

Funciones dramáticas del personaje ancilar: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina

por Alfredo HERMENEGILDO
(Université de Montréal)

En la *Cuarta parte* de comedias de Tirso de Molina, publicada en 1635, se imprime la trilogía de los Pizarro, cuya obra inicial, *Todo es dar en una cosa*, dramatiza la concepción, nacimiento, infancia y primera juventud de Francisco Pizarro, conquistador del Perú y fundador de una dinastía que, con el paso del tiempo, quiso reivindicar un lugar selecto dentro del grupo dominante en la sociedad española del siglo XVII.

La comedia de Tirso es un entramado dramático en el que prima la vindicación de la fama y la honra de la familia Pizarro sobre la elaboración serena de unos personajes en lucha consigo mismos o con su entorno. Tirso ha manejado con gran libertad los datos históricos o legendarios y, al mismo tiempo, ha recurrido al mundo de la ficción¹; ha construido el espacio dramático de su comedia contando con materiales salidos de las crónicas de la conquista americana y con elementos importados del universo imaginario de Giraldi Cinthio. La trilogía y, en consecuencia, *Todo es dar en una cosa*, es obra apologética y como tal hay que considerarla. Sus materiales históricos tienen tanta importancia como los ficticios. Unos y otros fueron encaminados a defender la reputación y la gloria de los Pizarro, en los momentos en que sus descendientes organizaban una campaña para conseguir el título de Marqués de la Indias. La trilogía es, sin duda alguna, obra de encargo que Tirso de Molina realizó obedeciendo intereses de unos mecenas en busca de preeminencias sociales². Una vez aceptada la idea de someter la creación literaria al servicio de una causa personal, cualquier medio resultaba bueno para proclamar las excelencias familiares de quien, según algún

¹ Vid. los trabajos de Otis Howard Green, «Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina», *Hispanic Review*, IV, 1936, pp. 201-225; Angela B. Dellapiane, «Ficción e historia en la Trilogía de los Pizarros de Tirso», *Filología*, Buenos Aires, IV, 1952-53, pp. 49-168; Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

² En el caso de la trilogía de los Pizarro, no disponemos de una documentación comparable a la que, sobre otro caso semejante, han sacado a luz Juan Oleza Simó y Teresa Ferrer Valls, en «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*. Edited by Charles Davis & Alan Deyermund, Londres, Westfield College, 1990, pp. 145-154. Dicho trabajo ilustra de modo espectacular la manera de relacionarse el mecenas, o su delegado, y su «servidor» dramático.

cronista, era hijo ilegítimo. El objetivo de Tirso era, pues, triple: 1) reafirmar el carácter ilegítimo del nacimiento de Francisco Pizarro; 2) proclamar la nobleza de sus padres; y 3) dejar bien sentado que el héroe es fundamentalmente hijo de sus obras, de las hazañas que crean y reengendran la nobleza.

Tirso construye su comedia contando con materiales históricos, o pseudo-históricos, y con elementos ficticios salidos del mundo imaginario de la narrativa italiana. Y todo ello, alimentado por el discurso encomiástico que organiza la obra, es insertado dentro del modelo de comedia utilizado en el teatro de principios del siglo XVII, en el que se recurre al uso de ciertos tipos de personajes a los que se inviste de funciones más o menos ritualizadas y perfectamente fijadas por el código vigente en la práctica social de la época.

Entre los modelos de personajes aludidos nos interesa aislar el de los criados y graciosos. Se nos plantea así el problema de la descripción de las funciones atribuidas a determinadas figuras dramáticas, a las que se identifica como *criado* o como *gracioso* en la red de signos que componen la comedia. Al mismo tiempo es necesario evaluar la eficacia semántica de la integración de tales personajes dentro de la estructura narrativa que organiza la obra³. Nuestra hipótesis de trabajo es que ciertas funciones atribuidas a las figuras del criado y del gracioso coinciden, aunque las más significativas de entre ellas separan los dos tipos de figuras dramáticas. Por otra parte, Tirso hace un uso fundamentalmente utilitario y mecánico del gracioso en *Todo es dar en una cosa*, aunque le atribuye ciertas responsabilidades que sólo llegan a condicionar levemente el desarrollo de la fábula. Nuestro trabajo forma parte de la serie de investigaciones que realizamos sobre la recuperación del loco carnavalesco en el teatro español de los siglos XVI y XVII⁴. Los estudios publicados dan

³ Vid. nuestro artículo «Espacio ancilar e inserción dramática: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina» (en prensa), en que se hace un análisis complementario del que aparece en el presente trabajo.

⁴ Vid. «La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano», *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Herausgegeben von Alfonso de Toro*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-95; «La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1988, n° 1, pp. 103-120; «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca», *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988, n° 1, pp. 121-142; «Los signos de la representación: la comedia *Medora de Lope de Rueda*», *El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 161-176; «El gracioso borracho: estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, 90, 1988, nos. 3-4, pp. 283-289; «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. 2: Dramaturgos y géneros de las postrimerías*. Edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, n° 2, pp. 503-526; «Dramaticidad y catequesis: *La farsa a honor del Nacimiento* de Pero López Ranzel», *Varia Hispanica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 111-123; «El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina», *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona, PPU, 1989, pp. 337-346; «La oposición [caballero/pastor] y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», *Dispositio*, Ann Arbor, The University of Michigan, vol. 13, 1988, nos. 33-35, pp. 197-207; «Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», *Teatro del siglo de oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 265-284. «*El galán fantasma* y los personajes de la fiesta popular», «La voz de la razón y la voz de la necesidad: el gracioso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega», «Espacio ancilar e inserción dramática: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina» y «Espacio ancilar /vs/ espacio señorial y los signos de la jerarquización social: *Medora*, de Lope de Rueda» están actualmente en prensa.

cuenta detallada de la metodología utilizada, aunque ésta haya ido evolucionando en sus detalles a medida que entraba en contacto con nuevos casos. En la ocasión presente, con el fin de dar respuesta a una sugerencia de los organizadores del congreso, los profesores Marc Vitse y Frédéric Serralta, queremos exponer brevemente la metodología aludida y hacer un balance provisional de los pasos dados hasta ahora en su elaboración, al tiempo que corregiremos ligeramente el modelo de análisis que hemos utilizado en otros estudios para ajustarlo mejor a la realidad del corpus examinado ahora. El análisis de *Todo es dar en una cosa*, así como el estudio complementario «Espacio ancilar e inserción dramática: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina», actualmente en prensa, son una aplicación puntual de nuestro método de trabajo.

