dramático en las comedias cervantinas

17. El silencio dramático en las comedias cervantinas	343
17.1 Formas del silencio	343
17.2 Usos del silencio	351
17.3 Funciones del silencio	353
17.4 Valoración del silencio	357

17. El silencio dramático en las comedias cervantinas

A través del análisis de las comedias cervantinas —tanto las manuscritas, como las impresas— ha sido posible destacar el papel desempeñado por el callar en cada una de las piezas del *corpus* seleccionado para el presente trabajo. Los datos resultantes del análisis textual han confirmado nuestra hipótesis según la cual Cervantes se sirve abundantemente del silencio, en sus diferentes manifestaciones, otorgándole un papel de primer lugar en su dramaturgia. De hecho, se trata de un recurso que el dramaturgo ha empleado con maestría y constancia a lo largo de toda su trayectoria dramática, tanto en la primera época de su teatro, como en la segunda y última etapa. En las siguientes páginas, a la luz de los datos obtenidos de la lectura de los textos cervantinos desde la óptica del silencio, se proporcionará un panorama general sobre las diferentes formas con las cuales se manifiesta el callar, sus distintos usos, sus múltiples funciones y también su posible valoración.

17.1 Formas del silencio

La mayor parte de los estudios dedicados al silencio en la obra narrativa de Cervantes ha destacado el hecho de que **el callar asume una multiplicidad de formas diferentes**¹¹⁸. El análisis de las comedias ha demostrado que también en el género teatral Cervantes plasma el silencio en numerosas manifestaciones distintas. Tomando como base los trabajos de algunos autores que se han dedicado a proporcionar una definición de silencio en el hecho teatral¹¹⁹, el punto de partida de nuestra investigación ha sido precisamente una noción muy amplia de silencio, que abarca no sólo el callar como ausencia de palabra (silencio total),

¹¹⁸ Trueblood, 1958 y 1959, Zardoya, 1960, Egido, 1994 y 1995, Díez Coderque 2003 y 2005, Marco Furrasola, 2008.

¹¹⁹ Ricotilli, 1994, Déodat-Kessedjian, 1999, Béziat, 2004.

sino también como complemento de la palabra (silencio parcial)¹²⁰. Nuestra hipótesis de definición de silencio dramático se puede ahora matizar y profundizar mayormente, ya que, gracias al análisis de las comedias cervantinas, se ha demostrado que las dos tipologías de silencio —total y parcial— se declinan en una multitud de formas distintas que se irán describiendo a continuación.

Dentro lo que se ha denominado con el término de silencio total —es decir el silencio en su sentido más estricto, como sinónimo de mutismo y de ausencia de palabra— se pueden encontrar tres formas distintas de callar que Cervantes ha empleado en sus comedias: la elipsis, los personajes mudos, y los personajes “al paño”. La **elipsis** en el texto dramático se manifiesta de dos maneras: como omisión dentro de los parlamentos de los personajes o como una fractura en la acción dramática. En realidad, en el teatro de Cervantes la elipsis viene empleada sobre todo por el dramaturgo, quien inserta unos saltos temporales y argumentales, eludiendo de la representación —es decir silenciando— determinados hechos dramáticos que abarcan un lazo temporal más o menos extenso. Generalmente, Cervantes tiende a señalar estos vacíos en la representación, insertando unas didascalías implícitas en los parlamentos de sus personajes o por medio de una revelación inesperada de sus protagonistas. De cualquier forma aparezca, se trata de un recurso muy eficaz y de gran efecto en la construcción de la comedia, ya que permite al dramaturgo estructurar la acción dramática, poniendo de relieve determinados acontecimientos y, al mismo tiempo, conseguir la suspensión y la admiración de su público. Basta pensar en las extensas elipsis temporales de *El rufián dichoso*, que demuestran el proceso de selección artística operado por Cervantes con el objetivo de representar la trayectoria vital del protagonista, aislando las etapas más significativas en su evolución de estudiante apicarado a santo. O también en los elipsis de *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, donde Cervantes omite de la representación dos hechos fundamentales en la pieza: las bodas de Catalina y el Sultán y el embarazo de Catalina, para desvelarlos sólo en un segundo momento, sorprendiendo al mismo tiempo público y *dramatis personae*. Además, en cinco de sus once comedias —*El trato de Argel*, *El gallardo español*, *La gran sultana*, *La casa de los celos* y *Los baños de Argel*— Cervantes inserta un silencio final, eludiendo informaciones importantes. Pese a que todas estas piezas tengan,

¹²⁰ Véase el §3 del presente trabajo.

como es obvio, un desenlace que soluciona el conflicto dramático y restablece el equilibrio, Cervantes no cierra del todo sus comedias, silenciando determinados acontecimientos. De hecho el dramaturgo, a veces, interrumpe repentinamente la acción al final de sus obras, no aclarando el destino de sus personajes —como ocurre con los cautivos de *El trato* y de *Los baños de Argel*—, otras veces deja muchos interrogativos abiertos —como en *El gallardo español*—, o también alude a nuevas aventuras que los protagonistas tendrán que emprender —como en el caso de *La gran sultana* y de *La casa de los celos*—, sin, por supuesto, que esta nueva acción dramática venga representada. De esta manera, estas elipsis finales constituyen una auténtica estrategia con la cual el dramaturgo consigue cautivar la atención de su público hasta el cierre de su comedia, llamándole a participar activamente en la construcción de la ficción.

Otra forma de silencio total es el empleo de uno o más **personajes mudos** en escena. Pueden ser tanto los protagonistas de la pieza que, por determinadas circunstancias emplean el mutismo, como personajes secundarios que hacen una aparición puntual sin pronunciar ni una palabra. En ambos casos el recurso al mutismo de los personajes desempeña una vasta gama de funciones diferentes. En algunas ocasiones —como en el caso de Rosamira en *El laberinto de amor* o de Clemencia en *Pedro de Urdemalas*— la falta de palabra de los personajes es una estrategia que les permite alcanzar sus objetivos. En otras —por ejemplo, Alimuzel en *El gallardo español*, Reinaldos y Rolandos en *La casa de los celos* o Marandro y Leonicio en *La Numancia*— el mutismo momentáneo de los protagonistas permite la entrada de otros personajes en escena. Y también, en muchísimos casos —como el alárabe en *La gran sultana*, Tancredo y el Muchacho en *La conquista de Jerusalén* o Angélica en *La casa de los celos*— los personajes mudos consiguen crear de manera inmediata el contexto de la acción dramática, transmitiendo al público de manera puramente visual determinadas informaciones relativas al lugar y/o al tiempo de la acción, expresando estados de ánimo y creando una determinada atmósfera. En este caso, el mutismo de los personajes suele ser acompañado por signos visuales como objetos, indumentos, gestos y expresiones, que contribuyen a la transmisión del mensaje sin recurrir al lenguaje verbal. Se trata de un recurso que Cervantes emplea ampliamente en sus comedias y con gran maestría, obteniendo efectos de gran espectacularidad y consiguiendo una comunicación inmediata con su público.

Una variante de los personajes mudos, son los **personajes “al paño”** que Cervantes emplea en ocasiones puntuales, en particular en las intrigas amorosas. Este recurso se basa en la ocultación de uno o más personajes, quienes se esconden a la vista de los otros *dramatis personae*, a fin de espiar sus conversaciones. Desde sus escondites, estos tipos de personajes quedan bien visibles al público, con quien inevitablemente instauran una relación de complicidad. Se han incluido entre las manifestaciones de silencio total, ya que, en principio y en la mayor parte de los casos, son personajes silentes que no intervienen en el diálogo. Pero, a veces, los personajes “al paño” rompen su silencio gracias al aparte, con el cual comentan la acción a la que asisten o expresan sus sentimientos o intenciones secretas. Esto ocurre, por ejemplo, en *La entretenida* con el lacayo Ocaña o en *Pedro de Urdemalas* con el Sacristán. De esta manera, pese a su silencio con respecto a los demás *dramatis personae* presentes en escena, estos personajes escondidos dan lugar a una comunicación con el público, que se convierte así en su único receptor. Es obvio que el personaje “al paño” que habla en aparte ya no entra dentro la tipología de silencio total, sino más bien en la de silencio parcial.

A diferencia del silencio total, el silencio parcial incluye una gama mucho más amplia de formas diferentes del callar, que se basan en la alternancia entre dicho y no dicho. Una de las formas más empleadas de silencio dramático en el teatro de Cervantes es **el soliloquio**, presente en todas sus comedias y, en especial modo, en sus piezas más antiguas. Puede resultar paradójico hablar de silencio en relación a una modalidad discursiva que, por supuesto, consiste precisamente en el empleo de la palabra. Pero, si se mira bien, el soliloquio es un tipo de discurso que un personaje pronuncia a solas y para sí mismo y que, por consiguiente, viene del todo ocultado a los demás *dramatis personae*. Es decir que si bien el soliloquio es palabra, es una palabra silenciada, que sólo el público puede escuchar, convirtiéndose en único receptor del mensaje del personaje. Esta forma del discurso se configura así como un espacio íntimo y de libre expresión para el personaje, en el cual puede desahogar sus sentimientos, su estado de ánimo, su punto de vista sobre determinados asuntos, sus intenciones etc... En otras palabras, el soliloquio es un potentísimo instrumento con el cual Cervantes consigue caracterizar a sus personajes ante el público, ahondando en su

personalidad y demostrando las diferentes facetas de su forma de ser¹²¹. Al mismo tiempo, el parlamento a solas muchas veces contribuye también a construir la acción dramática, ya que la subinformación que genera en los demás personajes puede ser causa de equívocos y engaños.

Otra forma de silencio dramático que atañe a la forma del discurso es **el aparte**. Al igual que el soliloquio, se trata de un parlamento a solas y para sí mismo de un personaje, pero la gran diferencia es que este discurso viene enunciado en presencia de otros *dramatis personae*. Por esto, el personaje que habla en aparte tiene que disimular su discurso, hablando entredientes, de manera que los demás presentes no puedan escucharle. Se trata nuevamente de el empleo de una mezcla de palabra y silencio, fruto del deseo de hablar y la necesidad de callar. Además, de manera mucho más directa respecto al soliloquio, el aparte crea una comunicación inmediata con el público, al cual puede convertir en su confidente y cómplice. Cervantes emplea a menudo este tipo de parlamento silenciado y lo combina de diferentes maneras. Además de la forma que se acaba de describir, existe una variante que consiste en poner en escena a más personajes que, a la vez, se ensimisman y expresan sus comentarios sin que los demás les oigan. También, en muchas ocasiones, dos o más personajes conversan entre ellos a escondidas de los demás presentes. Que se trate de un aparte monologado o dialogado, es indudable que este procedimiento desempeña muchísimas funciones diferentes¹²². En el caso del teatro de Cervantes, a nuestro parecer el aparte viene empleado por el dramaturgo con el objetivo de caracterizar a sus personajes, establecer un fuerte vínculo entre *dramatis personae* y público, configurar la acción dramática y aportar momentos de gran comicidad.

En muchas de las comedias cervantinas se encuentra otra forma de silencio basada en la alternancia de dicho y no dicho: **la interrupción de diálogo**. Es un recurso que consta de la interrupción repentina de una conversación entre unos *dramatis personae* por distintas razones: o por la llegada imprevista de otro personaje, o por la voluntad de uno de los interlocutores de suspender el discurso

¹²¹ Marco Furrasola, 2008. Al estudiar los silencios del *Quijote*, la autora apunta a la importancia del silencio como índice psicológico, es decir como elemento fundamental para la configuración psicológicas del personaje protagonista o secundario.

¹²² Valladares Izquierdo, 1999.

a causa de diferentes motivaciones (prudencia, falta de tiempo, reticencia...), o también por una cuestión de estructuración de la acción dramática (cambio de escena, paso de un acto a otro). Como explica Deódat-Kessedjian, la interrupción “funciona como un aplazamiento de la información, como un modo de retrasar la acción y crear la espera”¹²³. Muy consciente de la eficacia de este procedimiento, Cervantes lo introduce en sus comedias en los momentos de máxima tensión, justo cuando se está a punto de desvelar un secreto o importantes informaciones para el desarrollo de la intriga. De este modo, el dramaturgo proporciona poco a poco la información necesaria, dejando tanto a los personajes como al público en un condición de subinformación, que inevitablemente causa expectación y curiosidad.

Uno de los recursos más usados en el teatro cervantino que aúna ocultación y fingimiento es **la disimulación**. De todas las comedias de Cervantes, sólo *El cerco de Numancia* no cuenta con ningún caso de disimulo y *El Rufián dichoso* sólo con uno —muy posiblemente por una cuestión de género dramático—, mientras en todas las demás obras los juegos de identidades fingidas y ocultas protagonizan la acción dramática. Deódat-Kessedjian distingue entre dos tipos de disimulación: la disimulación de identidad y la de intenciones. En el primer caso, el personaje decide ocultar su verdadera identidad fingiendo otra, por lo que a menudo recurre al disfraz, encubriendo hasta su verdadero género como en el caso de las mujeres en disfraz varonil. En el segundo caso, en cambio, el personaje mantiene su propia identidad, pero encubre a los demás *dramatis personae* sus verdaderas intenciones, con tal de alcanzar sus objetivos sin ser descubierto. Los personajes cervantinos que encubren sus identidades e intenciones a los demás son muchísimos y lo hacen movidos por diferentes razones: defender la honra, alcanzar a la persona amada, preservar la propia vida, organizar un engaño a daño de alguien... cualquiera sea su motivación, lo cierto es que la disimulación es siempre una auténtica estrategia con la cual el personaje intenta alcanzar sus objetivos. Cervantes, en muchas ocasiones, se sirve de este recurso como motor de la acción dramática de sus piezas y también para crear un vínculo de complicidad con su público. De hecho, a diferencia de la mayoría de los *dramatis personae*, el público suele conocer la verdadera identidad o el verdadero plan que el personaje oculta.

¹²³ Deódat-Kessedjian, 1999, p. 61.

Otra manifestación de silencio es **la brevedad** o contención del discurso. Se trata de la preocupación, que demuestran a menudo los personajes cervantinos, por no alargar excesivamente su discurso con digresiones inútiles. A menudo Cervantes propone escenas en las cuales un personaje, que está a punto de contar una historia, anuncia a sus interlocutores su intención de ser conciso. También ocurre el caso contrario, cuando uno o más personajes recomiendan a otro contar lo esencial, sin desviarse hacia territorios ajenos. Es decir, que existe una constante atención a como se usa la palabra y un constante encomio a la lengua comedida. De esta manera, la contención de la palabra se muestra como fundamento del arte oratorio y, al mismo tiempo, se hace sinónimo de discreción y sabiduría.

En las comedias cervantinas también se emplea a menudo **la inefabilidad**. De hecho se encuentran muchos personajes que expresan su imposibilidad a hablar, a causa de una fuerte emoción (amor, miedo, dolor, estupor, vergüenza...). Se trata de una forma muy evidente de silencio parcial, ya que se usa la palabra para afirmar la incapacidad de expresar en sus justas medidas determinadas realidades. Al declarar la pérdida de la facultad de lenguaje, paradójicamente se da mayor relieve a la emoción que la ha provocado, mostrándola en toda su intensidad. De esta manera, el silencio consigue ser más elocuente de la palabra misma. El recurso a lo inefable es típico del lenguaje amoroso, donde la hermosura de la amada o el mal de amor conducen a este estado de afasia momentánea.

Otra forma de silencio parcial es **el secreto** que se produce cuando dos o más personajes usan el lenguaje para afirmar su voluntad a silenciar, de común acuerdo, un hecho que prefieren mantener encubierto a los demás *dramatis personae* por diferentes razones (amor, honor, prudencia...). Se trata de un recurso que Cervantes emplea ampliamente a lo largo de su producción dramática, ya que es precisamente gracias a los secretos de los personajes que, a menudo, configura la trama de sus comedias. En la mayor parte de los casos, el público se hace cómplice del secreto guardado por unos personajes, mientras los demás *dramatis personae* quedan a oscuras del todo, hasta casi el desenlace final. De este modo, Cervantes crea un vínculo muy fuerte con su público, consiguiendo despertar su curiosidad y requiriendo una constante participación

emotiva. Además, el secreto sirve al dramaturgo también para dibujar a sus personajes y establecer relaciones de lealtad, complicidad y confianza entre ellos.

Dentro del *corpus* dramático cervantino analizado en el presente trabajo, se ha encontrado una forma muy particular del callar: **el silencio espacial**. Éste se produce cuando, por medio del lenguaje, se hace referencia a la ausencia de palabra como componente fundamental del espacio dramático. Cervantes emplea el silencio espacial sólo en tres de sus piezas —*El cerco de Numancia*, *La casa de los celos* y *El gallardo español*— para configurar el espacio dramático como *locus amoenus*, ideal para las quejas de amor y la introspección, o como espacio en el cual los personajes pueden ocultarse y actuar secretamente o como lugar que preanuncia la tragedia. En cualquier caso, el silencio espacial consigue despertar en el público toda una serie de asociaciones con el acto de callar (secreto, engaño, prudencia, soledad, dolor...), contribuyendo así a configurar el contexto de la acción dramática de manera muy eficaz e inmediata.

Otro recurso muy empleado por Cervantes es **el “decir sin decir”**, auténtico triunfo del silencio parcial y nace del deseo de hablar y la necesidad de callar. Se presenta como una forma de lenguaje indirecto y altamente alusivo, que juega con los múltiples sentidos de las palabras y que tiene el objetivo de expresar solamente de forma parcial lo que se quiere decir. De esta manera, será el interlocutor quien tiene que descodificar el mensaje implícito, sabiendo leer entre líneas. Los personajes cervantinos se sirven de esta alternancia de dicho y no dicho para comunicar determinados mensajes, pero sin tener que comprometerse con lo que dicen, ya que el interlocutor siempre puede equivocarse en su interpretación. El “decir sin decir” viene presentado por Cervantes siempre como una táctica astuta e ingeniosa que sus *dramátis personae* emplean en situaciones en las que es más conveniente callar con respecto al hablar. Este recurso, además, funciona siempre como guiño al público, quien suele tener la información necesaria para descifrar correctamente este lenguaje indirecto y disfruta viendo las reacciones de los demás personajes.

En último, otras dos formas de silencio parcial son, por un lado, **la autocensura** y, por el otro, **la imposición de silencio**. En ambos casos se usa la palabra explícita para referirse a la acción de callar: en el primer caso, un personaje afirma su voluntad de no querer hablar, mientras por el contrario, en el segundo caso un personaje manda callar a otro. Se trata de dos recursos muy

frecuentes en el teatro de Cervantes y que desempeñan diferentes funciones: caracterizar a los personajes, establecer relaciones de poder entre ellos, dar lugar a situaciones cómicas, resaltar la admiración que un determinado hecho causa... de todas formas, tanto la autocensura como la imposición de silencio conllevan siempre una reflexión sobre el uso discreto de silencio y palabra.

17.2 Usos del silencio

El análisis de las comedias cervantinas ha demostrado que no sólo existe una multiplicidad de formas diferentes de silencio dramático, sino que también se ha encontrado una **pluralidad de usos diferentes del callar**. De hecho, Cervantes echa mano al silencio en ámbitos muy variados, que se irán viendo a continuación.

Sin duda alguna, el ámbito en el que el silencio triunfa es el de **las relaciones amorosas**. Al igual de lo que ocurre en la poesía áurea, también en el teatro cervantino el binomio silencio y amor se hace indisoluble. En particular la disimulación, el “decir sin decir”, la inefabilidad, los personajes “al paño” y el secreto son las formas de silencio más empleadas por los *dramatis personae* cervantinos en sus aventuras amorosas. De hecho, en los casos de amor el silencio permite al amante un abanico amplio de acciones: guardar o recobrar la honra, espiar, expresar el mal de amor, la magnitud del sentimiento amoroso, los celos o las extraordinarias dotes de la persona amada, organizar engaños con tal de conquistar al amado... En otras palabras, el saber callar en el momento adecuado es una de las virtudes que el amante tiene que tener para alcanzar su amor. Por consiguiente, en el teatro cervantino el silencio en el ámbito amoroso aparece siempre como señal de discreción, prudencia e inteligencia.

Otro ámbito de empleo del silencio en las comedias de Cervantes es el de **las relaciones de poder**. Tanto que se trate de poder institucionalizado (el Rey, el Prior, el Capitán, el Cadí, el Guardián del baño...) o de micropoderes en el ámbito privado y familiar (padre-hijos, hermano-hermana, señor-criado...) el silencio viene empleado para establecer las jerarquías entre quien detiene el poder y quien tiene que obedecer. En las piezas cervantinas el callar ante el poderoso viene empleado

en algunas ocasiones como forma de respeto o admiración ante la autoridad, ya que como explica Orduna Portús en su artículo dedicado al silencio en el ámbito cortesano: “La sumisión de la propia voluntad y de la palabra ante el poder, era entendida como una virtud y un valor digno de honor en un fiel leal”¹²⁴. En cambio en otras, el silencio viene más bien utilizado como una técnica para transgredir las normas establecidas y poderse mover con libertad para alcanzar los propios objetivos, es decir que prevalece “la idea de silencio como forma de manejar un conflicto”¹²⁵.

El silencio viene también empleado por Cervantes en **las situaciones cómicas**, para dar lugar a momentos divertidos y conseguir la risa del público. Los acallamientos de un personaje a otro, la presencia de un personaje “al paño” durante una burla, una conversación en aparte, el secreto o el “decir sin decir” son todos recursos que el dramaturgo usa a menudo en los momentos de comicidad de sus piezas, jugando casi siempre con la complicidad de su público. Una pieza modélica en este uso del silencio como recurso para dar lugar a la comicidad es *La entretenida*, donde todos los divertidos equívocos nacen precisamente de los silencios de sus personajes. Lo mismo ocurre con la larga serie de cómicos embustes en el *Pedro de Urdemalas* o con los entretenidos enredos de *El laberinto de amor*, en los que el silencio es un mecanismo fundamental en la construcción de la intriga.

Al mismo tiempo, Cervantes no se limita a emplear las múltiples formas del callar exclusivamente en los momentos cómicos, sino que el silencio protagoniza a menudo también **las situaciones trágicas o graves**. Como es obvio este tipo de uso se encuentra sobre todo en *El cerco de Numancia*, única auténtica tragedia del *corpus* dramático cervantino. Aquí, los soliloquios desesperados de los protagonistas, la inefabilidad, los silencios espaciales y los personajes mudos consiguen crear una fortísima tensión emotiva en el público, alcanzar un alto grado de espectacularidad y marcar el acercamiento de la tragedia. Pero, lo mismo ocurre también en otras piezas cervantinas prevalentemente serias, como por ejemplo en *El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* o también en *El rufián dichoso*, en las que el silencio va marcando los momentos más graves y de mayor conflictividad y turbación de los protagonistas.

¹²⁴ Orduna Portús, 2006, p. 71.

¹²⁵ Burke, 1996, p. 158.

Si bien existe siempre una mezcla de lo cómico con lo trágico en el teatro cervantino, es evidente que dependiendo del género dramático de cada pieza el grado de comicidad o gravedad varía y, por consiguiente, también el uso del silencio cambia. No sólo existen determinadas formas de silencio, como se acaba de ver, que son más propias del ámbito cómico y otras del ámbito trágico/grave, sino que también el papel mismo del callar se modifica. Seguramente el ámbito en el que el silencio es empleado con más frecuencia y donde asume un papel de primer orden, interviniendo directamente en la creación de la intriga, es el cómico. En cambio, en las piezas más serias –donde prevalece una atmósfera grave– el uso del silencio es menos frecuente. Esto no significa que sea menos influyente, ya que se convierte en pieza clave para la caracterización de los personajes o para la contextualización de la acción dramática, llevando como contrapartida una menor influencia en la construcción de la intriga.

17.3 Funciones del silencio

Según los datos que han resultado del análisis del callar en las comedias de Cervantes, es posible afirmar que el silencio dramático desempeña múltiples funciones diferentes, que varían según el nivel de comunicación en el que se insertan. De hecho, por un lado el silencio funciona en un nivel “diegético”, es decir como mecanismo dentro del universo dramático cervantino, por otro lado, el callar se realiza también en un nivel “extradiegético”, dentro de la comunicación entre el dramaturgo, su obra y el público. Además de la pluralidad de funciones, no se ha encontrado una relación biunívoca entre las formas del silencio y su funcionalidad, por lo que una determinada manifestación del callar desempeña siempre la misma función. Más bien, al revés, se ha observado que una cierta forma de silencio puede cubrir funciones diferentes o una determinada función puede ser desempeñada por distintos tipos de callamientos, es decir que existe una relación extremadamente flexible entre formas y funciones.

Por lo que atañe al nivel diegético, es decir al mundo ficticio que Cervantes crea en cada una de sus piezas teatrales, el silencio recubre un papel de primer lugar, desempeñando importantes funciones en la arquitectura general de las comedias. Seguramente la función más relevante y muy frecuente que Cervantes

otorga al silencio es la de **construir la acción dramática**. En muchísimas ocasiones el dramaturgo ha demostrado que son precisamente los silencios de los personajes los que se convierten en el motor de la intriga. Es suficiente pensar en el silencio de Rosamira de *El laberinto de amor*, en las ocultaciones de *La entretenida*, en las disimulaciones de las parejas de amantes en *El trato* y en *Los baños de Argel*, en los embustes de *Pedro de Urdemalas*... son todos ejemplos en los que los callamientos de los *dramatis personae* influyen de manera significativa en el desarrollo de la acción. De hecho, estos silencios causan inevitablemente la subinformación de algunos de los personajes, lo cual puede tener consecuencias importantes, como equívocos, *quid pro quo*, castigos, reencuentros, enamoramientos..., con las que se estructura la trama.

