

EL HONOR ¿"TODO ES MANOS"?

Notas sobre El celoso prudente de Tirso de Molina

por Francisco BEVERIDO DUHALT

En sus comentarios sobre Calderón, Silvio D'Amico dice que los reyes de España que aparecen en sus dramas y comedias, *más que hombres son personificaciones de una especie de divinidad providencial*, que hasta puede recordar al *deus ex-machina*, y que tiene esencialmente la tarea de asegurar el orden y la justicia. (...) ...el mundo de Calderón es el reino del Honor, que tiene como súbditos leales a las damas y los gentilhombres. Por debajo de ellos están los criados, gente infame y sin virtudes; *por encima, los soberanos (excluidos, como ya se ha dicho, los de España), gente extraña, precisamente porque es superior, a la práctica de las virtudes y por consiguiente capaces de acciones que para los demás serían perversas.* (*Historia del teatro dramático*, vol. 2. p. 75).

Uno de los ejemplos notables de esto último es el Basilio de *La vida es sueño*. En particular los conceptos que hemos subrayado, nos llevan estas reflexiones: por una parte, la expansión de los dominios españoles durante el reinado

33

de Carlos V (llamémosla “explosión” del Imperio), permite a sus dramaturgos la “exploración” de otras geografías (por lo demás, muy común en esa época: recordemos el teatro isabelino, cuyas obras, en muchos casos, ubican su acción fuera de Inglaterra y/o en otras épocas); por otra, esa “exploración” les permite, por medio de lo “exótico”, liberarse, entre otras cosas, del rigor del código de honor español instaurado bajo Felipe II y así subvertir, por ejemplo, la sacralización de la realeza al proponer, para esas “naciones extrañas”, códigos y costumbres distintas, como muestra lo apuntado por D’Amico y que, ciertamente, sigue siendo un recurso muy utilizado por nuestros contemporáneos en diferentes latitudes para cuestionar su propio entorno.

Así, gracias a ese “exotismo”, pueden transgredirse las jerarquías y permitir que un Príncipe Heredero case con una dama de rango menor en la Corte, o que una Heredera case con un Infante (es decir: no el primero en la línea de sucesión), contrariando los deseos y sobre todo los acuerdos políticos de los reyes-padres correspondientes. También, un Rey puede tener suficiente sentido del humor para disfrutar de una broma sobre otra persona. E incluso ser objeto de una, disfrutarla y perdonarla: citamos entonces un caso opuesto al que menciona D’Amico: no la perversidad sino...¿la simpleza?

La presencia de un Caballero español, de progenie real y formado bajo aquél férreo código de honor, hará destacar indudablemente ese contraste con el ámbito que rodea al espectador de la obra, al ubicarlo ante una “corte exótica” tal. Ahora bien, la confrontación puede provocar situaciones particulares, como veremos adelante.

Un Caballero español, un gentilhomme de ilustre apellido, es uno de los protagonistas aparentes de *El celoso prudente*: es a él a quien remite ese título, mientras la acción es ubicada por Tirso en la “Corte de Bohemia” (“La acción sucede en Praga y en una quinta cercana” -‘Valdeflores’-). ¿Por qué “aparente”? Don Sancho de Urrea aparece apenas en el Acto II de la obra, y esto no resultaría extraño de no continuarse ese “distanciamiento” suyo de la acción principal (ya apuntado por su aparición tardía) a lo largo de los dos actos restantes, al hacerlo permanecer casi todo el tiempo escondido (en “apartes”), en soliloquios, y “compartir” sólo muy ocasionalmente en escenas de grupo o con algún otro personaje (de cuatro de esos momentos, sólo uno -la escena II-1-, es de participación efectiva; otro más, las escenas 19 a 22 del Acto II, tiene una importancia menor con respecto a Sancho aunque es apoyo para el enredo, lo mismo que la escena 6-III; y el otro, la escena 13-III sólo da un apoyo mínimo a su propia acción).

Pero el enredo se da, presentándonos a otro “protagonista aparente”, motor y beneficiario del mismo: Sigismundo, Príncipe Heredero de Bohemia. El es uno de los polos del enredo; el otro es Lisena, su dama. Ambos tienen

como antagonista al propio Rey de Bohemia. Don Sancho queda atrapado en las pinzas de ese conflicto más por casualidad que otra cosa; y no sólo eso: la solución, favorable para todos los involucrados, se da también sin la intervención de Don Sancho.

