



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

El espectador cautivo: Cervantes comunica con el público

Frye, Ellen C

El espectador cautivo: Cervantes comunica con el público

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 2, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793008>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.09>

El espectador cautivo: Cervantes comunica con el público

The Captive Spectator: Cervantes Communicates with the Audience

Ellen C Frye

William Paterson University, Estados Unidos

fryee@wpunj.edu

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.09>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793008>

Recepción: 30 Junio 2017

Aprobación: 30 Octubre 2017

RESUMEN:

En este ensayo se analiza la comedia cervantina *El gallardo español*, y se enfoca en la relación entre el actor-personaje y el espectador. Por los recursos dramáticos, entre ellos, el aparte, el monólogo, el soliloquio, y el metateatro, los actores comunican con el público. En *El gallardo español*, estos recursos dramáticos crean un espacio intercesor y comunicativo entre el actor y el espectador: acortan la distancia, o rompen la “cuarta pared”, entre el actor y el espectador, y crean un ambiente más abierto en la obra, forzándole al espectador a sentirse como si fuera cautivo en el mundo dramático.

PALABRAS CLAVE: Actor, espectador, recurso dramático, comunicación, comedia.

ABSTRACT:

In this essay, the Cervantine comedia *El gallardo español* will be analyzed, focusing on the relationship between the actor-character and the spectator. Through the dramatic devices, among them the aside, monologue, soliloquy, and metatheater, the actors communicate with the audience. In *El gallardo español*, these dramatic devices create a mediating and communicative space between the actor and the spectator: they shorten the distance, or break the “fourth wall”, between the actor and the spectator, and they create a more open ambience in the play, forcing the spectator to feel as if he were a captive in the dramatic world.

KEYWORDS: Dramatic device, Communication, Comedia.

¿Exactamente qué significa «la relación comunicativa entre el actor y el espectador»? Esta es la manera en que los dos grupos, los actores y los espectadores, pueden comunicarse durante la representación de una obra teatral. Obviamente, los actores se hablan en el tablado, como personajes, y en el público, los espectadores pueden hablar, el uno con el otro, también. Hoy en día, en los espectáculos de Broadway, en algunas obras dramáticas modernas, hay mucha participación activa de los espectadores, o se insertan en la acción o el dramaturgo los incorpora directamente, por ejemplo, en *Tony and Tina's Wedding* o en *Grandma Sylvia's Funeral*, entre otros ejemplos. Por supuesto, hay ejemplos menos concretos, en los cuales es una participación menos activa, pero también dirigida por el dramaturgo, por ejemplo en *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo. Pues, ¿qué tenemos en la comedia del Siglo de Oro? ¿Hay comunicación entre el actor y el espectador? Sí, por supuesto, el actor y el espectador pueden comunicarse, y frecuentemente, la comunicación está dirigida por el dramaturgo, por el uso de los recursos dramáticos. La relación comunicativa entre el actor y el espectador se construye por los apartes, los monólogos, los soliloquios y el metateatro, entre otros recursos dramáticos. Mediante el uso de estos recursos, hay una multitud de posibles funciones comunicativas, por ejemplo, los espectadores pueden oír un ‘secreto’ del personaje; aprender algo del estado emocional y mental del personaje mismo, o de otro personaje; escuchar los sueños de cualquier personaje; descubrir las motivaciones interiores del personaje; recibir más información sobre la estructura complicada del argumento, de lo que había ocurrido en el pasado dramático, o de lo que pasó en el espacio diegético; o aprender por adelantado el desarrollo futuro de la acción dramática.