Otro importante papel del silencio dramático es el de contribuir a la construcción del sistema de personajes. En particular, a menudo el callar sirve para **caracterizar a los *dramatis personae***: el encubrimiento del estado de ánimo y de los pensamientos más íntimos por medio del soliloquio o del aparte, la ocultación de identidad y/o intenciones, el saber guardar un secreto, el saber callar cuando las circunstancias lo requieren o, al revés, el romper el silencio de manera atrevida, son todos elementos que construyen la personalidad del personaje. Al mismo tiempo, se ha visto que el silencio también **establece las relaciones y las jerarquías de poder entre los personajes**. Por ejemplo, en *La conquista de Jerusalén*, el secreto que Vozmediano guarda sobre la verdadera identidad de Margarita es señal de la relación de confianza y lealtad existente entre ayo y protegida. En cambio, la disimulación de intenciones del malvado Nacor en *El gallardo español*, desvela el egoísmo, la maldad y la traición que se esconden detrás de su aparente relación cómplice y amistosa con Alimuzel. De la misma manera, también los continuos acallamientos que padre Cruz tiene que dirigir al locuaz fray Antonio demuestran la superioridad espiritual y el poder moral del protagonista de *El rufián dichoso* sobre su amigo y compañero de aventuras.

Además de participar en la estructuración de la acción dramática y en la construcción del sistema de los personajes, el silencio sirve también para **contextualizar la acción dramática**. En particular son los personajes mudos y los silencios espaciales las formas del callar que más desempeñan este tipo de función, comunicando de manera inmediata muchas informaciones relativas a la ubicación espacial y temporal, a la ambientación, al tipo de atmósfera en el que

se mueven los personajes y tiene lugar la acción, como ocurre de frecuente en *La gran sultana*, *El cerco de Numancia* o en *La casa de los celos*.

Por lo que atañe el nivel extradiegético, en la comunicación entre dramaturgo, personajes y público, se ha observado que el silencio desempeña también importantes funciones. Seguramente, la principal función del silencio en este ámbito es la de **crear complicidad con el público**. De hecho, en todas las piezas cervantinas el público es casi siempre llamado a participar a las ocultaciones de los personajes, conociendo así sus verdaderas intenciones, sus planes secretos y sus pensamientos más íntimos. Esto evidentemente contribuye a acercar mucho los espectadores tanto a los *dramatis personae*, como al mismo Cervantes, quien a menudo les dirige unos guiños por boca de sus protagonistas. Este tipo de vínculo es fundamental para que el público disfrute plenamente de la experiencia teatral y desempeñe siempre un papel activo en la recepción de las comedias cervantinas.

Otra función fundamental que las diferentes formas del callar desempeñan es la de **admirar al público**. La admiración —“especie de excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional”¹²⁶— es un objetivo fundamental en toda la obra de Cervantes, no sólo la teatral, ya que es la clave para conseguir el éxito. Un público admirado es un público que se deja envolver por la ficción, que mantiene siempre alto el nivel de atención y expectación y que, por lo general, disfruta plenamente del entretenimiento ofrecido por la función teatral. El silencio a menudo sirve precisamente para conseguir este efecto en el auditorio, basta pensar en todos los juegos de disimulaciones o en las figuras silentes y muy espectaculares presentes en escenas o en los golpes de efecto creados gracias a la rotura final de los silencios de los protagonistas. Son todos recursos que consiguen capturar la atención del público y, como afirma Egido, se trata de un “silencio que apela constantemente a la muda admiración que el artista busca, a su vez, en los maravillados lectores”¹²⁷ o espectadores.

El callar, además, viene empleado por Cervantes como un importante instrumento para **conseguir la risa o la catarsis del público**, dependiendo de la situación. Se ha observado con frecuencia que, por ejemplo, los juegos de alusiones, los apartes, la alternancia de acallamientos y autocensuras o los

¹²⁶ Riley, 1972, p. 149.

¹²⁷ Egido, 1994, p. 29.

personajes “al paño consiguen dar lugar a situaciones muy entretenidas, al igual que determinados soliloquios desesperados, algunos silencios espaciales o ciertas figuras silentes y acciones mudas trasmiten eficazmente la tensión trágica o crean una atmósfera grave.

17.4 Valoración del silencio

Además del valor puramente estético del silencio, como recurso teatral del que dispone el dramaturgo en la construcción de su pieza, es indudable que existe también una dimensión ética en relación al acto de callar. En la sociedad y en la cultura del Siglo de Oro español el saber guardar silencio era un forma de conducta extremadamente importante en diferentes ámbitos: religioso, político, cortesano, privado¹²⁸. Lejos de ser un valor moral absoluto, “la noción de silencio tiene en el Barroco un riquísimo tornasol de matices”¹²⁹, por lo que puede ser al mismo tiempo sinónimo de sabiduría, prudencia y dominio de si mismo o, al revés, señal de cobardía, falsedad y traición. Cervantes, consciente de la importancia de las implicaciones morales del silencio y de su ambigüedad a la hora de ser valorado, recrea en el mundo ficticio de sus comedias toda una serie de situaciones, que llevan al público a reflexionar sobre el valor positivo o negativo del callar.

Desde el punto de vista ético, en las comedias cervantinas el silencio aparece en su doble faceta, como sinónimo de sabiduría y prudencia o como forma de engaño y traición. Pero, no siempre la línea de demarcación entre una conducta silenciosa virtuosa o una delictiva es tan marcada. Si se piensa por ejemplo en el secreto y en la disimulación empleada por don Fernando en *El gallardo español*, en la serie de embustes realizados por *Pedro de Urdemalas*, en los variados tipos de ocultaciones y disimulos presentes en *El trato*, en *Los baños de Argel* y en *La gran sultana* o en la tela de fingimientos presentes en *El laberinto de amor*, el silencio no aparece de inmediato como una conducta virtuosa. En efecto, en principio, el callar viene empleado para engañar a los demás, encubriendo la realidad con la apariencia. Pero, si se mira con más detenimiento, se observa que este empleo táctico del silencio tiene en realidad buenos fines: defender la honra, ser leal, ayudar a los demás, mejorar la propia condición, defender la propia fe religiosa, alcanzar la libertad o obtener la unión amorosa. Por esto Cervantes premia a los personajes que se sirven del silencio estratégico con el conseguimiento de sus objetivos. Por el contrario, el dramaturgo condena con el fracaso, la ridiculización y, a veces, hasta con la muerte, a los personajes que

¹²⁸ Pedraza, 1985, Burke, 1996, Orduna Portús, 2006,

¹²⁹ Pedraza, 1985, p. 46.

emplean el callar de manera no oportuna —como Cardenio en *La entretenida*, quien miente a su amada y no habla cuando es necesario— o con fines malvados —como ocurre en el caso de Yzuf en *Los baños de Argel* o de Nacor en *El gallardo español*, quienes sacrifican a los demás por sus ambiciones e intereses personales—.

En conclusión, en las comedias cervantinas es imposible una valoración a priori del silencio, sino que hace falta siempre insertarlo en el contexto concreto en el que se produce, considerando con atención quién calla, con qué fin lo hace, qué calla, a quién calla, etc.. Por lo general, en el teatro de Cervantes es posible distinguir, por un lado, un **silencio prudente**, usado como conducta virtuosa, ingeniosa, astuta y sabia, y por otro lado, un **silencio oportunista**, que se manifiesta en un comportamiento engañoso, cobarde, egoísta y dañino. Sin dudas, en el universo dramático cervantino prevalece el uso del “buen callar” con respecto al “mal callar”¹³⁰, por lo que su valoración es positiva en la mayor parte de los casos. A nuestro juicio, el silencio cervantino se encuentra estrechamente vinculado al concepto de discreción que, como explica Egido, es “una forma de acomodarse a las circunstancias con juicio, recato, sabiduría, armonía, perfección y honestidad, aunque siempre en relación con los otros, y por tanto, en permanente contraste y posibilidad de cambio”¹³¹. De esta manera, hasta el engaño, el fingimiento o la mentira pueden ser justificados, siempre que estén empleados en el contexto adecuado y vayan encaminados al conseguimiento de buenos fines. El relativismo relacionado al silencio como forma de conducta, a nuestro juicio, es perfectamente en línea con la visión poliédrica y multifacética de la realidad, propia de la visión cervantina.

¹³⁰ Ojeda Calvo, 2011, p. 530.

¹³¹ Egido, 2003, p. 108.

Capítulo 18: Conclusiones

18. Conclusiones

360

18. Conclusiones

Con la presente investigación sobre el silencio en las comedias de Miguel de Cervantes se ha intentado proporcionar una nueva mirada sobre el espectáculo teatral español del Siglo de Oro, demostrando que no sólo cuenta lo que se dice, sino también todo lo que se calla, se enmascara o se dice sin decir. Muy consciente de las extraordinarias posibilidades expresivas del silencio, Cervantes lo plasma en su teatro —tanto en la primera etapa de su dramaturgia, como en la segunda— en una pluralidad de formas, usos y funciones diferentes, enseñando que sin silencios no hay comedia. La variedad y diversidad de los silencios que pueblan las comedias cervantinas han confirmado nuestra propuesta inicial de silencio dramático, que no se limita sólo al mutismo, sino que abarca también el territorio de la palabra. Es más, si bien Cervantes emplea a menudo el silencio total en sus comedias, es el silencio parcial lo que predomina, demostrando que el callar puede también complementar e intensificar la palabra y no sólo negarla. El análisis del *corpus* dramático cervantino ha destacado el papel imprescindible que el silencio recubre, tanto en la arquitectura interna de las comedias, como también en la construcción de la relación y comunicación con su público. Al mismo tiempo, se ha visto que el callar de los personajes cervantinos tiene inevitablemente unas implicaciones morales, cuya valoración es siempre relativa, si bien la conducta silenciosa es presentada sobre todo como señal de discreción, inteligencia y prudencia.

Vista la relevancia que el silencio tiene en las comedias de Cervantes, podría ser un trabajo muy interesante y fructífero extender la exploración de las distintas formas del callar también a los entremeses cervantinos. Además, a nuestro juicio, el teatro áureo español podría constituir un terreno extremadamente fértil para las investigaciones sobre el silencio, ya que Cervantes ha demostrado con sus comedias que los silencios constituyen el fundamento del arte de hacer comedias.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA, Pilar, «La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del “Laberinto de amor”», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito ed., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 193-199.

ANTONUCCI, Fausta, «La estructura dramática de “La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón”: un análisis comparado con “La Numancia”», en Guillermo Carrascón y Daniela Capra ed., *“Deste artife”. Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2014.

ARATA, Stefano, «La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, 1992, pp. 9-112.

___, «Notas sobre “La conquista de Jerusalén” y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 53-66.

AUGERI, Carlo A., *La retorica del silenzio: atti del convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991*, Lecce, Edizioni Milella, 1994.

BÉZIAT, Florence, «Sobre algunos aspectos del silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 43-62. <http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.raco.cat%2Findex.php%2FScriptura%2Farticle%2Fdownload%2F94725%2F142649&ei=1o-HUpTHIZDOswaczlDwCg&usq=AFQjCNHCXEaPAtU03T6PnyJsRi3fgFt9qA&sig2= tOPwAxu9RCSgg1SWBr-vg&bvm=bv.56643336.d.Yms>

___, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de estudios tirsianos, 2004.

BIANCHI, Letizia, «Secreto y mentira en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en David Kossoff, Ruth Kossof y Geoffrey Ribbans ed., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, Madrid, Istmo,

1986, vol. 1, pp. 235-242. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_025.pdf

BURKE, Peter, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1996.

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

___, «La conversión del rufián dichoso: fuentes y recreación» en James A. Parr ed., *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, pp. 11-19.

___, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

CARREÑO, Antonio, «Lo que se calla Diana: “El perro del hortelano” de Lope de Vega», en *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 115-128. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-que-se-calla-diana-el-perro-del-hortelano-de-lope-de-vega/>

CASTILLA DEL PINO, Carlos, *El silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

CELORIO, Gonzalo, «Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista de la Universidad de México*, 26, 2006, pp. 35-44. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2606/pdfs/35-44.pdf>

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Comedias*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, 3 vols.

___, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Héctor Briosos Santos, Madrid, Cátedra, 2009.

___, *La Numancia*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996.

___, *El trato de Argel, La Galatea*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001.

___, *Viaje del Parnaso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-del-parناسо--0/html/ff32aa90-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#l_22

CUBERO, Carmen, «En torno a “La entretenida” de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro», en José Manuel López de Abiada ed., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 59-72.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, «Callar y/o hablar: la problemática del silencio en una comedia palaciega de Calderón. Las dos versiones de *Basta callar*», *Criticón*, 71, 1997, pp. 159-174.

___, «Valoración del silencio en *El médico de su honra* de Lope a Calderón», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa ed., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, pp. 525-536. http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_047.pdf

___, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

___, «El funcionamiento de un texto teatral: la interlocución y las condiciones de enunciación en un episodio de *La vida es sueño*», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 129-140. http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_131.pdf

DÍEZ CODERQUE, Belén, «La función narrativa de los silencios en el *Quijote*», *Artifara*, 2, 2003. <http://www.cisi.unito.it/artifara/Rivista2/testi/silencios.asp>

___, «El comentario de textos a través de los silencios. Cervantes y su tiempo: entre el deseo de decir y la conveniencia de callar», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17, 2005, pp. 37-46. <http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&ved=0CGkQFjAF&url=http%3A>

http://www.revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/download/2FDIDA0505110037A/19243&ei=Y0uGUsm8LuSa4wS7IYC4Ag&usg=AFQjCNHmeO BPKX049V3c7vRiSL7ags_8w&sig2=yhEpeHqyrPILAfawpUU5yQ&bvm=bv.56643336.d.bGE

DUCROT, Oswald, *Dire e non dire. Principi di semantica linguistica*, Roma, Officina Edizioni, 1979.

___, *Le dire et le dit*, Paris, Les Editions de minuit, 1984.

EGIDO, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia.», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 93-120.

___, *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona, PPU, 1994.

___, «El silencio de los perros y otros silencio ejemplares», *Voz y Letra*, 6, 1995, pp. 5-23.

___, *La rosa del silencio: estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996.

___, «La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes», *Theatralia*, 5, 2003, pp. 83-123.

FERNÁNDEZ, Enrique, «"Los tratos de Argel": obra testimonial, denuncia política y literatura terapéutica», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1, 2000, pp. 7-26. <http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics00/fernande.pdf>

FOTHERGILL PAYNE, Louise, «"Los tratos de Argel", "Los cautivos de Argel" y "Los baños de Argel": Tres "trasuntos" de un "asunto"», en José María Ruano de la Haza ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Devehouse Editions Canada, 1989, pp. 177-184.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010a, pp. 9-143.

___, «Probabilismo en Cervantes: “La gran sultana” como caso de conciencia», *Criticón*, 109, 2010b, pp. 167-186.

GONZÁLEZ, Aurelio, «Doble espacio teatral en “El gallardo español” de Cervantes», en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsq9h6>

___, «La construcción dramática y espectacular de “El rufián dichoso” de Cervantes», en Serafín González ed., *Palabra crítica: estudios en homenaje a José Amezcua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pp. 205-217.

GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Anthony Close, Agustín de la Granja y Claudio Guillén ed., *Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254.

GUILLÉN, Claudio, «Los silencios de Lázaro de Tormes», en Claudio Guillén ed., *El primer Siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 66-108.

JURADO SANTOS, Agapita, «Silencio/Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, 1999, pp. 140-153. <http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf99/jurado.htm>

___, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

LOBATO, María Luisa, *Máscaras y juegos de identidad en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011.

MARCO FURRASOLA, Ángeles, *Desvelando los silencios de “El Quijote”*, Barcelona, PPU, 2008.

- MATEU SERRA**, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*, Tesis doctoral bajo la dirección del Dr. Sebastià Serrano i Farrera, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica, Universidad de Lleida, 2001. <http://www.tdx.cat/handle/10803/8173>
- MEREGALLI**, Franco, «De “Los tratos de Argel” a “Los baños de Argel”», en Gonzalo Sobejano y Rizel Pincus Siglele ed., *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 395-409.
- MORALES LOMAS**, Francisco, «El secreto como arte poética del *Quijote*», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-secreto-como-arte-potica-en-el-quijote-0/>
- MORAÑA**, Mabel, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, Méjico, UNAM, 1988. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-al-silencio-exploraciones-del-discurso-barroco--0/>
- NOGUÉS BRUNO**, María, «El silencio en la educación de la mujer a la luz de “La dama boba” de Lope de Vega», *Lectura*, 13, 2007, pp. 29-44. http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.raco.cat%2Findex.php%2FLectora%2Farticle%2Fdownload%2F205608%2F297963&ei=c5OHUonHLazv4gS26YCIBw&usg=AFQjCNGwFKvLPntp0_Vq67yhekWWxvVdlQ&sig2=j68szwLR1hlzIRLL39fH8g&bvm=bv.56643336,d.bGE
- OJEDA CALVO**, María del Valle, «Antes del Arte Nuevo: el teatro de Cervantes», en Florencio Sevilla Arroyo ed., *XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2014, pp. 57-93.
- ___, «“Callar en buena ocasión” o “Bueno es callar”? Una comedia de Antonio Mira de Amescua entre refranes y emblemas», en Manuel Calderón, José Camoes y José Pedro Sousa ed., *Por s’enteder ben a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011, pp. 519-534.

- ORDUNA PORTÚS**, Pablo M., «El silencio de la corte. El “Arte de Callar” y sus formas de conducta en el ámbito social cortesano, siglos XVI, XVII y XVIII», en Rocío García Bourrellier y Jesús María Usunáriz Garayoa ed., *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España, siglos XIV-XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 57-84.
- PEDRAZA**, Pilar, «El silencio del príncipe», *Goya: Revista de arte*, 187-188, 1985.
- REY HAZAS**, Antonio, «“La gran sultana”. La Constantinopla que Cervantes no llegó a conocer», en *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005, pp. 25-48.
- RICOTTILLI**, Licinia, «Modalità e funzioni del silenzio nello “Heautontimorumenos”», en Carlo A. ed., *La retorica del silenzio: atti del convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991*, Lecce, Edizioni Milella, 1994, pp. 184-205.
- RILEY**, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1972.
- ROJAS**, Agustín de, *Loa de la comedia*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo ed., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 120-129.
- RUTA**, María Caterina, «Zoraida: los signos del silencio en un personaje cervantino», *Anales cervantinos*, 21, 1983, pp. 119-133. <http://search.proquest.com/docview/1300353796?accountid=17274>
- SEVILLA ARROYO**, Florencio y Antonio Rey Hazas, «Introducción», en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas ed., *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987, pp. XI-LXII.
- ___ «Introducción», en Miguel de Cervantes, *El trato de Argel*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, 1996a, pp. I-XL.
- ___, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La Numancia*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, 1996b, pp. I-XXXV.

___, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *El gallardo español, La casa de los celos*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, 1997, pp. I-XLVII.

___, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La entretenida, Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, 1998, pp. I-LIV.

TRAMBAIOLI, Marcella, «"Pero esto ahora no es el caso". La "praeteritio" en el teatro de Calderón», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 855-863.

___, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: "La casa de los celos", parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en Eva Reichemberger y Kurt Reichemberger ed., *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, vol. 1, pp. 407-438.

TRUEBLOOD, Alan S., «Sobre la selección artística en el *Quijote*: "lo que ha dejado de escribir" (II, 44)», *Nueva revista de Filología Hispánica*, 10, 1, 1956. pp. 44-50. <http://www.jstor.org/stable/40296973>

___, «El silencio en el *Quijote*», *Nueva revista de Filología Hispánica*, 12, 2, 1958, pp. 160-180. <http://www.jstor.org/stable/40297560>

___, «Nota adicional sobre Cervantes y el silencio», *Nueva revista de Filología Hispánica*, 13, 1-2, pp. 98-100. <http://www.jstor.org/stable/40297375>

VALLADARES IZQUIERDO, Rafael, «La función del aparte en el teatro de Cervantes. La comedia de "La entretenida"», en Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva Olivares ed., *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (actas del Coloquio de Montreal 1997)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 121-138.

VARAS, Patricia, «"El rufián dichoso": Una comedia de santos diferente», *Anales cervantinos*, 29, 1991, pp. 9-19.

WEICH, Horst, «El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato ed., *Memoria de la palabra:*

actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de Julio 2002, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 1841-1849.

ZARDOYA, Concha, «Los silencios de “Don Quijote de la Mancha”», *Hispania*, 43, 3, 1960, pp. 314-319. <http://www.jstor.org/stable/335479>

ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

APÉNDICES

1. Tablas de la articulación dramática y de los silencios	372
2. Esquema del silencio dramático en las comedias de Cervantes	467

1. Tablas de la articulación dramática y de los silencios¹³²

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Micro secuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	Indeterminado	Argel [casa de Yzuf]	1.1 w. 1-80, redondillas	Queja de Aurelio por su condición de cautivo y por su situación amorosa.	Aurelio	Soliloquio Inefabilidad
			1.2 w. 81-284, redondillas	Presiones de Zahara a Aurelio para que tenga amorío con ella. Aurelio se niega firmemente.	Aurelio, Zahara, Fátima	Decir sin decir
			1.3 w. 285-332, octavas reales	Aurelio pide ayuda a Dios y a la Virgen María. Declara su amor por Silvia y promete no ceder al deseo de Zahara.	Aurelio	Soliloquio
vacío escénico						
B	[paralelo a A]	Argel	2.1 w. 333-462, tercetos encadenados	Reproche de Sayavedra a Leonardo por secundar los deseos amorosos de su ama.	Sayavedra, Leonardo	Inefabilidad
			2.2 w. 463-718, redondillas	Queja de Sebastiano por la crueldad y la injusticia de los moros. Cuento de la tortura y muerte de un sacerdote cristiano por mano de los moros de Argel.	Sayavedra, Leonardo, Sebastiano	

¹³² Los criterios empleados para la segmentación de la acción dramática son tantos métricos, como escénicos. En general, el elemento determinante en la estructuración de la acción ha sido la unidad argumental, junto a los cambios de formas métricas, de tiempo, espacio y personajes.

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
C	[consecutivo a la primera jornada]	Argel [casa de Yzuf]	1.1 vv. 719-788, quintillas dobles	Yzuf ofrece la libertad a Aurelio a cambio de su ayuda para seducir a Silvia. Aurelio acepta el trato.	Yzuf, Aurelio	Disimulación de intenciones
			1.2 vv. 789-818, quintillas dobles	Aurelio expresa su sorpresa y alegría al saber que pronto estará junto a su amada.	Aurelio	Soliloquio
vacío escénico						
D	[paralelo a C]	Argel por la calle	2.1 vv. 819-870, redondillas	El corsario Mamí habla con dos mercaderes de los saqueo que cumplió en Cerdeña.	Mercaderes, Mamí	
			2.2 vv. 871-1034, redondillas	Venta de dos muchachos cristianos a uno de los dos mercaderes.	Mercaderes, Mamí, Pregonero, Padre, Madre, Muchachos, Bebé	Imposición de silencio (x2)
vacío escénico						
E	[consecutivo a C]	Argel [casa de Yzuf]	3.1 vv. 1035-1118, redondillas	Yzuf intenta seducir a Silvia, la cual sigue negándose.	Yzuf, Silvia	
			3.2 vv. 1119-1166, redondillas	Presentación de Silvia a Zahara. Un moro avisa a Yzuf que el rey Azán le quiere ver.	Yzuf, Silvia, Zahara (Moro)	Decir sin decir Interrupción de diálogo
			3.4 vv. 1167-1210, redondillas	Zahara hace preguntas a Silvia sobre su vida.	Silvia, Zahara	Disimulación de intenciones
			vv. 1211-1312 endecasílabos sueltos	Zahara pide ayuda a Silvia para seducir a Aurelio y ella acepta.		
vacío escénico						

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
F	[consecutivo a E]	Argel [casa de Yzuf]	4.1 vv. 1313-1378, tercetos encadenados	Queja de Aurelio por su condición de cautivo.	Aurelio	Soliloquio
			4.2 vv. 1379-1403, tercetos encadenados	Queja de amor de Yzuf.	Yzuf	Soliloquio
			4.3 vv. 1404-1419, endecasílabos sueltos con pareado final	Aurelio consuela a Yzuf y los dos van a ver a Silvia	Aurelio, Yzuf	
vacío escénico						
G	[paralelo a F]	Argel	5.1 vv. 1420-1475, octavas reales	Fátima cumple un ritual de brujería para que Aurelio se enamore de Zahara.	Fátima	Soliloquio
			5.2 vv. 1476-1508, endecasílabos sueltos con pareado final	Un demonio se ofrece enviar a la Necesidad y la Ocasión para tentar a Aruelio. Fátima acepta.	Fátima, Demonio	

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
H	[consecutivo a la segunda jornada]	Argel [por la calle]	1.1 w. 1509- 1597, endecasílabos sueltos	Discusión entre dos muchachos moros y dos cautivos sobre la no intervención de Felipe II. Los dos esclavos hablan acerca del plan de huida de uno de ellos.	Esclavos, Muchachos moros	
	vacío escénico					
I	[paralelo a H]	Argel [casa de Yzuf]	2.1 w. 1598- 1664, tercetos encadenados	Aurelio y Silvia organizan su plan de disimulación.	Aurelio, Silvia	Disimulación de intenciones Autocensura
	vacío escénico					
J	[consecutivo a J]	Argel [casa de Yzuf]	3.1 w. 1665- 1689, endecasílabos sueltos	La Ocasión y la Necesidad se acuerdan para tentar a Aurelio.	Ocasión, Necesidad	
			3.2 w. 1690- 1752, endecasílabos sueltos	Ocasión y Necesidad tientan a Aurelio. Conflicto interior de Aurelio.	Ocasión, Necesidad, Aurelio	Soliloquio Secreto
			3.3 w. 1753- 1774, endecasílabos sueltos	Aurelio se muestra disponible con Zahara, quien le invita a ir a su aposento	Ocasión, Necesidad, Aurelio, Zahara	Apartes
			3.4 w. 1775- 1798, octavas reales	Aurelio supera la tentación.	Aurelio	Soliloquio
			3.5 w. 1799- 1858, redondillas	Francisco confía a Aurelio su preocupación por la conducta de su hermano Juan, quien declara haber renegado.	Aurelio, Francisco (Juan)	Inefabilidad Decir sin decir
			w. 1859- 1892, tercetos encadenados	Lamento de Francisco por la actitud de Juan. Aurelio le exhorta a confiar en Dios.		