Esa es la característica particular de la obra que nos ocupa y que mencionamos antes: si bien el título remite a ese caballero español (lo mismo que el subtítulo que ha puesto la tradición: “Al buen callar llaman Sancho”) y el vicio a criticar encuentra una referencia irónica en el adjetivo (“prudente”), nos encontramos con una estructura compleja que yuxtapone dos acciones paralelas; casi podríamos decir: dos obras en una sola: la acción y el enredo en “la Corte de Bohemia” y la historia y el conflicto particular(es) de Don Sancho.

Nuestra lectura nos lleva a concluir que Don Sancho, precisamente a causa de esos ‘apartes’ funciona -en relación a los hechos de “la Corte”- como un espectador, ya que el enredo se plantea, se produce y se resuelve sin su intervención directa. En cierto sentido sí es un espectador crítico pues comenta repetidamente esa situación, aunque concrete sobre la parte de ella que le afecta directamente.

A reserva de sugerir al lector acudir al texto original, ésta es una síntesis (muy apretada) de los hechos:

ACTO I: Al regresar de su hacienda por la noche, Fisberto encuentra a sus dos hijas, Diana y Lisena, en el jardín del cual acaba de salir un hombre; descubre que el galán es Sigismundo, el Príncipe Heredero, pero -aprovechando un accidente- ellas le dejan pensar que la enamorada es Diana -la mayor- y no Lisena. El Rey, en tanto, recibe a Alberto, su otro hijo, que vuelve con Leonora, Infanta de Hungría, como prometida de Sigismundo; Alberto y Leonora, sin embargo, se han enamorado uno de otro en el camino, lo cual no acepta el Rey. Fisberto acude a éste para prevenirlo de los “amores” de Sigismundo y Diana y deciden entre ambos casar a ella con Don Sancho, para prevenir ese romance.

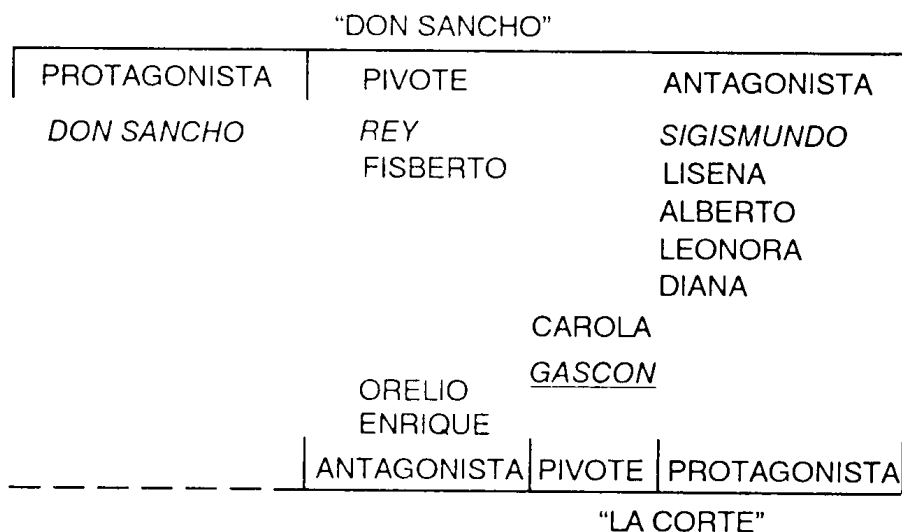
ACTO II: Después de la boda, Sigismundo aprovecha aún el mal entendido: se finge ofendido y se niega a felicitar a los novios, con lo que enoja al Rey (y despierta sospechas en Sancho). Aparece Enrique, anterior pretendiente de Lisena, al que Gascón engaña diciendo que ya está concertada la boda entre ella y el “Duque Arnesto”. Cuando Sigismundo acude a hablar con Lisena, Enrique lo increpa confundiéndolo con el Duque. Ella aparece a la ventana fingiéndose Diana para proseguir el engaño; Sigismundo le reclama la “boda concertada” y la cita, para “gozarla”, para el día siguiente. (Don Sancho, que

escucha escondido, cree que ella es su esposa y él mismo el Duque de quien hablan. Sus sospechas aumentan convirtiéndose en certidumbre y piensa en vengar su agravio.) Alberto y Sigismundo, para favorecer las bodas que les interesan, inventan que Leonora y Lisena son idénticas y corren el rumor.