Este ensayo explora la relación comunicativa entre el actor y el espectador en la comedia cervantina *El gallardo español*. Utilizando una mezcla de los recursos dramáticos, entre ellos el aparte, el soliloquio, el monólogo, y el metateatro, Cervantes establece, mantiene, y amplifica la relación comunicativa entre los

personajes-actores y los espectadores. Para empezar, analizo individualmente cada recurso dramático, y las múltiples sub-categorías suyas, refiriéndome a las teorías dramáticas recientes, las de Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Robert M. Johnston, entre otras. Exploro las varias funciones comunicativas ya mencionadas de los recursos dramáticos, y también cómo establecen o un diálogo superpuesto o unas situaciones intercaladas en la comedia. Lo que se notará es que los recursos dramáticos crean un espacio intercesor y comunicativo entre el actor y el espectador en *El gallardo español*, y en fin, rompen la cuarta pared entre el actor y el espectador durante la representación misma, para establecer una relación comunicativa entre los dos.

Para empezar, ¿cuál es el recurso dramático más diverso? Es el aparte, porque hay una multitud de sub-categorías del aparte; un aparte puede ser o breve y básico o muy largo y complicado; se puede dirigir un aparte o directamente a los espectadores en secreto, o a sí mismo, o a otro personaje. Hay más sub-categorías del aparte que cualquier otro recurso dramático. El aparte puede ser una exclamación, una frase, o una serie de oraciones, pronunciada por un personaje durante la representación de una obra dramática. Normalmente los otros personajes no pueden oírlo, pero sí el espectador. Por lo general, el personaje sabe que no está a solas en la escena. En su artículo «La función mediadora del aparte», Magdalena Cueto Pérez explica que los apartes funcionan «como manifestaciones en el discurso de una tendencia constante en el teatro que podría constituir un rasgo esencial e inherente al mismo: la tendencia a la creación de ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores, que se presenta también... como tendencia a la abolición de los límites entre la escena y la sala»¹.

El aparte interrumpe el diálogo primario de una obra dramática, y rompe la ‘fluidez’ del diálogo (o monólogo) y el desarrollo de la acción. De veras, un aparte puede suspender el tiempo dramático momentáneamente. Esta interrupción (de acción y tiempo dramáticos) permite que el espectador descanse brevemente; se recupere de un incidente chocante; o se ría, según la situación. Puede aliviar la tensión dramática de los espectadores, o bien para aumentar la tensión en algunos casos.

Hay más de diez variaciones, o sub-categorías, del aparte dramático: el aparte exclamatorio, el aparte interceptado, el aparte monológico, el aparte involuntario, el aparte ad spectatores, el aparte ciego, el aparte dialógico, el aparte *sans response*, el aparte explicativo, el aparte revelatorio y el aparte de comentario. El aparte exclamatorio quizás sea la variación empleada con más frecuencia en la mayoría de las obras teatrales, de cualquier época, de cualquier país. Es la categoría más simple y es el uso más básico del aparte; es una reacción espontánea y breve. El aparte ad spectatores es un aparte hablado directa y explícitamente a los espectadores. Al contrario, en su estudio *The Semiotics of Theatre and Drama*, Keir Elam nombra otra variación del aparte, «the unheard “blind” aside (directed at nobody in particular and heard only by the audience)»². El aparte de comentario y el aparte explicativo son bastante comunes y un poco más complicados que los otros. Cumplen unas funciones parecidas: el aparte explicativo les ofrece a los espectadores información adicional en cuanto al argumento, o de lo que había pasado antes del comienzo del drama, mientras el aparte de comentario les ofrece una opinión personal de la situación dramática, de otro personaje, o de cualquier asunto. El aparte revelatorio es uno que revela un secreto, que contesta una pregunta, o que aclara o explica cualquier concepto o pregunta. El aparte involuntario ocurre cuando un personaje reacciona directamente a otro personaje, pero sin que el otro lo pueda oír; el otro ya no está presente, o simplemente no puede oírlo. Un aparte *sans response* es uno dirigido específicamente a otro personaje, y solo este y los espectadores pueden oírlo, pero el otro personaje no responde: o no puede o no quiere.

