

La primera réplica de la segunda jornada en algunas comedias de enredo

Frédéric Serralta

LEMSO, Universidad de Toulouse-Le Mirail

Centrar un estudio específico, por breve que sea, en algo tan limitado como la primera réplica de la segunda jornada —sobre todo ateniéndose a unas pocas comedias, y además comedias de un subgénero particular— puede resultarle extraño al lector entendido, y por lo tanto exigir algunas aclaraciones previas. En cuanto a la elección de las comedias de enredo, no se debe en absoluto a que pretendamos afirmar, por lo menos en una primera aproximación al tema, que en este aspecto particular puedan ser radicalmente diferentes de los otros subgéneros. La explicación es que, debido a la conocida repetitividad de sus temas, tal vez sea en ellas donde se pueda rastrear con la mayor evidencia la mecanización de la Comedia. Por lo cual hemos confiado en que, más allá de la inevitable diversidad de formas, palabras y detalles entre todos los principios del acto segundo, en las comedias de enredo aparecería más claramente la existencia de estructuras y mecanismos comunes. Por el mismo motivo hemos tratado de atenernos a obras cuyas fechas de composición, documentadas o presumibles, se sitúan con muy poca variación en la desde hace algunos años llamada «década de oro de la Comedia española», de 1630 a 1640, precisamente en pleno período de mecanización del género. Otra advertencia previa se referirá a la misma noción de «primera réplica». Nos vamos a centrar desde luego en lo que se podría llamar la primerísima réplica de la segunda jornada, o sea la primera intervención hablada de un personaje; pero, en la medida en que esta *de verdad* primera réplica, muchas veces muy corta —menos de un verso— sólo es parte de todo un conjunto introductorio, o en este caso «reintroductorio», atenernos estrictamente a ella nos ha parecido demasiado limitativo y reductor. Y finalmente, para concluir estas aclaraciones iniciales, reconoceremos que el presente trabajo no va a tener ningún valor estadístico, ya que

para realizarlo se habrán analizado nada más que unas diez comedias. Pero no sólo de estadísticas vive la investigación literaria, por lo cual se podrá esperar que las constataciones más o menos ordenadas que en adelante se van a formular constituyan un razonable —aunque desde luego muy incompleto— punto de partida para más exhaustivos estudios futuros.

Al concluir la redacción de la primera jornada y abordar la página en blanco del principio de la segunda, el dramaturgo aurisecular tenía que enfrentarse con tres requisitos insoslayables, que aquí se evocan de manera separada pero que naturalmente pueden y suelen ir relacionados entre sí: *recuperar la atención del público, sin lugar a dudas distraído por la interrupción entre los actos y todavía más por el sistemático entremés intercalado, enlazar con el desarrollo de la acción anterior, y finalmente relanzar la intriga por nuevos derroteros*. Se nos podrá objetar que estos requisitos son idénticos a los de cualquier inicio, o re-inicio, de composición dramática, y desde luego será difícil negar la existencia de no pocos puntos de contacto entre los principios de los tres actos, pero tampoco se trata de fases, luego de exigencias, totalmente idénticas. Al empezar la comedia, por ejemplo, no hay que recuperar sino que captar *ex nihilo* la atención del espectador, no hay que enlazar con una acción ya presenciada en las tablas por el mismo sino que exponer una situación previa que el público ignora, y el lanzamiento —y no relanzamiento— de la acción se tiene que hacer sobre bases totalmente nuevas. En cuanto al principio de la tercera jornada, al llegar a él el espectador está ya muy inmerso en la intriga, mucho más enterado del «enlace de los sucesos», que como dice Lope en su *Arte nuevo* se ha de situar en el acto segundo, por lo cual —y basta para comprobarlo una lectura comparativa, incluso superficial, de los dos principios de acto en la gran mayoría de las comedias de enredo— el inicio de la tercera jornada se suele caracterizar por su aspecto mucho más dinámico que el de la segunda. Así se sugiere ya indirectamente una de las constataciones a las que nos ha llevado el presente trabajo, que será la de la variable pero constante lentitud y morosidad de los principios de acto segundo, por lo menos en las comedias de enredo estudiadas. Pero antes de llegar a unas pocas conclusiones parciales pretendemos por supuesto prepararlas y ejemplificarlas analizando brevemente algunos tipos de estructuras inaugurales que por diversos motivos han parecido dignos de atención.

