

Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina*

Francisco Florit Durán
Universidad de Murcia

Como se sabe, *El vergonzoso en palacio* se inserta, junto a *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*, en el marco narrativo de los *Cigarrales de Toledo*, la primera en orden cronológico de las dos misceláneas que publicó Téllez¹. En cinco cigarrales a orillas del Tajo se reúnen durante cinco días un grupo de amigos que forman parte de lo más selecto y noble de la ciudad imperial. Entretienen sus ocios fundamentalmente con actividades literarias: recitado de poemas, academias, relatos en prosa y representaciones teatrales. Estamos, por consiguiente, en un ambiente cortesano, culto y aristocrático, de amantes de la literatura. Pues bien, el primer día parte de ese grupo de amigos («el más bello e ilustre auditorio que dio estimación al Tajo», lo llama el Mercedario) asiste a la representación que otros del grupo hacen de la comedia de *El vergonzoso en palacio*, lo que constituye un claro ejemplo, no tanto de particular, como de representación cortesana. Sea como fuere, lo que me interesa resaltar es que Tirso nos da cumplida noticia de esa puesta en escena y, a su vez, de los juicios que a algunos de los espectadores le merece la pieza representada, y más en concreto, la circunstancia de que por boca de uno de ellos se enumera paso a paso la

* Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española. Tirso de Molina* subvencionado por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB98-0314-CO4-03).

¹ Para el análisis de los *Cigarrales* sigue siendo muy útil el libro de André Nougué, *L'œuvre en prose de Tirso de Molina. «Los cigarrales de Toledo» et «Deleytar aprovechando»*, Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1962.

historia de la relación entre los dos protagonistas de la comedia: Madalena (la dama noble) y Mireno (el pastor que llega a secretario), hasta tal punto que en el texto que ahora cito es posible reconstruir las convenciones que estructuran la comedia palatina y los mecanismos discursivos presentes en la misma:

Pues, aun en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas abarcas, su solar una cabaña, y sus vasallos un pobre ható de cabras y bueyes².

Dado que el texto no tiene desperdicio y es una perfecta radiografía tanto de *El vergonzoso* como de la comedia palatina en general, conviene que se examine punto por punto.

a) Una dama ilustre y discreta quiere ciegamente a un pastor: en esta frase se encierra la cifra y razón de nuestra comedia al decirse en ella que de lo que trata *El vergonzoso* es del hecho de que una dama de noble linaje, a la que se califica también de cuerda y de buen juicio, se enamora perdidamente de alguien muy inferior en la escala social. Éste es, pues, el punto de arranque de muchas comedias palatinas. Así ocurre, por citar sólo dos casos, en *El perro del hortelano*, con la condesa Diana y Teodoro, y en *El castigo del penséque*, entre otra condesa Diana y Rodrigo. Por otro lado, no menos interés tiene el hecho de que se diga que la dama noble se enamora *ciegamente* de su subalterno, puesto que nos está dando el tipo de amor observable en estas comedias, que no digo que sea exclusivo de ellas. La dama noble, y fijémonos en el caso de Madalena, sufre un proceso agudo de alienación propio de quien se enamora, lo que la llevará a perder esa condición de discreta, de juiciosa, y a actuar de un modo inquisitorial y dominante³.

También se anuncian con la frase que se está comentando otras de las convenciones literarias propias de la comedia palatina: el amor entre seres desiguales y el choque entre el mundo cortesano y el aldeano, choque éste que no creo que tenga en *El vergonzoso* más importancia que el de servir de punto de partida al proceso de educación sentimental experimentado por Mireno, que le llevará de la vergüenza-inhibición, propia de un joven aldeano en un ambiente cortesano, a alcanzar la ventura en el palacio.

b) La dama hace secretario a su enamorado: se puede hablar de una subespecie de comedia palatina constituida por aquellas piezas en las que una dama de la alta nobleza se enamora de su secretario. En el corpus dramático de Lope de Vega se pueden adscribir a esta subespecie piezas como *El perro del hortelano*, *Las burlas de amor*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí mismo*, *Las burlas veras* y *La hermosa fea*. Por lo que se refiere a Tirso, Miguel Zugasti enumera cuatro: *El*

² Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. de L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996, pp. 224-225. Me he ocupado por extenso de este aspecto en mi artículo «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, eds., *Varia lección de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.

³ Ha estudiado muy bien este punto Marc Vitse en su libro *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.

vergonzoso en palacio, *Amor y celos hacen discretos*, *El castigo del penséque* y *Quien calla otorga*⁴. De modo que el espectador de nuestra comedia está señalando una convención más de un grupo de comedias palatinas.

c) La dama enamorada le declara su voluntad al secretario por enigmas. He aquí otro de los puntos clave de esta comedia palatina y de buena parte de las otras del mismo género: la imposibilidad, por las circunstancias que más adelante se verán, de que la dama le declare abiertamente su amor a su secretario, el hecho de que no tenga más remedio que servirse de la técnica del decir sin decir, del discurso «a dos luces», del hablar equívoco y ambiguo, de emplear una serie de estrategias para que su secretario se entere de sus deseos, todo ello además presidido por un vaivén sentimental fruto, por un lado, de la dialéctica entre vergüenza-desvergüenza, pudor-impudor, y, por otro, del hecho de que las protagonistas de las comedias palatinas, como también algunos de los galanes, son personajes que rechazan en un primer momento el amor, que se niegan a someterse a los dictados del amor, de manera que cuando se enamoran ciegamente se da en sus almas una lucha entre deseo y libertad. Así le ocurre a la condesa Diana de *El perro del hortelano*⁵, a la condesa Lucrecia de *La fingida Arcadia*, a la condesa Diana de *El castigo del penséque*, a la marquesa Aurora de *Quien calla otorga*, a Rogerio de *El melancólico* y a Mireno de *El vergonzoso en palacio*. De este último dice el pastor Tarso al principio de la comedia que:

si la suerte hacelle quiso
tan desdeñoso y crüel,
que hay dos mil Ecos por él
de quien es sordo Narciso. (vv. 277-280)⁶