En términos de las categorías más complicadas del aparte, en su libro *The Theory and Analysis of Drama*, Manfred Pfister nombra una de las variaciones el aparte interceptado, que ocurre cuando otro personaje reacciona al aparte, sin haber podido entenderlo, a veces ni poder oírlo. Otra sub-categoría más compleja es el aparte monológico, y Pfister explica:

the conventionalised monological aside enables the author either to present the figure’s thoughts directly... to give a frank commentary on a particular situation free of any strategic considerations (often expressed by scheming figures who thus

emphasise the comic or tragic irony of that situation) or to convey information on the intentions of a figure or the background to a particular situation in an economical way³.

La categoría más compleja es el aparte dialógico, que llega a ser un diálogo superpuesto, que siempre se forma de una serie de apartes, y cada uno de éstos puede sub-representar otras variaciones del aparte. El aparte dialógico se desarrolla en una de dos posibles maneras: primero, los apartes de un solo personaje pueden formar un aparte dialógico; o segundo, dos (o más) personajes pueden conversar en forma de un aparte dialógico, durante el diálogo primario.

Ahora, es necesario explorar la diferencia entre el monólogo y el soliloquio. Los dos recursos dramáticos son discursos, pero el parlante de un monólogo sabe que hay oyentes; el personaje sabe que hay otros personajes escuchándole. En el caso del soliloquio, el personaje está a solas, cree que está a solas, o finge estar a solas; claro, la primera circunstancia es un soliloquio puro, y en las otras dos circunstancias, son soliloquios monológicos. Específicamente, ¿qué es un monólogo? Es un discurso extenso hablado por un personaje y por lo menos otro personaje lo escucha, y el público también, por supuesto. En su libro *Genius and Monologue*, Ken Frieden nos dice:

Monologue may be understood either as a static opposition to communicative dialogue or as a dynamic swerve away from prior conventions of discourse [...]. More significantly, monologue signals the active break from norms of ordinary language and is thus allied with innovation, deviant discourse, and creativity [...]. Monologue is, then, a set of literary and rhetorical forms that represent and accomplish individuality⁴.

En términos del monólogo como recurso dramático, hay múltiples subcategorías del monólogo, incluso el monólogo informativo, el monólogo explicativo, el monólogo interno, el monólogo descriptivo, el monólogo de comentario, el monólogo dialógico, el monólogo doble, el monólogo accidental, el monólogo de acción, el monólogo histórico-cultural, y el monólogo de aviso. Con el soliloquio, se pone énfasis en la soledad del personaje. José Luis García Barrientos explica que el soliloquio

“funciona” en el vector comunicativo externo: sólo en el mundo ficticio está el personaje solo y habla para sí; en el teatro está ante el público y habla, sin duda alguna, para él. De esta orientación se deriva, claro, la función del soliloquio teatral como expresión del interior (pensamientos, intenciones, afectos...) y de la verdad del personaje, frente a las manifestaciones externas, más o menos embusteras, de su máscara social; función cuya importancia es de primer orden para la construcción dramática⁵.

Hay múltiples sub-categorías del soliloquio, y estas incluyen el soliloquio revelatorio, el soliloquio dialógico, el soliloquio directo, el soliloquio doble, el soliloquio triple, el soliloquio de acción, el soliloquio informativo, el soliloquio de comentario, el soliloquio monológico, y el soliloquio descriptivo.

El recurso dramático más complejo es el metateatro, porque las circunstancias metateatrales se forman por las acciones, los gestos, y/o las palabras. En 1963, Lionel Abel publicó su estudio seminal, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, y su trabajo en metateatro abrió un campo nuevo en la investigación de la relación entre el actor y el espectador. Abel examinó muchas obras dramáticas, incluso tragedias griegas y obras contemporáneas. Clasificó las obras que analizó como: «theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them»⁶. Algunos especialistas del Siglo de Oro han leído las teorías de Abel, y las aplicaron a las obras dramáticas barrocas. En «Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*», Alejandro Paredes utiliza las teorías de meta-teatro de Abel y concluye que Calderón «escribió metateatro dándose cuenta de ello y enteramente con el propósito de presentar en su teatro un arte que a la vez de ser estéticamente elaborado debía de contener temas de interés extrateatral»⁷. La idea del metateatro es más compleja que simplemente una obra teatral dentro de la obra teatral. Esta situación es pura y obvia, como en *Hamlet*. Otros ejemplos del metateatro son el concierto (*El*