La estructura de inicio de la segunda jornada que parece caracterizarse por el máximo mecanicismo es la que se funda en una pregunta inicial con la cual, por decirlo así, un personaje «tira de la lengua» de otro y le mueve a exponer su estado anímico, introduciendo de esta forma en la acción un remanso lírico-dramático que da tiempo para «sentar» al público en todos los sentidos de la palabra (incluso, pues, a los mosqueteros), a la vez que establece la base psicológica de cualquier iniciativa posterior. Ejemplos de esta modalidad son *Mañanas de abril y mayo*, de Calderón (dice una criada a su ama: «¿Tú triste, tú pensativa, / melancólica y suspensa...»)¹, *Con quien vengo vengo*, del mismo, en la cual la pregunta motriz viene precedida por una exclamación ponderativa («¡Notable melancolía / es la tuya! ¿No pudiera, / para ayudarte a sentir las, / tener parte en tus tristezas?»)², y *El amor al uso*, de Solís, cuyo

¹ Ed. 1996, vv. 1010-1011, p. 90.

² Ed. BAE, p. 239, col. c.

carácter cripto-paródico se ilustra al ser aquí el amo quien pregunta al criado: «¿Qué extraña melancolía / es ésta, Ortuño?»³. Se advertirá la presencia común, en estos tres ejemplos, de la noción de melancolía, muy cómoda para dar pie a una petición de aclaraciones complementarias. El carácter artificioso de esta modalidad inicial se completa con el hecho de que el relanzamiento de la acción corre inmediatamente después a cargo de la llegada imprevista de un tercer personaje, por supuesto directamente manipulado por el autor. En relación con esta primera estructura se puede citar una variante mucho menos mecánica del juego de interpelación-respuesta, con melancolía incluida, la que se encuentra en *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope, donde el acto segundo empieza, no con un diálogo, sino con un monólogo de la protagonista principal⁴: pero se trata en realidad de un monólogo interrelativo, de uno de los muchos «monodialogos» del pensamiento que se encuentran en las obras dramáticas del Fénix.

Otro principio de segunda jornada también bastante frecuente y arquetípico, aunque de mayor arraigo en la acción —con lo cual nos resulta hoy menos artificial— es el que se funda en la referencia a una peripecia iniciada anteriormente a vista del público y cuyo desenlace quedó pendiente al finalizar el primer acto. Un ejemplo ilustrativo es el de *El desprecio agradecido*, de Lope. En la primera jornada, el criado y el galán, escondidos a media noche ante la casa de la dama, habían visto salir a dos hombres (también un caballero y su criado), y naturalmente los habían seguido para averiguar sus celos (véanse las últimas palabras del primer acto, dichas por el galán: «Camina, pues, no se vayan, / que lo tengo de saber, / o me ha de costar el alma»). Al empezar la segunda jornada amo y criado comentan la breve refriega frustrada de la que así se informa al público, como continuación de lo anterior:

OCTAVIO ¡Bravo hombre!
 MENDO ¡Cid español!
 Mas ya que de vernos llora,
 sin dormir, perlas la aurora,
 no se las enjuge el sol.
 OCTAVIO No tendrá fuerzas el sueño
 para vencer el disgusto,
 porque sólo con el gusto
 es de las potencias dueño.
 MENDO Temerarias cuchilladas
 tiraba el hombre, por Dios.
 OCTAVIO No se me fueran los dos,
 o mal o bien reparadas,
 a no haber imaginado
 en medio de la cuestión
 que ciertos señores son.
 MENDO ¿Señores?
 OCTAVIO Que, con cuidado,
 pasan, Mendo, cada día

³ Ed. 1990, vv. 1043-1044, p. 192.