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
J	[consecutivo a I]	Argel [casa de Yzuf]	3.6 vv. 1893-1928, endecasílabos sueltos	Encuentro y abrazo entre Aurelio y Silvia. Enfado de Yzuf y Zahara.	Aurelio, Silvia, (Zahara, Yzuf)	Disimulación de intenciones
			3.7 vv. 1929-1949, endecasílabos sueltos	Yzuf cuenta a Zahara que el rey quiere a los dos cautivos cristianos. Los dos moros deciden encubrir al rey las verdaderas identidades de Aurelio y Silvia.	Zahara, Yzuf	Disimulación de identidad

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA CUARTA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
K	[consecutivo a la tercera jornada]	Afueras de Argel, cerca de la costa	1.1 vv. 1950-1991, sextetos-liras	Queja de desesperación del cautivo, por haber perdido la orientación en su huida hacia Orán. Llega un león y se duerme a su lado.	Cautivo, León	Soliloquio Personaje mudo
			1.2 vv. 1992-2061, quintillas dobles	Otro cristiano fugitivo se esconde para no ser visto. Unos moros lo capturan. El primer cautivo se despierta y decide seguir el león.	(Cautivo, León) Cristiano, Moros	Personajes mudos Soliloquio (x2)
				vacío escénico		
L	[consecutivo]	Cerca de la costa de Orán	1.3 vv. 2062-2071, quintillas dobles	El cautivo llega cerca de la costa de Orán gracias al león. Agradece a Dios y a la Virgen por la ayuda.	Cautivo, León	Soliloquio Personaje mudo
				vacío escénico		
L	[paralelo a K]	Argel [por la calle]	2.1 vv. 2072-2171, tercetos encadenados	Larga conversación entre Pedro y Sayavedra acerca de la licitud de determinadas conductas.	Pedro, Sayavedra	Disimulación de intenciones
				vv. 2172-2281, endecasílabos sueltos	Pedro se convence de que un cristiano por ninguna razón puede cometer un pecado mortal.	
				vacío escénico		
			3.1 vv. 2282-2321, octavas reales	Ira del rey por la venta de unos cautivos por un precio inferior a el que valían. Se anuncia la llegada de Yzuf.	Rey, Turcos	Inefabilidad
			3.2 vv. 2322-2337, octavas reales	Negociación entre el Rey e Yzuf para quedarse con los cautivos cristianos. Castigo a daño de Yzuf.	Rey, Turcos, Yzuf	

EL TRATO DE ARGEL - JORNADA CUARTA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
M	[consecutivo a K]	Argel palacio del Rey	3.3 vv. 2338-2385, octavas reales	El rey interroga al cristiano que había huido hacia Orán y ordena que le peguen.	Rey, Alárabes, Cristiano	
			3.4 vv. 2386-2357, redondillas	Aurelio cuenta su historia ante el Rey, quien termina concediéndole la libertad a él y a Silvia, a cambio de dos mil ducados.	Rey, Aurelio	
			3.5 vv. 2358-2461, endecasílabos sueltos	Aurelio agradece a Dios por la alcanzada libertad.	Aurelio	Solloquio
			3.6 vv. 2462-2477, endecasílabos sueltos	Francisco anuncia la llegada de un barco español con la limosna para rescatar a los cautivos.	Aurelio, Francisco	
			3.7 vv. 2478-2497, redondillas	Preocupación de los esclavos por su rescate. Francisco les exhorta a tener fe.	Aurelio, Francisco, Esclavos	Final abierto
			vv. 2498-2537, octavas reales	Rezo a la Virgen.		

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	indeterminado [el cerco tuvo lugar entre 133-134 a.C.]	Afueras de Numancia plaza del campamento de los romanos	1.1 vv.1-64, octavas reales	Cipión expresa su gran preocupación por el estado de lascivia y vicio en el que se encuentran los soldados romanos.	Cipión, Yagurta, (Mario), Fabio	
			1.2 vv. 65-224, octavas reales	Discurso de Cipión a los soldados, con el cual los ánima a la lucha y los exhorta a dejar los vicios.	Cipión, Yagurta, Mario, Fabio, Soldados	
			1.3 vv.225-304, octavas reales	Los embajadores numantinos piden las paces a Cipión, quien en cambio las rechaza.	Cipión, Yagurta, Mario, Fabio, soldados, numantinos	
			1.4 vv.305-352, octavas reales	Cipión explica que su táctica será la de construir un muro al rededor de toda la ciudad, para encerrar a los numantinos y hacerlos rendir por el hambre.	Cipión, Yagurta, Mario, Quinto Fabio	Imposición de silencio
Vacío escénico						
B	[unos meses después de A]	indeterminado	2.1 vv. 353-440, octavas reales	Queja de España por estar siempre ocupada por extranjeros.	España	Elipsis temporal Soliloquio
			2.2 vv.441-536, octavas reales	El Duero anuncia la inminente derrota de Numancia, pero consuela a España con una serie de profecías de un futuro mejor.	España, Duero, Obrón, Minuesa Tera	

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
C	[consecutivo a la primera jornada]	Numancia interior de la ciudad	1.1 vv. 442-680, octavas reales	Los numantinos deciden proponer a los romanos un desafío entre Teógenes y un romano para determinar el ganador de la guerra. Marquino ordena que se hagan sacrificios a los dioses.	Teógenes, Caravino Gobernadores, Marquino	
	vacío escénico					
D			2.1 vv. 681-788, redondillas	Conversación entre Marandro y Leonicio acerca de Lira.	Marandro, Leonicio	
			2.2 vv. 789-906, tercetos encadenados	Fracaso del sacrificio del carnero a los dioses.	(Marandro, Leonicio) Sacerdotes, Pajes, Numantinos, Teógenes, Carnero, Demonio	Personajes mudos
		Numancia interior de la ciudad	2.3 vv. 907-938, redondillas	Preocupación de Marandro por las malas señales que el cielo envía. Mientras tanto llega Marquino, y los dos amigos deciden seguirle.	Marandro Leonicio	
	[consecutivo a C]		2.4 vv. 939-968, tercetos encadenados con pareado final vv. 969-1088, octavas reales vv. 1089-1112, redondillas	Marquino desentierra a un hombre muerto unas horas antes. Marquino hace hablar al muerto quien profetiza la derrota de Numancia. El hechicero decide acabar con su vida y se arroja en la sepultura. Marandro vuelve a quejarse por su destino, mientras Leonicio piensa que éstas señales son sólo puras ilusiones.	(Marandro, Leonicio) Marquino, Milvio, Muerto	Personajes al paño Apartes

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
E	[consecutivo a la segunda jornada]	Numancia murallas	1.1 vv. 113-1144, octavas reales	Cipión se complace por el éxito que está teniendo el cerco.	Cipión, Yógurta, Mario	
			1.2 vv. 115-1200, octavas reales	Caravino propone a Cipión el duelo entre Teógenes y un romano, pero Cipión rechaza inmediatamente la propuesta.	Cipión, Yógurta, Mario, Caravino	
			1.3 vv. 1201-1232, octavas reales	Queja de Caravino por el rechazo de Cipión.	Caravino	Solloquio
			vacío escénico			
F	[consecutivo a E]	Numancia interior de la ciudad.	2.1 vv. 1233-1277, tercetos encadenados	Teógenes y los demás numantinos deciden atacar a los romanos por la noche, saltando las murallas. Caravino los avisa de que las mujeres se opondrán a esta decisión.	Caravino, Teógenes, Marandro, Numantinos	
			2.2 vv. 1278-1305, tercetos encadenados	Las mujeres acusan a los hombres de estar cometiendo un error y piden ir a morir junto a ellos.	Caravino, Teógenes, Marandro, Numantinos, Mujeres, Niños, Lira	Personajes mudos
			vv. 1306-1401, redondillas	Discursos de otras mujeres.		
			vv. 1402-1457, octavas reales	Teógenes promete no abandonar a las mujeres y a los niños y ordena encender un fuego en la plaza, donde quemar todos los bienes de los numantinos, para que los romanos no puedan conseguir ningún botín.		
2.3 vv. 1458-1573, redondillas	Lira cuenta a Marandro que teme morirse por el hambre, él se ofrece ir a robar comida a los romanos para llevarse la. Lira le implora no hacerlo.	Morando, Lira (Leoncio)	Personaje al paño			

EL CERCO DE NUMANCIA – JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
			2.4 vv. 1574-1631, tercetos encadenados	Leoncio se ofrece ir junto a Marandro a robar la comida. Los dos amigos se ponen de acuerdo para asaltar a los romanos esa misma noche.	Marandro, Leoncio	Silencio espacial
vacío escénico						
G	[consecutivo a F]	Numancia interior de la ciudad.	3.1 vv. 1632-1687, octavas reales	Conversación entre dos numantinos en la que comentan su situación desesperada.	Numantinos (Madre, Hijo)	
			vv. 1688-1731, redondillas	Queja de la madre y el hijo por el hambre, los dos se dirigen a la plaza para quemar su ropa en la hoguera.		
			vv. 1732-1739, octavas reales	Comentario de los numantinos acerca de la segura muerte que los espera.		

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA CUARTA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios		
H	Mismo día de la tercera jornada, por la noche	Afueras de Numancia campamento de los romanos	1.1 vv. 1732-1787, octavas reales	Fabio avisa a Cipión de que dos numantinos han entrado en su campamento para robar comida, matando a muchos romanos, hasta que uno de ellos ha sido a su vez matado. Cipión reacciona lleno de ira.	Cipión, Mario, Yugurta, Fabio			
			vacío escénico					
			2.1 vv. 1788-1815, redondillas	Lamento de Marandro por la muerte de su amigo Leonicio.	Marandro	Solloquio		
			2.2 vv. 1820-1879, redondillas	Marandro entrega el pan a Lira y se muere entre sus brazos. Lira se desespera y promete no comer el pan.	(Marandro), Lira	Solloquio Personaje mudo		
I	[consecutivo a H]	Interior de Numancia	2.3 vv. 1880-1927, redondillas	El hermano de Lira la avisa de la muerte de sus padres y se cae muerto. Desesperación de Lira quien decide dejarse morir.	(Marandro), Lira, (Hermano)	Solloquio Personajes mudos		
			2.4 vv. 1928-1967, octavas reales	Un soldado intenta matar a una mujer por orden del Senado. La mujer consigue escaparse y Lira pide al soldado que la mate en su lugar. El soldado se niega a hacerlo y la ayuda a enterrar Marandro y su hermano.	(Marandro), Lira, (Hermano), Soldado, (Mujer)	Personajes mudos Inefabilidad		
			vacío escénico					
			3.1 vv. 1968-2059, octavas reales	La Guerra, la Enfermedad y la Guerra comentan los hechos horribles que se están cometiendo en Numancia.	Guerra, Enfermedad, Hambre			
L	[consecutivo a I]	indeterminado	vacío escénico					
			vacío escénico					
M	[consecutivo a L]	Interior de Numancia	4.1 vv. 2060-2107, octavas reales	Teógenes lleva a su familia al templo de Diana para matarlos.	Teógenes, Mujer, Hijos			
			vacío escénico					

EL CERCO DE NUMANCIA - JORNADA CUARTA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
M	[consecutivo a L]	Interior de Numancia	4.2 vv. 2108-2131, redondillas	Bariato y Servio escapan de los que los quieren matar.	Bariato, Servio	
			4.3 vv. 2132-2175, octavas reales	Queja de desesperación de Teógenes por haber matado a su familia. Va a la hoguera para matarse en duelo con otro numantino.	Teógenes, Numantino	
vacío escénico						
N	[consecutivo a M]	Numancia murallas	5.1 vv. 2176-2248, endecasílabos libres	Cipión tiene la sospecha que pase algo raro en Numancia. Mario e Yúgurta entran en la ciudad para ver qué ocurre.	Cipión, Yúgurta, Fabio, Mario, Erminio, Limpio, Soldados	Silencio espacial
			vv. 2249-2323, tercetos encadenados	Mario cuenta a su general que en Numancia se han matado todos. Yúgurta avisa que el único que ha quedado vivo es un muchacho en una torre.		
			5.2 vv. 2324-2391, tercetos encadenados	Cipión exhorta a Bariato a entregarse, pero el muchacho se arroja de la torre.	Cipión, Yúgurta, Fabio, Mario, Bariato	
			vv. 2392-2407, octavas reales	Cipión se queja por su fracaso.		
			5.3 vv. 2408-2439, octavas reales	La Fama elogia el extraordinario gesto del joven numantino Bariato y promete cantar la increíble hazaña de los ciudadanos de Numancia, cuyo valor alaba.	Cipión, Yúgurta, Fabio, Mario, Fama.	

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	[la primera cruzada tuvo lugar entre [097-99]	Jerusalén	1.1 vv. 1-96, octavas reales	Queja de Jerusalén al Trabajo por todo el sufrimiento que la aflige.	Jerusalén, Trabajo	
			1.2 vv. 97-220, octavas reales	La Esperanza consuela a Jerusalén y le avisa de la llegada de los cruzados, guiados por Godofre de Bullón.	Jerusalén, Trabajo, Esperanza	
vacío escénico						
B	[consecutivo a A]	Afueras de Jerusalén	2.1 vv. 221-311, tercetos encadenados	Llegada de los cruzados a Jerusalén y construcción de su campamento.	Cruzados	
			vacío escénico			
C	[paralelo a B]	Jerusalén por la calle	3.1 vv. 312-395, Lira-sestina	Conversación entre los dos cautivos cristianos Anselmo y Teodoro acerca del robo de la imagen de la Virgen.	Anselmo, Teodoro	Inefabilidad Secreto Brevedad
			vacío escénico			
D	[consecutivo a C]	Jerusalén palacio real	4.1 vv. 396-419, octavas reales	Ira del rey Aladino por el robo de la imagen de la Virgen.	Aladino, Marsenio, Moros	
			4.2 vv. 420-559, redondillas	La cautiva cristiana Solinda se auto acusa de haber cometido el robo y lo mismo hace otro cautivo, Lustaquio. El Rey ordena matar a los dos.	Aladino, Marsenio, Moros, Solinda, Lustaquio	Elipsis
			4.3 vv. 560-651, redondillas	Lustaquio confiesa su amor a Solinda y los dos se dan promesa de matrimonio mientras un moro les lleva atados.	Solinda, Lustaquio, Moro	
			vacío escénico			

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
E	[consecutivo, a la primera jornada]	Afueras de Jerusalén	1.1 vv. 652-745, endecasílabos sueltos	Tancredo y Boemundo buscan un lugar alto desde donde poder observar toda la ciudad. Mientras tanto hablan de la hermosa princesa Erminia.	Tancredo, Boemundo	
			vacío escénico			
F	[por la tarde, mismo día de E]	Jerusalén Palacio real	2.1 vv. 746-865, octavas reales	Clorinda mata al nigromante Marsenio. El rey expresa su preocupación por el inminente ataque de los cruzados. Argante y Clorinda le aconsejan pedir una tregua a Godofre. Aladino acepta el consejo y envía a Clorinda y Argante a dar la embajada a Godofre.	Aladino, (Marsenio), Argante, Clorinda, Muchacho	Personajes mudos
			vacío escénico			
G	[paralelo a F]	Jerusalén Palacio real	3.1 vv. 866-949, redondillas	Conversación entre Erminia y su ayo Alzardo, acerca del sentimiento amoroso que la joven siente por el cruzado Tancredo.	Erminia, Alzardo	Disimulación de identidad Secreto Imposición de silencio
			vv. 950-1011, endecasílabos sueltos	Erminia comunica a Alzardo su plan de acción.		
H	[consecutivo a G]	Afueras de Jerusalén	4.1 vv. 1012-1200, tercetos encadenados	Tancredo y Boemundo, de vuelta al campamento de los cruzados, topan con un alárabe que descubren ser el cristiano don Enrique de Volterra.	Tancredo, Boemundo, Enrique/Alárabe	Disimulación de identidad
			4.2 vv. 1201-1262, tercetos encadenados	Encuentro entre Clorinda y Argante con Tancredo y Boemundo.	Tancredo, Boemundo, Enrique, Clorinda, Argante	

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
H	[consecutivo a G]	Afueras de Jerusalén	4.3 vv. 1263-1279, tercetos encadenados	Boemundo insinúa que Tancredo esté enamorado. Tancredo exhorta a Boemundo a irse al campamento, dejándole solo.	Tancredo, Boemundo, Enrique	Decir sin decir
			4.4 vv. 1280-1327, redondillas	Queja de amor de Tancredo	Tancredo	Solloquio

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
C	[mismo día de B]	Argelia, Orán, fuera de las murallas	3.4 vv. 387-476, quintillas dobles	Llega Guzmán quien despierta a Alimuzel y le propone enfrentarse con él, en lugar de Fernando. Alimuzel rechaza la propuesta y acepta esperar a Fernando hasta el lunes.	Alimuzel, Nacor, Guzmán	
			3.5 vv. 477-536, quintillas dobles	Engaño de Nacor a daño de Alimuzel.	Alimuzel, Nacor	Aparte Disimulación de intenciones
vacío escénico						
D	[consecutivo a C]	Argelia, Orán	4.1 vv. 537-566, quintillas dobles	El cerco de Orán está a punto de comenzar y don Alonso ordena a su hermano, don Martín, ir a Mazalquivir para contener el ataque de los enemigos moros.	Alonso, Fernando, Martín	
			4.2 vv. 567-618, endecasílabos sueltos	Llega una petición de parte de doña Isabel de Avellaneda para que todas las mujeres puedan ayudar a los soldados españoles durante el cerco. Alonso acepta.	Alonso, Fernando, Martín, Uno	
			4.3 vv. 619-628, endecasílabos sueltos	Guzmán avisa a don Alonso de que Alimuzel se ha ido. Sin que los demás los oigan, Guzmán informa a Fernando de que Alimuzel le espera.	Alonso, Fernando, Martín, Guzmán	Apartes Disimulación de intenciones
			4.4 vv. 629-689, endecasílabos sueltos con pareado final	El soldado Buitrago pide limosna para las almas del purgatorio. Tema del hambre. Burla del Pajecillo a Buitrago.	Alonso, Fernando, Martín, Guzmán, Buitrago, Pajecillo.	
vacío escénico						
			5.1 vv. 690-749, quintillas dobles	Preocupación de Arlaxa por el retraso de Alimuzel. Reproches del cautivo Oropesa por el deseo indiscreto de la mora.	Arlaxa, Oropesa	

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
I	[mismo día de la segunda jornada]	Afuera de Jerusalén	1.1 w. 1328-1439, endecasílabos sueltos	Los dos cruzados Charles y Fabricio hablan de los milagros que están acompañado la cruzada y van al campamento de Godofredo para escuchar las embajadas que los reyes Aladino y Soldán les envían.	Charles, Fabricio	
vacío escénico						
L	[consecutivo]	Afuera de Jerusalén campamento de los cruzados	2.1 w. 1440-1647, octavas reales	Godofre rechaza las propuestas de tregua. Fascinación de Tancredo por Clorinda.	Godofre, Tancredo, Boemundo, Jaldelo, Clorinda, Argante	Apartes
vacío escénico						
M	[consecutivo]	Afuera de Jerusalén campamento de los cruzados	3.1 w. 1648-1664, endecasílabos sueltos	Los dos soldados comentan el inminente asalto de Jerusalén por parte de los cruzados de Godofre y se ponen a vigilar el campamento.	Charles, Fabricio	
vacío escénico						
N	[mismo día, por la noche]	Afuera de Jerusalén campamento de los cruzados	4.1 w. 1665-1719, tercetos encadenados 4.2 w. 1720-1727, endecasílabos sueltos	Erminia, disfrazada de Clorinda, acompaña Alzardo al campamento de los cruzados. Alzardo dice tener una embajada para Tancredo.	Erminia/ Clorinda, Alzardo Alzardo, Charles, Fabricio	Disimulación de identidad

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN - JORNADA TERCERA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios	
N	[mismo día, por la noche]	Afueras de Jerusalén campamento de los cruzados	4.3 vv. 1728-1769, endecasílabos sueltos	Alzardo dice a Tancredo que una doncella le espera en una arboleda fuera del campamento. Tancredo piensa que se trate de Clorinda y pide permiso a Godofre para ir a la cita. Éste se lo concede.	Alzardo, Charles, Fabricio, Tancredo, Boernundo		
			4.4 vv. 1770-1789, redondillas	Tancredo expresa su alegría por el inminente encuentro con su amada Clorinda	Tancredo	Solloquio	
	vacío escénico						
	O	[consecutivo a N]	Arboleda campamento de los cruzados	5.1 vv. 1790-1809, redondillas	Preocupación de Erminia por el encuentro con su amado Tancredo.	Erminia/ Clorinda	Solloquio
5.2 vv. 1810-2005, octavas reales				Encuentro entre Tancredo y Erminia disfrazada.	Erminia/ Clorinda, Tancredo	Decir sin decir Secreto	
5.3 vv. 2006-2013, redondillas				Tancredo comenta los sufrimientos que causa el amor	Tancredo	Solloquio	
vacío escénico							
P	[paralelo a O]	Jerusalén Palacio real	6.1 vv. 2014-2049, redondillas	Clorinda se prepara para ir a luchar contra los cruzados.	Argente, Clorinda	Brevedad	
			w. 2050-2175, romance	El eunuco Argente desvela la verdadera historia de Clorinda y la avisa de su posible e inminente muerte.			
			6.2 vv. 2176-2195, redondillas	Clorinda elige ir igualmente al campamento de los cruzados para luchar contra ellos.			
			6.2 vv. 2196-2215, redondillas	Llega Argente para recoger a Clorinda y partir.	Argente, Clorinda, Argente	Disimulación de identidad	

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
P	[paralelo a O]	Campamento de los cruzados	6.3 vv. 22.16-2231, redondillas	Clorinda y Argante se ponen de acuerdo para dar fuego a todo el campamento de los cruzados.	Clorinda, Argante	
	vacío escénico					
Q	[consecutivo a P]	Campamento de los cruzados	7.1 vv. 2232-2241, endecasílabos sueltos	Gran alboroto por el incendio, todos salen para apagar el fuego.	Godofre, Boemundo, Reimundo, Charles, Fabricio	Personajes mudos,
	vacío escénico					
R	[consecutivo a Q]	Campamento de los cruzados	8.1 vv. 2242-2251, endecasílabos sueltos	Clorinda se esconde de los cruzados.	Clorinda/ soldado	Solloquio Disimulación de identidad
			8.2 vv. 2252-2256, endecasílabos sueltos	Tancredo decide seguir al soldado moro sin darse cuenta de que se trata de Clorinda.	Clorinda (Tancredo)	Personaje al pañ Aparte
vacío escénico						
S	[consecutivo a R]	Campamento de los cruzados	9.1 vv. 2257-2272, endecasílabos sueltos	Fabricio informa a Godofre de que Tancredo y Boemundo están siguiendo a uno de los dos moros que han incendiado el campamento. Godofre exhorta a todos a descansar antes del asalto del día siguiente.	Godofre, Reimundo, Charles, Fabricio	
	vacío escénico					