concierto de San Ovidio, Antonio Buero Vallejo), el baile de carnaval (*El pintor de su deshonra*, Calderón), un espectáculo de marionetas (*El retablo de las maravillas*, Cervantes), o cualquier baile de máscaras, fiesta, farsa, o exposición de arte, en el cual el personaje se convierte en espectador, momentáneamente. Hay otras situaciones metateatrales no tan explícitas, sino implícitas, que el público no reconocería automáticamente como el metateatro; son situaciones menos obvias. Por ejemplo, en *Don Gil* de las calzas verdes, doña Juana cambia de identidad, a don Gil, y resulta que varios personajes adoptan la identidad de un don Gil; esta circunstancia metateatral, imitar la identidad de otro personaje, es la meta-imitación⁸. Cada instancia de cambio de identidad crea una situación metateatral en miniatura, y hay varias manipulaciones de esta instancia de metateatro; por ejemplo, escondiendo la identidad por vestirse al revés, o crossdressing, como doña Juana en *Don Gil*; *reverse cross-dressing*, cuando un personaje ha vestido al revés, cambia a su propio género, pero como otra persona (en *La vida es sueño*, Rosaura aparece como hombre, y luego adopta la identidad de otra mujer; obviamente, identidades múltiples forman su propia subcategoría de meta-teatro); o la identidad equívoca, si un personaje no corrige el error (don Juan en *El burlador de Sevilla*, en la primera escena con doña Isabel). La situación metateatral implícita permite al personaje hacer otro papel en la obra dramática, y esto puede cambiar el desarrollo de la acción dramática inmensamente (o no).

En las comedias barrocas, muchos dramaturgos usaban los recursos dramáticos, por ejemplo, en las comedias de Lope, hay numerosos monólogos y soliloquios, y en las comedias de Tirso y Calderón, también hay muchos ejemplos del aparte y el metateatro. Entre todas las obras dramáticas cervantinas, hay una comedia que mejor ejemplifica el uso de los recursos dramáticos por Cervantes, *El gallardo español*, publicada en 1615, en la colección *Ocho comedias y ocho entremeses*. Esta obra tiene 14 apartes, y 7 personajes hablan en forma de apartes, no solo los protagonistas, sino los personajes secundarios también. En términos de las varias categorías del aparte, hay 2 apartes dialógicos con apartes individuales de múltiples sub-categorías (esto exhibe más desarrollo del uso del aparte que en las obras de Lope, por ejemplo); un aparte ciego; 4 apartes explicativos; 4 apartes de comentario; 2 apartes revelatorios; y un aparte interceptado. Hay 20 monólogos, pronunciados por 9 personajes, y hay 3 soliloquios, hablados por los 3 personajes principales. En términos metateatrales, hay bastante confusión en términos de identidad, con dos personajes escondiendo su identidad verdadera, y algunos personajes en busca de otros. Es posible que sea *El gallardo español* la comedia cervantina más complicada, en términos del uso de los recursos dramáticos. Algunos especialistas han publicado textos críticos sobre la creación dramática de Cervantes. Entre otros, se podría mencionar los siguientes: Cervantès dramaturge: un théâtre à naître y Un mundo abreviado. *Aproximaciones al teatro áureo*, de Jean Canavaggio; *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, de Joaquín Casaldueiro; *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, de Anthony Close; *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale*, de María Antonia Garcés; y *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, de Jesús G. Maestro.