En cualquier caso, la pugna entre honor y deshonor le lleva a la Madalena de *El vergonzoso*, como a todas las otras protagonistas de las comedias palatinas, a crear diversos lenguajes silenciosos —no verbales— «que tienden todos a revelar el sentimiento amoroso sin hacer peligrar, no obstante, la decencia y el honor, ni sobrepasar los límites del pudor propio de la naturaleza femenina»⁷. Estos signos no verbales son muy diversos y van desde hacerle a Mireno-Don Dionís secretario, que es una manera no verbal de manifestar su interés por él, hasta el lenguaje del cuerpo al fingir una caída para poder así tomar su mano, reforzando esta acción con un hablar enigmático. Me refiero a la conocida escena en la que Madalena le dice a Mireno que

⁴ Miguel Zugasti, «De galán vergonzoso al galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en Ignacio Arellano *et alii*, eds., *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 343-357.

⁵ Esta comedia y la que ahora es objeto de mi análisis presentan no pocas semejanzas, aunque también cabe apreciar importantes diferencias. Sobre la relación entre ambas pueden consultarse los trabajos de Victor Dixon, «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en Ignacio Arellano *et alii*, eds., *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo xx*, Madrid, Estudios, 1995, pp. 73-86, y Francisco Florit, «Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en palacio*», *RILCE*, 7, 1, 1991, pp. 25-49.

⁶ Citaré siempre *El vergonzoso en palacio* por el texto que he fijado para mi edición en la Biblioteca Clásica de la editorial Crítica, edición que estoy preparando junto con Blanca Oteiza.

⁷ Son palabras de Florence Béziat en su artículo «Sobre algunos aspectos del silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 43-62. La cita en la p. 56.

ama al conde de Vasconcelos, pero en un aparte le aclara al espectador que tan sólo es un ardid para animar a su inhibido enamorado. En un momento de la conversación provoca un tropiezo y le da la mano a Mireno, añadiendo a continuación:

Sabed que al que es cortesano
le dan, al darle una mano,
para muchas cosas pie. (vv. 2262-2264)

El recurso o convención dramática de la caída fingida también cabe encontrarlo, por ejemplo, en *El perro del hortelano*, en donde la condesa Diana asimismo cierra su caída con tres versos equívocos:

con que te he dicho que tengas
secreta aquesta caída,
si levantarte deseas. (vv. 1170-1172)

Con todo, el mejor testimonio que cabe encontrar en *El vergonzoso en palacio* de los recursos empleados conscientemente por Madalena para exteriorizar sus deseos amorosos e incitar al poco decidido Mireno sin desdoro de su honra lo tenemos en la escena del sueño fingido, estratagema que, como bien han estudiado Nougé y Palomo⁸, está presente en varias comedias del Mercedario, aunque en algunas de ellas el sueño es real y no fingido, constituyendo un tópico de enorme fortuna en la poesía bucólica donde encontramos a enamorados que contemplan arrobados el sueño de su amada. Pero de esta escena me ocuparé por extenso más adelante. No obstante, conviene recordar que dicha escena es un ejemplo más del tipo de las concebidas por Tirso para el lucimiento de los actores y que suelen aparecer, precisamente, en las comedias palatinas en virtud de las estratagemas que ha de utilizar la dama para declararles su amor al galán⁹.

Sueños y caídas fingidas, lenguaje no verbal, hablar equívoco y enigmático constituyen, en consecuencia, la panoplia de ardidés de los que se sirve la dama noble para romper la inhibición de índole social mostrada por su subalterno o secretario sin menoscabo de su honra, aunque lo cierto es que, dentro del juego convencional de la comedia, la dama bordea los límites de las normas sociales e incluso los sobrepasa. De ahí que nuestro espectador ponga la siguiente tacha al comportamiento de la protagonista de *El vergonzoso*:

d) Madalena arriesga su fama «a la arrojada determinación de un hombre tan humilde» (p. 225), es decir, nuestra dama pone en peligro su honra al empeñarse decididamente en la conquista de un hombre tan desigual a ella. De manera que de lo que aquí se trata es de una cosa bien sencilla, pero también dolorosa: silencio y amor son cosas incompatibles, ya que el personaje enamorado siente un deseo irrefrenable de

⁸ André Nougé, «À propos de l'auto-imitation dans le théâtre de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, LXIV bis, 1962, pp. 559-565, y Pilar Palomo, «El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)», *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 221-230.

⁹ Dawn Smith ha examinado con acierto la radical teatralidad de *El vergonzoso* en su artículo titulado «*El vergonzoso en palacio*: A Play for Actors», en H. W. Sullivan y R. A. Galoppe, eds., *Tirso de Molina: His Originality then and now*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1996, pp. 80-101.

manifestar su sentimiento, pero no tiene más remedio que callar porque así se le impone el estricto código del honor que no admite interpretaciones ni liviandades.