Ya que se trata de estudiar el personaje del loco festivo y su recuperación e integración en la red de experiencias dramáticas españolas de los siglos XVI y XVII, hemos recurrido en primer lugar a la determinación de los rasgos que caracterizan en su profundidad estructural y en el nivel anecdótico al loco del carnaval. Los estudios de Mijaíl Bajtín sobre *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*⁵ nos han servido de piedra angular en la descripción e identificación de ese actante proteico que emerge en la superficie textual adoptando formas diversas condicionadas por los diversos momentos históricos y las distintas prácticas sociales. El eje horizontal, sintagmático, que recoge la tradición, la cadena intertextual, choca sucesivamente con un eje vertical, paradigmático, en que se insertan los diversos discursos surgidos de varios contextos históricos. En el cruce de las dos líneas, horizontal y vertical, se produce el chispazo generador de un nuevo texto. El sintagma y el paradigma, la estructura primordial y la contextualización, producen una obra encarnada *hic et nunc* y añaden un caso más a la larga cadena intertextual en que vive el personaje aludido.

Una vez fijado el tipo de personaje *sintagmático*, necesitábamos determinar su inserción y su función dentro del tejido dramático de una determinada obra. El modelo actancial de Greimas⁶ y la variante diseñada por Anne Ubersfeld⁷ imponen la necesidad de fraccionar la obra en microsecuencias para fijar la estructura profunda de cada una de ellas y determinar la función actancial que a nuestro personaje se le encomienda. Pero el encadenamiento de las distintas microsecuencias, reducidas a la condición modélica, no siempre es fácil de precisar.

De ahí el haber recurrido, en este intento de determinar el lugar del personaje festivo y carnalesco en la estructura profunda, a la modelización propuesta por Thomas Pavel en *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*⁸. En ella se sugiere una gramática que da cuenta de las estructuras narrativas del teatro corneillesco. Dicha gramática utiliza solamente categorías fundamentales, como **Orden turbado** –*Univers troublé*⁹–, **Orden restablecido** –*Univers rétabli*–, **Transgresión** –*Transgression*– y **Carencia** –*Manque*–; «par contre, elle représenterait beaucoup de relations de dominance, précédence, appartenance, etc. à l'intérieur des arbres de constituants»¹⁰. Pavel considera la estructura narrativa (EN) como el axioma de la gramática generativa. Y analiza dicha EN de la forma más tradicional posible, teniendo en cuenta que la naturaleza de la acción dramática «est l'apparition d'un certain désordre,

⁵ París, Gallimard, 1970.

⁶ *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, 1976.

⁷ *Lire le théâtre*, París, Editions Sociales, 1978.

⁸ *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*, París-Ottawa, Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976.

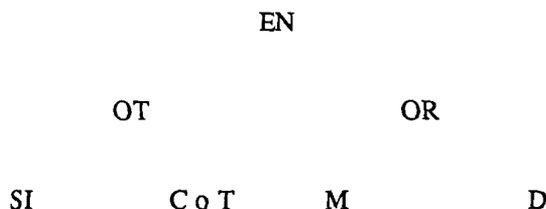
⁹ Damos entre guiones las formas francesas adoptadas por Pavel.

¹⁰ Pavel, p. 25.

suiui du rétablissement de l'ordre»¹¹. A las nociones ya identificadas, añade Pavel «un autre niveau où l'*Univers troublé* est spécifié comme la succession d'une *Situation initiale* et d'une *Transgression* ou d'un *Manque*, tandis que l'*Univers rétabli* se compose d'une *Médiation* et d'un *Dénouement*»¹². La gramática propuesta por Pavel, traducida y adaptada a las necesidades del conjunto de nuestros trabajos sobre pastores, bobos y graciosos, contiene, al menos, las siguientes reglas de base:

- Estructura narrativa (EN) → Orden turbado (OT) + Orden restablecido (OR).
- Orden turbado (OT) → Situación inicial (SI) + Transgresión (T) o Carencia (C).
- Orden restablecido (OR) → Mediación (M) + Desenlace (D).

Los conceptos así ordenados se integran dentro de un árbol, salido de la gramática generativa, que representa gráficamente la jerarquía de dependencias:



El árbol acepta la integración subordinada y sucesiva de otras estructuras narrativas, que van dando cuenta de las diversas peripecias constitutivas de la fábula, en sus SI, T o C, M y D. De ahí la gran ventaja que ofrece en relación con el modelo actancial citado, excesivamente reductor a la hora de desplegar, debidamente articuladas, las estructuras profundas que gobiernan las diversas anécdotas de la obra.

Ha sido necesario dar un paso más adelante en la tarea de perfilar las distintas funciones que, en el nivel superficial, se le atribuyen al personaje festivo, una vez determinado su lugar en la estructura narrativa. Las nociones de personaje, actor y rol, tan diestramente descritas por Anne Ubersfeld¹³, o su versión funcional ofrecida por Patrice Pavis¹⁴, nos han servido de punto de anclaje para analizar los distintos cometidos de nuestro personaje.

Es evidente que las funciones del actor o del rol están condicionadas por el contexto social. La pragmática viene a identificar los límites de los diversos actores y roles que pueblan las obras dramáticas. Y no serán los mismos actores [padre] o [galán] o [criado] los que aparecen en el contexto socio-histórico del siglo XVI que los que surgen en la época que vio en escena los finales del teatro calderoniano. Como no pueden ser homogéneos los sentimientos que de honor, o valentía, o fidelidad tienen los españoles que asisten a las representaciones de Torres Naharro y los que anidan en los espectadores de Lope de Vega varios decenios más tarde.

Partiendo, pues, de la noción de actor, definida por un consenso de época, por una práctica social, es preciso identificar cuáles son los diversos cometidos que *normalmente* se reservan para

¹¹ Pavel, p. 25.

¹² Pavel, pp. 25-26.

¹³ *Lire le théâtre*, 1978, ya citado.

¹⁴ *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montreal, Les Presses de l'Université du Québec, 1976.

los personajes investidos de la misma función. Es decir, nos era necesario establecer cuáles fueron las tareas, las actividades, los oficios, los servicios que se identificaban de manera prioritaria con los distintos actores o roles dramáticos. Necesitábamos aislar cuál era el comportamiento teatral del actor [señor], o el del actor [dama], o del actor [gracioso], etc. Y en vez de proceder por vía de generalización, hemos preferido ir en busca de una serie de funciones o subfunciones que, de algún modo, se distribuyen entre los diversos personajes. La identificación de ciertas «prácticas dramáticas» y su compilación matemática nos han permitido ver cuáles eran las tendencias dominantes en los distintos actores y roles. Hemos procedido de la siguiente manera.