ACTO III: Lisena va a Valdeflores en busca de Leonora -ya Heredera por la muerte de su hermana_ para ponerse de acuerdo y sustituirla en su presentación ante el Rey. (Don Sancho, en su casa, recuerda cómo vengó su agravio secretamente; Diana, que le escucha, quiere revelarle la verdad, pero él arguye que todo eran imaginaciones: "qué haría él en ese caso". En la incertidumbre, Diana sale a buscar refugio con su hermana). Enrique, en Valdeflores, reclama a Lisena su mudanza; ésta, ya disfrazada, se finge ofendida y lo manda echar cuando llega el Rey, quien se convence del "parecido" y obliga a Enrique a lo mismo. (Don Sancho, viendo que Diana no está en casa, ve confirmadas sus sospechas y sale -casi- decidido a vengarse.) Diana llega, después de la boda, a felicitar a su hermana y Fisberto a reprender a su hija; el Rey es convencido de nuevo que la semejanza produce la confusión de ambos. (Llega Sancho y, escondido, encuentra a la Corte reunida.) El Rey pregunta por la dama que acompaña a Alberto y ésta se presenta como la verdadera Leonora, descubriendo el enredo. Ante la súplica de ésta, el Rey perdona la burla y acepta las dos bodas. (Mientras, Don Sancho, *siempre aparte*, se congratula de que su "prudencia" le impidiera convertirse en asesino al vengar agravios inexistentes).

Se trata, pues, de una típica comedia de enredo, con un tono bastante ligero (que puede fácil -y peligrosamente- caer en la farsa) y un carácter fuertemente melodramático, apuntado con claridad por Sigismundo, Alberto y Enrique- y sustentado en especial por Don Sancho. Esto, en lo que se refiere a la acción de "la Corte"; los momentos correspondientes a Don Sancho han sido puestos entre paréntesis para subrayar la independencia de ambas acciones. Vemos también que aparece en la comedia, como base del enredo, la suplantación de la personalidad: dos veces con Lisena: en II-16 se finge "Diana" a la ventana y en III-8-11 "Leonora", 'arrastrando' en el engaño a todos los que no están en la "conspiración", sucede una vez con Diana, que en I-4 se finge la dama de Sigismundo; otra más -la contraparte chusca- con Gascón, que se finge un tercero ante Carola en I-3 (prefigurando, desde las escenas iniciales, la sustancia del enredo "superior" que se dará más adelante), y una más, involuntaria, con Enrique, quien no finge pero sí confunde a Sigismundo con "Arnesto" (provocado por Gascón) en II-14.

La (doble) estructura básica de funciones de los personajes podemos establecerla, gráficamente, de esta manera:



Los nombres subrayados corresponden a la cabeza de cada grupo en los dos casos. Los pivotes de la acción de "la Corte" (básicamente Gascón), en "Don Sancho" funcionan dentro del grupo de los antagonistas. Enrique, por su parte, no tiene una función importante (en realidad ninguna) en "Don Sancho", por eso aparece hasta abajo en la lista, pero sí se incluye en la categoría de antagonistas para "la Corte". Por otro lado, para esta última, la figura de Don Sancho no tiene sino una función de apoyo: "colocada" por los antagonistas y aprovechada por los protagonistas pero, como quedó dicho, sin ninguna participación (función) activa en ella. Orelío, por el contrario, desempeña una función pequeña en ambas acciones, resultando más importante en "Don Sancho", donde actúa como pivote, y mínima (casi nula, pues se relaciona directamente con la acción de Sancho) en la de "la Corte".

Sobre la acción en "la Corte".

Es importante notar que, a pesar de la presencia protagónica de Sigismundo (y de lo apuntado por nosotros arriba) no es él el motor fundamental de la acción; resulta ser un personaje un tanto torpe, carente de iniciativa, y es utilizado como "frente" por otros dos o tres personajes. Quienes planean, instrumentan y llevan a cabo el enredo son: Diana inicial si bien

mínimamente (en el Acto I, al final del cual su situación se ha resuelto), y sobre todo Leonora y Alberto, interesados en una solución favorable para sí mismos, con el auxilio decidido y eficaz de Lisena. Son ellos, Alberto y Leonora en particular, quienes guían la acción, tienen un objetivo concreto y, sobre todo, una idea clara de los medios para alcanzarlo. Lisena se desenvuelve con facilidad *una vez dadas las condiciones*: la escena I-4 -planteada por Diana-, la II-14 -también por Diana- y la secuencia III-8-11 -programada y "puesta en escena" por Leonora-. En cuanto a Sigismundo, la escena II-15 evidencia su debilidad, ya sugerida en cierta medida por el final de la escena I-3 y por la I-9.