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
T	[consecutivo a S]	Campamento de los cruzados	10.1 vv. 2273-2281, endecasílabos sueltos	Duelo entre Tancredo y Clorinda, en el que el cruzado termina hiriendo a muerte a la mora, sin reconocerla.	Tancredo, Clorinda/soldado	Disimulación de identidad
			v. 2282-2349, redondillas	Después de haber desvelado su identidad, Clorinda pide ser bautizada antes de morir; Tancredo le expresa su amor.		
vacío escénico						
U	día siguiente, por la mañana	Campamento de los cruzados	11.1 vv. 2350-2397, octavas reales	Discurso de Godofre y Pedro Ermitaño para animar a los cruzados antes del asalto	Godofre, Pedro Ermitaño, Cruzados, (Tancredo)	Personajes mudo
			vacío escénico			
V	[consecutivo a U]	Jerusalén	12.1 vv. 2398-2409, tercetos encadenados	Jerusalén se alegra por la llegada de los Cruzados y da las gracias a la Esperanza, por su ayuda.	Trabajo, Jerusalén, Esperanza	
			12.2 vv. 2410-2524, tercetos encadenados	Las figuras alegóricas comentan el asalto de los cruzados a Jerusalén. Con la victoria de los cristianos el Trabajo se va.	Trabajo, Jerusalén, Esperanza, Contento, Libertad	
			12.3 vv. 2525-2577, tercetos encadenados	Jerusalén agradece a Dios por haber conseguido la libertad.	Jerusalén, (Esperanza), Contento, Libertad	
vacío escénico						
Z	[paralelo a V]	Jerusalén	13.1 vv. 2578-2635, tercetos encadenados	Coronación de Godofre a rey de Jerusalén. Godofre rechaza la pompa y entra en la ciudad descalzo y sin corona. Sus soldados siguen su ejemplo de humildad.	Godofre, Cruzados	

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	indeterminado	Argelia, Melona, aldea de Arlaxa	1.1 vv. 1-82, redondillas	La mora Arlaxa ordena a Alimuzel ir a Orán para capturar al valeroso español don Fernando de Saavedra.	Arlaxa, Alimuzel	
			1.2 vv. 83-100, redondillas	Solloquio de Alimuzel acerca de las virtudes de su amada, y de su extraño deseo.	Alimuzel	Solloquio
Vacío escénico						
B	[consecutivo a A, la defensa de Orán tuvo lugar en 1563]	Argelia, Orán, murallas	2.1 vv. 101-146, tercetos encadenados	El ingeniero Fratrín da consejo a don Alonso sobre cómo mejorar las murallas de la fortificación. Anuncio de la llegada de un moro.	Alonso, Fernando, Fratrín, (Soldado)	
			2.2 vv. 147-226, romance a-o	Alimuzel se presenta explicando su intención de llevar a don Fernando al aldea de Arlaxa. El moro promete esperar a Fernando hasta el atardecer del día siguiente.	Alonso, Fernando, Fratrín, Soldado, Alimuzel, Cebrián	
			2.3 vv. 227-286, quintillas dobles	Fernando pide permiso a don Alonso para poderse enfrentar con Alimuzel, pero el General se lo niega y ordena a Guzmán ir a informar al moro de su decisión.	Alonso, Fernando, Fratrín, Guzmán	
			2.4 vv. 287-316, quintillas dobles	Guzmán se ofrece desafiar a Alimuzel en lugar de Fernando. Éste rechaza la ayuda y le confiesa su intención de enfrentarse igualmente con el moro el lunes por la noche. Además, Fernando pide a Guzmán guardarle el secreto acerca de su plan.	Fernando, Guzmán	Secreto Disimulación de intenciones
vacío escénico						
C	[mismo día de B]	Argelia, Orán, fuera de las murallas	3.1 vv. 317-326, quintillas dobles	Alimuzel ordena a Cebrián dejarle solo.	Alimuzel, Cebrián	
			3.2 vv. 327-356, quintillas dobles	Solloquio de Alimuzel en el que explica su conflicto interior: matar a Fernando o obedecer a la orden de su amada. A continuación el caballero moro se echa a dormir.	Alimuzel	Solloquio
			3.3 vv. 357-386, quintillas doble	Llega Nacor, quien se debate entre matar o no a Alimuzel, su enemigo en amor.	(Alimuzel) Nacor	Solloquio, Personaje mudo

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
E	[martes por la mañana]	Argella, Meliona, aldea de Arlaxa	5.2 vv. 750-809, quintillas dobles	Llegada de Alimuzel y Nacor. Éste último acusa a Alimuzel de haber sido cobarde. Alimuzel se defiende de las falsas acusaciones.	Arlaxa, Oropesa, Alimuzel, Nacor	
			5.3 vv. 810-958, quintillas dobles	Dos moros traen prisionero ante a Arlaxa a Fernando, quien oculta su identidad y finge ser un amigo del valeroso Fernando. Alimuzel decide volver a Orán en búsqueda de Fernando mientras Arlaxa le promete ser su esposa si consigue el objetivo.	Arlaxa, Oropesa, Alimuzel, Nacor, Moros, Fernando	Disimulación de identidad Aparte Autocensura
			5.4 vv. 959-999, quintillas dobles	Fernando cuenta a Oropesa su verdadera historia y le pide no desvelar a nadie su identidad.	Fernando, Oropesa	Secreto
			5.5 vv. 1000-1059, quintillas dobles	Alimuzel vuelve y pide ayuda a Oropesa para encontrar a Fernando. Fernando se interpone y se ofrece ayudarle él mismo.	Fernando, Oropesa, Alimuzel	Secreto Imposiciones de silencio
			vacío escénico			
F	[consecutivo a E]	Argella, Orán	6.1 vv. 1060-1075, quintillas dobles	Riña entre Guzmán y Robledo, porque éste último acusa a Fernando de haber renegado	Guzmán, Robledo	
			6.2 vv. 1076-1094, quintillas dobles	Alonso y Martín castigan a Guzmán y a Robledo.	Guzmán, Robledo, Alonso, Martín, Acompañamiento	
			6.3 vv. 1095-1098, endecasílabos sueltos con pareado final	Anuncio de la llegada de un barco. Alonso y Martín deciden ir al puerto.	Alonso, Martín, Acompañamiento, Uno	

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
G	[consecutivo a la primera jornada]	Argelia, Mellona, aldea de Arlaxa	1.1 vv. 1099-1149, quintillas dobles	Conversación entre Arlaxa y los dos cautivos cristianos. Fernando dice ser Juan Lozano.	Arlaxa, Oropesa, Fernando/Lozano	Disimulación de identidad Decir sin decir
			vv. 1150-1204, romance a-o	Cuento de Oropesa acerca de una hazaña de Fernando		
			vv. 1205-1209, quintilla	Arlaxa y Oropesa alaban el valor de Fernando.		
			1.2 vv. 1210-1224, quintillas dobles	Nacor, convencido de que Almuzel fracasará en la búsqueda de don Fernando, se ofrece cumplir él el encargo.	Arlaxa, Oropesa, Fernando/Lozano, Nacor	Aparte
			1.3 vv. 1225-1264, quintillas dobles	Arlaxa exhorta a Oropesa y Lozano a ir a ver el desafío entre Almuzel y Fernando junto a ella.	Arlaxa, Oropesa, Fernando/Lozano	Apartes Imposición de silencio
vacío escénico						
H	[un día por la mañana]	Argelia, Orán	2.1 vv. 1265-1304, quintillas dobles	Conversación entre Margarita y Vozmediano acerca del plan organizado por la doncella, con tal de encontrar a Fernando.	Vozmediano, Margarita	Disimulación de identidad
			2.2 vv. 1305-1374, quintillas dobles	Buitrago pide limosna a Vozmediano y a Margarita/Anastasio, pero ellos se niegan a darle dinero.	Vozmediano, Margarita/Anastasio, Buitrago	
			2.3 vv. 1375-1408, octavas reales	Nacor propone a don Alonso el saqueo del pueblo de Arlaxa, gracias a su ayuda. Alonso promete darle una respuesta esa misma tarde.	Vozmediano, Margarita/Anastasio, Buitrago, Alonso, Martín, Guzmán, Nacor	Silencio espacial Personajes mudos

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
H			2.4 vv. 1409-1462, octavas reales vv. 1463-1503, quintillas dobles	Debate sobre si aceptar o no la propuesta de Nacor. Vozmediano cuenta su historia y la de Margarita/Anastasio.	Vozmediano, Margarita/ Anastasio, Buitrago, Alonso, Martín, Guzmán	Disimulación de intenciones y de identidad
	[un día por la mañana]	Argelia, Orán	2.5 vv. 1504-1515, quintillas dobles	Quejas de Buitrago por el hambre, Guzmán le invita a comer.	Vozmediano, Margarita/ Anastasio, Buitrago, Guzmán	
			2.6 vv. 1516-1588, quintillas dobles	Margarita desvela a Vozmediano su plan para encontrar a su amado Fernando.	Vozmediano, Margarita/ Anastasio	Secreto
vacío escénico						
I		Argelia, Meliona, aldea de Arlaxa	3.1 vv. 1588-1667, quintillas dobles	Pesadilla de Arlaxa sobre el saqueo de su pueblo por parte de los cristianos. Temores de la mora que se trata de una premonición. Fernando/Lozano se ofrece para luchar contra los cristiano para defenderla. Reproches de Oropesa a Fernando.	Arlaxa, Oropesa, Fernando/ Lozano, Alimuzel	Elipsis temporal Disimulación de identidad Imposición de silencio
vacío escénico						
J		Argelia, Meliona, aldea de Arlaxa	4.1 vv. 1668-1691, endecasílabos sueltos con pareado final	Nacor ha guiado a los cristianos hasta su pueblo y pide ser liberado para ir en búsqueda de Arlaxa.	Nacor, Buitrago, Guzmán, Margarita/ Anastasio, Soldados	
	[alba del mismo día de I]		4.2 vv. 1692-1711, quintillas dobles	Quejas de amor de Margarita	Margarita/ Anastasio	Solloquio

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA SEGUNDA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios		
J	[Alba del mismo día de I]	Argelia, Meliona, aldea de Arlaxa	4.3 vv. 1712-1722, endecaslabos sueltos	Nacor rapta a Arlaxa, pero Buitrago mata al moro.	Margarita/ Anastasio, Nacor, Arlaxa, Buitrago			
			4.4 vv. 1723-1731, endecaslabos sueltos	Llega Alimuzel para socorrer a Arlaxa y empieza una pelea. Margarita/Anastasio se escapa con la mora.	Margarita/ Anastasio, Arlaxa, Buitrago, Alimuzel			
			4.5 vv. 1732-1741, quintillas dobles	Buitrago se dirige a las almas del purgatorio para que le ayuden. Alimuzel huye y Buitrago le persigue.	Buitrago, Alimuzel, Fernando/ Lozano/moro, Guzmán			
			4.6 vv. 1742-1769, quintillas dobles	Pelea entre Guzmán y Fernando. A pesar del disfraz de moro, Guzmán reconoce a Fernando y le pide explicaciones.	Fernando/ Lozano/moro, Guzmán	Decir sin decir		
			4.7 vv. 1770-1791, quintillas dobles	Vuelven Buitrago y Alimuzel. Fernando se encarga de Buitrago. Mientras tanto oyen los gritos de ayuda de Arlaxa	Fernando/ Lozano/moro, Buitrago, Alimuzel			
			4.8 vv. 1792-1809, quintillas dobles	Fernando va a socorrer a Arlaxa. Buitrago mata a Alimuzel. Arlaxa se escapa, exhortando a Fernando a vengarse.	Fernando/ Lozano/moro, (Guzmán), Buitrago, Alimuzel, Arlaxa, Margarita/ Anastasio, Soldados			

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
J	[alba del mismo día de J]	Argelia, Meliona, aldea de Arlaxa	4.9 vv. 1810-1841, quintillas dobles	Fernando desvela su verdadera identidad a Buitrago, quien le cree un renegado. Guzmán ordena retirarse.	Fernando/ Lozano/moro, Buitrago, Margarita/ Anastasio, Soldados	
			vv. 1842-1864, endecasílabos sueltos con pareado final	Margarita/Anastasio pide a Fernando ser cautivado y llevado con los moros. Fernando acepta.		
vacío escénico						
K	[consecutivo a J]	Argelia, Meliona, aldea de Arlaxa	5.1 vv. 1865-1874, quintillas dobles	Felicidad de Oropesa por haber conseguido la libertad y críticas a la actitud de Fernando.	Oropesa	Soliloquio
			vacío escénico			
L	[consecutivo a K]	Argelia, Orán	6.1 vv. 1875-1906, octavas reales	Bairan informa a Alonso de que la guerra está a punto de comenzar y le cuenta de los movimientos de los enemigos.	Alonso, Martín, Bairán	
			6.2 vv. 1907-1914, octavas reales	Martín avisa a Alonso de la vuelta de Guzmán y sus soldados. Tema del amor como fuerza peligrosa.	Alonso, Martín	
			6.3 vv. 1915-1959, tercetos encadenados	Vuelta victoriosa de los soldados con el botín. Buitrago cuenta haber visto a Fernando. Alonso y Martín acusan a Fernando de ser un traidor, mientras Guzmán y Oropesa le defienden.	Alonso, Martín, Guzmán, Oropesa, Buitrago, Vozmediano	Decir sin decir
			6.4 vv. 1960-1972, tercetos encadenados	Preocupación de Vozmediano por Margarita.	Buitrago, Vozmediano	Aparte
			6.5 vv. 1973-1982, quintilla doble	Crítica al comportamiento de Margarita, condena del deseo amoroso.	Vozmediano	Soliloquio
vacío escénico						

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
M			7.1 vv. 1983-2042, quintillas dobles	Sospechas de Fernando acerca de la verdadera identidad de Anastasio. Margarita/Anastasio se decide a contar la verdad.	Arlaxa, Fernando/ Lozano, Margarita/ Anastasio	Autocensura Aparte
	[paralelo a L]	Argelia, Meliona aldea de Arlaxa	7.2 vv. 2043-2052, quintillas dobles	Vuelta de Alimuzel, quien ha conseguido salvarse de las heridas hechas por Buitrago.	Arlaxa, Fernando/ Lozano, Margarita/ Anastasio, Alimuzel, (moro)	Interrupciones de diálogo Imposición de silencio Brevedad Aparte
			vv. 2053-2134, romance a-a	Margarita comienza a contar su historia pero se tiene que interrumpir porque los turcos se están acercando a Orán y Arlaxa viene llamada en defensa de su pueblo.		

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA TERCERA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Micro secuencia	Acción	Personajes	Silencios	
N	[consecutivo a M]	Argelia, Mellona, aldea de Arlaxa	1.1 vv. 2135-2174, octavas reales	Arlaxa se alía con los reyes del Cuco y de Alabez para que se venguen del saqueo de los españoles.	rey del Cuco, rey de Alabez, Fernando/Lozano, Arlaxa, Alimuzel, Margarita/Anastasio		
			1.2 vv. 2175-2182, octava real	Arlaxa exhorta a Margarita/Anastasio a seguir contando su historia. Ella acepta.	Fernando/Lozano, Arlaxa, Alimuzel, Margarita/Anastasio	Inefabilidad Apartes Disimulación de identidad	
			vv. 2183-2245, romance e-a	Margarita cuenta su verdadera historia.			
			vv. 2246-2253, redondillas	Arlaxa exhorta a Margarita a seguir contando. Fernando disimula no conocerla, a pesar de haberla reconocido.			
			vv. 2254-2309, romance i-e	Margarita sigue con el cuento de su historia, desvelando su amor por don Fernando.			
			vv. 2310-2389, redondillas	Todos hablan de don Fernando. Fernando/Lozano exhorta a Margarita disfrazarse de mora y promete hacerle encontrar a su amado al día siguiente en Orán.			
O	[día siguiente a N]	Argelia, Orán, murallas	vacío escénico				
			2.1 vv. 2390-2397, octava real	Anuncio de la llegada de la flota turca.	Buitrago	Soliloquio	
			2.2 vv. 2398-2421, octavas reales	Preocupación de Alonso por el doble ataque turco-moro. Alonso da instrucciones sobre como actuar en el cerco.	Buitrago, Alonso, Guzmán		
			2.3 vv. 2422-2429, octava real	Rezo de Buitrago a las almas del purgatorio.	Buitrago	Soliloquio	

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA TERCERA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Micro secuencia	Acción	Personajes	Silencios	
vacío escénico							
P			3.1 vv. 2430-2445, octavas reales	Bairán desvela al rey de Argel y a los reyes turcos el plan de defensa de los españoles.	Azán, Bairán, rey del Cuco, rey de Alabaz		
			3.2 vv. 2446-2469, octavas reales	Reencuentro entre los reyes y Arlaxa. La mora les ofrece como soldados a Fernando/Lozano y a Alimuzel.	Azán, Bairán, rey del Cuco, rey de Alabaz, Arlaxa, Margarita/mora, Fernando/Lozano, Alimuzel		
		Argelia afueras de Orán	3.3 vv. 2470-2477, octava real	Roama anuncia la presencia y captura del español don Juan de Valderrama, hermano de Margarita.	Azán, Bairán, rey del Cuco, rey de Alabaz, Arlaxa, Margarita/mora, Fernando/Lozano, Alimuzel, Roama, Juan	Disimulación de identidad Aparte	
		[consecutivo a O]		3.4 vv. 2478-2523, quintillas dobles	Arlaxa exhorta a Margarita a taparse y encubrir su identidad. Azán ofrece como dono a Arlaxa al cristiano cuatiro.		
				3.5 vv. 2524-2587, quintillas dobles	Juan sospecha que Lozano sea Fernando, pero Fernando/Lozano sigue disimulando. Roama llega para llevar a Juan donde Arlaxa.	Fernando/Lozano, Juan, (Roama)	Apartes Inefabilidad Disimulación de identidad
			3.5 vv. 2588-2607, quintillas dobles	Reflexión de Fernando sobre las sospechas de Juan y sobre las razones de su propia disimulación.	Fernando/Lozano	Soliloquio	
vacío escénico							
Q	[consecutivo a P]	Argelia Orán murallas	4.1 vv. 2608-2639, redondillas	Desde las murallas Alonso y Guzmán comentan los ataques de los turcos en San Miguel. Azán se alegra por la victoria y decide ir a atacar Mazalquivir.	Alonso, Guzmán, Azán, Cuco, Alabaz, (Roama)		
vacío escénico							

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Micro secuencia	Acción	Personajes	Silencios
R	[día siguiente a Q]	Argelia, afueras de Orán	5.1 vv. 2640-2723 redondillas	Sospechas de Juan sobre la identidad de Margarita/Fátima. Arlaxa ayuda a la cristiana disimular, haciéndola pasar por su hermana. Arlaxa llama a Roama para que de latigazos a Juan. Margarita le defiende. Empieza el ataque en Mazalquivir.	Arlaxa, Margarita/Fátima, Juan, (Roama)	Aparte Disimulación de identidad
			5.2 vv. 2724-2739, redondillas	Confusión de Juan.	Juan	Soliloquio
vacío escénico						
S	[consecutivo a R]	Argelia, Mazalquivir, murallas	6.1 vv. 2740-2751, redondillas	Martín exhorta a Guzmán y Buitrago a luchar con valor.	Martín, Guzmán, Buitrago	
			6.2 vv. 2752-2875, redondillas	Comienza el asalto a Mazalquivir. Fernando/Lozano derriba a los soldados moros que suben a las murallas y hierne a Alimuzel y al rey del Cuco. Guzmán y Buitrago le reconocen.	Martín, Guzmán, Buitrago, Azán, Cuco, Alabaez, Fernando/Lozano, Soldados	
vacío escénico						
T	[consecutivo a S]	Argelia, Mazalquivir, alrededores	7.1 vv. 2876-2919, redondillas	Roama lleva a Vozmediano ante Azán. Juan le reconoce pero Vozmediano finge ser un tal Pedro Álvarez. Confusión de Juan.	Azán, Arlaxa, Margarita/Fátima, Juan, Roama, Vozmediano/Pedro, (Moro)	Apartes Disimulación de identidad Decir sin decir
			vv. 2920-2926, endecasílabos sueltos	Anuncio de que los españoles están atacando por mar. Azán se va.		
			7.2 vv. 2927-2929, endecasílabos sueltos	Arlaxa pide a Margarita que no la deje sola y las dos se van juntas.	Arlaxa, Margarita/Fátima, Juan, Vozmediano/Pedro	
7.3 vv. 2930-2037, endecasílabos sueltos	Sospechas de Juan sobre la identidad de Vozmediano/Pedro.	Juan, Vozmediano/Pedro	Decir sin decir			

EL GALLARDO ESPAÑOL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Micro secuencia	Acción	Personajes	Silencios
vacío escénico						
U	[consecutivo a T]	Argelia, Mazalquivir, murallas	8.1 vv. 2938-2952, endecasílabos sueltos	Huida de Azán con su flota. Todos se van al puerto para recibir a don Francisco de Mendoza.	Martín, Guzmán, Buitrago, Fernando	
			8.2 vv. 2953-2962, endecasílabos sueltos con pareado final	Fernando pide ayuda a Guzmán.	Guzmán, Fernando	
vacío escénico						
V	[consecutivo a U]	Argelia, Mazalquivir, puerto	9.1 vv. 2963-2992, sextetos-liras	Llegada de don Francisco de Mendoza y alegría por la victoria.	Francisco de Mendoza, Alonso, Martín, Buitragos,	Imposición de silencio
			9.2 vv. 2993-3010, sextetos-liras	Guzmán lee un billete de Fernando a don Francisco, quien pide a Alonso que perdone a Fernando. Alonso acepta.	Francisco de Mendoza, Alonso, Martín, Buitragos, Otros, (Guzmán)	Elipsis
			9.3 vv. 3011-3134, romance e-o	Fernando pide perdón a Alonso y desvela su verdadera identidad ante todos. Además, pide permiso a Juan para casarse con Margarita, quien se lo concede. Arlaxa promete casarse con Alimuzel. Todos se retiran a la ciudad para que Fernando les cuente sus aventuras que todavía no ha desvelado.	Francisco de Mendoza, Alonso, Martín, Buitragos, Otros, Guzmán, Fernando, Margarita, Arlaxa, Alimuzel, Juan, Vozmediano, Uno	Brevedad Final abierto

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A		Francia palacio de Carlo Magno	1.1 vv. 1-56, octavas reales	Reinaldos se queja con su hermano Malgesí por la ofensa recibida por parte de su primo Roldán y de Galalón	Malgesí, Reinaldos	
			1.2 vv. 57-124, octavas reales	Ira de Reinaldos; Galalón se va. Roldán y Reinaldos hacen las paces.	Malgesí, Reinaldos, Roldán, (Galalón)	
			1.3 vv. 125-200, octavas reales	Galalón trae al emperador ante los dos primos. Un paje anuncia la llegada de una mujer hermosísima con su acompañamiento. Malgesí tiene malos presentimientos.	Malgesí, Reinaldos, Roldán, Galalón, Emperador, (Paje)	
			1.4 vv. 201-278, sextetos-liras	Angélica cuenta su historia al Emperador y sus paladines, prometiendo ser esposa de quien conseguirá vencer en desafío a su hermano Argalia.	Malgesí, Reinaldos, Roldán, Galalón, Emperador; Paje, Demonio, Angélica, Salvajes, Dueña	Disimulación de identidad Personajes mudos
			1.5 vv. 279-332, sextetos-liras	Reinaldos y Roldán deciden ir a desafiar al hermano de Angélica, y comienzan a pelearse por celos. Malgesí avisa al Emperador del peligro que está corriendo, pero Carlo Magno no le cree.	Malgesí, Reinaldos, Roldán, Galalón, Carlo Magno	Disimulación de intenciones
			1.6 vv. 333-338, sexteto-lira	Preocupación de Malgasí y condena de la palabra falsa.	Malgesí	Solloquio
vacío escénico						
B	[consecutivo a A]	Francia selvas de Ardenia	2.1 vv. 339-390, redondillas	Vizcaíno intenta convencer a Bernardo para volver a España. Éste se niega y se para a descansar.	Bernardo, Vizcaíno	
			2.2 vv. 391-414, redondillas	Encomio de Bernardo a la guerra	Bernardo	Solloquio

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
B	[consecutivo a A]	Francia selvas de Ardenia	2.3 w. 415-482, redondillas	Argalia, desde un monte, ve llegar a su hermana por un sendero. Reencuentro de los dos hermanos que se retiran a una tienda para poder hablar.	(Bernardo), Argalia, Angélica, salvajes, duena	Soiloquio Personaje mudo Imposición de silencio Aparte
			2.4 w. 483-522, octavas reales	Merlín exhorta a Bernardo a volverse a España.	Bernardo, Merlín	Decir sin decir Imposición de silencio
vacío escénico						
C	[consecutivo a B]	Francia selvas de Ardenia	3.1 w. 523-550, redondillas	Reinaldos se ha perdido por la selva buscando a Angélica. Por el cansancio se duerme.	Reinaldos	Soiloquio
			3.2 w. 551-606, redondillas	También Roldán busca a Angélica y al encontrar a su primo dormido, quiere matarlo. Al final decide no hacerlo y se duerme junto a él.	(Reinaldos), Roldán	Soiloquio Personaje mudo
			3.3 w. 607-694, redondillas	Reinaldos despierta y encontrándose al primo dormido a su lado, decide desafiarle. Mientras tanto Roldán sueña en voz alta con Angélica.	(Roldán) Reinaldos	Soiloquio Personaje mudo
			3.4 w. 695-744, redondillas	Cuando Roldán despierta, su primo le amenaza con matarle y empieza la pelea entre los dos. Merlín llama a Bernardo.	Roldán, Reinaldos (Merlín)	
			3.5 w. 745-801, redondillas	Bernardo intenta meter paz entre los dos primos quienes, en cambio, siguen peleándose hasta que un hechizo hace que Roldán se retire encima de la montaña, mientras Reinaldos y Bernardo le siguen.	Roldán, Reinaldos, Bernardo	
			3.6 w. 802-814, redondillas	Marfisa declara querer meter paz entre los dos caballeros y sube a la montaña.	(Roldán, Reinaldos, Bernardo) Marfisa	Soiloquio