Puesto que todo personaje se manifiesta, de modo fundamental, a través de una serie de signos escénicos, la mayoría de los cuales se encuentran integrados, de una u otra manera, en los parlamentos puestos en boca de dicho personaje –las llamadas didascalias implícitas¹⁵, que determinan buena parte de la teatralidad, están insertas en los parlamentos–, hemos creído necesario recurrir a una identificación, clasificación y ponderación de dichos segmentos textuales. El personaje está atado de modo particular al diálogo y a las modalidades enunciativas inscritas en el diálogo y en las didascalias explícitas. Es en el diálogo, en su compleja red de marcas, donde se articulan fundamentalmente los signos que definen y organizan su función en la obra dramática. El parlamento, como unidad dramática, determina de algún modo la función, la fuerza, la transcendencia, el peso específico y el espesor teatral de un personaje. En el teatro barroco español –y probablemente en todos los teatros– es posible determinar, de manera global, la importancia dramática de una figura por el volumen y el número de sus intervenciones en el diálogo. Es cierto que no todos los parlamentos tienen el mismo peso significativo ni un volumen versal semejante, pero globalmente pueden servir de base para establecer las líneas de fuerza que condicionan de modo predominante las funciones dramáticas confiadas por el escritor a determinado personaje.

Nuestra propuesta metodológica trata de aislar, analizar y catalogar los diversos parlamentos de una obra dramática o aquéllos atribuidos a determinado personaje, con el fin de determinar de modo matemático –en la medida en que los estudios literarios puedan ser matematizables– la importancia relativa de cada personaje y, dentro de los parlamentos de un determinado personaje, las diversas clases de funciones y cometidos que le han sido confiados.

Surge así un problema terminológico a la hora de clasificar los parlamentos y, en consecuencia, de describir su sentido, singular o plural. La manera de intentar una solución es la que se desgaja de la fijación de las connotaciones que acompañan al significado. No vamos a entrar ahora en la discusión de los diversos modos de comprender el sentido de la palabra connotación. Sirvanos de simple recuerdo que la noción de connotación va siempre unida a la de denotación. Su definición precisa y la de los mecanismos que producen el efecto connotativo varían según las diferentes escuelas. Consideramos, para los fines de nuestro trabajo, que la connotación viene conformada por representaciones secundarias atadas a la palabra. Dichas representaciones secundarias parecen determinadas por las conexiones del término en el eje paradigmático y subsisten virtualmente en la cadena sintagmática.

Una vez fijadas la o las connotaciones subyacentes en determinado parlamento, se llega a establecer la orientación semántica fundamental de dicho segmento textual y, por lo tanto, a describir y clasificar los diversos parlamentos de una obra en función de las connotaciones inscritas

¹⁵ Vid. nuestro «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1, Madrid, Istmo, 1986, pp. 709-727.

en cada uno de ellos. De este modo es posible aislar y describir la compleja red de funciones que cada personaje recibe.

En nuestros trabajos sobre *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca, y sobre *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega¹⁶, hemos trazado y puesto a prueba una parrilla de análisis con la que se pueden clasificar todas y cada una de las réplicas dramáticas que el escritor pone en boca de los diversos personajes. Los parlamentos quedan clasificados según sea su connotación preponderante.

Hemos determinado los nueve¹⁷ tipos siguientes:

1) *Reflejo* (RF) implica una cosmovisión que reproduce y apoya la del personaje principal, el donador, el héroe. En un modelo dramático subyacente en la comedia barroca española, el parlamento/signo reflejo modela y transmite una visión del mundo que dobla y refuerza la del señor. El miembro del estamento sometido utiliza el mismo código, la misma clave, que el empleado por el del estamento poderoso. El gracioso se alinea, por lo menos exteriormente, con el discurso del grupo dominante y trata de ser su proyección o su apoyo. El parlamento reflejo, propio del señor, es también característico del personaje que asume la función actoral de criado, función atribuida con mucha frecuencia a los personajes investidos con la función rólica de gracioso.

2) *Oponente* (O), que marca una disidencia con relación a la visión del mundo preconizada por el héroe. El punto de referencia que condiciona la «oposición» ha de estar definido por el discurso que envuelve al héroe. Aunque la noción de oposición es relativa, puesto que todos los personajes se oponen de algún modo a los demás, hemos anclado esta función en la relación dialéctica que enfrenta a determinados personajes con el discurso subyacente en los gestos, palabras y acciones del donador, del héroe.

3) *Carnavalesco* (C), que expresa una visión burlesca del mundo del héroe, del espacio oficial. En los parlamentos carnalescos el gracioso, o el personaje marcado por tal función, expresa grotesca, paródicamente, una oposición al poder, una visión del mundo contraria a la transmitida por el estamento dominante. Recordemos que esta manifestación de «la otra cara del mundo», la jocosidad, la burlesca, la grotesca, no modifica generalmente en nada el funcionamiento de la estructura narrativa principal. El gracioso no transgrede ni media, no interviene como agente de dramaticidad en niveles de alta significación. Pero incluso si no transgrede ni media, está ahí presente, junto al señor, sirviendo de líquido de contraste a todo lo que el amo dice y hace. Cuando el gracioso da su visión de las cosas en clave grotesca, es casi inevitable la pronta intervención del señor, o de otro miembro del grupo dominante, tachándole de loco. El parlamento carnalesco es el que lleva implícita una connotación compensadora de la seriedad oficial y liberadora de la presión dominante, aunque su virtualidad dramática en el desarrollo de la fábula sea prácticamente nula en la mayoría de los casos.

Dos tipos de parlamentos complementarios entre sí son el 4) *imperativo* (IM), que enuncia una orden, y el 5) *ejecutor* (E), que manifiesta la realización de una orden. Son parlamentos que reflejan con mucha frecuencia la pertenencia social de los personajes que los asumen. La relación horizontal entre individuos socialmente iguales permite el uso indistinto de parlamentos imperativos y ejecutores. Si los interlocutores son amo y criado, galán y gracioso, la orden sale casi

¹⁶ Vid. la nota 4.

¹⁷ En los trabajos citados, y en el presente estudio también, solamente hemos usado siete u ocho categorías. Nos parece necesario añadir la función implícita en el parlamento oponente para clasificar y tratar así una serie de réplicas y situaciones dramáticas que allí no se nos presentaron de modo evidente. También hemos identificado la función metateatral, tan útil para descubrir una de las facetas del gracioso.

indefectiblemente de boca del primero; su ejecución es obra del segundo. En general esta función ejecutora marca la dependencia jerárquica de los espacios de señores y criados y, al mismo tiempo, la relativa incapacidad de realización, de ejecución, que el señor tiene. A través de esta función el criado actúa como manos, brazos y pies del poderoso. Y confirma al mismo tiempo la dependencia a que el amo está reducido. A menos que el carácter grotesco, bufonesco, del gracioso le permita la asunción provisional, carnavalesca, de la función actoral del señor, en cuyo caso bien puede *imperar* y hacer que el otro *ejecute* la orden asumiendo provisional y carnavalescamente la función actoral de criado¹⁸.