Hay, pues, una serie de estrategias de la disimulación que tienen como propósito el salvaguardar la fama y la honra; pero, puesto que resulta imposible callar, puesto que el deseo de establecer una comunicación verbal, un proceso interlocutivo, es irreprimible, los protagonistas de las comedias palatinas no sólo se sirven de las estrategias ya vistas, sino que multiplican sus monólogos, sus diálogos interiorizados, y éste es otro rasgo del género, dirigiendo sus quejas, sus preguntas al Amor, los Celos, el Honor, el Alma, el Pensamiento, la Imaginación, la Vergüenza, etc. Así lo hace Madalena en el inicio del acto segundo, de cuyo extenso soliloquio cito este pasaje:

Teneos,
desenfrenados deseos,
si no os queréis despeñar:
¿así vais a publicar
vuestra afrenta? La vergüenza
mi loco apetito venza;
que, si es locura admitillo
dentro del alma, el decillo
es locura [y] desvergüenza. (vv. 1162-1170)

Como de igual modo se expresa Mireno, solo en escena, tras una conversación con Madalena:

Pensamiento, ¿en qué entendéis?
Vos, que a las nubes subís,
decidme: ¿que colegís
de lo que aquí visto habéis?
Declaraos, que bien podéis.
Decidme: tanto favor
¿nace de sólo el valor
que a quien os honra ennoblece,
o erraré si me parece
que ha entrado a la parte amor? (vv. 1359-1368)

Obsérvese, como dato curioso, pero que guarda relación estrecha con los actos interlocutorios, que en estos dos monólogos, dirigidos a dos entes abstractos, el Deseo y el Pensamiento, la fórmula de tratamiento que utilizan los protagonistas de la comedia es el voseo. Según Romera Castillo, y lleva razón, esta interesante circunstancia aparece varias veces en *El vergonzoso* y tiene que ver con «una corriente literaria muy utilizada en nuestra literatura de los dos siglos anteriores»¹⁰. Volveré sobre las fórmulas de tratamiento más adelante.

¹⁰ José Romera Castillo, «Valor sociolingüístico de las formas de tratamiento *tú-vos* en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina», *Criticón*, 13, 1981, pp. 5-27. Recogido posteriormente en *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, UNED, 1981, pp. 31-58; y recientemente, que es por donde cito, en *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1993, pp. 113-137. La cita en la p. 135.

En cualquier caso, de todo lo dicho hasta ahora se deducirá sin esfuerzo que en la comedia de *El vergonzoso en palacio*, como en otras muchas del mismo género, la propia índole de la historia narrada influye poderosamente en todo lo que tenga que ver con el desarrollo y el funcionamiento no sólo de los intercambios verbales, sino también con el uso de los canales de información propios de cualquier pieza teatral. Para no divagar ni hacerme prolijo, voy a centrar mi estudio de la interlocución en esta pieza tirsiana en la escena del sueño fingido, pues creo que en ella resulta posible observar con claridad la mecánica teatral de todas esas estrategias discursivas que pone en marcha Madalena con el único propósito de poder establecer un diálogo provechoso entre ella y su tímido enamorado¹¹.

La escena, si contamos el soliloquio previo de la dama antes de la entrada de Juana, ocupa casi doscientos versos, en concreto va desde el 2709 hasta el 2907, y en la misma es posible encontrar todas las claves argumentales que constituyen la historia protagonizada por la dama noble y su secretario. Pero es que hay más, porque si se lee con detenimiento el pasaje es posible observar la recurrencia y la inflación de una serie de vocablos, se podría hablar de campo semántico, que tienen que ver con la acción de hablar y su antónima de callar, así como la presencia de palabras que se refieren al ámbito de la kinesia.

Empecemos, pues, con la primera intervención de Madalena:

Ciego dios, ¿que os avergüenza
la cortedad de un temor?
¿De cuándo acá niño amor,
sois hombre y tenéis vergüenza?
¿Es posible que vivís
en don Dionís y que os llama
su dios? Sí; pues, si me ama,
¿cómo calla don Dionís?
Decláreme sus enojos,
pues callar un hombre es mengua;
dígame una vez su lengua
lo que me dicen sus ojos.
Si teme mi calidad
su bajo y humilde estado,
bastante ocasión le ha dado
mi atrevida libertad.
Ya le han dicho que le adoro
mis ojos, aunque fue en vano;
la lengua, al dalle la mano
a costa de mi decoro,

¹¹ Me ha resultado muy provechosa la lectura de los siguientes trabajos sobre el diálogo teatral: María del Carmen Bobes Navas, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992; Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, y *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996; Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993. Desde el punto de vista puramente lingüístico, es muy útil el libro de Beatriz Gallardo Paúls, *Análisis conversacional y pragmática del receptor*, Valencia, Ediciones Episteme, 1996.

ya abrió el camino que pudo
 mi vergüenza. Ciego infante,
 ya que me habéis dado amante,
 ¿para qué me le dais mudo?
 Mas no me espanto lo sea,
 pues tanto amor me humilló
 que, aun diciéndoselo yo,
 podrá ser que no lo crea. (vv. 2709-2735)