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
C	[consecutivo a B]	Francia selvas de Ardenia	3.7 w. 815-868, sextetos-liras	Los primos siguen peleando pero un hechizo les impide usar las espadas. Angélica cuenta que Ferraguto ha matado a su hermano y huye a la selva. Los dos primos se quieren vengar con Bernardo. Marfisa intenta meter paz.	Roldán, Reinaldos, Bernardo, (Marfisa), Angélica, Vizcaíno	Aparte
			3.8 w. 869-898, sextetos-liras	Vizcaíno informa a Bernardo acerca de lo que pasó con Argalia y dice que Ferraguto le espera al otro lado de la montaña. Marfisa expresa su admiración a Bernardo y se ofrece acompañarle.	Bernardo, Marfisa, Vizcaíno	

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
D	[consecutivo a la primera jornada]	Francia selvas de Ardenia	1.1 vv. 899-937, tercetos encadenados	Quejas de los dos pastores, Lauso y Corinto por la actitud desdenosa de su amada pastora Clori.	Lauso, Corinto	
			1.2 vv. 938-940, villancico	Canción de Clori.	Lauso, Corinto, Clori	
			vv. 941-944, tercetos encadenados	Los pastores la escuchan		
			vv. 945-95, villancico	Canción de Clori		
			vv. 952-956, tercetos encadenados	Los pastores deciden cantar con ella		
			vv. 957-966, villancico	Cante de Corinto		
			vv. 967-1035, tercetos encadenados	Los dos pastores hablan con Clori de su amado y bobo Rústico y le piden permiso para gastarle una broma.		
			1.3 vv. 1036-1068, tercetos encadenados	Llegada de Rústico, Lauso y Corinto piden a Clori que se esconda.	Lauso, Corinto, (Clori), Rústico	Personaje al paño Imposición de silencio
			vv. 1068-1170, endecasílabos sueltos con pareado final	Burla de los pastores a Rústico.		
			1.4 vv. 1171-1222, estancia	Angélica pide ayuda a los pastores para que la escondan. Ellos aceptan y la disfrazan.	Lauso, Corinto, Clori, Rústico, Angélica	Disimulación de identidad Decir sin decir
vacío escénico						
			2.1 vv. 1223-1260, quintillas dobles	Reinaldos sigue buscando a Angélica por la selva cuando se encuentra ante una cueva de la que se oyen suspiros.	Reinaldos	Solloquio

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Silencios	
E	[consecutivo a D]	Francia selvas de Ardenia	2.2 vv. 1261-1372, quintillas dobles	Desfile de las sombras organizado por Malgesí para desviar a Reinaldos de su fascinación por Angélica. Se oye la voz de Merlin que exhorta a Malgesí a dejar en paz a Reinaldos. Malgesí retira las sombras.	Reinaldos, Malgesí/Horror, (Sospecha, Curiosidad, Desesperación, Celos, Merlin)	Disimulación de identidad Apartes Imposición de silencio
			2.3 vv. 1373-1402, quintillas dobles	Venus llama a su hijo para que la ayude a socorrer a Reinaldos.	(Reinaldos), Venus	
			2.4 vv. 1403-1477, quintillas dobles	Venus pide ayuda a Amor para que salve a Reinaldos del tormento de los celos. Amor acepta y adelanta lo que pasará a Reinaldos. Tema del amor falso de las cortes.	(Reinaldos), Venus, Amor	Decir sin decir Disimulación de identidad
			2.5 vv. 1478-1529, redondillas	Amor hace otra profecía acerca de los amores de los pastores.	Venus, Amor, Rústico, Lauso, Corinto, Clori, Angélica/ pastora	
			vv. 1530-1546, romancillo vv. 1547-1554, redondillas	Cante de los pastores Lauso propone volver a sus cabañas		
vacío escénico						
F	[consecutivo a E]	Francia selvas de Ardenia	3.1 vv. 1555-1654, redondillas	Encuentro de Bernardo y su escudero con Roldán, quien está completamente enloquecido por amor.	Bernardo, Escudero, Roldán, (Angélica, Mala Fama)	Imposición de silencio Personaje mudo
			vv. 1655-1694, octavas reales	Aparición de Angélica. Reproches de la Mala Fama a Roldán.		
			vv. 1695-1716, redondillas	Roldán afirma querer cambiar actitud para guardar su honra.		

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
F	[consecutivo a E]	Francia selvas de Ardenia	3.2 vv.1717-1738, redondillas vv. 1739-1770, octavas reales vv. 1771-1802, redondillas	Marfisa pide desafiarse con Roldán, nuevamente enloquecido por amor. Nueva aparición de Angélica, seguida por la Buena fama, quien también reprocha Roldán. Roldán decide seguir buscando a su amada. Bernardo, Marfisa y el escudero siguen su camino hacia París.	Bernardo, Escudero, Roldán, Marfisa, (Angélica, Buena Fama)	Personaje mudo Brevedada

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA TERCERA									
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios			
G	[consecutivo a la segunda jornada]	Francia selvas de Ardenia	I.1 vv. 1803-1816, soneto	Queja de Lauso por la actitud desdenosa de Clori.	Lauso, Corinto	Silencio espacial Imposición de silencio			
			vv. 1817-1840, redondillas	Corinto se une a las quejas sobre Clori.					
			I.2 vv. 1841-1860, romancillo	Cante de Clori	Lauso, Corinto, Clori, Rústico, Angélica	Aparte Imposición de silencio			
			vv. 1861-1948, redondillas	Burla de Lauso y Corinto a Rústico. De repente Angélica ve acercarse a Reinaldos y huye. La siguen todos, excepto Corinto.					
			I.3 vv. 1949-1952, redondilla	Corinto reconoce al paladín.	Corinto, Reinaldos	Aparte			
			vv. 1953-1966, soneto	Reinaldos expresa su mal de amor.					
			vv. 1967-2022, redondillas	Corinto se burla de Reinaldos					
			I.4 vv. 2023-2067, endecasílabos sueltos con pareado final	Unos sátiros se llevan a Angélica, quien pide ayuda a Reinaldos. Él intenta salvarla, pero no consigue moverse y los sátiros matan a la doncella.	Reinaldos, (Angélica, Sátiros)	Solloquio Personajes mudos			
			vv. 2068-2131, redondillas	Desesperación de Reinaldos, quien declara querer matar.					
			I.5 vv. 2132-2159, redondillas	Malgesí confiesa a su hermano que se trataba sólo de una visión y le promete ayudarle a encontrar a su amada.	Reinaldos, Malgesí				
			vacío escénico						
			H	[consecutivo a G]	París, corte de Carlo Magno	2.1 vv. 2160-2191, redondillas	Un paje avisa al emperador y a Galalón de la llegada de dos caballeros	Carlomagno, Galalón, Paje	Imposición de silencio

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
H	[consecutivo a G]	París, corte de Carlo Magno	2.2 vv. 2192-2271, romance a-e	Marfisa dice querer desafiar a todos los paladines del emperador con la ayuda de Bernardo. Preocupación del Emperador por haberse quedado sin paladines. Galalón se ofrece solucionar el problema al día siguiente.	Carlomagno, Galalón, Paje, Marfisa, Bernardo	
			vacío escénico			
I	[consecutivo a H]	París, corte de Carlo Magno	3.1 vv. 2272-2300, octavas reales	Riña entre Ferraguto y Roldán por el asesinato de Argalia. Nada más irse el moro, Roldán tiene la visión de Angélica y de un sátiro.	Ferraguto, Roldán, (Angélica, Sátiro)	Personajes mudos
			3.2 vv. 2301-2311, octava real	Malguesí se ofrece dar noticias de Angélica a Roldán.	Roldán, Malguesí	
			vv. 2312-2317, sextina real	Malguesí lleva Roldán para que pueda asistir a la visión		
vacío escénico						
L	[consecutivo a I]	Francia, selvas de Ardenia	4.1 vv. 2318-2329, redondillas	Bernardo y Marfisa oyen acercarse a alguien al padrón de Merlín y suponen que sea algún paladín.	Bernardo, Marfisa	
			4.2 vv. 2330-2453, redondillas	Galalón quiere desafiar a Marfisa pero desmaya con sólo darle la mano. La voz de Malguesí anuncia la llegada de los sátiros, que se llevan a Galalón. Bernardo y Marfisa se echan a dormir.	Bernardo, Marfisa, Galalón (Malguesí, Sátiros)	Personajes mudos
			4.3 vv. 2454-2518, estancia	Castilla avisa a Bernardo del peligro que su patria corre por ser entregada a los franceses. Castilla se lleva a Bernardo.	(Bernardo, Marfisa) Castilla	Personaje mudos
			4.4 vv. 2519-2531, estancia	Admiración de Marfisa.	Marfisa	Solloquio
vacío escénico						

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
M	[consecutivo a L]	Francia, selvas de Ardenia	5.1 w. 2532-2583, redondillas	Corinto se ofrece llevar a Angélica lejos de ahí, pero huye en cuanto ven acercarse a Reinaldos.	Corinto, Angélica/pastora Angélica, Reinaldos, Roldán	Secreto
			5.2 w. 2584-2643, redondillas	Reinaldos descubre que la pastora es Angélica y la persigue, mientras ella huye. Sale también Roldán y los dos primos comienzan a pelearse por Angélica.		
vacío escénico						
N	[consecutivo a M]	París, corte de Carlo Magno	6.1 w. 2644-2663, redondillas	Galalón miente a Carlomagno afirmando haber vencido a Marfisa y a Bernardo. Mientras tanto ven llegar a Malgesí armado.	Carlo Magno, Galalón	
			6.2 w. 2664-2687, redondillas	Galalón huye prometiendo venganza		
			w. 2688-2692, endecasílabos sueltos	Malgesí anuncia al Emperador la llegada de un Ángel.	Carlo Magno, (Galalón), Malgesí, Angélica, Roldán, Reinaldos, (Ángel)	Final abierto
			w. 2693-2724, octavas reales	El Ángel avisa a Carlo Magno de la inminente guerra contra Agramante.		
w. 2725-2756, redondillas	El emperador decide entregar Angélica al gran duque de Baviera para darla en dono al paladín quien lucha mejor contra el enemigo durante la guerra. Roldán y Reinaldos aceptan el trato.					

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA PRIMERA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios		
A	un día por la noche	España, pueblo de Yzuf, afueras	1.1 vv. 1-22, tercetos encadenados	Yzuf da indicaciones a Caurali y a sus hombres para realizar el saqueo de su propio pueblo.	Caurali; Yzuf, Moros	Imposición de silencio		
			vacío escénico					
B	[paralela a A]	España, pueblo de Yzuf, muralla	2.1 vv. 23-38, endechas reales	Un viejo avisa de la llegada de los moros al pueblo.	Viejo	Soliloquio		
			vacío escénico					
C	[alba del mismo día de B]	España, pueblo de Yzuf, afueras	2.2 vv. 39-54, redondillas	El Sacristán expresa su miedo ante la llegada de los turcos. Decide tocar las campanas para dar la señal de alerta a todo el pueblo.	Sacristán	Soliloquio		
			vacío escénico					
			3.1 vv. 55-62, octava real	Yzuf da nuevas indicaciones para captivar a los cristianos.	Caurali; Yzuf, Moros	Imposición de silencio		
			3.2 vv. 63-82, octavas reales	El viejo escapa con sus dos niños del pueblo, Caurali orden cautivarles.	Caurali; Yzuf, Moros, Viejo, Niños			
			3.3 vv. 83-102, octavas reales	También el Sacristán está escapando por el mismo camino y viene capturado y llevado a los barcos de Caurali. Se oye una trompeta de alarma. Yzuf exhorta a Caurali a volverse a los barcos.	Caurali; Yzuf, (Moros, Sacristán)			
vacío escénico								
			4.1 vv. 103-110, octava real	Unos moros llevan el botín a los barcos. Uno de ellos lleva a Costanza, quien se queja por su situación.	Moros, Costanza			

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA PRIMERA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios	
D	[consecutivo a C]	España, pueblo de Yzuf, afueras	vacío escénico				
			4.2 vv. 111-146, octavas reales	La gente comenta la huida a la marina de los turcos con su botín. El capitán exhorta a la gente a esconderse y pregunta por su hermano.	Uno, Arcabucero, Otro, Capitán		
			4.3 vv. 147-174, octavas reales	Sale Fernando a la muralla, desesperándose por su prometida Costanza. El Capitán decide ir a socorrerle. Mientras tanto Fernando se desplaza a la cima de una roca para intentar rescatar a Costanza.	Uno, Arcabucero, Otro, Capitán, Fernando		
			4.4 vv. 175-226, silva	Fernando se desespera por la captura de Costanza y se tira al mar.	Fernando	Solloquio	
vacío escénico							
E	[consecutivo a D]	Argel, baño	vacío escénico				
			5.1 vv. 227-261, quintillas dobles	El Guardián llama a los cristianos cautivos y los reparte para que cumplan diferentes trabajos.	Guardián, Esclavo, Cautivos		
			5.2 vv. 262-291, quintillas dobles	Lope y Vivanco se quejan por el cautiverio. Mientras tanto el Guardián persigue a un cautivo que se había escondido para no ir a trabajar.	Guardián, cautivo, Lope, Vivanco		
			5.3 vv. 292-369, quintillas dobles	Desde una ventana con celosía alguien baja una caña con atado un trapo, dentro del cual Lope encuentra mucho dinero.	Lope, Vivanco		
			5.4 vv. 370-463, quintillas dobles	Hazán pide a los dos cautivos que le firmen un documento para poder ir a España, ellos aprovechan para informarse sobre quien vive en la casa de donde ha bajado la caña.	Lope, Vivanco, Hazán	Autocensura Imposición de silencio Disimulación	
5.5 vv. 464-516, quintillas dobles	Los cautivos se interrogan sobre quien puede ser que le envíe dinero. Vuelve a bajar la caña con más dinero y con un papel. Los dos deciden retirarse para leerlo sin ser descubiertos, ya que oyen llegar alguien.	Lope, Vivanco	Interrupción de diálogo				
vacío escénico							

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
E			5.6 vv. 517-566, quintillas dobles	El moro Carahoja ha traído al baño un cristiano que se había escapado. Un cautivo da la noticia al Guardían de que Caurali ha llegado al puerto con un rico botín.	Guardían, Carahoja, Cristiano, Cautivo	
			vacío escénico			
		Argel, baño	5.7 vv. 567-589, quintillas dobles	Lope y Vivanco vuelven a leer la carta de la mora Zahara, quien se ofrece rescatar a Lope con su dinero y dice ser cristiana, quererse casar con él y huir a su tierra.	Lope, Vivanco	
			5.8 vv. 590-625, quintillas dobles	Hazán les agradece por sus firmas y comenta junto a ellos la vuelta de Caurali. Hazán quiere ir a reprochar a Yzuf por su conducta. Lope y Vivanco van a contestar a la carta de Zahara.	Lope, Vivanco, Hazán	
vacío escénico						
F			6.1 vv. 626-676, quintillas dobles	El rey de Argel, Hazán Bajá y el Cadi, reciben a Caurali e Yzuf con gran alegría. El Bajá y el Cadi se informan con Yzuf acerca de la calidad de los cautivos.	Hazán Bajá, Cadi, Guardián, Carahoja, Hazán, Moros, (Caurali), Yzuf	
			6.2 vv. 677-766, quintillas dobles	Caurali presenta a sus mejores cautivos. Un moro avisa de que los jenizaros esperan al Bajá a palacio y todos se retiran, mientras Caurali se alegra por cómo están yendo las cosas.	Hazán Bajá, Cadi, Guardián, Carahoja, Hazán, Moros, Yzuf, Caurali, Cautivos	Apartes
	6.3 vv. 767-816, quintillas dobles	Hazán ataca duramente a Yzuf por su conducta y le da unas puñaladas.	Hazán, Yzuf	Brevedad		
	6.4 vv. 817-881, quintillas dobles	Hazán confiesa ser cristiano ante el Cadi, quien ordena que le empaten y que lleven a Yzuf a curarse a su casa.	Hazán, Yzuf, Cadi, Moro			

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
G			1.1 vv. 882-901, quintillas dobles	Conversación entre Halima, mujer de Cauralí, y su esclava Costanza, sobre la falta de libertad.	Halima, Costanza	
			1.2 vv. 902-980, quintillas dobles	Cauralí pide ayuda a Fernando para conquistar a Costanza. El moro presenta Fernando a su mujer Halima y a Costanza. El cautivo reconoce a su prometida pero disimula.	Halima, Costanza, Cauralí, Fernando	Aparte Disimulación
	[consecutivo a la primera jornada]	Argel, casa de Cauralí	1.3 vv. 981-1011, quintillas dobles	Llega Zahara contando del empalamiento de Hazán.	Halima, Costanza, Cauralí, Fernando, Zahara	
			1.4 vv. 1012-1156, quintillas dobles	Fernando queda en compañía de las mujeres. Costanza ha reconocido a su prometido pero calla. Doble conversación paralela entre Halima-Fernando y Zahara-Costanza.	Halima, Costanza, Fernando, Zahara	Apartes Decir sin decir
vacío escénico						
H			2.1 vv. 1157-1216, quintillas dobles	El viejo reprocha al sacristán por su excesiva flexibilidad en seguir las normas de la religión cristiana. Preocupación del viejo por sus dos hijos.	Viejo, Sacristán	
		Argel, por la calle	2.2 vv. 1217-1257, endechas reales	Unos morillos se burlan de los cautivos.	Viejo, Sacristán, Morillos	
	[consecutivo a G]		2.3 vv. 1258-1309, endechas reales	Llega un judío y el Sacristán le presiona para que trabaje en su lugar, pero éste rechaza porque siendo sábado no puede trabajar. El Sacristán se despidió para volverse donde su amo.	Viejo, Sacristán, Judío	

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA SEGUNDA					
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Silencios
H	[consecutivo a G]	Argel, por la calle	2.4 vv. 1310-1394, quintillas dobles	Encuentro del viejo con sus hijos y los demás cautivos que van al jardín de Agimorato para entretenerse cantando y bailando.	Viejo, Juanito, Francisco, Ambrosio, Cristiano, Julio, Fernando, Costanza
			w. 1395-1420, romance a-a	Cante de los cautivos	
			w. 1421-1425, quintilla	Francisquito pide al padre que cante un cantar de su madre	
			w. 1426-1429, romancillo	Francisquito canta el cantar de su madre	
			w. 1430-1455, quintillas dobles	Juanito avisa al padre que es mejor que no se junte a ellos por miedo a que el Cadi les descubra juntos. Ambrosio y Francisquito cantan hasta que ven llegar a Cauralí y al Cadi.	
			2.5 w. 1456-1496, quintillas dobles	El Cadi regaña al Viejo por estar hablando con sus hijos y lo echa. Francisquito discute con el Cadi. Cauralí decide quedarse para hablar con Fernando, mientras el Cadi se va a la ciudad.	(Viejo) Juanito, Francisco, Ambrosio, Cristiano, Julio, Fernando, Costanza, Cauralí, Cadi
			2.6 w. 1497-1511, quintilla doble	Fernando asegura a Cauralí que hablará con Costanza para ayudarlo a conquistarla. Cauralí en cambio promete darle libertad.	Fernando, Cauralí
vacío escénico					
I	[consecutivo a H]	Argel, por la calle	3.1 vv. 1512-1543, quintillas dobles	Lope y Vivanco se alegran por haber conseguido la libertad gracias al dinero de Zahara	Lope, Vivanco
			3.2 vv. 1544-1653, quintillas dobles	Halima insiste para que Costanza hable con Fernando y la ayude a conquistarle. Zahara ve a los españoles y pide a Costanza que les hable. Con la excusa de una picadura de avispa, Zahara descubre la cara. Conversación entre Zahara y Lope.	Lope, Vivanco, Halima, Zahara, Costanza, Mora

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
I	[consecutivo a H]	Argel, por la calle	3.3 vv.1654-1671, quintillas dobles	Lope expresa su admiración ante la visión de la cara de Zahara, de la que se ha enamorado.	Lope, Vivanco	
vacío escénico						
L	[consecutivo a I]	Argel, por la calle	4.1 vv.1672-1721, quintillas dobles 4.2 vv.1722-1726, quintilla	Tema del hambre y del dinero. Burla del Sacristán al judío. Soliloquio del Sacristán en respuesta a la acusación del judío de ser un ladrón	Sacristán, Judío Sacristán	Soliloquio
vacío escénico						
M	[consecutivo a L]	Argel, casa de Cauralí	5.1 vv.1727-1766, octavas reales vv. 1767-1791, quintillas dobles 5.2 vv. 1792-1856, quintillas dobles	Fernando cuenta a Costanza de su cautiverio. Costanza propone disimular ante sus amos. Los dos se abrazan. Ira de Cauralí y Halima a causa del abrazo. Fernando y Costanza consiguen disimular.	Fernando, Costanza Fernando, Costanza, Cauralí, Halima	Disimulación de intenciones
vacío escénico						
N	[consecutivo a M]	Argel, por la calle	6.1 vv.1857-1936, quintillas dobles 6.2 vv.1937-2021, quintillas dobles	Francisquito afirma ante el hermano su voluntad de mantener la fe cristiana a toda costa. Los dos repasan unos rezos. Francisquito se enfrenta a al Cadí, quien se enfada y ordena cautivarles.	Juanito, Francisquito Juanito, Francisquito, Cadí, Carahoja	

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
O	Domingo de Pascua	Argel, fuera del patio del baño	1.1 w. 2022-2030, endecasílabos sueltos	El Guardián ordena al moro cobrar a los cristianos la entrada a la misa de Pascua y cuenta que los españoles van a representar una comedia.	Guardián, Moro	
			1.2 w. 2031-2057, endecasílabos sueltos	EL Guardián y el Moro cobran a los cristianos la entrada a misa y deciden mirar la función desde una puerta que da al patio.	Guardián, Moro, Lope, Vivanco, Fernando, Sacristán, Viejo	
vacío escénico						
P	Domingo de Pascua	Argel, interior del patio del baño	2.1 w. 2058-2117, redondillas	Los cristianos hablan de las características de la comedia que se va a representar.	Cristianos, Lope, Vivanco, Sacristán, Osorio, Fernando	
			2.2 w. 2118-2133, redondillas w. 2134-2252, quintillas dobles w. 2253-2260, redondillas	Llega también Cauralf a asistir a la representación. El sacristán se burla de Mahoma. La representación sigue hasta que un moro avisa de que dos turcos han muerto y hace entrar dos nuevos cautivos.	Cristianos, Lope, Vivanco, Sacristán, Osorio, Fernando, Cauralf	Imposiciones de silencio Autocensura
			2.3 w. 2261-2290 Redondillas	Fernando pregunta a uno de los dos nuevos cautivos el porqué de sus heridas. Anuncio de la presencia de una gran flota armada española. Cauralf se va corriendo.	Cristianos, Lope, Vivanco, Osorio, Fernando, (Cauralf), Cristianos	

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA TERCERA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios		
P	Domingo de Pascua	Argel, interior del patio del baño	2.4 vv.2291-2296, redondillas	El Guardián llega alborotado.	Cristianos, Lope, Vivanco, Osorio, Fernando, (Caural) Guardián			
			vv. 2297-2352, romance e-o	El Guardián cuenta del ataque de la flota española.				
			vv. 2353-2396, romance i-o	Un cautivo cuenta que el Cadí ha atado a Francisquito a una columna, dejándolo morir. El padre se desespera. Se acaba la representación.				
vacío escénico								
Q	[consecutivo a P]	Argel, casa de Zahara	3.1 vv. 2397-2432, redondillas	Halima va a ayudar a Zahara con los preparativos para sus bodas con el rey Muley. Zahara no se quiere casar.	Halima, Zahara, Costanza	Disimulación de intenciones		
			3.2 vv. 2433-2456, redondillas	Zahra confiesa a Costanza ser cristiana y le pregunta por Lope. Para no ser descubiertas prefieren retirarse adentro.			Zahra, Costanza	Autocensura Interrupción de diálogo
			vacío escénico					
R	[consecutivo a Q]	Argel, Palacio del Rey	4.1 vv. 2455-2491, endecasílabos sueltos	El Rey, el Cadí y el Guardián comentan el ataque de la flota española.	Rey, Cadí, Guardián			
			4.2 vv. 2492-2513, endecasílabos sueltos	Un moro trae ante al Rey a un cristiano español que ha encontrado en un extraño barco.			Rey, Cadí, Guardián, Moro, Cristiano	
			4.3 vv. 2514-2528, endecasílabos sueltos	Un judío se presenta ante el Rey acusando al Sacristán de haber robado a su hijo.				Rey, Cadí, Guardián, Moro, Cristiano, Sacristán, Niño, Judío