El gallardo español es una comedia de cautivos, y hay varios críticos que han estudiado el tema del cautiverio, por ejemplo, Ellen Anderson, «Playing at Moslem and Christian: The Construction of Gender and the Representation of Faith in Cervantes' Captivity Plays»; George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*; Antonio Rey Hazas, «Las comedias de cautivos de Cervantes»; y Francisco Márquez Villanueva, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*. En *El gallardo español*, Arlaxa, una mora, quiere conocer a don Fernando de Saavedra, y si el moro Alimuzel puede llevarle de cautivo, Arlaxa promete casarse con Alimuzel. Mientras tanto, otro moro, Nacor, se enamoró de Arlaxa, y está a punto de matar a Alimuzel. Entra otro español, por parte de Fernando, y ofrece el reto a un duelo secreto contra Alimuzel, quien lo acepta. Sale el español, y Nacor le dice que quizás sea trampa, y expresará a Arlaxa que Fernando no quiere luchar. Al final de la escena, Nacor pronuncia el primer aparte en la obra, un aparte ciego, que no se lo dirige a ninguna persona, ni a sí mismo ni al público, pero el aparte habría avisado a Alimuzel, si lo hubiera oído. Dice aparte Nacor:

Sentirá Arlaxa la mengua

*que tanto al cristiano amengua,
haciéndole de ella alarde;
vos quedaréis por cobarde,
o mal me andará la lengua (vv. 532-536).*

A continuación en la Jornada Primera, hay un aparte dialógico bastante complejo, en lo cual hablan Fernando y Guzmán. Están en el salón del general don Alonso de Córdoba, quien le ha prohibido a Fernando entrar en un duelo contra el moro. Por eso, en un aparte dialógico, Guzmán le explica a Fernando que Alimuzel aceptó el reto secreto. Dicen:

Don Fernando (Ap.)

¿Es ido cierto?

Guzmán (Ap.)

*Aguardándote está, porque es valiente,
y discreto además, en lo que muestra.*

Don Fernando (Ap.)

Saldré, sin duda.

Guzmán (Ap.)

*No sé si lo aciertas,
que está muy cerca el cerco.*

Don Fernando (Ap.)

*Si le venzo,
presto me volveré; si soy vencido,
poca falta haré, pues poco valgo (vv. 620-626).*

El primer aparte de Fernando está interceptado por Guzmán, quien responde en forma de un aparte explicativo, diciendo que Alimuzel le espera, y que es gallardo y prudente. Fernando ofrece un aparte de acción, indicando lo que hará, Guzmán le avisa, y Fernando ofrece su propio comentario, mostrando la mente lógica y racional.

En la Primera Jornada hay 10 monólogos y un soliloquio. Alimuzel, uno de los tres personajes principales, tiene 3 monólogos y el soliloquio, y Arlaxa tiene 2 monólogos. La obra abre con una conversación entre los dos: Alimuzel está enamorado de Arlaxa, y para ganar su amor, Alimuzel promete capturar al cristiano, para que Arlaxa pueda conocerle. En el primer monólogo de la obra, Alimuzel anuncia sus futuras acciones:

*Partiréme a Orán al punto,
y desafiare al cristiano,
y haré por traerle sano,
pues no le quieres difunto (vv. 13-16).*

Arlaxa le contesta en forma de un monólogo descriptivo, diciendo,

*Quiero ver la bazarria
de éste que con miedo nombro,
de este espanto, de este asombro
de toda la Berbería;
de este Fernando valiente,
ensalzador de su crisma
y coco de la morisma*

que nombrar su nombre siente (vv. 33-40).

Al final de la escena, Arlaxa sale, Alimuzel se queda a solas, y pronuncia un soliloquio descriptivo, sobre la belleza de su amante, y de comentario, sobre la situación.