6) Los signos *relatores*¹⁹ (R) o *conjuntivos* son intervenciones generalmente breves, cuya función dramática es la de establecer relaciones subordinadas o coordinadas entre las situaciones escénicas que las anteceden o las siguen. Un parlamento relator es un signo funcional, instrumental, cuya virtualidad consiste en relacionar el pasado con el presente (signo anafórico, en sentido amplio) o en provocar la intervención oral o la acción futura de otros personajes (signo de consonancias catafóricas). Son signos «grises», átonos, sin gran contenido semántico. Su carácter cuasi-mecánico los sitúa dentro del horizonte de expectativa del actor [criado] del teatro tradicional. Estos parlamentos relatores informan indirectamente al espectador sobre los sucesos ocurridos fuera de su vista. Los relatores catafóricos condicionan la acción posterior; a veces provocan una explicación o la intervención y la acción del señor.

7) El parlamento *informante* (IN) es un segmento textual que implica la función de transmitir noticias. Los parlamentos relatores se extienden por una zona intermedia compartida con los que tienen función informante. Es posible definir e identificar en estos últimos la función de informar al destinatario del circuito interno, el personaje interlocutor, a menos que, en los apartes, el destinatario sea el público espectador, convertido circunstancialmente en personaje. Mientras que los parlamentos relatores tienen como misión secundaria la transmisión de un mensaje informativo al espectador, al destinatario del circuito externo. Los parlamentos informantes dan cuenta de lo que pasa fuera de la escena o fuera del espacio convencional (caso del aparte) tal como es percibido por el criado correspondiente.

8) *Metateatral*, o parlamento en el que se utiliza el código teatral como objeto del mensaje. La función implícita en este tipo de segmentos deja al descubierto el carácter irreal, ficticio, teatral, de lo que está ocurriendo en escena. Es el texto en que se inscribe, con frecuencia, el carácter denegador o, incluso, distanciador de la microsecuencia. Los apartes, las alusiones al arte dramático, a las prácticas escénicas y a su historia, las inserciones de ciertos signos críticos de la experiencia teatral, etc..., son diversas formas de textualizar esa función metateatral.

9) *Vario* (V), o segmento textual en el que se acumulan varias de las características precedentes. Para realizar la contabilidad final de las distintas funciones implícitas en los parlamentos, es preciso tener en cuenta el desglose de las funciones múltiples existentes en los parlamentos clasificados como *vario*. Con lo que obtendremos dos tipos de resultado: la suma de parlamentos y la suma de funciones. La adición final debe tener en cuenta el número de parlamentos que implican una sola función y el número de funciones equivalentes e inscritas en los parlamentos *vario*.

¹⁸ El personaje don Cosme es un ejemplo perfecto de esta inversión de roles. Véase en la nota 4 nuestro trabajo «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís».

¹⁹ Hemos adoptado la terminología de Bernard Pottier, *Gramática del español*, Madrid, Edics. Alcalá, 1970, ya que expresa funciones semejantes a las de los parlamentos teatrales arriba señalados.

El uso del modelo para la ponderación y descripción de las funciones atribuidas a cualquier tipo de personaje, sea cual fuere el contexto social e histórico en que la obra teatral se desarrolla, es perfectamente posible. Pero esto queda para otra ocasión.

Y ahora cerramos este largo paréntesis para atenernos al análisis de la comedia tirsiana, objeto del presente estudio.

A partir de la guía taxonómica establecida líneas arriba, podemos establecer la distribución de los diversos parlamentos de los personajes identificados como signos pertenecientes al espacio ancilar, es decir al espacio dramático definido por una axiología, una escala de valores propia del mundo de los criados y criadas de los señores dominantes. Los personajes objeto de la clasificación son: *Carrizo, Pulida, Bertol, Crespo y Cerezo* –este último no aparece listado en la nómina inicial de la edición que utilizamos²⁰–, identificados como «pastores»; *Labradores, Uno* (labrador), *Todos* (conjunto de labradores de la escena XIII de la tercera jornada); *Criado, Paje y Men García*, que, marcado como «viejo» en la nómina, es una especie de consejero que funciona, en un cierto nivel, como criado del señor.

El número y calidad de los parlamentos confiados a cada uno de ellos, por medio de las correspondientes didascalias explícitas²¹ son los siguientes:

CUADRO CLASIFICADOR DE PARLAMENTOS

PERSONAJES	C	E	IM	IN	O	RF	R	V
Bertol			1	2	3	1	8	
Cerezo				2+(1)	(1)		1	1
Crespo				5	7	1	4	
Criado				1				
Men García		(1)		4+(1)				1
Labradores							1	
Paje				5				
Pulida	35		2	38+(2)	9	1	7+(2)	2
Todos (labradores)						1		
Uno (labrador) figura 1						1		

²⁰ Hemos empleado el texto tirsiano tal como aparece en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, t. III, 1958.

²¹ Véase nuestro trabajo citado en la nota 14.

Para presentar la compilación de los parlamentos atribuidos a cada personaje (o grupo de personajes) hemos usado el orden alfabético. Queda señalado entre paréntesis un número que indica el desglose de los parlamentos «vario» en las distintas connotaciones que llevan implícitas. En consecuencia, la suma total de parlamentos confiados a cada personaje es la resultante de la adición de las cifras no inscritas entre paréntesis. Por otra parte, el total de funciones connotadas debe incluir también las cantidades puestas entre paréntesis y las que no lo están, y excluir las enumeradas en la columna V, correspondiente a «vario».

El cuadro permite sacar las conclusiones que presentamos a continuación.

Hay una neta distinción entre la pareja [Carrizo/Pulida] y el resto de los personajes. De un total de 226 parlamentos, se atribuyen 82 a Carrizo, 94 a Pulida y 50 a todos los demás (9 individuos o grupos).

En esta última serie de 50 parlamentos, es necesario considerar dos conjuntos que vienen marcados por la inserción social de sus personajes. En primer lugar, un grupo con poca responsabilidad parlamentaria, con nula identificación nominal o con falta de homogeneidad en su pertenencia social. Es el del criado, Men García, labradores, paje, todos y uno. En segundo lugar, el de Bertol, Cerezo y Crespo, identificados como «pastores» en la nómina inicial, que forman un bloque más o menos homogéneo.

