

# Diálogo, texto dramático y teatro (s. XVI)

Jesús Gómez

Universidad Autónoma de Madrid

Es necesario distinguir el texto dramático, por una parte, y su realización escénica, por otra; lo que supone doblar el número de factores que intervienen en el teatro, según que aparezcan en lo escrito o en lo representado. En este sentido es de agradecer el esfuerzo que se ha realizado en los últimos años para estudiar el fenómeno teatral desde sus condiciones de representación: la puesta en escena, los actores, el espacio escénico, el público, etc. Sin embargo, este estudio no se puede desarrollar en detrimento de la consideración específica del texto dramático.

Hay que subrayar la naturaleza dual del teatro que se dirige, a un mismo tiempo, hacia el lector y hacia el espectador. De este modo, se evita la tentación de identificar el fenómeno teatral con la mera representación. Recordemos otra vez la existencia de textos dramáticos, como *La Celestina*, escritos para ser leídos, y la existencia de espectáculos de naturaleza diversa que, aunque suponen unas condiciones de representación, no se pueden considerar como teatro. En último extremo, de aceptarse la identificación propuesta entre teatro y representación, habría que concluir que un texto dramático sólo se puede considerar como tal cuando se representa; lo que sería un absurdo metodológico. Sin tener en cuenta, además, otros factores. Por ejemplo, aunque parece que la *Passión trobada* se representó en 1566, nadie ha sugerido que este poema de Diego de San Pedro esté concebido como una obra dramática<sup>1</sup>. De lo que se trata, en realidad, es de saber si hay que incluir la *Passión trobada* dentro de una historia del teatro simplemente porque ha sido representada o, si por el contrario, hay que estudiar aquellas características del texto literario que han condicionado su representación.

<sup>1</sup> Véase JULIO URQUIJO IBARRA, «Del teatro litúrgico en el País Vasco; la *Passión trobada* de Diego de San Pedro (representada en Lesaca, en 1566)», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 22 (1931), 150-218. Comp. Dorothy S. SEVERIN, «La *Passión trobada* de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *AEM*, 1 (1964), 451-71. PEDRO M. CÁTEDRA, «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *Bulletin of Hispanic Studies. The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson (Liverpool: University Press, 1989), 7-18.

Esta última pregunta es insoslayable cuando pretendemos caracterizar el teatro en tanto que literatura dramática y no como un espectáculo más. En principio, y si atendemos tan sólo a la disposición formal del texto, hay que diferenciar tres tipos de signos dramáticos: el signo identificador interlocutivo, las acotaciones y el diálogo en sí. Porque el texto dramático no es sólo diálogo y, sobre todo, no es *cualquier* tipo de diálogo. Véase, en este sentido, el artículo de Ciriaco Morón Arroyo<sup>2</sup>, donde se estudian conjuntamente los diálogos de Platón, los diálogos de las novelas de Galdós o los diálogos del teatro existencial, que son radicalmente diferentes entre sí. Por mi parte, he intentado caracterizar un tipo específico de diálogo, al que llamo *didáctico*, distinto de los tres anteriores y que tampoco se puede confundir con el diálogo teatral<sup>3</sup>.

La característica principal del diálogo didáctico estriba en que los interlocutores, el tiempo y el espacio están al servicio de las ideas que, a su vez dependen del proceso discursivo (lógico o retórico) de la argumentación. Por el contrario, en el diálogo teatral, las ideas tienden a depender de la caracterización individual de los interlocutores, orientados hacia la acción y determinados por una historia personal concreta, lo mismo que sucede en la novela. Esta diferencia básica entre el diálogo didáctico y el teatral determina toda una serie de oposiciones derivadas que voy a resumir brevemente, pensando sobre todo en el diálogo del siglo XVI:

- 1) En el diálogo didáctico, la caracterización de los interlocutores tiende a depender de manera casi exclusiva del papel que desempeñan en la transmisión de la doctrina: maestro o discípulo, con independencia de otras circunstancias personales. Los interlocutores del diálogo didáctico parten de una relación social de igualdad, por lo que pueden expresarse libremente. Y las diferencias entre ellos dependen de su valor intelectual, del grado de conocimiento alcanzado o de su *autoritas* moral. Por el contrario, el diálogo teatral se articula con frecuencia sobre oposiciones sociales muy precisas, como la de amo / criado. Y esto origina una tensión en el diálogo que ya no depende tan sólo del contenido del proceso discursivo, sino también, y sobre todo, de la relación de fuerza o de dominio personal que se establece entre los interlocutores.
- 2) En el diálogo didáctico, los interlocutores tampoco están caracterizados lingüísticamente por su procedencia social o geográfica. Excepto en algunos casos, todos los interlocutores comparten el mismo tipo de habla normalizada. Por el contrario, en el diálogo teatral, es un recurso dramático frecuente el utilizar formas de lenguaje caracterizadas literariamente por su procedencia social o geográfica, como sucede con el *sayagués*, tan frecuente en el teatro de Encina, o con el habla burlesca de negros, moriscos, de vizcaínos, etc. Pensemos solamente en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva o en los *Pasos* de Lope de Rueda.
- 3) El diálogo didáctico está orientado hacia la *argumentación* y, normalmente, se desarrolla cuando los interlocutores no están ocupados, sino ociosos. En cambio, el diálogo teatral, que está orientado y determinado por el *argumento*, se desarrolla mientras los interlocutores actúan.

<sup>2</sup> «Sobre el diálogo y sus funciones literarias», *HR*, 41 (1973), 275-84.

<sup>3</sup> *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988).

- 4) El diálogo teatral, a diferencia del diálogo didáctico, está determinado por la acción del argumento y también por la situación espacio-temporal. De ahí que sean frecuentes las acotaciones y las referencias deícticas (las llamadas «didascalias»), que no son tan abundantes en el diálogo didáctico típico.
- 5) El diálogo didáctico se organiza o se subdivide en función del proceso de razonamiento, cuando cambia el tema de la conversación, o según ciclos naturales y sociales: la hora de la comida, la llegada de la noche, etc. Por el contrario, el diálogo teatral se organiza según el desarrollo de la intriga y según las entradas y salidas de los personajes, que es lo que determina su organización en actos o escenas.
- 6) Las tradiciones literarias del diálogo didáctico y del diálogo teatral son diferentes. Aquel es heredero, de manera más o menos explícita, de una tradición clásica que se remonta hasta Platón y que llega hasta Petrarca o Erasmo. Este es heredero del drama litúrgico y de la poesía cancioneril, aunque existe también una tradición clásica del diálogo teatral (tragedia, comedia, égloga dramática, etc) que se va recuperando durante el siglo XVI.
- 7) Durante el siglo XVI, la mayoría de los diálogos didácticos están escritos en prosa, mientras que el diálogo teatral se escribe casi siempre en verso, a excepción de la comedia humanística o de los pasos de Lope de Rueda.

De manera muy resumida, éstas son algunas diferencias básicas entre el diálogo didáctico y el diálogo teatral. Pero conviene advertir que estas diferencias no son absolutas. El diálogo teatral puede asemejarse al didáctico y viceversa: en algunos diálogos didácticos, se utilizan frecuentemente procedimientos característicos del teatro, como son la acotación implícita (o didascalia), el aparte, el mutis y el monólogo<sup>4</sup>. A través de todos estos procedimientos, el diálogo didáctico se acerca al teatro, como sucede en el caso de los coloquios escolares (los de Vives, por ejemplo), que están muy cerca de la comedia humanística y del teatro de colegio. Un caso límite, en este mismo sentido, sería el *Colloquium elegans* (1542) de Juan Bernal Díaz de Luco o los *Eremitae* (1538) de Maldonado. Cuando en el diálogo se exagera la acción y la caracterización de los interlocutores, los límites entre el diálogo didáctico y el del teatro empiezan a no estar tan claros, en teoría por lo menos. Ya lo decía el Fornari, recordando la misma distinción que establece Torquato Tasso en 1585: «La differenza sta solo in ciò; che nel dramma il concetto è in servizio dell'azione, laddove nel dialogo l'azione ha luogo in grazia del concetto e serve a quello»<sup>5</sup>.

Desde este punto de vista, se podría distinguir, como hace también José María Díez Borque<sup>6</sup>, entre un «núcleo de teatralidad plena», donde incluye los géneros canónicos, y

<sup>4</sup> *Ibid.*, 76-82. Véase ANA VIAN HERRERO, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, 7 (1988), 173-89.

<sup>5</sup> Dell'Arte del dire (Napoli, 1866<sup>4</sup>), vol. II, 154. Comp. Torquato Tasso, *Dell'Arte del dialogo* (1585), en *Dialoghi scelti*, ed. F. COSTERO (Milano, 1878), 19.