En el monólogo más largo de la comedia, Alimuzel explica la razón por la cual está en Orán en un discurso informativo, concluyendo:

*Y así, a ti te desafío,
don Fernando, el fuerte, el bravo,
tan infamia de los moros
cuanto prez de los cristianos
Bien se verá en lo que he dicho
que, aunque haya otros Fernandos,
es aquel de Saavedra
a quien en batalla llamo (vv. 183-190).*

Después de escuchar el discurso de Alimuzel, don Alonso habla con don Fernando, y en un monólogo de aviso, recomienda que este no acepte el reto de Alimuzel. A continuación en la Primera Jornada, don Alonso, Arlaxa, Nacor, y Uno tienen monólogos, y al final de la jornada, don Fernando tiene su primer monólogo. Explica:

*No quiso el general mío
que saliese al desafío,
que me hizo aqueste moro.
Yo, por guardar el decoro
que corresponde a mi brío
me descolgué por el muro,
y cuando pensé hallar
lo que aún ahora procuro,
un escuadrón vino a dar
conmigo, estando seguro (vv. 965-974).*

En este monólogo informativo, el espectador aprende lo que ocurrió en el pasado dramático, en cuanto al reto y Fernando, quien ahora adopta la identidad de otro cristiano, que construye la primera situación metateatral en la obra. En este caso, los espectadores saben que es Fernando, pero los otros personajes, no. Al final de la jornada, Arlaxa le conoce, y le hace una serie de preguntas, sobre su querido don Fernando.

Arlaxa

¿Es valiente?

Don Fernando

Como yo.

ARLAXA

¿De buen rostro?

Don Fernando

*Aqueso no,
porque me parece mucho (vv. 895-898).*

Por supuesto, la ironía de las palabras solo llega a los espectadores, porque saben que Fernando habla de sí mismo.

La Segunda Jornada contiene un solo aparte, pronunciado por el gracioso Buitrago. Como el gracioso típico barroco, siempre está en busca de la comida y el dinero. Doña Margarita, vestida de hombre y en busca de Fernando, se encuentra con Buitrago. Queda ofendida por la mendicidad agresiva de Buitrago, quien se defiende secretamente en un aparte. Se interrumpe durante su monólogo de pedir limosna, diciendo aparte, «¡Siempre yo de aquesta guisa / medro con almidonados!» (vv. 1316-1317). En parte sirve de queja, pero también muestra su capacidad de reflejarse, y puede aliviar la tensión dramática para los espectadores. En términos de los monólogos, hay 5, y los siguientes personajes secundarios tienen uno: Oropesa (un monólogo informativo para los espectadores sobre las hazañas de Fernando); Nacor (un monólogo descriptivo, pintando la belleza de Arlaxa); y Bairían, el renegado (un monólogo de comentario sobre la situación). Estos no son de tanta importancia en cuanto al desarrollo de la acción dramática, pero sí, los dos monólogos y el soliloquio de Margarita. En el primero, un monólogo de acción, Margarita elabora sus planes, diciendo, «Sabré cautiva de quien / me cautivó sin sabello / pensando de hacerme bien» (vv. 1548-1550). Al final de la escena, Margarita se queda a solas, y habla en forma de un soliloquio descriptivo:

*Soy mariposa inocente
que, despreciando el sosiego
simple y presurosamente
me voy entregando al fuego
de la llama más ardiente (vv. 1702-1706).*

En el último monólogo de la Segunda Jornada, Margarita les ofrece a los otros personajes y los espectadores más información sobre la situación suya. Todos reciben más detalles sobre la niñez y la vida suya, y todos llegan a ser cómplices de Margarita, por haber aprendido los secretos suyos.

El gallardo español contiene 5 apartes en la Tercera Jornada, pronunciados por 4 personajes. La jornada abre con la continuación de un monólogo de Margarita, quien explica su historia: se enamoró de Fernando, por los cuentos que había oído de su valentía y lealtad. Fernando mismo, disfrazado de moro, está escuchando y dice aparte:

*Y es de modo,
según que voy discurriendo,
que al alma va suspendiendo
con la parte y con el todo (vv. 2250-2253).*