Con esto queremos destacar que, sin llegar al extremo de la farsa pero sí con una finísima ironía, Tirso satiriza a todos sus personajes con la exclusión de tres (Diana, Alberto y Leonora), todos ellos secundarios.

Sobre la acción de "Don Sancho".

Desde un punto de vista muy simplista podríamos eliminar todos los soliloquios de Don Sancho, la mayoría de sus apariciones, para dejar sólo el mínimo indispensable que le haga aparecer como el peón que es en la historia de "la Corte", sin que el enredo perdiera en sus características ni su suspenso (podría incluso ganar al eliminarse una cantidad considerable de texto). A la inversa, con la misma perspectiva pero llevándola aún más al extremo, podría reestructurarse la obra tomando como base los monólogos de Don Sancho y "aderezarla", para darle coherencia y eslabonar los episodios, con algunos fragmentos de las escenas de "la Corte". (El resultante sería un "tour de force" para el actor, sin duda).

La primera hipótesis sería aún más factible si vemos con detenimiento a Enrique: galán abandonado por Lisena aparece, como Sancho, apenas en el acto II; aunque las damas pretendidas por ambos son diferentes, los dos son arrastrados por el enredo: Sancho por su propia intromisión (aunque apoyado por algunas acciones del Príncipe y su grupo) y Enrique por el anzuelo que le lanza Gascón; esto establece una diferencia de niveles en cuanto al modo de "caer en la trampa", pero resultan iguales en su ingenuidad, apasionamiento y "falta de comprobación" de los indicios o sospechas.

Hay una diferencia más, muy significativa: mientras la decisión de Enrique le lleva a quedar en un ridículo cada vez mayor con cada una de sus apariciones hasta la secuencia final frente a la Corte en pleno, el "distanciamiento" mencionado de Sancho ("prudencia" le llama él) lo libera de ese ridículo ante la Corte. Empero -y aquí aparece de nuevo la coincidencia entre ellos- ante el espectador, el público de la obra, el ridículo es el mismo para ambos. O quizás mayor para Don Sancho por lo que veremos enseguida.

En resumen, Enrique es una proyección de Don Sancho muy hábilmente construída; es decir, no se trata sólo de una acción simultánea para apoyar el enredo: Enrique *hace* lo que Don Sancho deja de hacer. Para nosotros es un recurso del autor para establecer una crítica sin comprometer el “honor nacional” con una “afrenta pública” censurable (el ridículo ante esa “corte extranjera”).

En el acto III, donde se encuentra la mayor parte de los soliloquios de Sancho, hay dos frases importantes que nos indican la “desacralización” de tal personaje. La primera de ellas, en III-6, cuando pretende convencer a Diana de la futilidad de sus temores, argumenta:

....nunca un español dilata
la muerte a quien le maltrata
ni da a su venganza espera.

Sin embargo, lo que le vemos hacer a lo largo de la obra es precisamente lo contrario: dudar, “dar largas”, retrasar la venganza a una afrenta que él mismo considera un hecho grave y consumado. Quizás en el mismo sentido incide otra frase suya en una escena posterior (cuando Diana ya ha salido a Valdeflores):

Socorro de España sois,
siempre perdido por tardo. (III-14)

Al mediar el Acto II (en II-14) vemos entrar a Enrique e increpar al Príncipe confundiéndolo con el galán supuesto de Lisena (“Arnesto”). Profiere amenazas que, si bien quedan incumplidas, hacen evidente una acción decidida y ejecutada, como sucede también en III-10, cuando el mismo Enrique aparece en Valdeflores y reclama a Lisena (disfrazada) su mudanza. En III-17 vemos también a Fisberto que irrumpe ante el pleno de la Corte que celebra las bodas de Sigismundo y “Leonora”/ (Lisena), dispuesto a castigar a su hija. Don Sancho, en cambio, aparece apenas -en la misma secuencia final: III-18-, como Fisberto, pero “se queda en el umbral”: habla en “apartes” en ambos casos. Esto es lo que él llama “prudencia”, y si bien es cierto que el resultado final le favorece en varios sentidos, desdice mucho del “valor” expresado por los demás y por sí mismo a lo largo de la obra, convirtiendo su “prudencia” en otra cosa; al menos en una especie de cobardía, basándonos en el contraste entre esas actitudes señaladas.