<sup>6</sup> *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*, vol. 8 de la *Historia Crítica de la Literatura Hispánica*, ed. JUAN IGNACIO FERRERAS (Madrid: Taurus, 1987), 15-19. Del mismo autor, «Orbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42 (1988), 103-

unas «órbitas de teatralidad», donde se incluyen una serie de géneros cuya naturaleza dramática es más discutible, como son los coloquios escolares citados, las églogas y una serie de formas cancioneriles dialogadas cuya vida se prolonga durante el siglo XVI. Pienso en el *Coloquio de las damas* de Fernández de Heredia<sup>7</sup>, en el *Diálogo* de Rodrigo Cota<sup>8</sup> o en las coplas de Rodrigo de Reinoso<sup>9</sup>. Con respecto a estas obras, se podría plantear otra vez la misma pregunta que nos hacíamos con respecto a la *Passión trobada*: ¿Hay que incluirlas dentro de la literatura dramática sólo cuando sabemos, por un testimonio histórico, que fueron representadas?

Una obra de teatro se puede concebir sólo para la lectura, y esta posibilidad es muy significativa antes de 1540 aproximadamente, cuando todavía no se han extendido por España las primeras compañías de actores profesionales; aunque con anterioridad tienen lugar varias representaciones, como las églogas de Encina o de Lucas Fernández, entre otros casos<sup>10</sup>. Por otra parte, desde la *Poética* de Aristóteles se distingue con toda claridad el texto dramático de su realización escénica. Como dice el Pinciano: «Según doctrina de Aristóteles y según la verdad, la tragedia tiene su esencia fuera de la representación; y es manifiesto porque esas tragedias de Sóphocles, Eurípides y Séneca y las demás que andan por ahí escritas en papel, en él son tragedias como en el teatro»<sup>11</sup>. La puesta en escena sólo determina el carácter de una obra de teatro cuando las condiciones de representación se reflejan en el texto dramático.

El problema se plantea a la hora de determinar cómo se hacen presentes las condiciones de representación desde un punto de vista literario, sobre todo en aquellos textos que carecen de acotaciones explícitas. Para ello, hay que estudiar el diálogo teatral, ya que no se puede identificar el teatro con el diálogo, como pensaban determinados autores del siglo XVI que, a partir de los comentarios del gramático Diomedes, tendían a identificar el modo dramático con el modo «activo» o imitativo<sup>12</sup>. Hemos visto que es posible distinguir al menos un tipo de diálogo, el llamado diálogo *didáctico*, que no forma parte de ningún texto dramático. Sin embargo, la solución del problema no es tan simple, porque

24; «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», en *El mundo del teatro español en el Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John Varey*, ed. J. M. RUANO DE LA HAZA (Ottawa: Dovehouse Eds., 1989), 101-118.

<sup>7</sup> Véase JOSEP LL. SIRERA, «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, ed. de JOAN OLEZA (Valencia, 1984), 9-43. Del mismo autor, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, 5 (1986), 247-71.

<sup>8</sup> Véase RICHARD F. GLENN, «Rodrigo Cota's *Diálogo entre el amor y un viejo*: Debate or Drama?», *Hispania*, 48 (1965), 51-6.

<sup>9</sup> Véase ELENA SANTOS DEULOFEU, «Un ejemplo de la interpretación de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía dramática o activa de Rodrigo Reinoso», *Criticón*, 30 (1985), 255-76.

<sup>10</sup> Véase el estudio de RONALD E. SURTZ, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega* (Madrid-Princeton: Princeton University-Ed. Castalia, 1979), 149-74.

<sup>11</sup> *Philosophía antigua poética* (1596), ed. A. CARBALLO PICAZO (Madrid: CSIC, 1973), vol. II, 312. Comp. RONALD E. SURTZ, 150.

<sup>12</sup> Véase INÉS AZAR, *Discurso retórico y mundo pastoral en la «Egloga segunda» de Garcilaso* (Amsterdam: Johns Benjamins, 1981), 15-25; MARGARETT NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (Támesis: London, 1974), 44-52; AURORA EGIDO, «Sin poética no hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30 (1985), 43-77.

la distinción entre ambos tipos de diálogo sólo vale para los casos extremos y no sirve para caracterizar aquellos otros casos que plantean dudas generalizadas sobre su posible condición dramática; por ejemplo, algunos coloquios escolares, églogas o diálogos cancioneriles. En este sentido, la comparación entre diálogo y teatro sólo arroja resultados negativos. Lo mismo se desprende de los estudios precedentes sobre este tema, de los que citaré algunos.