Este aparte revelatorio interrumpe el monólogo de Margarita, y ayuda a los espectadores a interpretar la última escena de la obra, cuando los dos se casan. Otro aparte de gran importancia en esta jornada ocurre en una conversación entre Fernando, de moro, y don Juan de Valderrama, el hermano de Margarita, y ahora cautivo cristiano. Fernando quiere saber quién es, para «hacer tu desgracia corta» (v. 2536), y Juan dice aparte:

*¡Podrá ser que me la aumentes!
Muestran que no es opinión
los sobresaltos que paso,
mas cosa puesta en razón,
que, sin duda, hace caso
tal vez la imaginación
pues pienso que estoy mirando
el rostro de don Fernando,
su habla, su talle y brío;
pero que esto es desvarío
su traje me va mostrando. (vv. 2537-2547)*

Este es un aparte de dos sub-categorías, explicativo y de comentario, para los espectadores. Para Juan mismo, es un aparte revelatorio, porque dice que el moro es Fernando, y para Fernando, es un aparte interceptado, porque en el siguiente verso, Fernando le pregunta, «¿Todo ha de ser murmurar, / cristiano?» (vv. 2548-2549).

Los últimos 3 apartes en *El gallardo español* forman un aparte dialógico entre Arlaxa y Margarita. Llega el cautivo Juan, y reconoce la voz de su hermana Margarita, vestida de mora con velo. Arlaxa trata de ayudar a Margarita, y la conversación entre las dos continúa aparte:

Arlaxa (Ap.)

*Que te conozca, no importa
cuanto más, que has de negallo.*

Doña Margarita (Ap.)

Dudosa en todo me hallo.

Arlaxa (Ap.)

Ten ánimo, no seas corta (vv. 2676-2679).

Los dos apartes de Arlaxa son apartes de comentario, ofreciendo apoyo a Margarita en la situación difícil, y es un momento clave en la obra. Margarita no quiere revelarse a su hermano, y exterioriza las emociones a Arlaxa y el público en su aparte revelatorio. Magdalena Cueto Pérez explica: «El aparte puede tejerse como un diálogo que se superpone al diálogo desde el que se aparta... como un comentario incontrolado y espontáneo de uno de los personajes... el aparte se ofrece como “discurso verdadero” respecto del diálogo en que se intercala»⁹. Con rapidez, la obra llega a la conclusión, en la cual Fernando revela su identidad cristiana, y le ofrece la mano a Margarita, y Arlaxa se casa con Alimuzel.

Los apartes en *El gallardo español* ayudan a los espectadores en su mejor interpretación de la obra, en la perspectiva de entender la psicología de los personajes. El uso del aparte es imprescindible en la formación de un sistema de comunicación entre el actor y el espectador, igual que el uso de los monólogos y los soliloquios. En la tercera jornada, hay 5 monólogos, 3 de Margarita y 2 de Fernando, y un soliloquio, de Fernando. Los tres monólogos de Margarita ocurren en la primera escena, y representan una categoría complicada, el monólogo triple. Margarita comparte su historia con Arlaxa y Alimuzel, y Fernando está escondido (pronuncia su aparte en el primero y segundo monólogo). El primer monólogo de Margarita es de acción, y explica lo que hizo, se vistió al revés, como hombre, para seguir su intento. Continúa con más descripción de su viaje, en el segundo monólogo, y termina en el tercero, que es un monólogo de comentario y al final, es revelatorio. Dice Margarita:

*Ya me quedé, y soy cautiva,
y ya os pregunto si vistes
a este cristiano que busco,
o a este moro que acogistes.
Llamábase don Fernando
de Saavedra, de insignes
costumbres y claro nombre,
como su fama lo dice (vv. 2294-2301).*

Los espectadores pueden sentir la tristeza y la frustración de Margarita, quien ha sufrido tanto. Con la situación metateatral de Fernando, escuchando los monólogos de Margarita y el diálogo entre todos, Fernando, como espectador, va aprendiendo de las emociones de Margarita. Fernando se revela como moro, y en un monólogo dirigido a Margarita, dice, «presto me ofrezco mostrarte / al que puede asegurarte / el gusto y la libertad» (vv. 2355-2357).