En todo diálogo dramático concurren formas variadas que pueden combinarse unas con otras: aparte, monólogo, apelación al público, diálogos interiorizados, réplicas, parlamentos, etc. Este primer fragmento citado arranca con un diálogo interiorizado o soliloquio dialogado, pues Madalena se dirige, sola en el tablado, al dios Amor, al que trata de *vos*, con el propósito de hallar una respuesta ante el silencio verbal de Mireno. Pero lo interesante de estas palabras de la dama es que en las mismas se hace hincapié en la circunstancia de que hasta el momento la relación entre Madalena y Mireno-Don Dionís se ha desarrollado sin resultado satisfactorio en un nivel interlocutivo perteneciente al ámbito de lo kinésico («Ya le han dicho que le adoro / mis ojos, aunque fue en vano»), y además que esa comunicación no verbal ha sido un verdadero diálogo, si bien es cierto que ese diálogo se ha llevado a cabo con signos no verbales por imposición del galán cuya timidez le impide pasar al ámbito de la comunicación oral. Nótese que a lo largo de todo el pasaje la dama noble expresa claramente los instrumentos que ambos personajes han utilizado para establecer su interlocución sin palabras: ojos y manos, frente al anhelo, también declarado abiertamente, de pasar a otro nivel interlocutivo protagonizado por las palabras («dígame una vez su lengua / lo que me dicen sus ojos»).

Todo el fragmento, por otro lado, se monta sobre la pareja de opósitos hablar/callar, o mejor dicho sobre la condición verbal/no verbal de la relación que hasta el momento tienen la dama y su enamorado. Así, aparecen los siguientes términos: *calla*, *decláreme*, *callar*, *lengua* (dos veces), *dígame*, *dicen*, *ojos* (dos veces), *dicho*, *mano*, *mudo*, *diciéndoselo*.

Ahora bien, en esta primera intervención de Madalena cabe apreciar otra circunstancia de no menor interés. Me refiero al hecho de que creo que es posible distinguir en este soliloquio dialogado de la dama algunos rasgos constituyentes de las fases elaborativas, las de la *inventio*, del discurso retórico clásico, en concreto las que tienen que ver con los llamados *loci a persona* que, aplicados al campo literario, se emplean para la caracterización de los personajes¹². Téngase en cuenta que lo que va a hacer posteriormente Madalena es elaborar un diálogo fingido, es decir, construir un discurso ante un oyente, Mireno, y para tal fin la joven dama analiza previamente los elementos referentes a la persona objeto y destinatario privilegiado de ese discurso dialogado. Pero no sólo hace esto, sino que, como buena oradora, Madalena sabe ya muy bien cuál va a ser la finalidad de su diálogo fingido, hacer que Mireno se atreva a declarar su amor, y a quién va a ir dirigido, quién lo va a escuchar. Por este motivo, en el diálogo fingido que veremos más adelante la hija del duque de Avero elige

¹² Véase el libro de Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

cuidadosamente los argumentos que empleará, argumentos que le tienen que resultar a Mireno, en tanto que receptor de los mismos, pertinentes, suficientes y verídicos.

Claro está que es de Tirso de quien parte todo, que es el público de carne y hueso el destinatario de las palabras de Madalena, que son los espectadores quienes deben ser informados acerca del talante de Mireno, y eso es precisamente lo que ocurre en el fragmento que nos ocupa, donde la dama antes de dar paso a la invención del sueño fingido examina la condición o el talante —*animi natura* lo llama Quintiliano— vergonzoso y tímido de su galán, es decir, perfila ante el auditorio, a través de la ficción del monólogo, el retrato del sujeto, de quien también nos da cuenta de su origen humilde («su bajo y humilde estado»).

Así pues, en la primera intervención de Madalena se le informa al espectador a través de un monólogo o diálogo interiorizado que, a pesar del uso de una serie de estrategias discursivas no verbales empleadas por la dama ilustre, Mireno no ha logrado descifrar con exactitud el mensaje emitido o, mejor dicho, no le han resultado suficientes los signos kinésicos para pasar abiertamente a la fase de una comunicación verbal. Ante este fracaso comunicativo, Madalena decide emplear otra estrategia discursiva para provocar la respuesta oral del enamorado mudo. En un nuevo monólogo expone su plan:

A dar
 lición vendrá de callar,
 pues aún palabras no tiene.
 De suerte me trata amor
 que mi pena no consiente
 más silencio; abiertamente
 le declararé mi amor,
 contra el común orden y uso;
 mas tiene de ser de modo
 que, diciéndoselo todo,
 le he de dejar más confuso. (vv. 2738-2748)

Si se examina, una vez más, la índole semántica de los vocablos que utiliza Madalena, de nuevo aparecen términos y expresiones adscribibles a la oposición hablar/callar: *callar*, *palabras no tiene*, *silencio*, *declararé*, *diciéndoselo*. Con todo, lo interesante aquí es el hecho de que la dama deja claro al público en este soliloquio que ha llegado el momento de pasar a otro tipo de interlocución, de servirse de otro canal, el del lenguaje hablado, y se lo advierte al público, en tanto que espectador privilegiado, pues su información, la del público, tiene que ser mayor que la de Mireno.