Una de las contradicciones básicas (quizá la más importante) se da entre la extensión de los parlamentos de Sancho, sus enormes monólogos,

y su dicho, repetido varias veces en formas diversas, de que debe frenar la lengua y dar paso a la acción:

...calle la lengua
porque el honor todo es manos. (II-11)

Lo anterior desmiente, por otro lado, las opiniones de Blanca de los Ríos en su prólogo a la comedia en la edición de Aguilar: si bien dichos monólogos están bien contruidos literariamente, no engrandecen al personaje ni lo convierten en paradigma del honor español: por el contrario, presenta las debilidades de alguien que no puede someterse a ese código férreo impuesto por la sociedad. Quizás la confusión de la señora obedeciese a una lectura más literaria que dramática: para el tratamiento escénico, para el espectador, si uno pretende "solemnizar" a Don Sancho, éste se vuelve un lastre que hace caer estrepitosamente el carácter festivo de la acción de la "Corte". Por el contrario, si se le contempla con esa mirada irónica, poniendo enteladejuicio su "prudencia", y se admite su carácter endeble y melodramático, se integra con esa otra acción para hacer un todo coherente. Además, la extensión de sus textos no logra hacerlo más complejo, sino "borda" de continuo sobre lo mismo confirmando a cada paso la línea más bien esquemática del personaje. Si Tirso conoció el *Hamlet* de Shakesperare y se inspiró en él, no lo sabemos, pero de ser así no pretendía seguramente emularlo sino ofrecer una visión distinta, ironizando sobre él. Por otro lado - y éste es el aspecto más difícil al abordar la puesta en escena-, si separamos los versos que corresponden a cada una de las acciones, la proporción para "Don Sancho" (casi para el solo personaje) es mucho mayor que para "la Corte" (distribuidos aquí en el resto del reparto). Así, si desde ese punto de vista no hay un equilibrio, la diferencia se acentúa al comprobar, como dijimos, que la acción de "Don Sancho" tiene una progresión mínima mientras la de "la Corte" es más ágil al elaborar, desarrollar y resolver el enredo. Todo ello nos lleva, necesariamente, a "podar", en particular la parte de Don Sancho.

Sobre la elección del texto:

Un clásico no lo es sólo en función de los aciertos y cualidades que le destacan entre la producción de su propia época; su mayor valor estriba en lo que puede decir al público actual de la realidad que lo circunda. Las dos acciones mencionadas nos proporcionan material suficiente para apuntar la crítica hacia nuestra sociedad.

Si tomamos en cuenta, por ejemplo, la edad posible de cada personaje (de acuerdo con la referencia histórica), encontramos que las

actitudes manifiestas en ellos se identifican con las contemporáneas. Las "damas" estarían en el rango de los 15-18 años, así que el arrojo y la agilidad mental de estos personajes, si no se adecúan con los actuales es porque han sido rebasados: tales "travesuras" pueden verse, hoy, en chicas aun menores. Los galanes estarían entre los 16-20 años, y así resulta que Sigismundo es lo que conocemos como un "junior", un joven (adolescente) cuyo único mérito es ser hijo de un padre con poder e influencias; es el primogénito, el "consentido", y está acostumbrado a ver siempre satisfechos sus deseos; cuando eso no sucede se encapricha...y los consigue; no tiene (no necesita) una gran inteligencia ni ser de verdad apuesto: la posición del padre lo sustituye todo. Alberto, por el contrario, como el hijo segundo, no puede competir en igualdad de condiciones y por lo mismo es forzado a desarrollar más su imaginación; logra sus objetivos pero a costa de un esfuerzo mayor y, más que el "nombre", debe utilizar su inteligencia para colocar las cosas de manera tal que desemboquen en el resultado que él busca. Enrique es otro adolescente, tanto o más impulsivo que los otros, pero sin el "respaldo familiar" en que se apoya Sigismundo ni la perspicacia de Alberto. El Rey y Fisberto, "viejos" de cuarenta años, tienen aún fuerza y energía, pero basan sus acciones en un sistema de valores que los hijos ya han rebasado aunque finjan respetarlo, y no aceptan que las cosas (que los tiempos) cambian. Gascón podría ser el "chofer" o el "secretario-en general de papá" para Sigismundo, mientras Carola es la criada joven, sobre todo de espíritu, confianzuda y metiche. Nuestra referencia para Don Sancho, sobre todo por su característica de observador, de espectador, y apoyada en su calidad de extranjero, es el "turista" que "está" en la Corte aunque no llega a *convivir* con ella; su distanciamiento hace ver que no entiende las costumbres y su falta de participación que tampoco hace un esfuerzo real por entenderlas. Así, estaría a medio camino (como un "intermediario" brechtiano) entre una parte del público y la acción escénica (que correspondería a la otra parte: los jóvenes).