⁴ Ed. 1970, vv. 973-1032, pp. 163-164.

por la calle de Lisarda.
 MENDO Florela es dama gallarda,
 y por Florela sería.⁵

Principio significativo, ya que con notable habilidad, después de la tensión transmitida al público por el final del acto anterior, al mismo tiempo se reanuda aquí con la acción pendiente, se crea un momento de inactividad y distensión, —puesto que finalmente no ha pasado nada, y hay tiempo para ensartar insulsas generalidades sobre el sueño—, y se orienta la acción por nuevos caminos al formularse las sospechas del galán sobre «ciertos señores» y la hipótesis del criado sobre los motivos de su asistencia a la calle de ambas damas. Se habrá advertido también la presencia inicial de las exclamaciones ponderativas («¡Bravo hombre! ¡Cid español!», y más adelante «¡Temerarias cuchilladas / tiraba el hombre, por Dios!»), muy utilizadas por los dramaturgos siempre que se trata de «despertar» al público, ya que por supuesto, aunque sea mecánicamente, enfatizan la situación y tienden a instalar una curiosidad y una tensión suplementarias. Del mismo tipo es por ejemplo la escena correspondiente de *El escondido y la tapada*, de Calderón, en la cual aparecen amo y criado de vuelta al aposento del que pretendían salir al final del primer acto, dándose ahora cuenta de que están encerrados sin poder hacer nada para librarse⁶ —una vez más, el principio del acto segundo es un momento de neutralización de la acción— e introduciendo una recapitulación ponderativa de las circunstancias de su encierro.

Una especie de caricatura de este tipo de principios de la segunda jornada se encuentra en una comedia posterior al decenio de referencia (1630-1640), ya que estrenada en 1657, pero en la cual Antonio de Solís, no verdaderamente creador genial pero siempre excelente mecánico del enredo, presenta con una extraordinaria nitidez, como a través de un cristal de aumento, los trucos y artificios retóricos en los que se fundan muchos de los arranques del acto segundo que aquí se vienen comentando. Se trata de la versión autorrefundida de su comedia *La gitanilla de Madrid*. La primerísima réplica es «¡Buena la hicimos!», comparable, dicho sea de paso, al «¡De buena salimos!» con que se inicia la segunda jornada de *No hay burlas con el amor*⁷, con la notable diferencia, sin embargo, de que en la obra calderoniana el personaje se refería efectivamente a un lance muy peligroso presenciado por el público en el acto anterior, mientras que en la de Solís el «¡Buena la hicimos!» no se refiere en concreto a ningún episodio real. Esta exclamación parece pues tener por único objeto el de dar énfasis al principio del acto y crear en el espectador una tensión de espera. En las réplicas sucesivas se podrá observar toda una serie de breves preguntas a la vez dilatorias y destinadas a dinamizar las expectativas del público, invitándole a identificarse con la impaciencia de uno de los personajes, pero que también desembocan en una pseudo-información, en la medida en que lo que «revela» el criado —el descubrimiento por la protagonista de un retrato generador de celos y malentendidos— ya lo habían visto los espectadores al final del acto anterior. Véase pues el principio:

⁵ Ed. NRAE, p. 12, col. a.

⁶ Ed. BAE, p. 465, col. b.

⁷ Ed. 1981, v. 927, p. 245.

JULIO ¡Buena la hicimos! Apenas
 habrá una hora cabal
 que, por nuestras grandes culpas,
 engitanamos, y ya
 nos comemos de tramoyas
 y embustes.

DON JUAN ¡Qué necio estás!
 Dime lo que ha sucedido.

JULIO Lo que sucedido ha
 es que tu piedra Preciosa...

DON JUAN Dilo.

JULIO Ha venido a encontrar
 por la pinta del retrato
 con la prima original.

DON JUAN ¿Qué dices?

JULIO Que me lo ha dicho,
 y que ya tomando está...

DON JUAN ¿Qué?

JULIO Los cielos con las manos⁸.

Adviértase lo artificial que es esta última «puesta en tensión» del público: «Tomando está...» parece que anuncia una acción de la protagonista aludida, cuando en realidad, completando la frase con una expresión figurada, no se «revela» más que su estado anímico. Todo esto ha servido en realidad para que el espectador se instale de nuevo mentalmente en el universo interior de la comedia, y, en cuanto considera el autor que esto se ha conseguido, ya puede, como lo hace en realidad, relanzar la acción mediante el frecuente recurso de la llegada de otro personaje.