Los primeros asumen la responsabilidad del uso de la palabra 14 veces. Y salvo los casos de García y el paje (5 parlamentos cada uno), todos los demás intervienen una sola vez. Véase el gráfico:

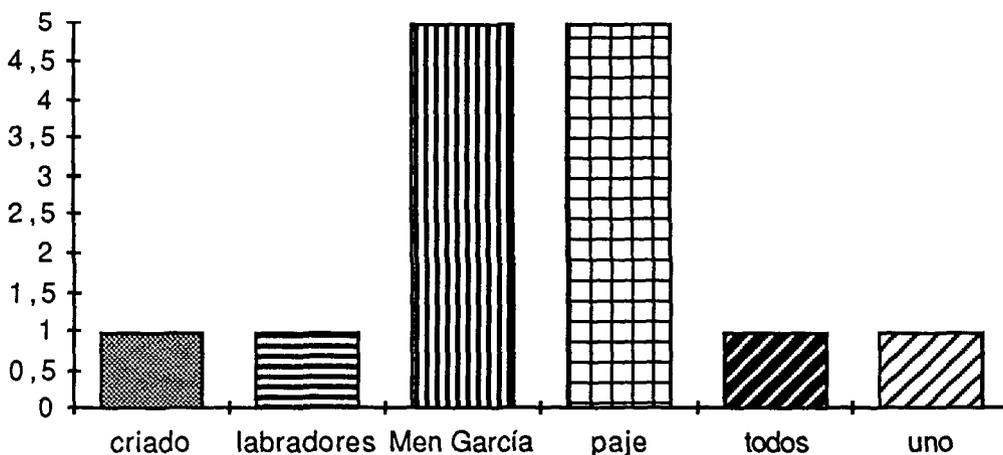


figura 2

Dichos 14 parlamentos connotan las funciones siguientes:

- ejecutora 1 (García)
- informante 11 (criado, García, paje)
- refleja 2 (todos, uno)
- relatora 1 (labradores)

que se pueden ilustrar con el gráfico:

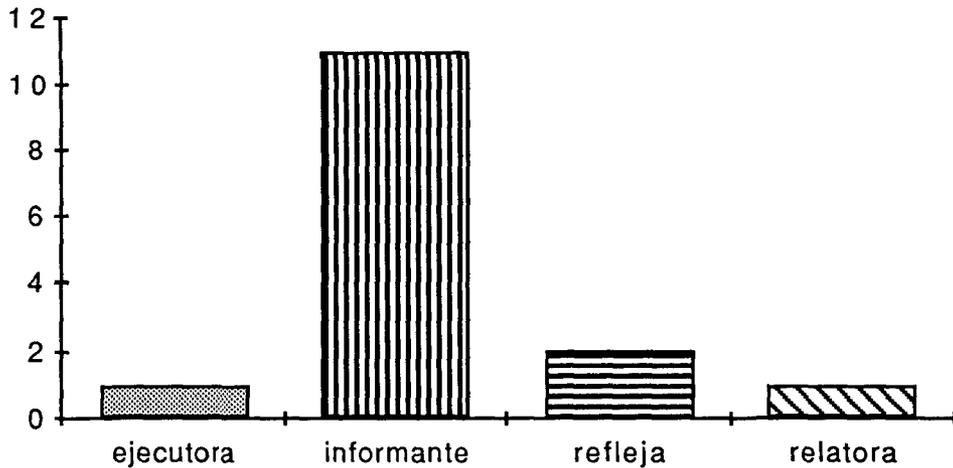


figura 3

Los personajes de este primer conjunto son fundamentalmente cadenas transmisoras de información, aunque asumen, de modo muy marginal y poco significativo, la función de simples instrumentos de ejecución, de repetidores del discurso dominante y de las actitudes o palabras de sus representantes, y de meros nexos que hacen avanzar el diálogo con alguna intervención de tipo relator. Es decir, el espacio dramático reservado a este nivel de criados tiene una función estrictamente informadora, mecánica, y de poca o nula fuerza semántica, si tenemos en cuenta el conjunto de la estructura narrativa. Nótese la ausencia total de parlamentos marcados por la función carnavalesca.

En el caso de Men García, el viejo ayo y consejero de don Francisco Cabezas, el padre de Beatriz, se textualiza de modo muy mecánico la función actoral correspondiente al criado típico de la escena barroca.

Los 36 parlamentos restantes de este primer grupo de 50 han sido atribuidos a los tres pastores identificados nominalmente, Bertol (15), Cerezo (4) y Crespo (17). En esa serie de 36 parlamentos se connotan las funciones siguientes:

imperativa	1	(Bertol)
informante	10	(Bertol, Cerezo, Crespo)
oponente	11	(Bertol, Cerezo, Crespo)
refleja	2	(Bertol, Crespo)
relatora	13	(Bertol, Cerezo, Crespo)

El gráfico correspondiente permite apreciar la dimensión de las líneas de fuerza que organizan la construcción de los tres personajes:

Bertol + Cerezo + Crespo

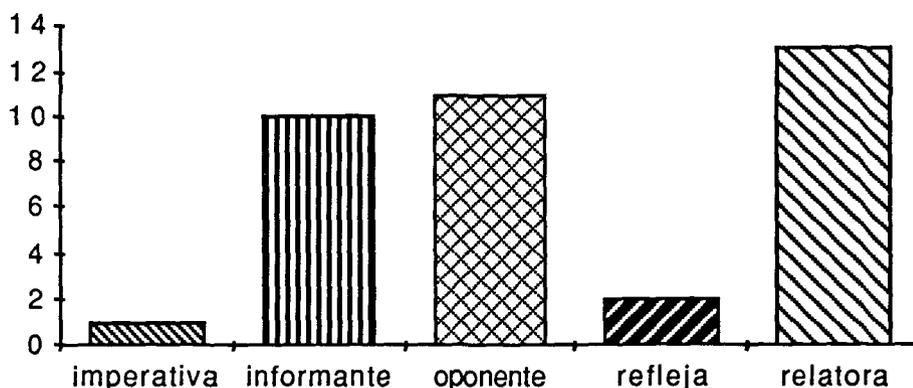


figura 4

A los tres pastores se les niega todo parlamento de connotación carnavalesca, al tiempo que se les inviste de funciones variadas, entre las que sobresalen la informante, la oponente y, en primer lugar, la relatora. Bertol, Cerezo y Crespo son, desde el punto de vista funcional, personajes menos monocordes que las figuras ancilares que dicen los 14 parlamentos ya comentados. Son, por una parte, signos relatores e informantes, condiciones que les someten al registro típico de los criados. Pero su función oponente necesita un comentario especial.