La acción de "la Corte" nos habla pues de la superficialidad de las decisiones de Sigismundo y Lisena, así como de la "ceguera" de los padres, que pretenden manejar a los hijos como objetos de su propiedad ignorando su personalidad como individuos. Para Enrique se aplicaría en cierta medida lo mismo que para Don Sancho: hay que confirmar las sospechas antes de tomar una decisión que puede tener resultados negativos, no ser tan impulsivo. Pero para Don Sancho hay que ampliar: así como es importante confirmar las sospechas, lo es también el decidirse y no esperar que, "como en las comedias", las cosas se solucionan favorablemente por sí mismas al final; dicho de otro modo, no debe confundirse la "prudencia" con otra cosa. Se trata, en resumen, de una obra básicamente "joven", en el mejor y más

Es que una madre y su hija ya adulta viven en la misma habitación. Y ¿cómo imaginar que sea más cómodo soportar los engaños del marido y sus relaciones con otra mujer para seguir aprovechándose de todos los privilegios de una esposa de diplomático? (que en realidad son bien pocos) ¿que denunciar el engaño, divorciándose y como consecuencia perderlo todo (que también en el fondo es poco)?

(*) BORIS ROTENSTEIN

Actor y director graduado por el Instituto de Teatro, Música y Cinematografía de Leningrado. Comenzó la labor de dirección en el cine y la televisión. La censura no le permitió presentar sus películas al público. Como director teatral, y con su incisiva orientación política, a través de los experimentos formales en arte, popularizó autores extranjeros y soviéticos poco conocidos y semiprohibidos en el país, se ganó el interés por parte del público y la hostilidad de los funcionarios de la cultura soviética. Entre los autores de los que ha montado obras se encuentran: Anouilh, Anna Akhmatova, Beckett, Bulgákov, Block, Borchert, Erdman, Gálitch, Dostoievskiy, Ionesco, Cocteau, Córdazar, Lorca, Miller, Mrozek, Albee, Puixkin, Stoppard, Tolstoy, Txekhov, Wilde, Xvarts.

Desde 1988 imparte clase de arte dramático en Barcelona donde estrena en abril de 1990, el espectáculo "El banc", de Alexandre Gelman.

propia, y destacaban su indecisión (su “prudencia”) -al mismo tiempo que “aligeraban” en particular el acto III dado que estaban entresacadas de sus monólogos. Además, convertimos las escenas II-1-2 en las últimas del Acto I, de manera que éste terminaba con las dudas y sospechas de Sancho y con él de todos los personajes: consideramos que esas dos escenas corresponden en realidad al planteamiento concreto del conflicto para las dos acciones, para los dos protagonistas (Sancho y Sigismundo); las condiciones están dadas y la serie de apartes (II-2 es una breve escena construida casi totalmente por “apartes” de los que en ella intervienen) determina la problemática tanto individual como de grupo e inaugura el suspenso.

El carácter “exótico” que adquiere la Corte con la presencia del “extranjero” podía, con esa referencia, alejarse aún más de la ‘realidad cotidiana’ para ubicarse en un espacio fantástico; aún más: un lugar onírico: la acción de “la Corte” sería así ‘irreal’, un recuerdo, un sueño o una premonición que sucede en la cabeza de Don Sancho -y en el cual él mismo se “hace aparecer” ocasionalmente. El contraste entre las dos acciones se hace entonces más evidente.

La distancia entre los diferentes planos de realidad respectivos tuvo una sustentación física en la distribución escénica: establecimos como área para Don Sancho un estrecho corredor paralelo al proscenio, a todo lo ancho del escenario y fuera (delante) del telón; el resto del espacio, del telón hacia el fondo, correspondía a las escenas de “la Corte”. Sancho incursionaba en ese otro espacio en muy pocas ocasiones, cuando debía relacionarse con otros personajes (II-1. II-11 -en que se relacionaba con la carta abandonada-, II-19-20, III-4 y -6 y III-12-13), esto es, cuando el propio personaje se “hace aparecer” o “se recuerda” en la otra acción. En sus otras apariciones (escondido: II-8-9-10, II-16 y III-18; algunos de sus monólogos y los textos intercalados por nosotros: final del Acto I original, antes de II-3 -nuestro ‘prólogo’ al acto III) ocupaba su lugar en el proscenio, desplazándose en sus soliloquios y manteniéndose en el extremo cuando está “escondido”. En resumen, con ese “corredor” marginamos al personaje de la acción principal, que a veces sucedía a sus espaldas, “sin que él se diera cuenta”.