La acción dramática continúa desarrollándose, llegando al momento de mayor tensión, y en un soliloquio, Fernando se pregunta:

*Pregunto: ¿en qué ha de parar
este mi disimular
y este vestirme de moro?
En que guardaré el decoro
con que más me pueda honrar (vv. 2603-2607).*

En la última escena, Fernando se revela como cristiano, que da conclusión a esta situación metateatral, y pide la mano de Margarita, diciendo a su hermano Juan en un monólogo de acción:

*Sin dote será mi esposa;
que nunca falta el dinero
donde los gustos se miden
y se estrechan los deseos (vv. 3059-3062).*

Con rapidez la obra termina, con las dos parejas casándose.

En su totalidad, los recursos dramáticos en una obra teatral crean un espacio intercesor y comunicativo entre el actor y el espectador. Los recursos dramáticos acortan la distancia o rompen la ‘cuarta pared’ entre el actor y el espectador, y crean un ambiente más abierto en la obra. En *El gallardo español*, hay muchos recursos dramáticos, más que en cualquier otra obra teatral cervantina: hay 14 apartes, de múltiples sub-categorías; 20 monólogos; 3 soliloquios; y varias situaciones metateatrales, con bastante confusión en términos de identidad. Por los recursos dramáticos, se observa la comunicación activa entre el actor y el espectador, y Cervantes manipula esta situación, hasta el punto en que el espectador mismo quizás sea cautivo también.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- Anderson, Ellen M., «Playing at Moslem and Christian: The Construction of Gender and the Representation of Faith in Cervantes’ Captivity Plays», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13.1, 1993, pp. 37-59.
- Buero Vallejo, Antonio, *El concierto de San Ovidio*, ed. Pedro N. Trakas, New York, Charles Scribner’s Sons, 1965.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Alan K. G. Paterson, Wiltshire, England, Aris and Phillips, 1991.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. José María García Martín, Madrid, Castalia, 1984.
- Camamis, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.
- Canavaggio, Jean, *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2000.
- Cervantes, Miguel de, *El gallardo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Cervantes, Miguel de, *El retablo de las maravillas, en Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2002.
- Close, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Cueto Pérez, Magdalena, «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 36, 1986, pp. 243-256.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, «Los “apartes alternos” en algunas comedias de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 50.2, 1988, pp. 419-438.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York, Routledge, 1988.
- Frieden, Ken, *Genius and Monologue*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

- Frye, Ellen C., «Meta-imitation in the Comedia: *Don Gil de las calzas verdes*», *Come dia Performance*, 1.1, 2004, pp. 126-142.
- Garcés, María Antonia, *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Johnston, Robert M., «El movimiento escénico y las “relaciones proxémicas” en El médico de su honra de Pedro Calderón de la Barca», en *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia en honor a Everett W. Hesse*, ed. Bárbara Mujica y Anita Stoll, London, Tamesis, 2000, pp. 66-78.
- Maestro, Jesús G., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Barcelona, Bellaterra, 2010.
- Paredes, Alejandro, «Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 541-548.
- Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, New York, Cambridge University Press, 1988.
- Rey Hazas, Antonio, «Las comedias de cautivos de Cervantes», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 29-56.
- Shakespeare, William, Hamlet, en *The Riverside Shakespeare*, ed. Gwynne Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin, 1974.
- Téllez, Fray Gabriel (Tirso de Molina), *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1989.
- Téllez, Fray Gabriel (Tirso de Molina), *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990.

NOTAS

1.
Cueto Pérez, 1986, p. 243.
2.
Elam, 1988, p. 91.
3.
Pfister, 1988, p. 138.
4.
Frieden, 1985, p. 20.
5.
García Barrientos, 2003, p. 64.
6.
Abel, 1963, p. 60.
7.
Paredes, 1983, p. 547.
8.
Frye, 2004, p. 126.
9.
Cueto Pérez, 1986, p. 248.