Hay 11 parlamentos donde alguno de los tres afirma su disidencia con respecto al punto de vista de otro personaje. En general, toda oposición significativa –y aquí lo es, ya que se manifiesta en 11 réplicas– suele surgir como signo de enfrentamiento entre o con personajes del espacio señorial, que son quienes, en general, presiden y controlan la dramaticidad de la comedia clásica española. Ahora bien, aquí la oposición se manifiesta entre nuestros tres pastores y los otros dos que todavía no hemos estudiado, Carrizo y Pulida. Son las escenas X y XI de la primera jornada el momento en que se produce el enfrentamiento. Pero el espacio dramático de Carrizo y Pulida está marcado –más adelante lo veremos– por una función carnavalesca. Es decir, es el espacio de la burla, de la parodia, de lo jocoso. Bertol, Cerezo y Crespo se oponen, consecuentemente, al espacio carnavalesco. Y, por lo tanto, se constituyen en reflejos del espacio oficial, dominante, serio, del que el carnaval es la parodia y la inversión. Se puede, pues, establecer la fórmula [O /vs/ C = R] o, mejor, [1/C = R], en que el carnaval invertido, la oposición al carnaval, se convierte en el reflejo del discurso dominante. Los tres pastores actúan como signos del buen pensar, de la recta razón, frente a la locura y al despropósito de que hacen gala Carrizo y Pulida. Más adelante volveremos sobre este punto.

En el espacio dramático ancilar, los dos personajes principales son Carrizo y Pulida, pareja de pastores que viven y trabajan en la finca de la Zarza, propiedad de don Francisco Cabezas. Cada uno de ellos llega casi a doblar el número de intervenciones del resto de los personajes del espacio ancilar. Los 82 parlamentos de Carrizo y los 94 de Pulida se oponen a los 50 adjudicados a todos los demás. Los parlamentos que les son atribuidos en las no abundantes ocasiones en que ocupan la escena, connotan cuatro grandes funciones distribuidas así:

funciones	Carrizo	Pulida
carnavalesca	28	35
informante	32	40
oponente	10	9
relatora	10	9

Los resultados permiten establecer el gráfico inscrito a continuación:

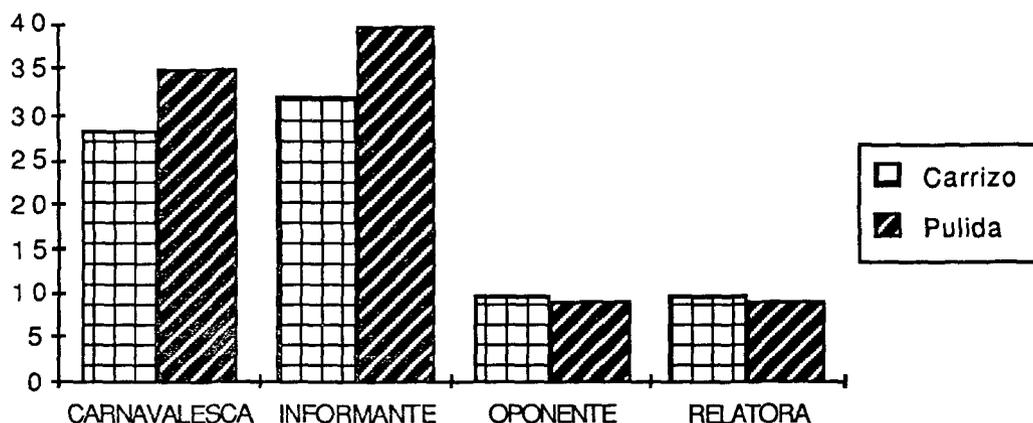


figura 5

Hay una serie de cuatro funciones de frecuencia reducida. Son estas:

ejecutora	2	Ø
imperativa	1	2
refleja	1	1

De las funciones significativas, destacan la carnavalesca (28+35), función que identifica bien al personaje del gracioso, la informante (32+40), la oponente (la que encarna la lucha con los soldados que abusan de los pastores (10+9) y la relatora (10+9). Estas tres últimas son compartidas con los personajes identificados simplemente como criados. Lo que distingue al gracioso de los otros actantes del espacio ancilar es, precisamente, su función carnavalesca. Veamos de qué manera se textualiza la intervención de los dos personajes en esta comedia de Tirso.

La escena X de la primera jornada dramatiza la historia del embarazo de la pastora Pulida a través de una recia discusión entre el marido y la mujer en torno a la profesión que tendrá el hijo o la hija que va a nacer. Tirso ha cataforizado, por medio de la anécdota pastoril, el problema que se va a vivir en el espacio señorial, es decir el nacimiento y el futuro de un niño, cuyas condiciones de vida no son bien conocidas por los otros personajes. Los pastores construyen un espacio dramático en que se abisma de modo paródico y burlesco el momento en que se va a abrir el

problema del nacimiento ilegítimo del niño Pizarro y del porvenir que su inserción social le reserva. La comedia adelanta, cubriendo la interrogante sobre el origen de Francisco Pizarro, la duda sobre el futuro social («escribén» o clérigo) del inminente hijo de Pulida. Marido y mujer discuten acaloradamente sobre la profesión de su heredero todavía no nacido

Con la burla se parodia al escribano, que, según Pulida, lo revuelve todo, como el feto lo hace en el vientre materno. Carrizo prefiere la profesión de clérigo, porque «con una hisopadura / come y cena» (657) y gana «la comida / lo más del tiempo cantando» (657). La amenaza de Pulida consiste en no querer parir o en abortar si el hijo ha de ser escribano. El matrimonio se disputa cómicamente el futuro de la criatura que todavía no ha nacido. Es decir, está protagonizando, en forma burlesca y caricatural, la dramatización de la preocupación latente en la primera parte de la comedia: el destino que espera a quien está a punto de nacer.

Carrizo y Pulida, en 22 y 21 parlamentos respectivamente, se pelean en público mientras otros dos pastores asisten, como espectadores, a la discusión. Las 43 réplicas de la pareja incluyen algunas connotaciones de tipo relator («¿Por qué?» -656-; «¿Qué me heis de hacer?» -657-, etc.), pero todo el segmento está construido según el registro carnavalesco. Bertol, en 4 intervenciones de tipo relator («¿Pues bien?» -657-; «¿Y si estáis de hija preñada?» -657-, etc.), no hace más que provocar la continuación del diálogo. En las 5 intervenciones de Crespo se invoca la razón frente a la sinrazón, el sentido común frente a la locura carnavalesca de la pareja pastoril: («¿Hay riña más extremada?» -657; «Teneos» -658-, etc.). En este espacio dramático carnavalesco, la inversión del discurso oficial está latente en las palabras y gestos hipertrofiados de Pulida y Carrizo. Crespo representa la antivisión de la perspectiva carnavalesca, es decir la visión oficial, seria. Asume el papel del opositor razonable al discurso carnavalesco que en esta pasaje ocupa el eje de la escena. En consecuencia, el opositor encarna el discurso oficial, frente al carnaval, grotescamente dominante, convertido en abismación paródica del tema central, el nacimiento e inserción social de Francisco Pizarro.