Las más o menos mecanizadas estructuras de arranque del acto segundo que se acaban de evocar parecen ser las más frecuentes, luego las menos originales, pero tampoco faltan casos en que los tres requisitos inicialmente señalados se cumplen con una creatividad y un esmero mucho más apreciables. Esto ocurre sobre todo cuando la escena inicial enlaza directamente, no con un episodio anterior que se había dejado sin concluir —este caso ya se acaba de evocar—, sino con el anuncio misterioso, durante el primer acto, de alguna iniciativa futura, anuncio que mantiene en vilo la curiosidad de los espectadores hasta que el misterio se disipa precisamente en el principio de la segunda jornada. Vayan ahora dos ejemplos significativos, uno de Lope y otro de Calderón.

El de Lope está en su comedia *No son todos ruiseñores...* Al final del primer acto ha anunciado confusamente el galán don Juan que quiere disfrazarse y utilizar —no dice de qué manera— a un jardinero, «que aunque es simple, es malicioso», para entrar en la casa de su amada. Antes de que hablen los personajes al empezar la segunda jornada, el público recibe ya una información visual, resumida en la didascalia inaugural: «Sale don Juan, de labrador, soldado, con capote de dos haldas, espada y daga, y Cosme, villano, jardinero». Ahí está el disfraz, que naturalmente enlaza con la intención anteriormente declarada por el galán, pero todavía quedan dudas sobre la traza ideada

⁸ Ed. BAE, p. 64, col. c.

mismo modo que en la comedia de Lope citada anteriormente, los tres requisitos básicos de un principio de segunda jornada:

LAURA Tú seas muy bienvenida
a esta casa.

MARCELA Y tú seas,
amiga, muy bien hallada.

LAURA Con tal visita, ya es fuerza
que lo esté.

MARCELA Yo pienso antes
que te has de hallar mal con ella,
que vengo a darte cuidado.

LAURA Ya lo tengo, hasta que sepa
en qué te puedo servir.
Llega aquesas sillas, Celia,
que aquí estaremos mejor
que en el estrado.

HERRERA Quisiera
saber a qué hora vendré.

MARCELA Al anochecer, Herrera,
podrá venir.

HERRERA El sereno
a esa hora tiene más fuerza. (*Vase*)

MARCELA Mi amiga eres, Laura hermosa,
a quien dio naturaleza
noble sangre, claro ingenio:
¿pues de quién con más certeza
me fiaré, que de quien es
mi amiga, noble y discreta?

LAURA Con tan grandes prevenciones
la proposición empiezas
que ya, más que tú decirla,
estoy deseando saberla.

MARCELA ¿Estamos solas?

LAURA Sí estamos.
Celia, salte tú allá fuera.

MARCELA No importa que Celia lo oiga.

LAURA Prosigue pues.

MARCELA Oye atenta¹¹.

Perdónesenos la extensión de la cita, pero es que nos parece verdaderamente modélica e ilustrativa de la habilidad de Calderón, quien a mediados del primer acto había aguzado la curiosidad del público anunciando «el más extraño lance / de amor», y en este principio de la segunda jornada, con artificiosos rodeos verbales y sosas nimiedades de la cortesía urbana, retrasa la revelación hasta los límites extremos de la paciencia del espectador.

¹¹ Ed. BAE, p. 134, col. c.

Terminemos ya con los ejemplos. Para concluir pues este brevísimo e incompleto repaso a los principios de la segunda jornada en —insistimos— *algunas* comedias de enredo, se repetirá que dicho principio es un momento en el cual, más que en el transcurso de la representación y de otro modo que en las demás fases total o parcialmente iniciales, el dramaturgo tiene que ir a buscar al espectador, sacarlo de su presumible distracción y reinsertarlo en el cauce de la intriga. De ahí la necesidad de recordarle, aunque más brevemente por supuesto que al empezar la comedia, la situación anterior; de ahí la utilidad de ponderar, con un recurso desde luego no privativo de esta fase de la obra, lo extraordinario de la situación que están viviendo los personajes; de ahí también la abundancia, en las primeras o lo que se ha llamado las primerísimas réplicas, de las formas ya interrogativas ya exclamativas, esas tan socorridas estructuras de interpelación que, dirigidas a otro personaje, sirven en realidad para proyectar en el público la tensión o la curiosidad de los interlocutores intra-ficcionales; de ahí asimismo la frecuencia de las estructuras dilatorias que algunas veces pueden relacionarse con la impaciencia —comunicable al espectador— del personaje que habla, pero cuya función esencial es intensificar el impacto de lo que a continuación se va a anunciar. O sea, la abundancia de todos los que se podrían llamar, en sus muchas y diversas modalidades, efectos de público interno. De ahí también —y puede que sea ésta la única característica intrínsecamente peculiar de los principios de segunda jornada, comparados con los demás inicios o re-inicios dramáticos— la constante instalación de un remanso de la intriga, de forma y duración variables pero siempre presente, de un compás de espera que le da tiempo al espectador para captar y asimilar todos los «mensajes técnicos» del dramaturgo y centrarse de nuevo en la ficción dramática.