El vestuario apoyaba también la diferencia: se utilizaron trajes de época en general, pero mientras Don Sancho vestía de terciopelo negro con adornos dorados, la Corte llevaba colores vivos. Además, toda la Corte, con modelos y colores diferentes, fue “velada” con una gasa verde-azul- que matizaba los colores y homogeneizaba el conjunto; este velo seguía la forma original de cada traje pero era un poco más amplia, con la intención de “envolver en humo” a cada personaje. Don Sancho no llevaba velo.

La iluminación cumplía una función en ese mismo sentido. Por una

parte se iluminaron convencionalmente diferentes áreas del escenario de acuerdo con los espacios en que se desarrolla la acción (el jardín, el Palacio, Valdeflores, etc.), en tonos azules para las escenas nocturnas y en paja para las diurnas. Pero por la otra, el "ambiente general" se hizo con iluminación lateral blanca (luces de danza, con fuentes ubicadas entre las piernas y colocadas a la altura de la cabeza de los actores, que "cubren" el espacio de lado a lado pero sin "marcarse" sobre el piso) y se "bañó" el ciclorama en color azul. Esta iluminación era permanente, los cambios de área -con fuentes de luz frontales y cenitales- se efectuaban sobre ella. El "corredor" de Don Sancho estaba marcado, precisamente, con una "cortina lateral" (dos fuentes de luz encontradas, una a cada lado del escenario, frente al telón). La intención de este diseño era acentuar el carácter onírico de la acción de "la Corte", pero tuvo un efecto positivo extra: en opinión de un espectador, esto le remitió (junto con el hecho de que se usaran "antorchas" sin fuego ni otros sustitutos para la "luz") al escenario del Siglo de Oro: la representación se hacía de día y la "noche" era una convención aceptada por el público; la nuestra era una versión contemporánea de esa circunstancia, no una reconstrucción histórica.

La escenografía, jugando aún con ese carácter onírico y convencional de la representación se resolvió de una manera un tanto expresionista: se levantó una "torre" cuadrada de 4.50 m. de altura y 1.20 m. de lado en su base (1m en la parte superior), como una enorme pieza de madera labrada, que ostentaba, en cada uno de sus lados, un motivo que identificaba el espacio de la acción: el escudo de Bohemia, con el león rampante coronado, rodeado por motivos ornamentales, para la Corte o el palacio del Rey; un árbol (el bajorelieve de un árbol tallado sobre madera) para la larga secuencia del jardín con que se inicia la obra; tres ejemplares del escudo de España sobre una plancha lisa de madera, sobria, sin más adornos, para la "casa de Don Sancho", y una pared con una ventana practicable y otros adornos (frisos y remates) para Valdeflores y las escenas de calle. Estaba provista de ruedecillas en su base y se desplazaba por todo el escenario, de manera que tanto su ubicación en el foro como el lado que mostraba al público más el área iluminada indicaban al espectador el espacio correspondiente a la acción.

Para interrelacionar claramente ambas acciones y solucionar al mismo tiempo el movimiento de la "torre-escenografía", ideamos un personaje que no aparece en el original. Creamos un "Duende" que era el narrador de la historia, el eslabón que ligaba ambas acciones y transformaba el espacio; en resumen, el manejador escénico. Era un personaje mudo: se modificó la ubicación de algunos textos de Sancho, se eliminaron otros en función de la agilidad de la historia, pero no se crearon textos nuevos.