La escena aludida, con su condición paródico-abismante, responde en parte al modelo dramático identificado como «teatro en el teatro» y se acerca al módulo [escena de pullas], célula tradicional en el teatro del siglo XVI²². El esquema prevé la construcción de un espacio de representación dentro del espacio dramático, así como la instalación de dos tipos de personajes en los respectivos espacios, el de los mirados o actantes de la escena en cuestión, y el de los mirantes, o contempladores relativamente pasivos de lo que los primeros están representando. Estos últimos son una especie de actantes/espectadores. En el caso que nos ocupa las fronteras entre los dos espacios han sido reducidas. Los mirantes [Crespo/Bertol] intervienen para condicionar el desarrollo de la escena representada por los mirados [Pulida/Carrizo]. Pero si las fronteras se han atenuado, no por ello han desaparecido, ya que el código carnavalesco del espacio de los mirados se opone de modo radical al registro serio y razonable del de los mirantes. Los dos espacios no se neutralizan ni se oponen dialécticamente. Simplemente se superponen. En tono burlesco, el primero textualiza la vida rebajada al nivel del pastor loco, en que los personajes se enfrentan y golpean, se lanzan pullas

²² Vid., sobre el tema de las pullas, J. P. W. Crawford, «Echarse pullas - A popular form of tenzone», *Romanic Review*, VI, 1915, pp. 15-64; Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975; Alfredo Hermenegildo, «Parodia dramática y práctica social. La *Egloga ynterlocutoria* de Diego de Avila», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*. Edición de Francisco Mundi Pedret. Recopilación de Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres, Barcelona, PPU, 1989, pp. 277-295; Alfredo Hermenegildo, «La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano», ya citada en nota 4.

aceradas y provocan la hilaridad del público, al mismo tiempo que provocan en él la aparición de sospechas fundadas sobre la dramatización de un problema relacionado con el nacimiento. En este sentido se puede identificar la escena de Carrizo y Pulida como una abismación, como un artificio para preparar la aparición de Francisco Pizarro en la historia dramática.

La comicidad de la escena se apoya en recursos conocidos. La repetición de la idea, si no de la palabra misma, supone la hipertrofia del signo y su abultamiento grotesco. Pulida repite la lexía [escribén] en once parlamentos (656-658). Carrizo recurre al mismo artificio, aunque utiliza las variantes [cura, creggo] (656-658). La recurrencia de la misma afirmación y de su contraria, de connotación claramente caricatural, viene completada con el uso de agresiones grotescas entre los dos contendientes, agresiones marcadas por las acotaciones («Va para ella» -658-; «Dala» -658), por la intervención de Crespo para separarlos («¡Arre allá!» -658), y por la amenazas de Pulida a Carrizo: «si os llegáis, que he de sacaros/ los ojos y rastrillaros/ la cara» (658).

La afirmación de Carrizo [«el tema que loca os tien»] (658) es una marca más de la inserción de la locura en la elaboración del gracioso como encarnación del carnaval.

La escena XI de la primera jornada se abre con la entrada de otro pastor, Cerezo, quien anuncia la llegada del señor de las tierras, don Francisco Cabezas, acompañado de sus dos hijas y de don Álvaro, herido por un desconocido, don Gonzalo Pizarro, padre oculto del futuro Francisco. El pasaje es el signo de engarce entre el mundo señorial y el pastoril, dentro del que se ha desarrollado la escena anterior. Los acontecimientos se precipitan. Los dos nacimientos van a hacerse realidad. Carrizo, en la escena XIV, asume cuatro parlamentos informantes, de fuerte tinte grotesco, para dar la noticia del parto de Pulida. Crespo pregunta si es un animal lo que ha nacido, con lo que se repite y perpetúa el modelo bajtiniano de la nivelación e igualación de personas, animales y seres inanimados²³. Una de las respuestas de Carrizo va todavía más allá de lo que Crespo insinúa. Dice así:

[...] Un burujón
vino a empujar con su cola
redondo, que llaman bola
de Beatriz. (662)

El burujón es un bulto grande, una cosa informe. Es la reificación grotesca y carnavalesca del recién nacido, reducido a la condición de ser inerte. Pero, además, Carrizo ha confundido la «bola de matriz» con la «bola de Beatriz». El error [matriz/Beatriz] del campesino grosero entra dentro del modelo típico del gracioso. Bertol, la voz de la razón, le pregunta si está loco (662). Es la lengua en libertad, la expresión incontrolada y ajena a la lógica oficial²⁴. Y es también la marca que une el espacio grotesco de los pastores con el espacio serio de los señores. La bola de Pulida queda atada irremediablemente a la figura de Beatriz, la madre de Pizarro que acaba de dar a luz y ha abandonado al hijo en el tronco de la encina. La mala lectura de Carrizo es la marca de la abismación grotesca en la que el episodio pastoril es utilizado como símbolo reducido y metafórico del problema que se abre en el espacio señorial.

La comedia crea el personaje de Pulida, lo une a Beatriz y le entrega el papel subalterno y puramente mecánico de ama de cría del recién nacido. Su propio hijo ha sido «cosificado» dentro

²³ Vid. el trabajo de Mijail Bajtín, *L'oeuvre de François Rabelais...*, 1970, ya citado.