Para sistematizar todos estos que no pasan de ser apuntes parciales y constataciones insuficientemente cuantificadas, sería preciso desde luego un trabajo mucho más sistemático que el aquí se acaba de presentar. Esperamos que se nos perdone sin embargo su carácter limitado e incompleto, en aras de una novedad que al menos parcialmente podría justificarlo. En el estudio del principio de las segundas jornadas de la comedia del Siglo de Oro, por algo había que empezar.

Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en BAE, 7 (Tomo I de las *Comedias* del autor).
- , *Con quien vengo, vengo*, en BAE, 9 (tomo II de las *Comedias* del autor).
- , *El escondido y la tapada*, en BAE, 7 (tomo I de las *Comedias* del autor).
- , *Mañanas de abril y mayo*, y Antonio de Solís, *El amor al uso*, edición, introducción y notas de Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996 (Colección «Anejos de *Críticón*», n° 5, segunda edición).
- , *No hay burlas con el amor*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, Pamplona, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra), 1981.
- SOLÍS, Antonio de, *El amor al uso*, edición citada *supra*.
- , *La gitanilla de Madrid*, en BAE, 47 (*Dramaturgos posteriores a Lope de Vega*, I).

VEGA, Lope de, *El villano en su rincón* y *Las bazarrias de Belisa*, edición, estudio preliminar y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (Colección «Clásicos castellanos», n.º 157, segunda edición).

—, *El desprecio agradecido*, en *Obras* de Lope de Vega, Nueva edición de la Real Academia Española, t. XII,

—, *No son todos ruiseñores...*, en BAE, 249 (*Obras*, XXXII).

*

SERRALTA, Frédéric. «La primera réplica de la segunda jornada en algunas comedias de enredo». En *Criticón* (Toulouse), 83, 2001, pp. 115-123.

Resumen. Fundándose en el análisis de unas diez comedias de enredo fechables entre 1630 y 1640, el presente estudio pretende ejemplificar diversos mecanismos de inicio de la segunda jornada, no pocos de ellos comunes a cualquier principio de obra dramática pero algunos más privativos de dicho momento teatral.

Résumé. Fondée sur l'analyse d'une dizaine de *comedias* d'intrigue que l'on peut dater entre 1630 et 1640, la présente étude vise à mettre en lumière divers mécanismes sur lesquels se construit le début du deuxième acte, bon nombre d'entre eux communs à toute entame d'œuvre dramatique mais d'autres plus exclusivement caractéristiques de cette phase théâtrale.

Summary. Based on the scrutiny of around twenty *comedias de enredo*, datable between 1630 and 1640, this study aims to offer examples of the diverse opening mechanisms at the beginning of the second act (*jornada*), many of which are common to any opening for a dramatic work, though others are more exclusive to this precise theatrical moment.

Palabras clave. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Comedia de enredo. Primera réplica. SOLÍS, Antonio de. VEGA, Lope de.

LOPE DE VEGA

LA VIUDA VALENCIANA

Edición,
introducción y notas
de
TERESA FERRER VALLS

Publicada en 1620 (aunque probablemente escrita hacia 1600, durante la primera época de Lope), *La viuda valenciana* es un ejemplo de comedia pura barroca de capa y espada, en la que el enredo y la intriga fundada en la ocultación o confusión de identidades se convierten en motores de la acción. Leonarda, una joven viuda, no desea volver a casarse, aparentemente para guardar la memoria de su marido, en realidad para ser independiente. El encuentro con un hombre la llevará a reajustar sus propósitos a nuevos intereses: satisfacer el deseo guardando las apariencias. La comedia acaba, aun dentro de los convencionalismos de su momento, con un toque audaz: es Leonarda quien elige marido, y marido enamorado.



clásicos  *castalia*

M a d r i d