El prólogo consistía en un cuadro plástico que “retomaba” la distribución escénica de los personajes en la escena final; de éste se desprendía el “Duende” -que en ese momento era un paje de Leonora- para presentar a los diferentes grupos de personajes y ponía en movimiento a Sancho. El texto de éste consistía en dos fragmentos de sendos monólogos que presentaban su problemática: su matrimonio con una dama mucho más joven que él, y la sospecha del adulterio: (el grupo correspondiente lo formaban Diana, Lisena y Sigismundo). El “Duende” hacía callar a Sancho y despedía a todos los personajes para mover la torre con un puente musical y dar inicio a la obra. Esto equivalía a decir: “éste es el problema de nuestro personaje, veamos ahora cómo sucedió todo eso”. El “Duende”, que conocía a fondo toda la historia, aparecía poco antes del término de cada secuencia y hacia entrar, después de reubicar la torre, a los personajes de la siguiente, comentando siempre, con la mirada y la actitud, cada una de las acciones y relacionándose siempre con el público.

Los apoyos musicales indicaban también el contraste entre ambas acciones aunque podríamos decir que a la inversa: en tanto que el vestuario “deformaba” a los personajes de “la Corte”, en el aspecto musical utilizamos la suite *Don Quijote* de Telemann (intepretada por orquesta de cuerdas) para apoyar las escenas de ésta e incluso para abrir y cerrar la obra, pero a Don Sancho lo apoyamos con una Partita de Bach en la versión electrónica (con sintetizador) del grupo holandés *Ekseption*. Los apoyos musicales se reducían a “puentes” entre una secuencia y otra (cubriendo el desplazamiento de la torre y las intervenciones mudas del “Duende”) y a las dos “entradas importantes”: llegada del Rey a Valdeflores y entrada del cortejo nupcial, ambas en el acto III.

Por último, en cuanto a algunos aspectos de actuación, habría que decir lo siguiente: si quisiéramos aplicar términos musicales a los diferentes grupos de personajes para definir el ritmo correspondiente, aplicaríamos a Sigismundo y los jóvenes un *allegro vivace*; para el Rey, un *andante maestoso* (tres de sus cuatro secuencias se inician con largas escenas en endecasílabos, contrastando con los octosílabos del resto); Fisberto tendría un *andante con fuoco*; Enrique, el melancólico y abandonado, el *scherzo*; Don Sancho, el *adagio*, mientras que para Gascón y Carola sería el *rondo*. El dominante, tomando como referencia a la acción de “la Corte”, debe ser el *allegro*, quedando tanto el *scherzo* de Enrique como el *adagio* de Sancho como acentos: la obra contrapone la “sobriedad” de éste al carácter juvenil, fogoso, de “la Corte” en general, contraste que encontramos en la realidad cotidiana. Basamos los ritmos de actuación en esas ideas tratando de estructurar la totalidad de la obra, con esa referenica musical, como una sinfonía.

Sobre los resultados

Este trabajo obedeció a una invitación concreta del Instituto Cultural de Aguascalientes para dirigir al grupo "la columna de Aguascalientes" y participar en el XI Festival Internacional de Teatro del Siglo de Oro en El Chamizal. Se estrenó el 27 de febrero de 1986 en el Teatro "Morelos" de Aguascalientes, Ags., cubriendo una brevísima temporada de tres días para presentarse después, el 5 de marzo, en el marco del Festival y continuar su temporada más adelante del 11 al 16 del mismo mes. La respuesta del público local fue muy favorable, alcanzándose "llenos" en las últimas funciones. En cuanto al Festival, además de una recepción calurosa por parte del público y la crítica, dado su carácter de concurso, el trabajo obtuvo el premio a la mejor actriz (Lulú Parga), al mejor co-actor (Miguel Angel López) y una mención como co-actriz (Sandra Zacarías), en la categoría de no profesionales.

Ficha técnica

Reparto: "Duende", Luis Antonio López; "Don Sancho", Arturo Pedroza; "Lisena", Ma. de Jesús Jáuregui; "Diana", Lulú Parga; "Sigismundo", Fernando del Valle; "Gascón", Miguel Angel López; "Carola", Sandra Zacarías; "Fisberto", Raúl Díaz; "Orelío", Marco Antonio Herrera; "Rey de Bohemia", Jesús Velasco; "Alberto", Jorge Luis Ramírez; "Enrique", Héctor Herrera; "Laurino", Luis Antonio López; "Fulciano", Danmiel Moro; "Leonora", Sandra Zacarías.

Producción técnica, Alfredo Báez; Diseño de Iluminación, Francisco Beverido; Musicalización, José Dávila; Vestuario, Jesús Velasco; Diseño de Escenografía, Jesús Velasco; Realización, José López; Asistente de Dirección, Daniel Moro; Dirección, Francisco Beverido Duhalt.

Universidad Veracruzana
Marzo 1986.