²⁴ Robert Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*. París, 1957.

del espacio carnavalesco. Ha muerto. La figura de Pulida queda libre para ser utilizada en el espacio señorial como simple instrumento necesario para que el niño sea alimentado. Pulida ha perdido toda transcendencia y virtualidad dramática. El espacio carnavalesco ha quedado disuelto y Pulida asume simplemente la función de una criada a la que se le niega la posibilidad de representar la otra cara del mundo. Será el reflejo del discurso dominante. Su servidora. El parto de Pulida y su condición de nodriza se convierten en signos inertes e inoperantes. Es sintomático que la comedia misma olvide la participación de Pulida como ama de cría. En la escena XVI de la jornada segunda, Beatriz explica a Francisco la historia de su nacimiento y de su vida. En la narración que hace Beatriz se evita cuidadosamente la mención de la nodriza Pulida. La simple función de amamantar al recién nacido, que es la actividad prevista para el personaje Pulida en la estructura narrativa²⁵, queda borrada del recuerdo de Beatriz; sólo se mantiene como signo eficaz la cabra que se menciona en la jornada primera («a quien, amorosa madre,/ una cabra daba el pecho» –663). En la memoria viva de Beatriz y del público permanece la imagen del héroe amamantado por una hembra animal, siguiendo el ejemplo de Rómulo y Remo y otros personajes míticos. La comedia ha perdido uno de sus elementos, el de la nodriza Pulida salida del espacio dramático ancilar, para fijar en la memoria colectiva la imagen de un Pizarro nacido en condiciones anormales y alimentado según el modelo mítico propio de los grandes héroes.

Las escenas III a VIII de la tercera jornada vuelven a utilizar a los pastores Carrizo y Pulida en su condición ancilar descarnavalizada, es decir, como simples instrumentos al servicio de la gloria del héroe Pizarro. El enfrentamiento de la pareja con Quirós y los otros soldados se realiza a través de un conjunto de parlamentos en que solamente se hacen presentes las funciones informantes, relatoras, oponentes, imperativas y reflejas, pero nunca las carnavalescas. Ambos personajes han sido reducidos a la condición de criados, han dejado de ser graciosos. La agresión de que son objeto por parte de los militares es el pretexto servido al joven Pizarro para glorificarse restableciendo la justicia en favor de los campesinos atropellados.

El último episodio de la comedia es otra ocasión en que el escritor ha utilizado a Carrizo y Pulida. Pero en este caso uno y otra funcionan de modos diferentes. Pulida recupera las marcas de la carnavalidad, vuelve a ser la graciosa, encarnación del loco festivo, mientras que Carrizo no abandona el código que controla su condición de simple criado.

En la escena XII de la jornada tercera, aparece la reina Isabel, que será la mediadora final en la reorganización del orden turbado por las transgresiones de Francisco Pizarro y de su padre don Gonzalo. Los labradores la reciben cantando como signos reflejos del discurso dominante. Pero Pulida asume de nuevo el registro burlesco. Se dirige a la reina como lo haría el bufón de servicio, aunque sin la inteligencia picante de aquél. La pastora quiere besarle «las patas» (692), en lugar de los pies; expresa el deseo de que la escuche «su aspereza» (693), en vez de Su Alteza. Cuando Carrizo la corrige –«Su Alteza, necia» (693)–, Pulida repite mecánicamente «Su Alteza, necia» (693). Pulida es la boba. La misma reina comenta en un aparte «¡Hay tal simpleza!» (693). Carrizo, al contrario, es signo reflejo del discurso oficial. La pareja ha dejado de estar sometida a la unidad discursiva que la alimentaba en otros momentos de la comedia.

La necesidad de la graciosa se textualiza también por medio del lenguaje relativamente incomprensible de que hace gala, lenguaje cercano al estudiado por Garapon y que habla, una vez más, de la manifestación de la libertad y de la rotura de la lógica lingüística del discurso dominante.

²⁵ Vid. nuestro trabajo «Espacio ancilar e inserción dramática...», citado en nota 4.

Pulida cuenta cómo los soldados abusaron de la hospitalidad campesina. Transcribimos solamente un ejemplo de los dos que hay en el pasaje:

Vino ...en lo que toca al vino
que el soldado mos pidió
rape el diablo el que quedó;
pero sobrando el tocino,
¿no bondaba? Dígalo ella.
Salga esta vez todo el corro,
y como pidió gigorro
ansí yo fuera doncella

pasara, mas con marido,
¿no es pecado que pidiese
que las piernas le trojiese?
Aun si se le hubieran ido,
vaya; mas, señora mía,
ansí nos alumbre Dios,
que una y otra, ambas a dos
consigo se las traía. (693)

Pulida interviene en esta escena con ocho parlamentos carnalescos y uno relator, en que pide a la reina que perdone a Francisquito. La reina accede al perdón, pero no porque se lo haya suplicado Pulida. La soberana ha calificado de «necia» a la campesina. Lo hace tras la larga intervención de Francisco Pizarro (695) contando sus hazaña y aventuras. La intervención de Pulida es, como al principio de la obra, la abismación burlesca de la escena del perdón del héroe y de su exaltación. Adelanta en tono jocoso lo que se va a producir en el espacio oficial. Pero no modifica el desarrollo de la estructura narrativa.

En conclusión, los personajes del espacio ancilar pertenecen a dos registros diferentes, según asuman las funciones de criado o las del rol [gracioso], más flexibles, menos mecánicas, aunque perfectamente previstas en la gramática del teatro clásico. En *Todo es dar en una cosa*, Carrizo y Pulida funcionan a veces como graciosos y a veces como simples criados. El código carnalesco separa una y otra función. Pero cuando asumen el rol de gracioso y graciosa, constituyen una red de signos paródicos y abismadores de la acción que se va a desarrollar, poco después, en el espacio señorial, sin que por ello modifiquen ni condicionen el desarrollo de la estructura narrativa de la comedia, cuyas transgresiones y mediaciones están exclusivamente reservadas a los actantes del estamento dominante.

*

HERMENEGILDO, Alfredo, *Funciones dramáticas del personaje ancilar: «Todo es dar en una cosa», de Tirso de Molina*. En *Crítica* (Toulouse), 60, 1994, pp. 77-92.

Resumen. En la línea de las investigaciones sistemáticas del autor sobre la recuperación del loco carnalesco en el teatro español de los siglos XVI y XVII, este estudio, aplicado aquí a la comedia de Tirso *Todo es dar en una cosa*, se propone «determinar de modo matemático [...], dentro de los parlamentos de un determinado personaje [en este caso, los *graciosos*], las diversas clases de funciones y cometidos que le han sido confiados».

Résumé. Dans le cadre des recherches systématiques de l'auteur sur la récupération du fou carnalesque dans le théâtre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles, cette étude, qui porte ici sur la pièce de Tirso *Todo es dar en una cosa*, se propose de «déterminer mathématiquement [...], à l'intérieur des répliques de chaque personnage [dans ce cas, des *graciosos*], les divers types de fonctions et d'objectifs qui lui ont été confiés».

Summary. As part of the present author's extensive research on the use of the Carnival fool in the Spanish drama of the XVI th. and XVII th. centuries, this paper on Tirso's play *Todo es dar en una cosa* tries to «scientifically define within the framework of each character's discourse (in this case, the *gracioso*'s), the various functions and objectives entrusted to him».