La bibliografía sobre las relaciones entre teatro y diálogo es comparativamente muy breve y, además, no tiene carácter sistemático<sup>13</sup>. Uno de los estudios más ambiciosos es el de Joseph Andrieu que, a propósito del diálogo en la Antigüedad grecolatina, intenta establecer algunas diferencias literarias entre los diálogos según estén destinados a la representación o a la lectura, y dice que «seuls les seconds comportent des procédés internes d'avertissement cohérents et continus, destinés au lecteur, alors qu'il n'est pas possible d'établir la présence, dans les oeuvres de théâtre, d'une technique fonctionnelle»<sup>14</sup>. Según esta oposición, el texto concebido para ser representado depende de su puesta en escena, allí donde el diálogo se convierte en espectáculo<sup>15</sup>. No sucede lo mismo con el texto dramático destinado sólo a la lectura, cuyas técnicas de acotación y de identificación interlocutiva tienen que ser coherentes y completas: para permitir que el lector reconstruya la puesta en escena. Cuando un texto dramático es concebido no sólo para ser representado, sino también para ser leído, se utilizarán en él las mismas técnicas que exige el texto destinado a la lectura de forma exclusiva. Ello explicaría, siempre según Andrieu<sup>16</sup>, algunas diferencias existentes entre una obra de teatro de la Antigüedad y otra moderna, como el hecho de que aquella carece de indicaciones escénicas, de siglas para identificar los personajes o de divisiones en actos, porque sólo está destinada al escenario. Por el contrario, todos los elementos citados aparecerían en obras de teatro que son objeto de lectura y sujeto de representación.

Además del libro de Andrieu, se podrían citar algunos estudios donde se intenta definir la teatralidad o, si se quiere, la «dramaticidad» a partir de ciertos signos lingüísticos presentes en el texto. Así, por ejemplo, María C. Bobes Naves estudia, según reza el título de su artículo, «El valor performativo de los defécticos en el diálogo dramático»<sup>17</sup>, parece que frente a cualquier otro tipo de diálogo. Una propuesta semejante es la de Alfredo Hermenegildo, a propósito del teatro de Lucas Fernández, donde estudia las didascalías<sup>18</sup>. Sin embargo, todavía no se ha conseguido definir el diálogo teatral o dramático en térmi-

<sup>13</sup> Es necesario distinguir el concepto de *diálogo* (literario) del de *conversación* (oral). Los estudios sobre la oralidad en el teatro sí son abundantes. Véase DOLORES NOGUERA, «La oralidad en el teatro. Ensayo de una bibliografía actual», *Edad de Oro*, 7 (1988), 209-23.

<sup>14</sup> *Le Dialogue Antique. Structure et présentation* (París: Les Belles Lettres, 1954), 314.

<sup>15</sup> Léase el comentario sobre este aspecto de PAUL ZUMTHOR, en *Essai de Poétique médiévale* (París: Seuil, 1972), 429-51: «Dialogue et spectacle».

<sup>16</sup> JOSEPH ANDRIEU, 344.

<sup>17</sup> *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 6 (1987), 149-64, artículo reeditado en sus *Estudios de semiología del teatro* (Valladolid: Aceña Ed. La Avispa, 1988), 174-204.

<sup>18</sup> «Acercamiento al estudio de las didascalías del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. DAVID KOSOFF, JOSÉ AMOR VÁZQUEZ, RUTH H. KOSOFF, GEOFFREY W. RIBBANS (Madrid: Istmo, 1986), vol. I, 709-27.

nos precisos, más allá del estudio sobre la llamada «interacción dual» o sobre las características de la comunicación humana en general<sup>19</sup>. Desde un punto de vista literario, sólo parece posible estudiar las relaciones entre diálogo y teatro en términos negativos, ya que no se puede identificar el texto dramático con el diálogo ni, sobre todo, con cualquier tipo de diálogo.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, GRACIELA LATELLA, «Consideraciones sobre la comunicación: el diálogo teatral», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, 20-25 junio 1983*, ed. de MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (Madrid: CSIC, 1984), 647-59. También se podrían citar algunos libros, como el de ANDREW K. KENNEDY, *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter* (Cambridge: University Press, 1983), o el de DEIRDRE BURTON, *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).