Ahora bien, en las palabras últimas de este monólogo la protagonista señala que la información que le va a dar a Mireno lo va a dejar más confuso. He aquí la clave del arco de buena parte de las estrategias discursivas de las que se sirve Madalena, que vendría a representar un tercer nivel en el proceso interlocutivo de la pieza teatral. Quiero decir que en la historia de la relación amorosa, de tira y afloja, que sostienen la enamorada de alto linaje y su secretario, no sólo en *El vergonzoso en palacio*, sino también en otras comedias palatinas, se asiste a la escenificación de una interlocución verbal y no verbal en la que la dama colorea sus intervenciones con unos tintes presididos por la doblez, la

ambigüedad, el hablar equívoco, pero también por unos cierres de diálogos que voluntariamente buscan la confusión del interlocutor, perplejo ante un mensaje que niega todo lo dicho anteriormente. De manera que el diálogo franco y claro sólo se alcanzará al final de la pieza, una vez que la interlocución no verbal y la oral «a dos luces» sólo han servido para impedir la comunicación amorosa.

Pero entremos a examinar por lo menudo la escena del sueño fingido. Tenemos a Madalena sentada en una silla fingiendo que duerme. Sale al tablado Mireno y se la encuentra en silencio, sentada y la mano puesta en la mejilla. Se dirige a ella con el respetuoso y obligatorio tratamiento de *Vuestra Excelencia*, pues Mireno-Don Dionís es el secretario de la hija de un duque, el de Averro, y las normas exigían semejante protocolo. Unos versos más bajo empleará el tratamiento de *señora*. Previamente en dos apartes, uno de Mireno y otro de Madalena, ambos dirigidos al público, interlocutor privilegiado de la comunicación directa verbal, se nos dan algunas claves de lo que va a ocurrir. Quiere decirse, pues, que tanto el galán como la dama, haciendo una transgresión de las leyes del diálogo dramático y saliéndose del intercambio lingüístico, se dirigen a alguien, el público, cuya presencia ni siquiera está reconocida convencionalmente, pero con el que necesariamente se debe contar en tanto que receptor último del texto teatral. En su aparte Mireno dice: «Ya comienza el corazón / a temblar en su presencia», lo que no sólo es una manifestación de timidez, de temor o de deseo, expresado además tanto por el signo lingüístico —las palabras que pronuncia—, como, seguramente, por la expresión corporal y el tono que le pueda dar el actor a las palabras declamadas, sino que también es la expresión, que más adelante se ratificará, de un rechazo de la comunicación cara a cara con su amada, de la dificultad ineluctable que tiene el galán para establecer un acto interlocutivo en presencia de la dama. Y esto es así porque todo diálogo está condicionado lingüística y psicológicamente por la presencia del interlocutor, como también lo está por la de los oyentes, y es el caso que Mireno desde que conoce a Madalena se ve impedido, dada su timidez de índole social y también por su edad, a mantener un diálogo amoroso con la dama.

El aparte de Madalena («En vano me resisto; / yo quiero dar a entenderme / como que dormida estoy») quiere dejarle claro al público a través de una información verbal lo que éste ya está viendo en la escena: a la actriz que encarna a Madalena sentada en una silla, con la mano en la mejilla y los ojos cerrados haciendo que duerme. En virtud de la convención teatral, esta información no es «escuchada» por Mireno quien creerá que su amada duerme. De modo que el siguiente fragmento que se cita viene a ser para Mireno un monólogo ante una dama dormida:

Durmiendo está. Atrevimiento,
 agora es tiempo; llegad
 a contemplar la beldad
 que ofusca mi entendimiento.

Cerrados tiene los ojos,
 llegar puedo sin temor;
 que, si son flechas de amor,
 no me podrán dar enojos.

¿Hizo el Autor soberano
 de nuestra naturaleza

más acabada belleza?
 Besarla quiero una mano.
 ¿Llegaré? Sí; pero no,
 que es la reliquia divina,
 y mi humilde boca, indina
 de tocalla. ¡Pero yo
 soy hombre y tiemblo! ¿Qué es esto?
 ¡Ánimo! ¿No duerme? Sí.
 Voy. ¿Si despierta? ¡Ay de mí,
 (*Llega y retírase.*)
 que el peligro es manifiesto,
 y moriré si recuerda
 hallándome deste modo!
 Para no perderlo todo,
 bien es que esto poco pierda.
 El temor al amor venza.
 Afuera quiero esperar. (vv. 2761-2786)

Obsérvese, en primer lugar, que la estructura del soliloquio de Mireno responde canónicamente a los consejos que Lope dejó escritos en su *Arte nuevo*:

los soliloquios pinte de manera
 que se transforme todo el recitante,
 y, con mudarse así, mude al oyente;
 pregúntese y respóndase a sí mismo,
 y si formare quejas, siempre guarde
 el debido decoro a las mujeres. (vv. 274-279)

Ese preguntarse y responderse convierte este monólogo, y no sólo éste, sino también los otros que cabe encontrar en nuestra comedia, en unos pseudomonólogos, o si se quiere en unos soliloquios dialogados donde tiene importancia tanto lo que se dice —ese preguntarse y responderse— como los signos kinésicos, es decir, esa transformación o mudanza que experimenta el que lleva a cabo el soliloquio. De manera que el espectador puede percibir lo que se representa en la escena a través de un doble canal: el lingüístico y el kinésico. Piénsese, por ejemplo, y en todo el paso del sueño fingido lo encontramos, en una escena en la que el personaje tiene que expresar un estado anímico; tal estado puede manifestarse con la expresión corporal, con las palabras, con el tono que se da a las palabras y con el movimiento de las manos o de todo el cuerpo¹³.