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
R	[consecutivo a Q]	Argel, Palacio del Rey	4.4 vv. 2529-2549, endecasílabos sueltos	Llevan ante el Rey a otro cristiano español que había escapado por 21 veces. El rey termina perdonando a todos los españoles.	Rey, Cadi, Guardián, moro, cristiano, Sacristán, niño, Judío, otro cristiano	
			vacío escénico			
S	[consecutivo a R]	Argel por la calle	5.1 vv. 2550-2585, quintillas dobles	El padre se acerca al hijo atado a la columna y agonizante, para darle el último saludo.	Viejo (Francisquito)	Soliloquio Personaje mudo
			vacío escénico			
T	[consecutivo a S]	Argel, fuera de la casa de Zahara	6.1 vv. 2585-2620, quintillas dobles	Día de la boda de Zahara con Muley. La mora ha sido sustituida por Halima disfrazada. Los cautivos comentan la boda, sin darse cuenta del engaño.	Halima/ Zahara, Acompañami ento, Lope, Vivanco, Osorio	Elipsis Disimulación de identidad
			6.2 vv. 2621-2779, quintillas dobles	La verdadera Zahara se asoma a la ventana y llama a los cautivos para concertar su plan de huida.	Halima/ Zahara, Acompañami ento, Lope, Vivanco, Osorio, Zahara	Imposición de silencio
vacío escénico						

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
T	[consecutivo a S]	Argel, fuera de la casa de Zahara	6.3 vv. 2780-2802, endecasílabos sueltos con pareado final	Unos moros ordenan que la fiesta termine y que la novia se retire a casa de su padre para esperar a su esposo Muley, el cual mientras tanto tiene que partir por Marruecos.	Halima/ Zahara, Acompañami ento, Lope, Vivanco Moros Secreto
			6.4 vv. 2803-2823, endecasílabos sueltos con pareado final	Lope se prepara para huir a Mallorca y volver a Argel después de seis días para rescatar a Zahara y los demás cautivos. Lope se despide de Vivanco.	Lope, Vivanco Secreto
Vacío escénico						
U	[consecutivo a T]	Argel por la calle	7.1 vv. 2824-2883, endechas reales	El Sacristán comenta a Osorio que los judíos le han rescatado, pagando por su libertad. Llego otro cristiano quien avisa de la llegada de Fray Jorge de Olivar, con la limosna. Osorio va al jardín de Agimorato.	Sacristán, Osorio, Cristiano
			vacío escénico			
V	[consecutivo a U]	Argel por la calle	8.1 vv. 2884-2911, redondillas	A Zahara se le cae un rosario, pero junto a Costanza consigue esconder su fe cristiana a Halima	Halima, Zahara, Costanza	Disimulación de intenciones
			8.2 vv. 2912-3007, redondillas	Vivanco ha compartido el secreto de Lope con Fernando. Halima se declara a Fernando, quien pide tres días de plazo para darle su respuesta. Todos se dan cita al jardín de Agimorato.	Halima, Zahara, Costanza, Vivanco, Fernando Secreto Aparte Decir sin decir
vacío escénico						
W	[mismo día de V, por la noche]	Argel por la calle	9.1 vv. 3008-3017, quintillas dobles	El viejo va al jardín de Agimorato con los huesos de su hijo Francisquito.	Viejo	Soliloquio

LOS BAÑOS DE ARGEL - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
X	[mismo día de W, por la noche]	Argel, marina	10.1 vv. 3018-3033, redondillas	Fernando y Vivanco se preparan a recibir a Lope	Fernando, Vivanco	
			10.2 vv. 3034-3057, redondillas	Llegada de Lope, Vivanco va a por Zahara al jardín, mientras los demás les esperan en el barco.	Fernando, (Vivanco), Lope, Patrón	Imposiciones de silencio
			10.3 vv. 3058-3093, redondillas	Vuelve Vivancos con todos los cristianos cautivos para embarcarse con Lope. Lope cierra la comedia afirmando la veracidad del cuento.	Fernando, Vivanco, Lope, Patrón, Halima, Zahara, Costanza, Viejo, Osorio, Sacristán, Cautivos	Final abierto
vacío escénico						

EL RUFIÓN DICHO SO - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	indeterminado	Sevilla, por la calle	1.1 w. 1-27, endecasílabos sueltos	Lugo, discute con sus compañeros acerca de una niña.	Lugo, Lobillo, Gancho	
			1.2 w. 28-72, endecasílabos sueltos con pareado final	El alguacil, con dos corchetes, intenta detener a Lugo pero, dándose cuenta de que es el protegido del inquisidor Tello de Sandoval, lo deja libre.	Lugo, Alguacil, dos corchetes	Secreto
			1.3 w. 73-80, endecasílabos sueltos con pareado final	Soliloquio de Lugo sobre su deseo de conseguir fama por sus acciones.	Lugo	Soliloquio
			1.4 w. 81-195, quintillas dobles	Lagartija invita Lugo a ir a una "merienda" de prostitutas y rufianes esa misma tarde.	Lugo, Lagartija	
			w. 196-227, romance i-a	Lagartija recita un romance de un jaque que se enfrenta con un toro.		
			w. 228-237, quintillas dobles	Lugo se informa acerca de la autoría del romance		
			1.5 w. 238-242, quintilla	Una dama tapada se acerca a Lugo, quien se despide de Lagartija.	Lugo, (Lagartija), Dama	Disimulación de identidad
w. 243-338, redondillas	La dama propone a Lugo tener amorío con ella, a pesar de estar casada. Lugo se niega.					
1.6 w. 339-450, redondillas	Engaño de Lugo al marido de la dama tapada.	Lugo, Dama, Marido.	Apartes Autocensuras			
1.7 w. 451-494, redondillas	La dama vuelve a presionar a Lugo, pero él se niega.	Lugo, Dama	Imposición de silencio			
Vacío escénico						

EL RUFÍAN DICHOSO - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
B	[mismo día de A, por la noche]	Sevilla, casa de Tello	2.1 vv. 495-525, tercetos encadenados	El aguacil cuenta de las travesuras de Lugo a Tello.	Tello, Aguacil	
			v. 526-545, quintillas dobles	Tello declara querer llevar a Lugo a México.		
			2.2 vv. 546-555, quintilla	Quejas de Tello por el comportamiento de Lugo.	Tello	Solloquio
Vacío escénico						
C	[mismo día de B, por la madrugada]	Sevilla, por la calle	3.1 vv. 556-566, endecasílabos sueltos	Lugo trae a dos músicos bajo las ventanas de una prostituta.	Lugo, Músicos	
			v. 567-596, romance	Los músicos tocan un romance.		
			3.2 vv. 597-625, endecasílabos sueltos	Burla al vecino de la prostituta.	Lugo, Músicos, Uno	
			3.3 vv. 626-638, endecasílabos sueltos	Lugo ofrece limosna a un ciego	Lugo, Músicos, ciego	
			3.4 vv. 638-650, endecasílabos sueltos	Lugo rechaza la invitación de los músicos de ir a tomar vino, ellos se burlan de la caridad de Lugo.	Lugo, Músicos	
3.5 vv. 651-655, quintilla	Cante del pastelero.	Lugo, Músicos, Pastelero, Secuaces				
v. 656-701, endecasílabos sueltos con pareado final	Pelea con el pastelero y sus secuaces para robarle sus pasteles. En cuanto el pastelero reconoce a Lugo, para la pelea e invita a todos a entrar.					
vacío escénico						

EL RUFÍAN DICHOSO - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
D	[consecutivo a C]	Sevilla, casa de Tello	4.1 vv. 702-721, quintillas dobles	Antonia, tapada por un manto, entrar en casa de Tello en búsqueda de Lugo.	Antonia	Soliloquio
			4.2 vv. 722-775, redondillas	Antonia sorprende a Tello rezando y le cuenta que está buscando a Lugo. Tello oye a Lugo llegar y esconde a Antonia.	Antonia, Tello	
			4.3 vv. 776-889, redondillas	Tello reprocha a Lugo por su conducta y le comunica que le va a llevar a Nueva España. Además, llama Antonia para que hable con él, Lugo reprocha a la mujer de estarle persiguiendo.	(Antonia), Tello, Lugo	Personaje al paño
			4.4 vv. 890-921, redondillas	Lagartija anuncia la captura del "padre" Carrascosa. Lugo corre en su ayuda.	Antonia, Tello, Lugo, Lagartija	
			4.5 vv. 922-945, redondillas	Antonia explica a Tello el significado del término "padre" en lengua de germanía.	Antonia, Tello	
vacío escénico						
E	[consecutivo a D]	Sevilla, por la calle	5.1 vv. 946-958, tercetos encadenados	El alguacil y los corchetes llevan preso a Carrascosa.	Alguacil Corchetes Carrascosa	Imposición de silencio
			5.2 vv. 959-993, quintillas dobles	Lugo consigue liberar a Carrascosa, quien se lo agradece y se retira en la iglesia de San Salvador.	Alguacil Corchetes Carrascosa Lugo Lagartija Lobillo	
			5.3 vv. 994-1001, redondillas vv. 1002-1041, quintillas dobles	Lugo y Lobillo se alegran por la liberación de Carrascosa. Lugo cuenta que tiene cita para jugar a naipes con otro estudiante y promete a Dios que si pierde, va a ser ladrón.	Lugo Lagartija Lobillo	

EL RUFÍAN DICHOSO - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
vacío escénico						
F	[consecutivo a D]	Sevilla, por la calle	6.1 vv. 1042-1077, redondillas	Antonia sigue buscando a Lugo y habla de su amor por él junto a Peralta.	Antonia, Peralta	
			6.2 vv. 1078-1085, redondillas	Peralta se queja porque las mujeres prefieren los "valentones" a los intelectuales.	Peralta	Solloquio
vacío escénico						
G	[consecutivo a F]	Sevilla, por la calle	7.1 vv. 1086-1105, redondillas	Lugo gana a naipes a Gilberto.	Lugo, Gilberto	
			7.2 vv. 1106-1134, redondillas	Lugo sigue engañando al marido de la mujer tapada.	Lugo, Marido	Decir sin decir
			7.3 vv. 1135-1149, redondillas	Lagartija invita a Lugo a una fiesta de rufianes y prostitutas.	Lugo, Lagartija	
			7.4 vv. 1150-1205, redondillas	Lugo expresa su conflicto interior y hace voto de dedicarse a vida religiosa.	Lugo	Solloquio
			7.5 vv. 1206-1208, octasílabos sueltos	Un ángel anuncia la fiesta en el cielo por la conversión de Lugo.	Lugo, Ángel	

EL RUFÍAN DICHOSO -JORNADA SEGUNDA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios	
H	[salto temporal de varios meses]	indeterminado	1.1 vv. 1209-1312, romance a-e	La Curiosidad y la Comedia dialogan acerca del alejamiento del teatro de los preceptos clásicos. La Comedia además resume todo lo que ha ocurrido a Lugo después de la conversión.	Comedia, Curiosidad	Elipsis	
	vacío escénico						
	I	[consecutivo a H]	Méjico, convento de los dominicanos	2.1 vv. 1313-14115, quintillas dobles	Fray Antonio tiene nostalgia de su vida apicarada, mientras padre Cruz le recuerda el peligro de los vicios y de la perdición: fray Ángel avisa a padre Cruz que el Prior le espera.	padre Cruz, fray Antonio, (fray Ángel)	Imposición de silencio
				2.3 vv. 1416-1447, quintillas dobles	Fray Antonio enseña a fray Ángel uno naipes y le invita a jugar.	fray Antonio, fray Ángel	
				2.4 vv. 1448-1487, tercetos encadenados	El Prior elogia a padre Cruz como perfecto penitente, Tello le comunica volver a España.	Prior, Tello	
				2.5 vv. 1488-1607, quintillas dobles	Padre Cruz y fray Antonio se despiden de Tello.	Prior, Tello padre Cruz fray Antonio	Imposición de silencio
2.6 vv. 1608-1643, redondillas				Padre Cruz reprocha a fray Antonio por sus palabras atrevidas.	padre Cruz fray Antonio	Autocensura	
Vacío escénico							
L	[consecutivo a J]	Méjico, casa de doña Ana de Treviño	3.1 vv. 1644-1675, redondillas	El médico comunica a doña Ana que le queda poco para vivir, pero ella pone en duda su diagnosis y se niega a confesarse.	doña Ana Criados Médico		
			3.2 vv. 1676-1715, redondillas	La mujer afirma no fiarse de los médicos. Desde fuera oyen alguien cantar una copla sobre la muerte.	doña Ana Criados		
Vacío escénico							

EL RUFÍAN DICHO SO - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
M	[consecutivo a L por la noche]	Méjico, convento	4.1 w. 1716-1735, redondillas	Fray Antonio se queja por las estrecheces de la vida de fraile. Decide ir a ver a Padre Cruz en su celda.	fray Antonio	Solloquio Autocensura
			4.2 w. 1736-1759, redondillas	Fray Antonio observa a padre Cruz rezar y se sorprende por oír llegar una música	fray Antonio padre Cruz Demonios Ninifas	
			w. 1760-1815, romance o-a	Tentación de padre Cruz		
			4.3 w. 1816-1826, redondillas	Ante fray Antonio, padre Cruz finge que no ha pasado nada.	fray Antonio, padre Cruz	
			4.5 w. 1827-1867, redondillas	El Prior manda a fray Cristóbal y a fray Antonio ir con los ciudadanos a la casa de una mujer pecadora que está a punto de morir.	fray Antonio, padre Cruz Prior Ciudadanos	Imposición de silencio Aparte
vacío escénico						
N	[consecutivo a M]	Méjico, casa de doña Ana de Treviño	5.1 w. 1868-1903, redondillas	El clérigo intenta persuadir a doña Ana de su error, pero ella sigue convencida de que Dios no la puede perdonar.	doña Ana Clérigo, Acompañamiento	
			5.2 w. 1904-1967, redondillas	Padre Cruz y fray Antonio escuchan lo que el clérigo dice a doña Ana.	doña Ana Clérigo, Acompañamiento padre Cruz fray Antonio	
			w. 1968-1983, octavas reales	La mujer insiste en no creer en el perdón de Dios.		
			w. 1984-2115, redondillas	Padre Cruz consigue convencerla para que se confiese y se arrepienta.		
			w. 2116-2178, endecasílabos sueltos con pareado final.	Padre Cruz cede a la mujer sus buenas obras y se hace cargo de sus pecados. Padre Cruz envía a fray Antonio al convento para que de noticias de ello y se queda con la mujer a solas, para confesarla.		

EL RUFÍAN DICHOSO - JORNADA TERCERA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios	
O	[día siguiente a N]	Méjico, convento	1.1 vv.2179-2223, tercetos encadenados	Un ciudadano cuenta al Prior de la muerte de doña Ana envuelta por una música divina y de la lepra repentina de padre Cruz. El Prior y los ciudadanos elogian la extraordinaria caridad de padre Cruz. Fray Antonio se ofrece medicarle las llagas.	Ciudadano, Prior	Elipsis	
			1.2 vv.2224-2266, tercetos encadenados				Ciudadano, Prior, padre Cruz, fray Antonio, Ciudadanos
vacío escénico							
P	[consecutivo a O]	Méjico, convento	2.1 vv.2267-2315, endecasílabos sueltos con pareado final	Los demonios Saquiel e Visiel con padre Cruz por lo ocurrido con doña Ana. Saquiel decide ir a tentar a Padre Cruz en el jardín del convento.	Saquiel, Visiel		
Vacío escénico							
Q	[consecutivo a P]	Méjico, jardín del convento	3.1 vv.2315-2399, redondillas	Fray Ángel trae a fray Antonio unas bolas para jugar en el jardín del convento. Fray Antonio enseña a fray Ángel a jugar a esgrima. Padre Cruz reprocha y castiga a los dos frailes por su comportamiento. Enfrentamiento verbal entre Saquiel y padre Cruz. Fray Antonio invita a padre Cruz a entrar en el convento para que le medique las llagas. Anuncio de la elección a prior de Padre Cruz, quien no se siente a la altura del cargo. El Prior se felicita con padre Cruz.	fray Antonio fray Ángel		
			3.2 vv.2400-2427, redondillas				fray Antonio fray Ángel padre Cruz
			3.3 vv.2428-2487, redondillas				padre Cruz, Saquiel
			3.4 vv.2488-2575, redondillas				padre Cruz fray Antonio (fray Ángel)
			3.7 vv.2576-2615, endecasílabos sueltos con pareado final				padre Cruz fray Antonio fray Ángel, Prior
Vacío escénico							

EL RUIJÁN DICHO SO - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
R	[consecutivo a Q]	[infierno]	4.1 vv. 2616-2687, octavas reales	Lucifer expresa su envidia por las virtudes de Cristóbal y manda a sus demonios ir a perseguirle.	Lucifer, Saquiel, Visiel	
	Vacío escénico					
S			5.1 vv. 2688-2739, redondillas	Las almas acuden al monasterio para ver el cuerpo del difunto padre Cruz.	Almas	
	[después de 13 años]	Méjico, convento	5.2 vv. 2740-2779, endechas reales	Antonio llora por la muerte de su amigo y cuenta de la milagrosa desaparición de las llagas del cuerpo del difunto.	fray Antonio	Soliloquio
			5.3 vv. 2780-2799, redondillas	El Prior manda cerrar las puertas del convento a Antonio.	fray Antonio, Prior, (fray ángel)	
Vacío escénico						
T			6.1 vv. 2800-2817, endecasílabos sueltos	Comentarios de los ciudadanos acerca del entierro de padre Cruz.	Ciudadanos, cuerpo de padre Cruz, Frailes, Virrey	
	[consecutivo]	Méjico, claustro del convento	6.3 vv. 2818-2846, endecasílabos sueltos con pareado final	Lucifer y Sequiel se quejan por su fracaso y admiten el poder de la fe. Sorpresa del Virrey por la desaparición de las llagas del cuerpo del fraile.	Ciudadanos, cuerpo de padre Cruz, Frailes, Virrey, Lucifer, Sequiel	Personaje mudo

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	Año 1607/08 Viernes por la mañana.	Constantinopla ante la mezquita de Santa Sofia	1.1 vv. 1-33, tercetos encadenados	Salec explica a Roberto como tiene lugar en Turquía la petición de justicia al Gran Turco por parte de los pobres.	Salec, Roberto, Alárabe	Personaje mudo
			1.2 vv. 33-49, tercetos encadenados	Salec y Roberto asisten al pasar del Gran Turco y a la petición de justicia del alárabe. El Gran Turco entra en la mezquita.	Salec, Roberto Alárabe, Gran Turco Acompañamiento	Personajes mudos
			1.3 vv. 50-69, quintillas dobles	Admiración ante la pompa del Gran Turco.	Salec, Roberto	Inefabilidad Imposición de silencio
			vv. 70-205, romance e-o	Roberto cuenta a Salec la historia de los dos amantes Lamberto y Clara. Salec se ofrece ayudarte a buscarlos.		Disimulación de identidad
Vacío escénico						
B	[consecutivo a A]	Constantinopla serallo del palacio real	2.1 vv. 206-240, quintillas dobles	Mami acusa a Rustán de ser cristiano y de no querer entregar a la hermosa cautiva española al Sultán. Mami va a contar todo al Sultán. Miedo de Rustán por el castigo.	(Mami), Rustán	Imposición de silencio Soliloquio
			2.2 vv. 241-340, quintillas dobles	Rustán cuenta a Catalina de lo sucedido con Mami. Los dos se preocupan por el castigo.	Rustán, Catalina	
vacío escénico						
C	[consecutivo a B]	Constantinopla palacio real	3.1 vv. 341-420, quintillas dobles	Mami cuenta al Gran Turco de la presencia de doña Catalina a palacio. El Gran Turco decide ir por la tarde al serallo a verla.	Mami, Gran Turco	
vacío escénico						
D	[consecutivo a C]	Constantinopla judería	4.1 vv. 421-467, endecasílabos sueltos	Burla de Madrigal a daño del judío. Tema del hambre.	Madrigal, Andrea, Judíos	Disimulación de identidad

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
D	[consecutivo a C]	Constantinopla judería	4.2 vv. 468-543, endecasílabos sueltos con pareado final	Madrigal cuenta de su amor por una alárabe y expresa su voluntad de no querer regresar a España. Llegada del embajador persa con los jenízaros para tratar paces con el Gran Turco.	Madrigal, Andrea, (Embajador jenízaros)	Personajes mudos
	vacío escénico					
E			5.1 vv. 544-613, quintillas dobles	Rustán se disculpa y justifica ante el Gran Turco por su traición. El Gran Turco le manda a buscar a Catalina porque la quiere ver:	Gran Turco, (Rustán), Mami	
			5.2 vv. 614-623, quintillas dobles vv. 624-811 Redondillas	Rustán aconseja a Catalina sobre como dirigirse al Gran Turco para evitar el castigo. Conversación entre el Gran Turco y Catalina. El se enamora de ella nada más verla y le propone casarla aunque sea cristiana. Catalina le pide tres días para pensar:	Gran Turco, Mami, Rustán, Catalina	Aparte
		[consecutivo a D, por la tarde]	Constantinopla serrallo del palacio real	5.3 vv. 812-825, soneto	Catalina pide ayuda a Dios.	Catalina

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
F	[consecutivo a E]	Constantinopla tribunal del Gran Cadí	1.1 vv.826-873, redondillas	Madrigal se encuentra prisionero ante el Cadí por haber cometido adulterio. El Cadí le hace elegir entre convertirse o morir.	Madrigal, Moros, Gran Cadí	
			1.3 vv.874-1001, romance e-o	Para salvarse de la condena a muerte Madrigal engaña al Cadí fingiendo ser capaz de enseñar a hablar al elefante del Sultán.	Madrigal, Gran Cadí	
vacío escénico						
G	[consecutivo a F]	Constantinopla Palacio real	2.1 vv.1002-1097, octavas reales	Negociación de paces con el Embajador persa. Los bajas echan al Embajador de malo modo.	Gran Turco, (Embajador) Bajas ancianos,	
			vacío escénico			
H	[después de tres días]	Constantinopla serrallo del palacio real	3.1 vv.1098-1157, redondillas	Catalina habla con Rustán acerca de los peligros que conlleva casarse con un infiel.	Rustán, Catalina	Elipsis Imposición de silencio
			3.2 vv.1158-1345, redondillas	Mamí anuncia la llegada del Gran Turco. Catalina acepta ser la mujer del Gran Turco a pacto de quedarse cristiana.	Rustán, Catalina, (Mamí) Gran Turco.	Apartes
			3.3 vv.1346-1409, redondillas	Zaida/Clara y Zelinda/Lamberto juran obediencia ante la futura Sultana en representación de todas las cautivas y la felicitan por sus futuras bodas.	Rustán, Catalina, Mamí, Gran Turco, Zaida/ Clara, Zelinda/ Lamberto	Disimulación de identidad
			3.4 vv.1410-1461, redondillas	Conversación entre Clara y Lamberto. Embarazo de Clara, preocupación por su situación, voluntad de no cambiar su fe cristiana.	Zaida/Clara, Zelinda/ Lamberto	
vacío escénico						

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
I	[después de 3 meses]	Constantinopla por la calle	4.1 vv.1462-1525, redondillas	Burla de Madrigal a daño del Cadí	Madrigal, Andrea	
			4.2 vv.1526-1645, redondillas	Madrigal sigue burlándose del Cadí con el elefante y con su interpretación del canto de las aves.	Madrigal, Cadí.	Decir sin decir Secreto
			4.3 vv.1646-1674, redondillas	Rustán va buscando un sastre para hacer nuevos vestidos a la Sultana. El Cadí viene a saber del casamiento del Gran Turco con Catalina y se va para reprocharle.	Madrigal, Cadí, Rustán, Cautivo	Elipsis
			4.4 vv.1675-1721, redondillas	Madrigal y el cautivo dicen ser sastres. Rustán decide llevarse a los dos a palacio.	Madrigal, Rustán, Cautivo.	Aparte
vacío escénico						
L	[consecutivo a]]	Constantinopla serrallo del palacio real	5.1 vv.1722-1736, lira	Oración de Catalina a la Virgen María.	Gran Sultana, Gran Turco	
			5.2 vv.1737-1752, redondillas	El Gran Turco la exhorta a seguir rezando.		
			5.3 vv.1753-1873, redondillas	El cautivo toma las medidas a la Sultana, quien le reconoce como su padre. Sin que los demás les oigan, el padre reprocha a la hija, Catalina se desmaya, el Gran Turco manda que empalen al cautivo y a Madrigal.	Gran Sultana, Gran Turco, Mami, Rustán, Madrigal, Cautivo.	Apartes Disimulación de identidad Imposición de silencio Personaje mudo
			5.3 vv.1874-1876, redondillas	Queja de dolor del Gran Turco ante su amada desmayada.	Gran Turco (Gran sultana)	Soliloquio Personaje mudo

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO -JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
M	[pequeño salto temporal con respecto a L]	Constantinopla palacio real	1.1 vv. 1877-1968, cuarteto-Lira con dos estancias	Mami informa a Rustán de todo lo que pasó después del desmayo de la Sultana: reconocimiento del padre, salvación de Madrigal y del cautivo, reencuentro padre e hija, decisión del Sultán de hacer una fiesta en el serrallo con danzas cristianas dentro de dos días.	Mami, Rustán	Elipsis
			vacío escénico			
N	[después de dos días con respecto a M]	Constantinopla palacio real	2.1 vv. 1969-2084, redondilla	El padre reprocha a la hija por haber cometido pecado mortal. Catalina piensa en suicidarse pero su padre le aconseja confiar en la voluntad divina.	Sultana, Padre	
			vacío escénico			
O	[por la tarde de mismo día]	Constantinopla serrallo del palacio real	3.1 vv. 2085-2152, endecasílabos sueltos con pareado final	Madrigal y los dos músicos se ponen de acuerdo sobre qué sonar durante la fiesta. Rustán los llama.	Madrigal, Músicos (Rustán)	Imposición de silencio
			vacío escénico			
			3.2 vv. 2153-2157, endecasílabos sueltos	Preparativos escenográficos.	Mami, Garzones	Personajes mudos
			3.3 vv. 2158-2180, endecasílabos sueltos con pareado final	Madrigal se burla del Gran Turco sin que éste se de cuenta	Mami, Rustán, Músicos, Gran Turco.	
			3.4 vv. 2181-2225, quintillas dobles	Entrada de la Sultana. El Gran Turco alaba su belleza y todos se sientan para que comience el espectáculo.	Mami, Rustán, Músicos, Gran Turco, Sultana, Zaida/Clara, Zelinda/ Lamberto	

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO - JORNADA TERCERA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios	
O	indeterminado [consecutivo]	Constantinopla Serrallo del Palacio real	3.5 w. 2226-2250, quintillas dobles	El Gran Turco ordena al Cadí de sentarse y ver el espectáculo sin reprocharle.	Mamí, Rustán, Músicos, Gran Turco, Sultana, Zaida/Clara, Zelinda/ Lamberto, Cadí		
			w. 2251-2354, romance e-o	Madrigal canta la historia de Catalina.			
			w. 2355-2364, quintillas dobles	Madrigal anima a Catalina para que baile.			
			w. 2365-2384, romance	Primer baile de Catalina.			
			w. 2385-2408, seguidilla con glosa	Segundo baile de Catalina.			
			w. 2409-2519, quintillas dobles	El Gran Turco da libertad a los músicos, excepto Madrigal que tiene que demostrar hacer hablar el elefante.			
			3.6 w. 2520-2552, quintillas dobles	Mamí dice a Rustán que el Gran Turco quiere acostarse con las cautivas del serrallo para tener heredero, siguiendo el consejo que le dio el Cadí. Zaida y Zelinda se quejan pero se callan viendo a los eunucos.		Mamí, Rustán, Zaida, Zelinda.	Imposición de silencio
			w. 2553-2578, endecasílabos sueltos con pareado final	Los eunucos decide proponer al Sultán a las dos cautivas.			
			3.7 w. 2579-2618, quintillas dobles	Preocupación de los dos amantes secretos por ser descubiertos.		Zaida, Zelinda	
			3.8 w. 2619-2638, quintillas dobles	El Gran Turco termina eligiendo a Zelinda entre todas las cautivas.		Zaida, Zelinda, (Gran Turco) Mamí, Rustán	
3.9 w. 2639-2654, redondillas	Desesperación de Zaida		Zaida	Soliloquio			
3.10 w. 2655-2664, quintillas dobles	Zaida cuenta de la elección del Sultán a Catalina.		Zaida, Sultana	Inefabilidad			
w. 2665-2712, Romance	Zaida confiesa su verdadera historia a Catalina, quien decide ayudarla.						

LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO -JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
vacío escénico						
P	[consecutivo a O]	Constantinopla serrallo del palacio real	4.1 vv. 2713-2724, redondillas	Ira del Gran Turco tras haber descubierto que Zelinda es un hombre.	Gran Turco, Lamberto, Cadi, Mami	Disimulación de identidad
			vv. 2725-2752 Romance	Lamberto cuenta haberse convertido en hombre gracias a un milagro hecho por Mahoma.		
			vv. 2753-2897, quintillas dobles	El Cadi admite como posible el milagro.		
			4.2 vv. 2764-2763, quintillas dobles	La Sultana finge celos y ordena al marido echar del serrallo a Lamberto y Zaida y casarlos. Además, confiesa estar embarazada de tres meses y nombra Lamberto bajá de Rodas. El Gran turco quiere que se festeje.		
vacío escénico						
Q	[consecutivo a P]	Constantinopla por la calle	6.1 vv. 2898-2944, endecasílabos sueltos con pareado final	Planes de huida de Madrigal con el dinero del Cadi; se imagina su regreso a Madrid y su futura actividad de comediante.	Madrigal, Andrea	
vacío escénico						
R	[paralelo a Q]	Constantinopla por la calle	7.1 vv. 2945-2956, endecasílabos sueltos con pareado final	Salec y Roberto han tenido informaciones acerca de Lamberto y Clara gracias a Rustán y van a palacio real para verles.	Salec, Roberto	
vacío escénico						
S	[consecutivo a R]	Constantinopla por la calle	8.1 vv. 2957-2965, endecasílabos sueltos con pareado final	Festejos para el embarazo de Catalina	Garzones, Rustán, Mami	

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	indeterminado	Italia, Novara por la calle	1.1 vv. 1-21, tercetos encadenados	El duque Anastasio, disfrazado de labrador, pide información a dos ciudadanos de Novara acerca de la llegada de Manfredo, duque de Rosena, y acerca de la duquesa de Novara, Rosamira.	Ciudadanos Anastasio/labrador	Disimulación de identidad
			1.2 vv. 22-37, tercetos encadenados y cuarteto alicatado	El duque de Novara habla con el embajador acerca de la boda de su hija Rosamira con Manfredo.	(Ciudadanos Anastasio/labrador) Duque de Novara, Embajador de Rosena.	Personajes mudos
			1.3 vv. 38-109, octavas reales	Dagoberto, hijo del Duque de Utrino, avisa al Duque de Novara de que su hija Rosamira tiene una relación amorosa con un caballero. El Duque de Novara pide que llamen a Rosamira	(Ciudadanos, Anastasio/labrador) Duque de Novara, Embajador de Rosena, Dagoberto, Guarda	Personajes mudos Autocensura
			1.3 vv. 110-165, octavas reales	Rosamira, ante la acusación de Dagoberto, hace mutis y luego se desmaya. El duque ordena encerrar a Rosamira en una torre. Dagoberto promete desafiar a quien quiera defender a Rosamira, demostrar la veracidad de su acusación. El duque ordena al embajador de avisar a Manfredo de lo ocurrido.	(Ciudadanos, Anastasio/labrador) Duque de Novara, Embajador de Rosena, Dagoberto, Rosamira	Personajes mudos
			1.4 vv. 166-213, octavas reales	Anastasio insinúa a Dagoberto que haya mentido en acusar a Rosamira. El duque no le contesta e interrumpe la conversación yéndose.	(Ciudadanos) Duque de Novara, Anastasio/labrador, Dagoberto	Interrupción de silencio
1.5 vv. 214-2345 octavas reales	Los ciudadanos comentan el atrevimiento verbal de Anastasio. Sospechas de los ciudadanos acerca de la identidad del labrador.	Ciudadanos, (Anastasio/labrador)				
vacío escénico						
	2.1 vv. 246-403, redondillas		Julia y Porcia hablan de sus disfraces de pastores y de sus problemas amorosos.	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio	Disimulación de identidad	

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
B	[consecutivo a A]	Italia, afueras de Novara	2.2 vv. 404-417, redondillas	Unos cazadores hablan de Manfredo, duque de Rosena, y comentan la llegada de su embajador. Porcia avisa a Julia de la presencia de Manfredo.	Julia/Camilo, Porcia/Rutilio, Cazadores, Manfredo, (Uno)	
			vv. 418-441, sexteto-lira	Llega Manfredo junto a unos cazadores.		
			vv. 442-494, redondillas	Manfredo y los pastores deciden ir juntos a Novara para ver los festejos para las bodas de Rosamira y el duque de Rosena. Anuncio de la llegada de su embajador.		
			2.3 vv. 495-517, redondillas	Porcia comenta la suerte que ha tenido Julia al encontrarse con su amado Manfredo. Julia quiere desvelar su verdadera identidad, pero Porcia la exhorta a esperar.		
			2.4 vv. 518-555, octavas reales	El embajador relata a Manfredo lo ocurrido en Novara y le explica que las bodas están desechas. Manfredo se desespera.		
			2.5 vv. 556-625, octavas reales	Llega otro embajador, quien anuncia que el duque de Dorián quiere desafiar a Manfredo por haberle raptado la hija y la sobrina. Manfredo pide un plazo de tiempo, afirmando que la acusación es falsa.		
2.6 vv. 627-675, octavas reales	Queja de Manfredo por la Fortuna adversa. Manfredo decide ir a Novara junto a los dos pastores.					
vacío escénico						
C	[después de seis días]	Italia, afueras de Novara	3.1 vv. 676-723, octavas reales	Cornelio reprocha a Anastasio por estar disfrazado de labrador a causa de su amor por Rosamira. Anastasio se enfada.	Anastasio/labrador, Cornelio	Elipsis Imposición de silencio
			3.2 vv. 724-801, sextetos-liras	Burla de Tácito y Andronio a Anastasio	Anastasio/labrador, Cornelio, Tácito, Andronio	

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
C	[después de seis días]	Italia, afueras de Novara	3.3 vv. 802-813, sexteto-lira vv. 814-873, redondillas	Los dos pastores esperan a Manfredo en disfraz de estudiantes. Julia expresa a Porcia su miedo al encontrar a su hermano Anastasio.	Tácito, Andronio, Julia/Camilo Porcia/Rutilio	Disimulación de identidad
			3.4 vv. 874-891, redondillas	Burla de Tácito y Andronio a los pastores	Julia/Camilo Porcia/Rutilio, Manfredo/estudiante	Disimulación de identidad
			3.5 vv. 892-973, redondillas	Reencuentro de los pastores con Manfredo, disfrazado de estudiante.	Julia/Camilo Porcia/Rutilio, Manfredo/estudiante, Ciudadanos	Disimulación de identidad
vacío escénico						
D	[consecutivo a C]	Italia Novara	4.1 vv. 974-1005, octavas reales	El duque de Novara pide información sobre las condiciones de Rosamira a su Carcelero, quien expresa sus dudas acerca de la acusación de Dagoberto.	Duque de Novara, Carcelero	

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
E	[consecutivo a D]	Italia Novara	1.1 vv.1006-1033, redondillas	Anastasio desvela a Cornelio su intención de acudir al desafío contra Dagoberto.	Anastasio/labrador, Cornelio	
			1.2 vv.1034-1069, redondillas	Anastasio y Cornelio ven llegar a los dos estudiantes, Julia reconoce a su hermano Anastasio. Porcia la exhorta a irse.	Anastasio/labrador, Cornelio, Julia/Camilo, Porcia/Rutilio	
			1.3 vv.1070-1217, redondillas	Rutilio/Porcia cuenta a Anastasio/labrador de lo ocurrido en Dorián con la hija y la sobrina del duque. Además, le cuenta del amor de Porcia por su primo hermano Anastasio. El labrador invita al estudiante a compartir su posada.	Anastasio/labrador, Cornelio, Porcia/ Rutilio	Decir sin decir Apartes Autocensura
			1.4 vv.1218-1231,	Encomio de Porcia a la esperanza.	Porcia/Rutilio	Solloquio
vacío escénico						
F	[consecutivo a E]	Italia Novara	2.1 vv. 1232-1287, redondillas	Andronio quiere ir a la cárcel donde está Rosamira. Tácito le reprocha por su curiosidad.	Tácito, Andronio	
vacío escénico						
G	[consecutivo a F]	Italia Novara	3.1 vv.1288-1347, redondillas	Porcia se despide de Julia	Porcia/Rutilio, Julia/ Camilo	Secreto
			3.2 vv.1348-1463, tercetos encadenados	Anastasio y Manfredo comentan la acusación que recae sobre el duque de Rosena, y comienzan a reñir. También Rutilio y Camilo se meten en la pelea.	Porcia/Rutilio, Julia/ Camilo, Anastasio/ labrador, Manfredo/ estudiante, Ciudadanos	Apartes

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
G	[consecutivo a F]	Italia Novara	3.3 vv. 1464-1552, tercetos encadenados	Anastasio se confía con Rutilio diciendo que tiene que averiguar si la acusa a Rosamira es verdadera o falsa. Rutilio se ofrece guardarle el secreto y disfrazarse de labradora para entrar en la cárcel y hablar con la duquesa.	Porcia/Rutilio, Anastasio/labrador	Disimulación de identidad Inefabilidad Brevedad Secreto
			vacío escénico			
H	[consecutivo a G]	Italia Novara	4.1 vv. 1553-1654, sexteto-lira	Camilo cuenta a Manfredo de Julia, hija del duque de Donián.	Julia/Camilo, Manfredo/ estudiante	Secreto Inefabilidad Personaje mudo Interrupción de diálogo
			vacío escénico			
I	[consecutivo a H]	Italia Novara	5.1 vv. 1655-1680, redondillas	Porcia habla al Amor.	Porcia/labradora	Soliloquio Disimulación de identidad
			5.2 vv. 1681-1708, redondillas	Tácito y Andronio intentan burlarse de la labradora, ella pide socorro.	Porcia/labradora, Tácito, Andronio	
			5.3 vv. 1709-1746, redondillas	El carcelero echa a los dos estudiantes y lleva a Porcia a ver a la duquesa.	Porcia/labradora, Tácito, Andronio, Carcelero	
			vacío escénico			
L	[consecutivo a I]	Italia Novara	6.1 vv. 1747-1836, sexteto-lira	Camilo acaba el cuento sobre Julia y avisa a Manfredo que la doncella está en su habitación.	Julia/Camilo, Manfredo/ estudiante	Inefabilidad
			vv. 1837-1896, redondillas	Manfredo tiene la intención de devolver Julia a su padre.		

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
L	[consecutivo a I]	Italia Novara	6.2 vv.1897-1904, redondillas	Quejas de Julia por la actitud de Manfredo.	Julia/Camilo	Solloquio
vacío escénico						
M	[consecutivo a L]	Italia Novara	7.1 vv.1905-1920, redondillas 7.2 vv.1921-2032, redondillas	Rosamira habla de amor y de su deshonra. La labradora cuenta a la duquesa de Manfredo y de Anastasio. Rosamira afirma no quererse casar con Anastasio y pide a Porcia moverse a otro habitación para poder hablar a solas	Rosamira Rosamira, Porcia/ Labradora, Carcelero	Solloquio Decir sin decir Secreto

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
N	[consecutivo a M]	Italia Novara posada de Manfredo	1.1 vv. 2033-2124, redondillas	Camilo intenta que Manfredo se enamore de Julia, pero él quiere ir a hablar con Rosamira.	Julia/Camilo, Manfredo	Apartes
	vacío escénico					
	O	[consecutivo a N]	Italia Novara cárcel	2.1 vv. 2125-2144, redondillas 2.2 vv. 2145-2184, endecasílabos sueltos con pareado final 2.3 vv. 2185-2188, redondillas	Rosamira y Porcia se intercambian las identidades. El carcelero trae a la duquesa un traje para el desafío del día siguiente. El Carcelero se extraña por el raro silencio de la duquesa	Rosamira/Porcia, Porcia/Rosamira Porcia/Rosamira, Carcelero Carcelero
vacío escénico						
P		[consecutivo a O]	Italia Novara por la calle	3.1 vv. 2189-2196, redondillas 3.2 vv. 2197-2222, redondillas 3.3 vv. 2223-2243, redondillas 3.4 vv. 2244-2264, redondillas	Cornelio reprocha Anastasio por haberse fiado de Rutilio. Anastasio y Cornelio piensan que Rosamira sea Rutilio disfrazado de labradora. Ella les dice que la han confundido con otra persona. Dagoberto se inserta en la discusión, Rosamira se descubre la cara sólo ante él, para ser reconocida. Anastasio y Cornelio van a la cárcel. Rosamira pide a Dagoberto que la lleve a Utrino	Anastasio, Cornelio Anastasio, Cornelio, Rosamira/labradora Anastasio, Cornelio, Rosamira/labradora, Dagoberto, Criado Rosamira/labradora, Dagoberto, Criado
	vacío escénico					

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA TERCERA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Sitencios		
Q	[consecutivo a P]	Italia Novara cárcel	4.1 vv. 2265-2292, redondillas	Manfredo va, junto a Camilo, a la cárcel para hablar con Rosamira. El Carcelero va a llamar la duquesa.	Carcelero, Manfredo, Julia/Camilo			
			4.2 vv. 2293-2324, redondillas	Manfredo pide a Rosamira que le diga si es o no inocente.	Manfredo, Julia/Camilo, Porcia/Rosamira	Imposición de silencio Personaje mudo		
			4.3 vv. 2325-2409, romance u-a	La duquesa le cuenta que ha tenido visiones de una doncella llamada Julia. Manfredo cree que está loca.				
			4.4 vv. 2410-2420, redondillas	Vuelve el carcelero para avisar de la llegada de otro caballero.	Porcia/Rosamira, Carcelero			
			4.5 vv. 2421-2428, redondillas	Porcia se debate entre el tener que callar y el deseo de hablar.	Porcia/Rosamira	Soliloquio,		
			4.6 vv. 2429-2532, redondillas	Porcia/Rosamira explica a Anastasio ser inocente y acepta ser su esposa, casándose con él ante Cornelio.	Porcia/Rosamira, (Carcelero), Anastasio, Cornelio			
R	[consecutivo a Q]	Novara posada de Manfredo	4.6 vv. 2533-2536, redondillas	Porcia se alegra por como están yendo las cosas.	Porcia/Rosamira,	Soliloquio		
			vacío escénico					
			5.1 vv. 2537-2570, redondillas	Camilo y Manfredo están probando unas armas. El huesped avisa a Camilo que fuera le espera su mujer: Camilo y Manfredo sospechan que sea Julia. El duque decide verla.	Julia/Camilo, Manfredo, Huesped			
			5.2 vv. 2571-2592, redondillas	Manfredo expresa su turbación por ver a Julia.	Manfredo	Soliloquio		
5.3 vv. 2593-2634, redondillas	Vuelve el Huesped con otra espada y la prueba con Manfredo, quien habla a solas, acerca de las locuras del amor.	Manfredo, Huesped						

EL LABERINTO DE AMOR - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
R	[consecutivo a Q]	Novara posada de Manfredo	5.4 vv. 2635-2700, redondillas	Tácito pide una vaca al Huesped para ir a ver el desafío del día siguiente.	Manfredo, Huesped, Tácito	
			5.6 vv. 2701-2783, redondillas	Julia desvela su verdadera identidad a Manfredo, quien le promete ser su esposo después del desafío del día siguiente, en el que Julia le hará de padrino.	Manfredo, Julia	
			5.7 vv. 2784-2790, redondillas	Julia expresa su alegría dirigiéndose a Amor.	Julia	Solloquio
vacío escénico						
S	[día siguiente a R]	Italia Novara	6.1 vv. 2791-2870, endecasílabos sueltos	Todo está listo para el desafío pero Dagoberto no aparece.	Duque de Novara, dos jueces, Porcia/Rosamira, Verdugo, acompañamiento, Dagoberto, Rosamira/	Disimulación de identidad Personajes mudos Autocensura
			vv. 2871-2934, octavas reales	Carta de Dagoberto en la que desvela estar enamorado de Rosamira y pide al duque de Novara el permiso de casarse con ella. El duque acepta, entonces Anastasio y Manfredo desvelan sus verdaderas identidades y reivindican el derecho de casarse con Rosamira.	Dagoberto, Rosamira/ peregrinos, Tácito, Anastasio, Cornelio	
			vv. 2935-3078, redondillas	Dagoberto desvela también su identidad y discute con Manfredo y Anastasio, hasta que pide que sea Rosamira la que elija. Todas las doncellas se desvelan, Rosamira elige a Dagoberto, Porcia a Anastasio, y Julia a Manfredo. El duque de Novara invita todos a entrar a la ciudad para para celebrar las bodas.		

LA ENTRETENIDA - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A			1.1 w. 1-90, redondillas	El lacayo Ocaña va donde la fregona Cristina para coger cebada y aprovecha para cortejarla e insinuar que esté enamorada de Quiñones.	Ocaña, Cristina	
			1.2 w. 91-114, redondillas	Ocaña habla acerca de los pajes que se burlan y se aprovechan de las fregonas	Ocaña	Soliloquio
		Madrid, casa de Antonio y Marcela	1.3 w. 115-158, redondillas	Ocaña sigue provocando a Cristina, ridiculizando su relación con Quiñones.	Ocaña, Cristina, Quiñones	Imposición de silencio Apartes
	Indeterminado		1.4 w. 159-192, redondillas	Antonio se queja de sus penas de amor con su hermana Marcela, quien sospecha que Antonio se haya enamorado de ella.	(Cristina, Quiñones) Antonio, Marcela	Decir sin decir Apartes
			1.5 w. 193-244, redondillas	Francisco, amigo de Antonio, le cuenta que posiblemente su amada Marcela ha sido escondida por su padre.	Antonio, Francisco	Secreto
vacío escénico						
B			2.1 w. 245-258, soneto	Queja de Cardenio que ha perdido la esperanza en amor.	Cardenio, Torrente	
		Madrid, por la calle	w. 259-292, redondillas	Cardenio ordena a Torrente a no comer por la calle		
	[consecutivo]		2.2 w. 293-370, redondillas	Muñoz, el escudero, se ofrece para dar un consejo a Cardenio.	Cardenio, Torrente, Muñoz	Disimulación de identidad
			w. 371-494, romance a-e	Muñoz sugiere a Cardenio disfrazarse de don Silvestre de Almendárez, primo de Marcela, quien tiene que llegar de Lima para casarse con ella. Cardenio acepta.		
vacío escénico						

LA ENTRETENIDA - JORNADA PRIMERA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios		
C	[consecutivo a B]	Madrid, casa de Antonio y Marcela	3.1 vv. 495-538, redondillas	Marcela cuenta a Dorotea del posible deseo incestuoso de su hermano.	Marcela, Dorotea			
			3.2 vv. 539-552, soneto	Antonio se queja por el sufrimiento que le causa la ausencia de su amada Marcela.	(Marcela, Dorotea) Antonio	Solloquio		
			3.3 vv. 553-576, redondillas	También Dorotea se convence del deseo incestuoso de don Antonio.	Antonio, Ocaña			
			3.4 vv. 577-584, silva	Antonio se dirige directamente a Amor para que le traiga a su amada.				
D	[consecutivo a C]	Madrid, por la calle	vv. 585-694, redondillas	Ocaña pide ser pagado, y se queja por la mala condición de los lacayos. Antonio decide premiar la discreción de Ocaña, nombrándole su consejero.				
			3.4 vv. 695-715, redondillas	Ocaña comenta su amor por Cristina.	Ocaña	Solloquio		
			vacío escénico					
			4.1 vv. 716-751, redondillas	Don Ambrosio entrega un billete a Cristina, para que ésta lo haga leer a Marcela. Ambrosio insinúa que Antonio tenga deseos incestuosos.	Ambrosio, Cristina	Autocensuras Decir sin decir		
D	[consecutivo a C]	Madrid, por la calle	4.2 vv. 752-781, redondillas	Celos de Quiñones a causa de don Ambrosio. La fregona, al ver llegar Ocaña, ordena al paje esconderse.	Cristina, Quiñones	Imposición de silencio		
			4.3 vv. 782-807, redondillas	Celos de Ocaña a causa de Quiñones	Ocaña	Solloquio		
			vacío escénico					
			5.1 vv. 808-823, redondillas	Muñoz expresa su miedo por haberse metido en una aventura tan disparatada.	Muñoz	Solloquio		

LA ENTRETENIDA - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
E	[consecutivo a D]	Madrid, casa de Antonio y Marcela	5.2 vv. 824-917, endecasílabos sueltos	Torrente vestido de peregrino cuenta a Antonio del naufragio sufrido por don Silvestre, su amo.	Muñoz, Antonio, Torrente/peregrino	Disimulación de identidad
			5.3 vv. 918-966, endecasílabos sueltos	El fingido don Silvestre, vestido de peregrino, cuenta haber perdido todos sus bienes antes su primo Anotnio, quien le recibe con cariño y le invita a su casa.	Muñoz, Antonio, Torrente/peregrino, Cardenio/Silvestre	Disimulación de identidad Aparte
			5.4 vv. 967-970, endecasílabos sueltos con pareado final	Muñoz comenta la ingenuidad del engaño de Torrente y Cardenio.	Muñoz	Solloquio

LA ENTRETENIDA - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
F	[consecutivo a E]	Madrid casa de Marcela y Antonio	1.1 w. 971-994, redondillas	Marcela reprocha a Cristina por su comportamiento indiscreto.	Marcela, Cristina, Dorotea	Aparte Autocensura
			w. 995-1063, romancillo	Lamento de Cristina por su condición de fregona. Dorotea pregunta el porqué de tanto alboroto pero Marcela prefiere encubrir la razón de su enfado.		
			1.2 w. 1064-1115, redondillas	Encuentro entre Marcela y Silvestre, quien le cuenta la historia de su naufragio y la pérdida de todos sus bienes.	Marcela, Cristina, Dorotea, Quiñones, Antonio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Apartes
			1.3 w. 1116-1183, redondillas	Sigue la conversación entre Marcela y Silvestre, mientras Ocaña se esconde para poder ver a su fregona. Cristina, entre tanto, está conversando con Torrente, lo cual despierta los celos del lacayo.	Marcela, Cristina, Dorotea, Quiñones, Antonio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz, (Ocaña)	Personaje al paño Apartes Imposición de silencio
			w. 1184-1186, endecasílabos sueltos	Aparte de Torrente		
			w. 1187-1190, redondilla	Antonio ofrece a Silvestre un nuevo traje, pero el prefiere quedarse como peregrino durante unos días por el voto que hizo a Dios durante el naufragio.		
			w. 1191-1196, endecha Real con pareado final	Torrente se dirige al Amor:		
			1.4 w. 1197-1268, redondillas	Al despedirse Muñoz avisa a Torrente que es mejor callarse por precaución. A solas con Torrente, Ocaña le cuenta de su amor por la fregona, lo cual hace que Torrente decida no interferir en su relación amorosa.	(Muñoz) Torrente, Ocaña	Imposición de silencio
vacío escénico						

LA ENTRETENIDA - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
G			2.1 w.1269-1285	Encomio de Ambrosio a la esperanza.	Ambrosio	Soliloquio
			2.2 w.1286-1337 Redondillas	Cristina cuenta a Ambrosio de la inminente boda entre Marcela y don Silvestre.	Ambrosio, Cristina	
		Madrid por la calle	2.3 w.1338-1371 Redondillas	Ambrosio acusa Silvestre de ser un embustero. Torrente y Muñoz se preocupan por ser descubiertos, mientras que el fingido Silvestre sigue disimulando.	Ambrosio, Cristina, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Apartes Disimulación de identidad
			2.4 w.1372-1409, redondillas	Ambrosio afronta a Antonio, reivindicando su derecho a estar con Marcela y acusándole de haber escondido a la doncella en su casa por voluntad del padre de ella. Francisco entiende que Ambrosio está confundiendo Marcela, la hermana de Antonio, con Marcela Osorio, la amada de Antonio. Este decide llevar Ambrosio a ver a su hermana Marcela, para que se de cuenta del equívoco.	Ambrosio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz, Antonio, Francisco	
			2.5 w.1410-1434, redondillas	Cardenio y Torrente se burlan del temor de Muñoz por ser descubiertos.	Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	
vacío escénico						
			3.1 w.1435-1457, redondillas	Marcela confiesa a Dorotea que don Silvestre no le gusta. Las dos mujeres comentan el sosiego de Antonio.	Marcela, Dorotea	
			3.2 w.1458-1469, redondillas	Ambrosio, dándose cuenta del equívoco, pide disculpa.	Marcela, Dorotea, Francisco, Antonio, Ambrosio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Apartes
			w.1470-1553, endechas Reales	Ambrosio cuenta la historia de Marcela Osorio, su amada.		
			w.1554-1561, octavas reales	Ambrosio se va en búsqueda de su Marcela.		

LA ENTRETENIDA - JORNADA SEGUNDA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios		
H	un día por la mañana	Madrid casa de Marcela y Antonio	3.3 vv.1562-1581, quintillas dobles	Antonio expresa su preocupación por su rival en amor, pero Francisco le consuela.	Marcela, Dorotea, Francisco, Antonio, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz	Apartes		
			3.4 vv.1582-1606, quintillas dobles vv. 1607-1616, redondillas	Marcela admite haberse equivocado con su hermano Antonio. Marcela sale junto a Dorotea para ir a calentarse al sol ya que hace frío.	Marcela, Dorotea, Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz			
			3.5 vv.1617-1670, redondillas	Torrente reprocha a Cardenio por quedarse callado ante Marcela. Muñoz expresa su preocupación por el engaño y les presiona para recibir su recompensa.	Cardenio/Silvestre, Torrente, Muñoz			
			3.6 vv.1671-1742, redondillas	Torrente intenta seducir a Cristina, la cual le pide que pegue a Ocaña. El lacayo, mientras tanto, está escuchando toda la conversación, escondido.	Torrente, Cristina, (Ocaña)	Personaje al paño		
			3.7 vv.1743-1802, redondillas	Ocaña sale del escondite y confiesa haber oído todo, Cristina entonces trata de convencerle d que solo se trataba de una burla.	Cristina, Ocaña	Aparte		
			3.8 vv.1803-1816, soneto con cabo roto	Queja de Ocaña por las mentiras de su fregona.	Ocaña	Solloquio		

LA ENTRETENIDA - JORNADA TERCERA								
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios		
I	un día por la tarde	Madrid casa de Marcela y Antonio	I.1 1817-1830, soneto	Lamento de Antonio acerca del sufrimiento del amante por celos.	Antonio	Solloquio		
			I.2 1831-1874, redondillas	Francisco anima a su triste amigo.	Antonio, Francisco	Interrupción del discurso Inefabilidad		
			vv. 1875-2006, endechas reales	Francisco cuenta de su encuentro con Pedro Osorio, padre de Marcela, quien le dijo que quería que Antonio le pidiese en esposa a su hija, a quien tiene encerrada en el monasterio de Santa Cruz.	Antonio, Francisco, Marcela, Cristina	Inefabilidad		
			I.3 vv. 2007-2056, endechas reales	Marcela y Cristina piden el permiso a Antonio para hacer una fiesta esa misma noche. Antonio se lo concede.	Antonio, Francisco, Marcela, Cristina	Inefabilidad		
L	[consecutivo a]	Madrid, por la calle	I.4 vv. 2057-2084, redondillas	Marcela recomienda a Cristina que el baile y el entremés sean discretos. Las dos se van para ir a ensayar.	Marcela, Cristina			
			vacío escénico					
			2.1 vv. 2085-2155, redondillas	Torrente y Ocaña van andando junto por la calle con la intención de darse palos recíprocamente, hasta que Ocaña desvela que los palos son idea de Cristina y los dos deciden disimular ante ella.	Torrente, Ocaña	Disimulación de intenciones		
2.2 vv. 2156-2202, redondillas		Torrente y Ocaña disimulan ante la fregona, a la que piden elegir a quien de los dos prefiere. Cristina decide no contestar verbalmente sino entregando un pañuelo a Torrente.	Torrente, Ocaña, Cristina	Decir sin decir				
2.3 vv. 2203-2228, redondillas		Confusión de Torrente y Ocaña ante la entrega del pañuelo.	Torrente, Ocaña					
vacío escénico								

LA ENTRETENIDA - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
M	[consecutivo a L]	Madrid, casa de Marcela y Antonio, zaguán	3.1 vv. 2229-2234, endecasílabos sueltos	Todos acuden a la fiesta que está a punto de comenzar.	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Muñoz, Marcela (Cristina)	
			3.2 vv. 2235-2294, endecasílabos sueltos con pareado final	Llegan también Ocaña y Torrente al zaguán para ver el entremés. Conversación entre Dorotea y Cristina acerca de la fiesta y de sus amos.	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Muñoz, Marcela, Cristina, Torrente, Ocaña, Dorotea	
			3.4 vv. 2295-2318, romance e-o	Cante y baile del músico y del barbero. Crítica de Ocaña.	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Muñoz, Marcela	
			vv. 2319-2335, romancillo	Nuevo cante del músico.	Cristina, Torrente, Ocaña, Dorotea, Músicos, Barbero	
			vv. 2336-2343, romance e-o	Crítica de Ocaña.		
			vv. 2344-2352, romancillo	Otro cante del músico.		
			vv. 2353-2362, romance e-o	Torrente y Ocaña critican los bailes.		
			vv. 2363-2371, romancillo	Otro cante del músico.		
			vv. 2372-2439, romance e-o	Ocaña quiere ir a bailar con Cristina y Torrente le apunta, dejándole sangrando por el suelo.		
			3.5 vv. 2440-2499, romance e-o	Llegan un Alguacil y un Corchete y viendo la sangre, quieren saber lo que ha ocurrido. Al final todo confiesan que sólo se trata de una burla.	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Muñoz, Marcela, Cristina, Torrente, Ocaña, Dorotea, Músicos, Barbero, Alguacil, Corchete	

LA ENTRETENIDA - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
			3.6 vv. 2500-2527, romance e-o	Todos se alegran por la ingeniosa representación del entremés y acaban la fiesta.	Antonio, Francisco, Cardenio/Silvestre, Muñoz, Torrente, Ocaña, Músicos, Barbero,	
vacío escénico						
N	día siguiente por la mañana, domingo	Madrid, por la calle	4.1 vv. 2528-2557, redondillas	El verdadero don Silvestre se preocupa por si su prima Marcela no le gusta. Clavijo le asegura que no tiene por qué casarse con ella. Mientras tanto llegan ante la casa de Antonio, donde ven llegar a Marcela.	Silvestre, Clavijo	
			4.2 vv. 2558-2581, redondillas	Marcela está yendo a misa y comenta con Muñoz el entremés y se queja de la conducta de don Silvestre.	Silvestre, Clavijo, Marcela, Dorotea, Quiñones, Muñoz	
			4.3 vv. 2582-2597, redondillas	Silvestre y Clavijo alaban la hermosura de Marcela pero se interrogan acerca de los comentarios de Marcela sobre don Silvestre.	Silvestre, Clavijo,	
			4.4 vv. 2598-2609, redondillas	Silvestre y Clavijo piden a Muñoz informaciones acerca de Marcela.	Silvestre, Clavijo, Muñoz	
			vv. 2610-2642, romance í-a	Muñoz cuenta de la llegada del primo y prometido de Marcela.		
			4.5 vv. 2643-2675, romance i-a	Torrente pregunta a Muñoz por Cristina. Llega también un cartero con unas cartas desde Roma por don Antonio.		
			vv. 2676-2731, redondillas	Torrente habla de don Silvestre, mientras el verdadero Silvestre le pregunta acerca del naufragio, sin desvelar su identidad verdadera.		
vacío escénico						

LA ENTRETENIDA - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
O			5.1 vv. 2732-2771, redondillas	Ambrosio enseña la carta de Marcela Osorio con la cual la mujer dice quererle casar con él. Entre tanto ven llegar al padre de Marcela y Ambrosio se va.	Ambrosio, Francisco, Antonio	
			5.2 vv. 2772-2815, redondillas	El Padre de Marcela propone oficialmente a Antonio que se case con su hija. Antonio le cuenta de la carta de Marcela a Ambrosio.	Francisco, Antonio, Padre, Ocaña	Imposición de silencio
		Madrid, por la calle	vv. 2816-2863, endechas reales	Quejas del Padre. Dudas de Antonio sobre la honra de Marcela Osorio.	Francisco, Antonio, Ocaña, Torrente, Cardenio/Silvestre	Aparte Inefabilidad
	[consecutivo a N]		5.3 vv. 2864-2879, redondillas	Mientras tanto llegan Torrente y Cardenio, en una conversación en aparte el primero exhorta al segundo a romper su silencio y hablar con Marcela.		
			5.4 vv. 2880-3087, redondillas	Marcela vuelve de misa. El verdadero Silvestre finge ser servidor del padre del fingido Silvestre, hasta que termina confesando su verdadera identidad. A ese punto también Cardenio y Torrente se desvelan y el estudiante confiesa su amor por Marcela. Antonio cuenta que el Papa no ha autorizado la boda de Marcela con Silvestre. Cristina intenta casarse con Ocaña y con Quiñones, quienes ambos la rechazan. Marcela castiga a Muñoz y a Cardenio, echándoles de casa.	Francisco, Antonio, Ocaña, Torrente, Cardenio/Silvestre, Marcela, Dorotea, Muñoz, Quiñones, don Silvestre, Clavijo	Disimulación de identidad Inefabilidad Apartes

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
A	Día anterior al de san Juan, por la mañana	Junquillos por la calle	1.1 vv. 1-120, quintillas dobles	El pastor Clemente pide ayuda a Pedro para conquistar a Clemencia.	Pedro, Clemente	Aparte
			1.2 vv. 121-150, quintillas dobles	Clemencia se queja con Benita por la presencia de Clemente y hace la desdenosa con él.	Pedro, Clemente, Benita, Clemencia	Silencio como tema
			vv. 151-166, octavas reales	Clemente la alaba y terminan haciendo las paces.		
			vv. 167-178, redondillas	Pedro avisa de la llegada del padre de Clemencia.		
			1.3 vv. 179-209, tercetos encadenados	Sancho y Diego, los regidores, alaban a Martín Crespo, padre de Clemencia, por haber sido elegido alcalde del pueblo.	Pedro, Crespo, Macho, Tarugo	
1.4 vv. 210-244, quintillas dobles		Crespo pide a Pedro que le ayude a ejercer su papel de alcalde.	Pedro, Martín			
vacío escénico						
B	mismo día, por la tarde	Junquillos casa de Crespo	2.1 vv. 245-264, quintillas dobles	Los regidores hacen comentarios sobre la alcaldía de Martín Crespo. Los dos piensas que es un necio.	Macho, Tarugo	Disimulación de intenciones
			2.2 vv. 265-289, quintillas dobles	Lagartija y Hornachuelos, dos labradores, se presentan ante al alcalde por un pleito.	Macho, Tarugo, Lagartija, Hornachuelo, Crespo, Redondo, Pedro	
			vv. 290-360, endecasílabos sueltos con pareado final	Resolución del pleito gracias a la astucia de Pedro.		

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA PRIMERA							
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios	
B	mismo día, por la tarde	Junquillos casa de Crespo	2.3 vv. 361-374	Clemente y Costanza se presentan, embozados, ante el alcalde por un pleito.	Macho, Tarugo, Crespo, Redondo, Pedro, Clemente, Clemencia/embozados	Disimulación de identidad Personaje mudo	
			vv. 375-437, sexteto-lira con pareado final	Clemente dice estar enamorado de la pastora, cuyo padre no permite el matrimonio. Crespo decide que los jóvenes se casen.			
			vv. 438-469, octavas reales	Clemencia se descubre ante su padre.			
			vv. 470-539, quintillas dobles	El alcalde acepta igualmente el casamiento y todos se alegran.			
			2.4 vv. 510-539, quintillas dobles	Pascual pide ayuda a Pedro para conquistar a Benita. Pedro le aconseja aprovechar de la noche de San Juan. El Sacristán escucha toda la conversación a escondidas.		Pedro, Pascual, (Sacristán)	Personaje al paño
C	Noche de san Juan	Junquillos casa de Benita	2.5 vv. 540-599, quintillas dobles	Maldonado, jefe de los gitanos, pide a Pedro que se una a ellos y disfrute de la vida libre.	Pedro, Maldonado	Soliloquio	
			vv. 600-767, romance í	Pedro le cuenta toda su vida pícaro y acepta.			
			vv. 768-777, endecasílabos sueltos con pareado final	Alegría de Maldonado.			
			vacío escénico				
			3.1 vv. 778-795, quintillas dobles	Benita, por la ventana, cumple un ritual para saber con quien se casará.	Benita		
3.2 vv. 796-820, quintillas dobles	El sacristán se presenta debajo de la ventana de Benita y pronuncia su propio nombre. De esa manera Benita le entrega una cinta, con la cual el hombre se tiene que presentar al día siguiente ante ella.	Benita, Sacristán					
3.3 vv. 821-957, quintillas dobles	Pascual sorprende a Benita con el Sacristán y se enfada con los dos. Pedro soluciona el problema.	Benita, Sacristán, Pascual, Pedro					

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA PRIMERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Silencios	
C	Noche de san Juan	Junquillos casa de Benita	3-4 vv. 958-998, romancillo	Cante del músico sobre la noche de San Juan.	Benita, Sacristán, Pascual, Pedro, Clemente, Músicos, Acompañamiento	
			vv. 999-1018, quintillas dobles	Clemente adornan con flores la puerta de Benita.		
			vv. 1019-1028, endecasílabos sueltos con pareado final	Benita y Pascual exhortan los músicos a volver a cantar.		
			vv. 1029-1052, romancillo	Nuevo cante de los músicos.		
vacío escénico						
D	[consecutivo a C]	Junquillos por la calle	4.1 vv. 1053-1112, quintillas dobles	Inés reprocha a Belica por querer bailar ante el Rey.	Inés, Belica	
			4.2 vv. 113-1137, quintillas dobles	Maldonado enseña la hermosa Belica a Pedro. Mientras tanto las gitanas se les acercan y piden limosna a Pedro.		Inés, Belica, Pedro, Maldonado
			4.3 vv. 1138-1164, quintillas dobles	Llega una viuda con su escudero. Las gitanas le piden limosna, pero ella se la niega.		
			4.4 vv. 165-1232, quintillas dobles	Maldonado cuenta a Pedro de las riquezas de la viuda. Pedro les promete conseguir sacarle dinero y pide al gitano que se informe acerca de los antepasados de la viuda.		Inés, Belica, Pedro, Maldonado, Viuda, Llorente

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
E	[consecutivo a D]	Junquillos	1.1 vv.1233-1308, quintillas dobles	Crespo enseña al aguacil los donceles que piensa exhibir ante el rey en ocasión de las danzas.	Crespo, Macho, Aguacil	Disimulación de intenciones
			1.2 vv.1309-1317, quintillas dobles	El regidor asegura a Crespo que la danza de los donceles será exitosa.	Crespo, Macho	
vacío escénico						
F	[consecutivo a E]	Junquillos por la calle	2.1 vv.1318-1394	Pedro, fingiéndose ciego, recita oraciones bajo la casa de la viuda, junto a otro ciego.	Ciego, Pedro/ciego, Viuda	Disimulación de identidad
			vv.1395-1444, quintillas dobles	La viuda le escucha desde la ventana y le pide unas oraciones. Por orden de Pedro, echa al otro ciego.		
			2.2 vv.1445-1534, quintillas dobles	Engaño de Pedro a la viuda	Pedro/ciego, Viuda	
vacío escénico						
G	[consecutivo a F]	Junquillos campo	3.1 vv.1535-1584, quintillas dobles	Maldonado exhorta a Belica para que se case con Pedro y la reprocha por su ambición.	Maldonado, Belica	
			3.2 vv.1585-1614, quintillas dobles	Maldonado cuenta a Pedro de la ambición de Belica.	Maldonado, Belica, Pedro	
			3.3 vv.1615-1684, quintillas dobles	El rey, junto a su escudero Silerio, pide a los gitanos si han visto al ciervo que han herido. Belica, con su donaire, asombra al rey y a Silerio.	Maldonado, Belica, Pedro, Rey, Silerio	
			3.4 vv.1689-1699, quintillas dobles	Pedro decide no cortejar a Belica y va a disfrazarse de ermitaño para seguir con el engaño a la viuda tacaña.	Maldonado, Belica, Pedro	

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
G	[consecutivo a F]	Junquillos campo	3.5 vv.1700-1734, quintillas dobles	El Alguacil encarga a Maldonado preparar la danza para el rey, Belica habla con el Alguacil de los celos de la Reina.	Maldonado, Belica, Alguacil	
			vacío escénico			
H	después de dos días, por la mañana	Junquillos por la calle	4.1 vv. 1735-1778, redondillas	Silerio avisa a Inés de que el Rey quiere ver a Belica con intenciones amorosas.	Silerio, Inés	Elipsis Secreto
			4.2 vv. 1779-1802, redondillas	Maldonado elogia el ingenio de Pedro. Inés avisa de que las danzas son por la tarde y que hay que ensayar.	Inés, Maldonado, Pedro/ermitaño	Disimulación de identidad
vacío escénico						
I	consecutivo a H por la tarde	Palacio del Bosque	5.1 vv.1803-1830, redondillas	El Rey confiesa a Silerio su impaciencia por ver a Belica y le confía su sentido de culpa por este deseo ilícito.	Rey, Silerio	
			5.2 vv.1831-1853, redondillas	La Reina expresa sus celos. Los dos se sientan para ver las danzas que están a punto de empezar.	Rey, Silerio, Reina	
			5.3 vv.1854-1954, redondillas	Crespo se queja ante los soberanos porque sus pajes han pegado a sus bailarines.	Rey, Silerio, Reina, Crespo, (Tarugo), Mostrenco	
			5.4 vv.1955-1970, redondillas	Silerio anuncia la llegada de las gitanas.	Rey, Silerio, Reina	Disimulación de intenciones
			5.5 vv.1971-2064, redondillas	Comienza el baile de las gitanas, Belica se cae cerca del Rey, quien la ayuda a levantarse. Esto desencadena los celos de la Reina, quien ordena llevar a las gitanas a la cárcel. Inés pide hablar a la Reina en secreto.	Rey, Silerio, Reina, Músicos, Inés, Belica, Pedro/gitano, Maldonado	Secreto

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA SEGUNDA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
I	consecutivo a H por la noche	Palacio del Bosque	5.6 w. 2065-2082, redondillas	Silerio confiesa al Rey haber contado a Inés de su atracción por Belica. Miedo que Inés desvele todo a la Reina.	Rey, Silerio, Músicos, Pedro/gitano, Maldonado	Apartes
			5.7 w. 2083-2126, redondillas	Maldonado expresa su temor por la ira de la Reina. Pedro le avisa de que él los va a abandonar para siempre. Todos deciden irse del Palacio.	Músicos, gitanos, Pedro/gitano, Maldonado	

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
L	[consecutivo a J]	Junquillos por la calle	1.1 vv. 2127-2351, quintillas dobles	Pedro se acerca a la casa de la viuda, disfrazado de ermitaño, para engañarla. Al final consigue sacarle mucho dinero.	Pedro/ermitaño, (Viuda)	Soliloquio Disimulación de identidad
			1.2 vv. 2352-2371, quintillas dobles	La viudase lamenta por la pérdida de tanto dinero, pero al mismo tiempo se alegra por la buena acción que cree haber cumplido.	Viuda	Soliloquio
vacío escénico						
M	[consecutivo a L]	Palacio del Bosque	2.1 vv. 2372-2391, redondillas	La Reina enseña unas joyas a Marcelo, para saber a quien pertenecen.	Reina, Marcelo	Elipsis Soliloquio
			vv. 2392-2551 Romance O-a	Marcelo rompe el silencio y cuenta la verdadera historia de Belica. A solas expresa su temor por haber desvelado el secreto.		
			2.3 vv. 2552-2569, redondillas	Inés reconoce a Marcelo y así la Reina tiene la confirmación de que Belica es su sobrina.	Marcelo, Reina, Belica, Inés	
			2.4 vv. 2570-2639, redondillas	La Reina cuenta al Rey que Belica es su sobrina.	Marcelo, Reina, Belica, Inés, Rey	Aportes Imposición de silencio Disimulación de intenciones
			2.5 vv. 2640-2659, redondillas	Inés recomienda a Belica no olvidarse de su vida gitana y le pide que se muestre agradecida.	Inés, Belica	
vacío escénico						
N	[consecutivo a M]	por la calle	3.1 vv. 2660-2689, redondillas	Pedro elogia la variedad de la naturaleza y los continuos cambios de identidad y de vida que ha hecho.	Pedro/estudiante	Soliloquio Disimulación de identidad

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
N	[consecutivo a M]	por la calle	3.2 vv. 2690-2701, quintillas dobles vv. 2701-2711, quintillas dobles	Un labrador se queja por no conseguir vender sus dos gallinas. Engaño de Pedro al labrador para intentar quedarse con las gallinas sin pagarlas.	Pedro/estudiante Labrador	
			3.4 vv. 2712-2781, quintillas dobles	Los dos actores se dan cuenta del engaño, pero deciden seguirle el juego a Pedro.	Pedro/estudiante, Labrador, Representantes	Apartes
			3.5 vv. 2782-2871, quintillas dobles	Pedro decide conseguir la fama en el mundo del teatro. Otro actor viene a llamar a los demás porque tienen que ensayar: Piden a Pedro que se una a ellos.	Pedro/estudiante, Representantes,	
vacío escénico						
O	[consecutivo a N]	por la calle	4.1 vv. 2872-2927, redondillas	El autor reprocha a los actores por el retraso que llevan con la comedia. Pedro se ofrece ser representante y hace un monólogo en el que describe las características que tiene que tener un buen actor.	Autor, Farsantes, Pedro	
			4.2 vv. 2928-2959, redondillas	Un Alguacil solicita a los actores a que vayan a palacio, donde los reyes los esperan para festejar a la sobrina. El Autor dice a Pedro que se una a la compañía para representar un entremés.	Autor, Farsantes, Pedro, Alguacil	
vacío escénico						
P	[consecutivo a O]	Córdoba palacio real	4.3 vv. 2960-2979, redondillas	El Rey confiesa seguir deseando a Belica, a pesar de descubrir el parentesco.	Rey, Silerio	
			4.4 vv. 2980-2995, romancillo	Los músicos cantando de lo sucedido durante las danzas de las gitanas.	Rey, Silerio, Músicos	Imposición de silencio Disimulación de intenciones
			vv. 2996-3015, redondillas	El Rey sigue preocupado por sus sentimientos. Silerio le aconseja fingir.		

PEDRO DE URDEMALAS - JORNADA TERCERA						
Macro secuencia	Tiempo	Espacio	Microsecuencia	Acción	Personajes	Silencios
P			4.5 vv. 3016-3123 Redondillas	Pedro se descubre ante Isabel (Belica). La Reina exhorta a todos a ir a ver la comedia. El Rey vuelve a expresar su preocupación a Silerio. Los gitanos intentan hablar a Belica, pero ella se niega y se retira.	Rey, Silerio, Músicos, Reina, Belica/Isabel, Inés, Maldonado, Martín, Autor, Pedro/actor	Aparte
	[consecutivo a O]	Córdoba palacio real	4.6 vv. 3124-3159, rondondillas	Inés comenta la ingrattitud de Belica. Crespo elogia el ingenio de Pedro y le da noticias de sus amigos del pueblo. Anuncio del comienzo de la comedia.	Músicos, Inés, Maldonado, Martín, Autor, Pedro/actor, Uno	
			v. 3160-3180, endecasílabos sueltos con pareado final	Pedro dice a los demás que no pueden entrar a ver la comedia, pero los invita a asistir a la representación al día siguiente para los "mosqueteros".		

2. Esquema del silencio dramático en las comedias de Cervantes