Sucede, sin embargo, que aquí Mireno no está solo en la escena, sino que monologa ante una dama que cree dormida, aunque realmente está escuchando las palabras del joven secretario, de manera que Madalena, si bien no es interlocutora, sí que es oyente, lo que significa que la dama vendría a estar en lo que se llama zona de acecho, aquella en la que se puede escuchar sin ser visto o, como es este caso concreto, sin que el

¹³ Se van publicando ya algunos estudios acerca de la técnica del actor barroco; puede verse a este respecto el reciente libro de Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, Madrid, Castalia, 1998.

hablante se crea escuchado, con lo que éste puede decir abiertamente lo que no se atrevería a decir en presencia de su interlocutor. Así las cosas, la dama funciona como duplicado especular del público al poder escuchar, pero no poder intervenir ni siquiera para preguntar.

Este soliloquio *sui generis* es, por otra parte, un acabado trasunto de la historia amorosa protagonizada por Madalena y Mireno, ya que en el mismo se nos dan una serie de claves acerca del proceso interlocutivo de ambos personajes. Así, por ejemplo, Mireno, al saberse no escuchado, puede decir sin rodeos que Madalena es «la beldad / que ofusca mi entendimiento», lo que vale lo mismo que decir que Madalena es la responsable de su incapacidad interlocutiva, de su inhibición verbal. Poco después afirma: «Cerrados tiene los ojos, / llegar puedo sin temor; / que, si son flechas de amor, / no me podrán dar enojos», donde, más allá del lugar común, lo que interesa resaltar es que Mireno se atreve a aproximarse a la dama precisamente porque tiene cerrados los ojos, es decir, uno de los pocos canales de comunicación que hasta el momento funcionaban entre los amantes, pero con escasos resultados, de ahí que los ojos de su amada le produjeran también inquietud y parálisis.

En fin, en este tira y afloja, en este vaivén sentimental, en este preguntarse y responderse, Mireno se plantea ante la dama dormida pasar a otro estado comunicativo, y dice «Besarla quiero una mano». Si está dormida Madalena, de nada vale dirigirse verbalmente a ella para expresarle su amor, pero sí que puede comunicarse a través de los signos kinésicos, por ello piensa en tocarle la mano, en besársela. Sin embargo, el temor vence al amor, la timidez a la osadía, lo que equivale a que el callar derrota al hablar, y de nuevo la comunicación entre ellos se frustra impidiendo el progreso interlocutivo, ante lo que exclama Madalena, a modo de síntesis de todo lo ocurrido: «¡Qué no se atrevió a llegar! / ¡Mal haya tanta vergüenza!».

Habida cuenta de esta circunstancia, y de que además Mireno hace el ademán de salir de la estancia, la dama emite una apelación directa y llama a su enamorado, cosa que le lleva a Mireno a creer que Madalena está despierta («¡Qué presto que despertó! / Miren, ¡qué bueno quedara / si mi intento ejecutara!»). De nuevo el secretario interpreta mal la situación puesto que su enamorada no está en el código verbal directo, y esto no hace más que reafirmar lo que sucede a lo largo de toda la comedia: los dos protagonistas nunca coinciden en ningún plano de la comunicación por lo que atañe a su historia amorosa, ni en el verbal ni en el kinésico; por eso la vergüenza de Mireno va abismándose a cada paso, por eso el joven anhela una interlocución efectiva y clara («¡Ay, cielos! ¿quién supiera / lo que dice?»). Ocurre, sin embargo, que, al escuchar Mireno a su dama pedirle que no se vaya, el protagonista señala «Llegar me manda su sueño», no Madalena, no la dama, sino el sueño de la joven.

Luego el proceso interlocutivo al que estamos asistiendo no sigue un cauce propio del diálogo normal, no es una conversación entre dos enamorados, sino que todo pasa a través de un sueño, un sueño fingido para Madalena, pero que Mireno toma como real. De modo que los interlocutores están en una situación extralingüística desigual, lo que hace que ese cara a cara preceptivo en todo diálogo no sea realmente tal. Así, por ejemplo, Mireno no es un interlocutor, sino un oyente; Madalena sabe perfectamente que su secretario le escucha; Mireno cree que su dama está dormida y que no se da cuenta de su presencia, dándose una inversión en el uso de la zona de acecho que puede

tener un cierto tono cómico; Madalena, al permitirle a su galán que esté en esa zona de acecho, puede decir libremente lo que no se ha atrevido a manifestar directamente; Mireno consigue información en virtud de su posición de oyente, por eso señala con cierta impaciencia «Amor, acabad de hablar; / no seáis corto».

Y es que Mireno desea más información. Todo el tiempo ocurre esto. El protagonista de *El vergonzoso en palacio* anhela el diálogo fluido con su amada, pero una y otra vez esa interlocución se ve frustrada, y esto es así porque el canal comunicativo entre ambos está viciado *ex ovo* tanto por la timidez del joven como por los prejuicios o escrúpulos de casta de la dama. Ésta la razón por la que se asiste en la comedia a una variada tipología de intercambios (soliloquios, diálogos, apartes, falsos monólogos), todos ellos encaminados a la ansiada comunicación. Hasta tal punto es así que Madalena no duda en recurrir a la estratagema o invención del sueño fingido, donde, como bien apunta Mireno, no es la protagonista quien realiza la comunicación, sino el sueño, porque no puede haber diálogo abierto y franco a causa de las barreras sociales. Es como si Tirso nos estuviera diciendo que la falla social produce incomunicación y crea compartimentos estancos.

La escena del sueño fingido va aportando más datos que contribuyen a dibujar con cierta claridad la relación que mantienen los dos enamorados. A este respecto, las siguientes palabras de la dama vuelven a hacer hincapié en el proceso comunicativo y pedagógico¹⁴:

Quisiera ver si sabéis
qué es amor y qué son celos;
porque será cosa grave
que ignorante por vos quede,
pues ninguno a otro puede
enseñar lo que no sabe. (vv. 2815-2820)

Madalena, unos versos antes, le ha pedido a Mireno que le enseñe a amar al conde de Vasconcelos, pero lo interesante es que la dama considera que es Mireno quien debe ejercer de maestro y que ella no debe quedar ignorante a causa de su secretario. De nuevo, aunque ahora es la protagonista quien habla, se manifiesta una voluntad de saber, de conocer, en suma de comunicarse, de hablar y de aprender a través del diálogo.

A partir de aquí, Madalena construye un diálogo, un proceso interlocutivo con Mireno, pero es ella, en virtud de la estratagema del sueño fingido, su propia interlocutora, ella misma es el emisor y el receptor del mensaje en un primer nivel ante la presencia entre admirada y confusa del galán. No deja de ser curioso además que para darle verosimilitud a ese diálogo fingido, maquinado por Madalena, la dama haga uso del voseo; dicho de otro modo: se sirva de la fórmula de tratamiento correcta, la que normalmente emplea en la comedia cuando habla «despierta» con su secretario,

¹⁴ Se ha ocupado de este punto, aunque referido al proceso pedagógico que sufre el galán a manos de Madalena, J. D. Vila en su artículo «La educación del galán: Madalena y la pedagogía genérica en *El vergonzoso en palacio*», en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena. V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 199-210.

pero también la que éste utiliza con su señora cuando se dirige a ella. Quiere decirse, en consecuencia, que Madalena mantiene astutamente el tratamiento de *vos*, tanto cuando habla ella como cuando finge ser el galán, para que éste crea en lo real de ese sueño fingido, si se le permite el oxímoron; un sueño en el que una noble dama le confiesa su amor a un subalterno que habría sospechado de la condición onírica de las palabras de su enamorada si ésta hubiese empleado el tuteo. Todo lo cual demuestra que las formas de tratamiento algunas veces no son «inocentes» en la comedia aurisecular.

Por este motivo, entre otros, Mireno reconoce su propia voz en la ficción dialogística, dándose dos planos comunicativos: Mireno cree que es un sueño de Madalena lo que está oyendo, de modo que no puede comunicarse con la dama a ese nivel, mientras que la dama sólo lograr hacer hablar a su amante en un sueño urdido por ella. Véanse, a modo de ejemplo, estos versos:

¿Ya habéis dicho a vuestra dama
vuestro amor? —No me he atrevido.—
¿Luego nunca lo ha sabido?—
Como el amor todo es llama,
bien lo habrá echado de ver
por los ojos lisonjeros,
que son mudos pregoneros.—
La lengua tiene de hacer
ese oficio, que no entiende
distintamente quien ama
esa lengua que se llama
algarabía de aliende.
¿No os ha dado ella ocasión
para declararos? —Tanta,
que mi cortedad me espanta.—
Hablad, que esa suspensión
hace a vuestro amor agravio.—
Temo perder por hablar
lo que gozo por callar.— (vv. 2841-2859)

El Mireno-Don Dionís fingido le dice a su dama que ésta habrá podido deducir que la ama por lo que sus ojos le han dicho, pues son mudos pregoneros; pero Madalena insiste en que debe ser la lengua la que tiene que cumplir esa misión, ya que los enamorados sólo entienden el lenguaje verbal directo, claro y llano. Lo cierto y verdad es que todo el pasaje del sueño fingido es una invitación que hace la dama para que su galán pase al plano de la comunicación verbal, a la interlocución directa en presencia de la propia dama, quien sabe muy bien, porque lo dice un poco más abajo, que la comunicación kinésica ha funcionado perfectamente: «¿No os ha dado ella ocasión / para declararos? —Tanta, / que mi cortedad me espanta». Sin embargo, lo que pasa es que el galán fingido, que es fiel traslado del «real», se empecina en preferir el callar, lo que vale por gozar en silencio, al hablar, que vale lo mismo que atreverse y ser osado. Una vez más la pareja antinómica hablar/callar presidiendo todo este paso fingido.

Poco después, Madalena da otra vuelta a la tuerca y pone sobre la mesa una idea clásica: «que el mal que nunca se entiende / difícilmente se cura», es decir, se muestra

partidaria del poder terapéutico de la palabra, de la imperiosa necesidad de hablar, de comunicarse para poder sanarse del mal. Así pues, la dama va sacándole al Mireno fingido sus frustraciones y sus represiones sirviéndose para tal fin del diálogo, hasta el punto de que se ofrece como «medianera» y como confidente en sus cuitas amorosas. Parece claro, por consiguiente, que Madalena decide escenificar ante su enamorado un diálogo que funciona como si le pusiera delante un espejo en el que se reflejan las dudas y los temores de Mireno. Su propósito no es otro que el de estimular la capacidad interlocutiva de su tímido amante, que éste rompa su silencio, su incomunicación. De manera que este diálogo fingido se configura como una hábil estrategia de índole discursiva que persigue una declaración amorosa, hasta el punto de que se puede decir que el diálogo fingido vendría a ser algo así como un clavo que tiene como propósito último sacar otro clavo que está bien embebido, pues en el sueño Mireno se declara a Madalena y ésta a aquél.

Pero la comedia debe continuar, y la aviesa dama, con no poca crueldad, le echa un jarro de agua fría a su galán al espetarle: «no creáis en sueños, / que los sueños, sueños son»¹⁵. Palabras que reflejan bien ese proceso agudo de alienación, del que hablé al principio, y que es propio de quien se enamora, proceso que padece Madalena y que la lleva a perder su inicial condición de discreta, a actuar de un modo dominante, a inventarse estratagemas poco decorosas para conquistar a su secretario. Y lo curioso es que cuando Mireno se queda solo y desconsolado en el tablado después de escuchar las palabras de Madalena, su confusión, su enfado le hacen tratar a su señora de *tú*. Rompe las estrictas normas de protocolo y le espeta a su ausente dama: «¿Agora sales con eso? (...) Con palabras tan resueltas / dejas mi dicha mudada».

Sea como fuere, lo que parece claro, y lo he tratado de mostrar, es que en este pasaje del sueño fingido es posible ver la mecánica teatral y el funcionamiento de un conjunto de estrategias discursivas puestas en marcha por la protagonista de la comedia con el principalísimo fin de establecer un diálogo, un proceso interlocutivo entre dicha protagonista y su tímido enamorado. Pero, habida cuenta de la propia estratagema del sueño fingido, toda la escena obtiene un color metateatral¹⁶, con lo que los monólogos no son monólogos, los diálogos no son diálogos, los apartes no son apartes, las fórmulas de tratamiento no sólo sirven de fórmulas de tratamiento. Creo que ahí radica uno de los valores principales de esta admirable invención tirsiana.

*

¹⁵ José Amezcua hace hincapié en su trabajo «Diversos tipos de amor en *El vergonzoso en palacio*», en José Luis Suárez García, ed., *Texto y espectáculo*, York, Spanish Literature Publications Company, 1995, pp. 11-18, en el trato cruel que Madalena tiene con Mireno.

¹⁶ Son varios los estudios que han tratado la presencia de lo metateatral en *El vergonzoso en palacio*; de entre los últimos puede verse el de Ernst Beat Rudin, «Variedades de la teatralidad en Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadia*», en Irene Andrés-Suárez et alii, eds., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, 1997, pp. 111-126.

FLORIT DURÁN, Francisco. «Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina». En *Criticón* (Toulouse), 81-82, 2001, pp. 89-103.

Resumen. En *El vergonzoso en palacio* se pone en escena una historia amorosa en la que la protagonista, doña Madalena, que es una dama ilustre y discreta, quiere ciegamente a un pastor, lo hace su secretario y le declara su voluntad por enigmas, es decir, a través de una serie de ardides: lenguaje silencioso, caídas y sueños fingidos, hablar equívoco. Lo que se pretende examinar en nuestro artículo es, por un lado, el funcionamiento en la comedia de la tipología de intercambios (apartes, monólogos, diálogos) a través de los tres canales (lenguaje, paralenguaje y kinesia), y, por otra parte, se quiere dar cuenta del uso que Tirso hace de las fuentes de información principales en una pieza teatral: cara a cara, información dirigida al público y signos no verbales. Nuestro análisis se centra en la escena del sueño fingido, pues en ella es posible ver claramente la mecánica teatral de todas estas estrategias discursivas que pone en marcha doña Madalena con el único fin de establecer un diálogo entre ella y su tímido enamorado.

Résumé. *Le timide au palais* est l'histoire de Madalena, ingénieuse dame de haut rang, qui tombe follement amoureuse d'un berger, en fait son secrétaire et se déclare à lui à travers une série d'énigmes qu'on sont autant de pièges (langage du silence, chutes et songes feints, paroles ambiguës). Sont examinés, d'une part, le fonctionnement des divers types d'échanges (apartés, monologues, dialogues) vus dans leurs trois dimensions (langage, paralangage et kinésique), et, d'autre part, le maniement par Tirso des principales modalités d'information d'une pièce de théâtre: le face à face, l'adresse au public, les signes non verbaux. Avec une insistance particulière sur la scène du faux songe, révélatrice de la mécanique des stratégies discursives mises en œuvre par l'héroïne afin d'établir enfin un dialogue entre elle et son amoureux transi.

Summary. *El vergonzoso en palacio* stages a love story where the main character, Doña Madalena, a distinguished and discreet lady, is madly in love with a shepherd. She makes him her private secretary and states her wishes by means of enigmas, that is, using her wiles: silent language, faked sleeps and falls, and ambiguous speeches. The aim of our paper is twofold. On one hand, we shall try to study how the typology of exchange (asides, monologues, dialogues) operates in comedy, and on the other hand examine how Tirso accounts of the main sources of information in a theatre play: face to face, information addressed to the public and non verbal signs. We shall focus our analysis on the faked sleep scene, as we are confident that it shows most clearly the theatrical machinery of all discourse strategies used by Doña Madalena, aiming at setting up a dialogue between her and her shy lover.

Palabras clave. Diálogo. Interlocución. Sueño fingido. TIRSO DE MOLINA. *El vergonzoso en palacio*.

Ricardo Serrano Deza

MANUAL DE ANÁLISIS
INFOASISTIDO DE TEXTOS

APLICADO AL TEATRO
DE LOS SIGLOS DE ORO

Acompañado del programa
multiplataforma brocense



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA