

**UN CUERPO SOBRE EL TABLADO:
EL TRABAJO DEL ACTOR EN EL TEATRO CLÁSICO**

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Todos los que hemos estudiado el teatro clásico, hemos acabado formulando las mismas preguntas: ¿Quién era, cómo se formaba, qué tipo de conciencia profesional y técnica tiene el actor español cuando el teatro, en el llamado Siglo de Oro, se convierte no sólo en una institucionalización oficial del poder sino en *industria y economía* de placer? Se trataría de verle con sus escuetas armas, con sus gestos, cuerpo, tono de voz; mirar al actor con ese sentido de primitiva ascesis con que lo describe Lope en un verso del *Arte Nuevo de hacer comedias*: sin coturno y teatro el recitante. El arte o técnica del actor es un objeto de estudio apasionante, sobre todo porque genera actos y dichos de carácter completamente efímero. La actividad del actor, su energía física y vocal, por utilizar una bellísima expresión homérica “se escapan para siempre del duro arco de los dientes”. O, dicho en palabras de un actor como Marcello Mastroniani: “Un arquitecto realiza cosas sólidas, destinadas a permanecer. Pero de mi oficio ¿qué queda? Sombras, sombras chinescas...” Esta perplejidad de Mastroniani me interesa especialmente en un contexto como éste en el que, me consta, siempre ha sido bueno buscar la franca convivencia de puntos de vista de los *hiperactivos e hiperpasivos* del teatro, que diría Ortega y Gasset.

Es inevitable partir, en apariencia, de que lo mejor (y lo peor) de lo que los actores y actrices del Siglo de Oro hacían o decían se quedó en los ojos y en los oídos de los espectadores y oidores. Nos queda, eso sí, la vaga seguridad que da el pensar que los personajes clásicos están ya dotados de vida y que, como escribió Charles Dullin, son “habitaciones que conservan los rastros del alma, del olor de los antiguos inquilinos”. Ese olor es que el quizá permite al actor actual meterse sin demasiada aprensión en la piel del personaje, llenándolo con la substancia de los signos de su época. El desconocido actor que interpretó a Segismundo en un corral de comedias allá por 1635 o 1636 tenía dificultades evidentes para construir su personaje: tal vez le resultara extravagante vestirse de pieles, situarse en el hueco tras la cortina, aguardar allí al espectacular lucimiento de los iniciales y violentos versos de Rosaura. El actor (o aprendiz de actor) que en la película *Éxtasis* dirigida por Mariano Barroso (y significativamente dedicada a William Layton) interpreta al príncipe polaco es obligado por el director a pronunciar su célebre discurso inicial trepando a pulso por una cuerda. Apuesto a que ambos actores, separados por más de tres siglos, en ese momento, el usar o no del octosílabo y del peso retórico del héroe elocuente precornelliano le importaba un ardite. El caso es que a nosotros eso no debe impedirnos proyectar lo que sabemos sobre esa imagen, sobre el sentido de las palabras que ambos actores reconstruyen: la lección de la estafa de la vida, claro, pero también, que al actor del siglo XX (o ya el siglo XXI) le cuesta menos escalar por esa cuerda por el hecho de poder recitar el pasaje en los supuestamente modestos octosílabos castellanos y no en endecasílabos, alejandrinos franceses o *blank verses* en inglés. En ambos casos estamos mirando algo más que un espectáculo que se cierra en si mismo. Estamos mirando la historia del teatro. Y la historia del teatro es una historia de fragmentos heterogéneos, de

especulaciones diversas y en distinta dirección, que conducen a una posible memoria de aquello que, por naturaleza, nunca será enteramente ni fijo ni exacto. Hablar del trabajo del actor en el corral de comedias es, así, hipótesis y especulación. Podemos, claro está, partir de elementos de reflexión básica:

❶ ACTOR EN EL CORRAL DE COMEDIAS: ¿ QUÉ LE IMPONE ?

❶ El teatro en el siglo XVII español está fuertemente jerarquizado. El *reparto* esta impuesto por la compañía. Se acuñan estereotipos desde el propio *dramatis personae* y desde las necesidades de la compañía.

❷ El teatro en el siglo XVII español está fuertemente institucionalizado, oficializado: la demanda de los Hospitales y el cambio constante de repertorio obliga a la memoria y a la creación probable de clichés repetitivos y amaneramientos producidos por los propios textos.

❸ La gramática espacial del corral es muy restrictiva y determinante. En el escenario cortesano, con la tridimensionalidad de la perspectiva se le ofrece una gramática espacial más organizada para los gestos y la voz.

❷ ACTOR EN EL CORRAL DE COMEDIAS: ¿DE QUÉ LO LIBERA?

❶ De la parafernalia tremenda de la tramoya y panoplia del vestuario de los autos sacramentales y del teatro cortesano.

❷ Del peso *oficial* de unas representaciones ante la autoridad o que, como en el caso del auto, podía llevar a un tremendo desgaste repetitivo (recordar las muchas representaciones ante los Consejos). En el corral los personajes ofrecen mayor variedad de registros y le sirven de “memoria” y “entrenamiento” para las “*suppositio loci*” de los autos.

Ahora bien, conste que siempre he reconocido una ventaja a los actores: conocer mejor que nadie ese olor de las habitaciones de los clásicos (de las que acaso, nosotros los estudiosos hemos analizado su textura, color y materiales de construcción) y ante la pregunta de cómo es el teatro clásico español para el actor de hoy, éste puede responder con escritos, memorias de transmisión oral o escrita, construyendo legítimamente documentos a partir de sí mismos. Nosotros, sin embargo, para saber o explicar qué era el teatro clásico español en el siglo XVII (es decir, qué era el teatro clásico español cuando era vanguardia) sólo estamos legitimados para buscar esos documentos o interpretarlos, por así decirlo, desde su relativa ficcionalización. El *modelo* o *canon* del actor español, de aquel cuerpo subido a un tablado, lo conocemos, por ejemplo, por un dramaturgo que se postula o asume la personalidad de un supuesto actor. Tales son los célebres versos de Cervantes en *Pedro de Urdemalas*, (pero qué mina de indicios):

Sé todo aquello que cabe
 en un general farsante;
 sé todos los requisitos
 que un farsante ha de tener
 para serlo, que han de ser
 tan raros como infinitos.
 De gran memoria, primero;
 segundo, de suelta lengua;
 y que no padezca mengua
 de galas es lo tercero.
 Buen talle no le perdono
 si es que ha de hacer los galanes;
 no afectado en ademanes,
 ni ha de recitar con tono.

Con descuido cuidadoso
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante.

Podemos, claro está, hacernos una idea de todo ese mapa de cualidades puestas en acción en las acotaciones (que tampoco son letra muerta, ya que también forman parte del hecho homogéneo del teatro): encierran gestos del actor y su modo de producirlos. Eso, pese a que algunos actores, metidos a apologistas del teatro, afirmarían:

... los abrazos de las comedias existen sólo en la acotación que los previene, no en la acción que los ejecuta, pues esto se hace con tanta modestia que apenas la

mano del cómico llega a tocar la superficial ropa del brazo de la cómica. ¹

Lo habitual será una reacción violenta de los moralistas contra los actores “que nada escrupulizan de palabras y obras”, advirtiendo la potente partitura gestual de los propios textos teatrales:

¿...Que es posible que no provoca decir un hombre a una mujer ‘mi vida, mis ojos, mi alma, mis amores’, etc., ‘dame los brazos’, etc. y a la margen el autor, ‘abrázase’, etc.? ²

Ahora bien: ¿cómo reconstruir, en general, el gesto en el teatro español del barroco? Cualquier actriz pudo ser la Isabel de *El Alcalde de Zalamea* con tal de que asumiera el despliegue gestual y tónico, y de colapsos de respiración, que imprime Calderón en un discurso ordenado por correlaciones acción /causa de índole semiótica:

Pues (calle aquí la voz mía)
soberbio (enmudezca el llanto),
atrevido (el pecho gima)
descortés (lloren los ojos),
fiero (ensordezca la envidia),
tirano (falte el aliento),
osado (luto me vista)...
Y si lo que la voz yerra,
tal vez el acción explica,
de vergüenza cubro el rostro,
de empacho lloro ofendida,
de rabia tuerzo las manos,
el pecho rompo de ira.
Entiende tú las acciones,
pues no hay voces que lo digan. (OC, II, p. 562)

¹ GUERRERO, Manuel. *Respuesta a la resolución que el Reverendísimo Padre Gaspar Díaz, de la compañía de Jesús, dio a la consulta theológica, acerca de lo ilícito de representar*, Madrid, 1743.

² CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España*, Valencia, 1649, Ibid., pág. 195a.

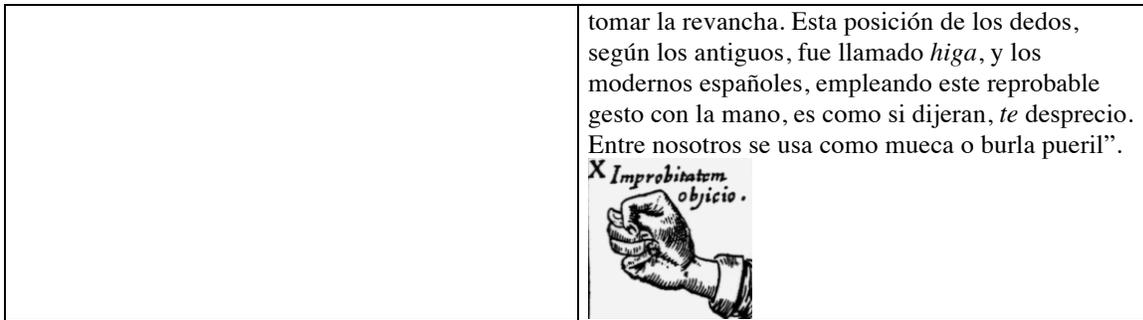
Este texto no requeriría únicamente la aplicación de la *memorización* de unos versos. Habría de emplearse, además, una memoria del itinerario emocional que convierte su respiración en oralidad articulada. Y, para ello, el contexto cultural de la modernidad, que comienza a fijar los signos como elemento esencial de comunicación codificada, es determinante. Sería absurdo pretender una coincidencia absoluta del tratado de John Bulwer *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (1644) con los gestos detectados en el teatro español. Sólo quiero subrayar un contexto cultural común, que se advierte en el hecho de que, dada su inicial preocupación por el lenguaje de los sordomudos, pudo estar en contacto con obras *ilustradas* del lenguaje o retórica de la mano. Vamos a recuperar los gestos *canonizados* por John Bulwer, centrándonos en convenciones que se aproximan a la gestualidad expresada en textos del Siglo de Oro.

TEXTOS DEL SIGLO DE ORO	BULWER
de empacho lloro ofendida (CALDERÓN)	GESTUS III: <i>Ploro</i> . “Retorcer las manos es una expresión natural de grave pesar que realizan aquellos que manifiestan un duelo, perplejidad o lamento.” 
de rabia tuerzo las manos (CALDERÓN)	GESTUS VI: <i>Indignor</i> . “Golpear o entrechocar repentinamente la mano izquierda con la derecha es una declaración de algún error, dolor, rabia o indignación”. 

<p>el pecho rompo de ira (CALDERÓN]</p>	<p>GESTUS XLVII: <i>Impatientiam prodo</i>. “Golpearse apasionadamente con la mano la cabeza o pecho es signo de angustia, tristeza, pesar, impaciencia o duelo”.</p> 
<p>de vergüenza cubro el rostro (CALDERÓN)</p>	<p>GESTUS XLIC: <i>Pudet</i>. “El recurso de cubrir con las manos el rostro es una expresión natural de pudor o vergüenza.”</p> 
<p>“y, si enseña o narra, podrá ajuntar al dedo dicho el medio y pulgar, los cuales, a tiempos apartará y ajuntará; y el índice solo extendido y los demás hecho puño, alçado hacia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa” (PINCIANO)</p> <p>“hace señal que es el viejo” “hace se al ladrón” “miren que gesto aquél”</p>	<p>GESTUS VI: <i>Indico</i>. “El dedo índice extendido hacia delante, el resto contraídos en puño, es una expresión de orden y de dirección, el gesto más demostrativo de la mano.”</p> 

TEXTOS MEDIEVALES O DEL SIGLO DE ORO	BULWER
<p>Ara entra Sant Joan Apòstol, fent admiracions.</p> <p>Sale la ADMIRACIÓN, vestida como pareciere, poco a poco y con suspensión</p>	<p>GESTUS IV: <i>Admiror</i>. “Extender las manos hacia el cielo es expresión de admiración, asombro o anonadamiento, usado también por aquellos que desean adular o encomiar a modo de maravilla frente a algún hecho inesperado”.</p> 
<p>Bésale la mano</p>	<p>GESTUS L: <i>Adoro</i>. “Besar la mano es la obsequiosa expresión de quienes adoran o manifiestan respeto a modo de solemnísimo saludo”.</p> 

<p>Haciendo muchas cortesías</p>	<p>GESTUS LXI: <i>Honoro</i>. “Tomar las manos y besarlas es la natural expresión de quienes desean manifestar un servicio amoroso, fe, lealtad, agradecimiento, humildad, reverencia o súplica”.</p> 
<p>Andrés de Claramonte acota en <i>El nuevo rey Gallinato</i>: “Llega Oña con el dedo en la boca, toma la cesta y hace señas. Ese “con el dedo en la boca” puede ser equivalente al modo como Cervantes indica en <i>La entretenida</i> que un personaje, con pasos sigilosos ha de esconderse detrás de un tapiz: “el dedo en la boca, con pasos tímidos”.</p>	<p>Gestus H: <i>Silentium indico</i>: Remite este gesto puramente mimético de la realidad a la codificación clásica del <i>signum Harpocraticum</i>, es decir el signo de Harpócrates, dios del silencio, que lleva siempre su índice a los labios, como es frecuentísimo ver en la iconografía de la pintura o como señala y dibuja el propio John Bulwer en su <i>Chirologia</i>, cuyo <i>chirograma</i> reproduce la figura de una mujer con el dedo en la boca y la leyenda <i>silentium indico</i>.</p> 
<p>Dan palmas.</p>	<p>Gestus V: <i>Applaudo</i>. “Dar palmadas con las manos extendidas hacia arriba es una expresión apropiada para aquellos que celebran algo, se congratulan, se gozan, asienten, aprueban y están complacidos.”</p> 
<p>Pónele cuernos.</p>	<p>GESTUS XXII: <i>Stultitiae notam infigo</i>. “Presentar el dedo índice y el meñique extendidos con el pulgar doblado en el medio se aplica a los bobos o simples, y es una expresión de claro escarnio y reprobación frente a quien carece de ingenio, es torpe o da un tropezón [...] o manifiesta alguna falta de decoro en su comportamiento u honor”.</p> 
<p>Dale una higa.</p>	<p>GESTUS XXIII: <i>Improbiter obijcio</i>. “Encerrar el pulgar entre el dedo índice y el corazón es una irónica vulgaridad de la mano usada por los plebeyos cuando son provocados contumazmente y no pueden defenderse usando palabras (reclaman entonces ayuda a sus dedos) y así armados, como mudos retóricos, por este gesto insultante parecen</p>



Ahora bien ¿cómo utilizaba esos gestos el actor? ¿En qué tono o registro los situaba? Las codificaciones lexicográficas para ponderar la acción del actor o de la actriz del corral de comedias, se mueven en torno a ser *fiel imitador de la naturaleza*. Antonio de Robles escribió de la actriz Juana de Orozco que “supo conciliar la naturaleza y el arte en el gesto, en la dicción y en la expresión de todas las pasiones”, mientras que Casiano Pellicer recordaba que Josef Garcés era “estimado y aplaudido de todos por su talento singular de ayudar a la naturaleza con el arte”. Todo ello nos permitiría un razonable entronque con el *sistema* stanivslaskiano: "Hemos nacido con esta aptitud para la creación, con este *sistema* innato [...] Pero lo asombroso es que al entrar en escena perdemos lo que nos dio la naturaleza y en vez de crear empezamos a contorsionarnos, a fingir y a exagerar, a *representar* ".³ Pero la práctica desbordaría, de hecho, todo presupuesto, porque lo *verdadero*, la *veracidad*, o lo *verosímil* son progresivamente entendidos en su capacidad de persuasión a partir, en el caso del actor, de una estilística corporal y vocal que haga *accesibles* las emociones interiores. Por eso dice el Pinciano:

conuiene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad [...] mucho importa que el actor haga su officio con mucho primor y muy de veras; que,

³ Cfr. Constantin STANISLAWSKI, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso*

pues nos lleuan nuestros dineros de veras y nos hazen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras. [...] Tengo yo en mi casa vn libro de comedias muy buenas, y nunca me acuerdo dél, mas, en viendo los rótulos de Cisneros y Galuez, me pierdo por los oyr, y mientras estoy en el teatro ni el invierno me enfría ni el estío me da calor.

Probablemente quizá de ello no tenemos que deducir necesariamente que se produjera el tipo de actuación criticado agriamente en *The Puritan* (1607), donde se alude al “stalking-stamping Player, he will raise a tempest with his tongue, and thunder with his heeles” (el actor que camina engreídamente dando patadas sobre el escenario, que levantará una tempestad con su lengua y producirá un trueno con sus talones). Bien significativo es, aparte de su atemperación de la gestualidad y la entonación, la decisión del actor David Garrick, hacia 1747, cuando se hace cargo del teatro londinense Drury Lane, de eliminar la *corbata*, o parte del escenario que se adentraba en la sala, evitando la tentación, que probablemente existiría asimismo en el Barroco español, de que el actor se adelantara a la misma para declamar libérrimamente sus soliloquios.

De casi todos los ejemplos documentados, pues, se desprende que la nueva retórica del actor exige la tendencia a la sobreactuación expresionista: *refinar el afecto que se finge*, tal es la afortunada expresión de Juan de Zabaleta. Pero ¿podía hacer otra cosa el actor limitado o marcado, como estaba, por el territorio de su propio espacio escénico? Lo que el *proskenion* era para el actor griego, era un tablado no poco tosco y de apenas poco más de treinta metros cuadrados para el comediante español del siglo XVII. Se trataba de un condicionamiento natural que llevaría al actor a un registro *remarcable*.

Y no podía ser de otro modo si deseaba mantener la atención de un espectador dentro de un corral de más que dudosa comodidad visual, aunque el actor, con frecuencia, se sabía flanqueado por unos *bancos* laterales cuya proximidad auspiciaba que la *gestualidad* del rostro pudiera intensificarse en los pasajes decisivos. Por lo demás, aquel espacio, por precario que fuera, tenía que ser conocido palmo a palmo por el actor: saber donde estaban los escotillones y huecos, conocer las dimensiones y posibilidades de los nichos que le permitieran la *pose* más adecuada y efectista a la hora de descorrerse la *cortina* que los cubría, o controlar la respiración cuando debía bajar, con mayor o menor rapidez, por las escaleras que podían adosarse desde el primer nivel o *balcón* de la escena hasta los tabladillos laterales. Debían conocer muy bien la gramática espacial o territorial que del tablado del corral de comedias para plantear sus movimientos en escena. En las representaciones de corral el tablado propendía a la sensación de cámara cerrada —paños negros al fondo— sin más decoraciones pintadas que la que eventualmente se situaban en los huecos o nichos, que desviarán o hurtarán la mirada del cuerpo de los representantes.

Insisto en que, salvando el hecho de la visión lateral de los espectadores sentados en las gradas de los tabladillos del corral (y estos de manera oblicua) el público de los corrales e, incluso, en el Buen Retiro, difícilmente podrían apreciar la gestualidad del actor. Son, en este sentido, muy atinadas las observaciones de John Hill en *The Actor: A Treatise on the Art of Playing* (London, 1755) que plasman en toda su plenitud el problema del actor barroco enfrentado a la distancia casi insalvable que puede separarle del espectador y la necesidad de hacerle llegar, con precisión, sus gestos:

Quienes subrayan débilmente los hechos no sirven para la escena. La pintura es vista en su conjunto a cierta distancia, y en tal distancia se aprecia su proporción. [...]. Un San Pablo de tamaño natural podría resultar adecuado para el coro; pero si esta figura ha de situarse en la cúpula su tamaño habría de ser el de un coloso. El actor debe considerar su conformación gestual y pictórica a esta luz. Su apariencia y gestos son, de ese modo, como pinturas que deben verse a cierta distancia y por ello, con frecuencia, deben parecer extravagantes en ellas mismas si no quieren acabar siendo nada.

Pero sin duda los hiperactivos del teatro, los actores de hoy, tienen un interrogante aún mayor que la gestualidad o la exageración de las acciones sobre el tablado. El teatro en el Siglo de Oro posee una cualidad *arcaica*, el verso y se opta por hacer de los actores antiguos *juglares de boca* que convierten una de las naturalezas del placer del espectáculo en prodigio *verbal*, poético. Juan Pérez de Montalbán, al imprimir sus comedias (1638), advierte que desea hacerlo para dar paso a la lectura en reposo

para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque perecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la *cadencia de las voces*, el *ruido de las consonantes* y la *suspensión de los afectos* suelen engañar las orejas más atentas y hacer que pasen por rayos los relámpagos.

Ahora bien, el dramaturgo ¿se planteaba las condiciones de la *recepción* material de su escritura verbalizada? Esto era un problema que quedaba con seguridad trasladado al actor. Las precarias tablas de un corral probablemente no reunía las mínimas condiciones acústicas que exige el teatro. El caso es que, otra vez, me parece bastante fiel el documento que de la visión de la comedia ofrece Zabaleta:

La que está junto a la puerta de la cazuela *oye a los representantes y no los ve*.
 La que está en el banco último *los ve y no los oye*, con que ninguna ve la
 comedia, porque las comedias, ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos. Las
 acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras son las acciones mudas.

Todo lo que digamos, pues, está condicionado por el lugar en el que pensemos se produce la voz del actor: desde el corral, desde la magnificencia estrafalaria de los carros del Corpus, a cielo y sol abiertos, o desde los teatros provisionales de los salones palaciegos o el Coliseo del Buen Retiro; porque sólo desde esas condiciones concretas podremos asumir lo que ya Leone di Somi establecía para los actores a mitad del siglo XVI, que “deben tender a recitar lo más central y más cercano al proscenio que sea posible, tanto para acercarse al máximo a los oyentes como para situarse lo más posible en la perspectiva de la escena”. Son unas ideas, creo yo, consecuencia inmediata de una reflexión sobre el edificio teatral infinitamente más teorizada y previa en Italia. El actor o la actriz se enfrentaban a un corral hecho en buena parte de ruda mampostería y de unas maderas o tablas que dudo mucho se acordaran con los consejos de buen ensamblaje que diera Bibiena, el cual reclamaba que por la parte exterior del escenario fueran delgadas y por la interior gruesas “de manera que todo el espacio fuese como un instrumento bien afinado”. Pero el caso es que, pese a estas precarias condiciones, ciertas sátiras sobre la voz o declamación de los actores nos convencen de una exigencia o entendimiento. En una *Sátira contra Morales y la farça del Ramillete* se lee respecto al comediante Alonso de Morales:

Parece que las *coplas son de cera*
 y que cuando las dice, que las *masca*,

y que como se le pegan, dan *dentera*.
 Y el otro necio que le ve que *tasca*,
 publícale por hombre sin segundo.

Alonso de Morales *masca* las coplas; a saber, las destroza con una voz incorrectamente articulada, a la que entrecorta con agrios altibajos. Y esto, al decir del *Diccionario de Autoridades*, es “natural impedimento” que, claro está lo inhabilita como actor, o bien es que hemos de suponer que lo hace “por no querer declarar enteramente alguna cosa, sino dexarla indecisa”. A tal punto que, como se dice gráficamente en la *Sátira*, al oyente le produce *dentera* (*dentium stupor*) que ya en la época se entendía como la desazón que producía el ruido desapacible de “rasgarse alguna tela, o el rozarse un hierro con otro o el de raer madera fuerte con un cuchillo”. Para rematar la crítica, el autor se burla de quien, neciamente, alaba que *tasque* al recitar. O, lo que es lo mismo, que imite esa propiedad de las bestias rumiantes cuando pacen al “quebrar entre los dientes, cortándola con algún ruido, para comerla” (*Diccionario de Autoridades*). Vamos, el castizo *hablar con la boca llena*. Algo que helaría el alma de Lope, de Cervantes, de Calderón o Tirso, sin distingos.

Los registros de voz coadyuvarían, sin duda, a la creación de tipos e, incluso de máscaras concretas. Para el habla del *vejete*, el viejo libidinoso, impotente y las más de las veces marido burlado de los entremeses, las acotaciones han consagrado el concepto de voz *papanduja* (de *papandujo*, algo flojo o pasado de puro maduro), lo que se acompaña con el temblor de azogue de sus gestos. Otros sugieren que *papandujo* equivaldría al habla *estropajosa* propia de quien “no pronuncia bien y claramente, por tener la lengua medio trabada”, despidiendo por consiguiente “saliva cuando habla”

(*Diccionario de Autoridades*). La máscara Juan Rana pudo ser una creación a partir de la mímica y la voz de Cosme Pérez; o, diríamos más, a partir de su propio cuerpo, si hemos de creer en que el retrato que de él conservamos fuera, aparte de una resolución caricaturesca de convenciones sobre el simple o necio, un *documento* interpretable. Que Juan Rana hablaba con voz atiplada o de falsete ¿era una técnica aplicada conscientemente o Juan Rana ya tenía de por sí una voz con un registro de falsete, defecto al que sacó un indudable partido, convirtiéndolo en *virtud* de la composición de su personaje? Me permito recordar lo dicho respecto a “la voz de balido de cabra” con que los fisiognomistas describían la figura del necio. No sería la primera vez que de una carencia se extrae un resorte dramático. Se ha dicho que la espontánea locuacidad de Molière y sus esfuerzos por controlarla tendían a perjudicar la sonoridad de su voz, sus inflexiones y su articulación; que sufría de hipo y, hacia el final de su vida, de una tos persistente. Pero se dice también que Molière integró estas desventajas en su declamación transformándolas en mecanismos interpretativos de naturaleza risible. Y no me resisto a recordar la increíble voz de grano cascado de José Isbert, al que hubiera dado cualquier cosa por verle interpretar, en directo, algún gracioso del Siglo de Oro.

¿Qué sucede cuando el actor se enfrenta a una arquitectura previa y fuertemente convencional como es la del verso? Creo que el actor (o, al menos, el dramaturgo) sabían que la rima era un recurso más, pero no tenía que verse arrastrado por él en un marcaje *antinatural* que destrozara la sensación de *verdad*, en, por ejemplo, los casos de los parlamentos de algunas actrices en la tragedia con paréntesis abiertos y encabalgados entre dos versos (cuya ruptura hubiera sofocado no sólo la técnica de respiración sino el sentido dramático impreso en los mismos). Los bloques verbales encerrados

entre paréntesis, indican que la actriz debe construir en su propio icono corporal dos niveles de sentido (lo público vs. lo privado; la afirmación de la individualidad vs. la realidad oficial). Sería el caso de Leonor en *No hay cosa como callar*, cuando, huyendo del incendio producido en su casa, debe suplicar ayuda a Don Pedro. Sale en escena *medio vestida*, y en estas condiciones habla:

Una mujer infelice,
 a quien esta luz (mi pecho
me ahoga) trajo hasta aquí,
 de sus desdichas huyendo.
 Si sois, señor (¡muerta estoy!),
 como mostráis, caballero,
 amparadla (¡qué desdicha!),
 pues basta saber (no puedo
hablar) que de vos vale
 en ocasión que (el aliento
me falta) su misma casa
 le echa de sí.

Tres estratégicos paréntesis se sitúan en encabalgamiento de versos (“mi pecho / me ahoga”; “no puedo / hablar”; “el aliento / me falta”) que obligan, sin duda, a la actriz a una precisa técnica de respiración para emitir un gemido o una interrupción del discurso verbal que *patemice* lo dicho sin que se traicione el otro sentido que tienen siempre los versos en el Siglo de Oro: la percepción ordenadora de la rima. No había pues una predeterminación hacia el llamado *rengloneo*, al menos en el único sentido que podría habersele dado a esa expresión en la época, en la que *renglón* se entiende “la serie de letras o escritura en línea recta o en regla” (DA)). La rima era, por el contrario,

elemento capital de artificio que ponía a prueba la *memoria* y la dependencia del *apuntador*, pero que facilitaba, como básico sistema nemotécnico, el aprendizaje de un repertorio que cambiaba con velocidad de vértigo en muchas ocasiones. ¿Se estaba riendo ya Calderón del *rengloneo* cuando en *Mejor está que estaba* el gracioso Dinero describe así el guardainfante de la dama de su amo?:

Ya que tú me la has pintado,
 puesto que yo no la vi,
 quiero pintártela yo.
Va pendiente de la cin-
 tura, en cuanto la enagua
dejó enjauladas las tri-
 pas en un enjugador,
de alambre, esparto y de cin-
 tas; que como las enaguas
al humo de las pasti-
 llas se curan, no se hallan
 sin enjugador y sin
 perfumes; y en conclusión
 “est custos infantis sic”;
 que por no espantar a tantos,
 decirlo quise en latín.

He advertido el prejuicio y el complejo del actor español (y, lo que es mucho más grave, de incluso grandes teóricos y escritores dramáticos actuales) respecto al teatro clásico sólo por esta circunstancia. Un ejemplo lo tenemos, en un breve inserto de Agustín García Calvo en un artículo incluido en un suplemento cultural:

Nuestro teatro del Siglo de Oro es sencillamente infame y mal hecho [...] Entre las cosas desgraciadas de ese teatro está el que tuvo que escribirse en versos sumamente impropios para la función dramática, principalmente de octosílabos y peor todavía cuando venía cargado de rimas consonantes. Con esa desgracia tienen que habérselas los pobres actores a los que se les quiere hacer «decir el verso», de tal manera que si, como las más veces, tratan de disimularlo y soltarlo como prosa, malo; y si tratan de pronunciar las redondillas, décimas y demás artillería consonántica, pues peor aún. Eso no tiene que ver con la cuestión del verso dramático en general: los versos del teatro antiguo en sus partes no cantadas, los de Shakespeare o los dramas alemanes son, en general, formas de ritmo adecuadas a la acción dramática (*drâma* quiere decir acción).⁴

¿Pero qué dificultades cualitativamente diferentes podía comportar para un actor español enfrentarse al endecasílabo, respecto al inglés que debía enfrentarse al *blank verse*, es decir, al verso suelto, más metido en cadencias y ritmos que en estructuradas consonancias? ¿Por qué Shakespeare escribe en pentámetros yámbicos y los dramaturgos españoles del Siglo de Oro preferentemente en versos cortos? Por una cuestión de *narratividad* y por una cuestión de *espacio*: el actor inglés recitaba en un camino de profundidad y el español, dadas las dimensiones del tablado del corral, debía hacerlo en un movimiento narrativo horizontal o en la enfatización ocasional al borde del tablado. El octosílabo no solo *cuenta y relaciona* sino que permite correr por el escenario. Probablemente los actores encontrarían en las líneas cortas y rimas más apretadas y regulares del arte menor recursos de facilidad nemotécnica; y quizá el público, por idénticas razones, pudiera seguir con más facilidad este tipo de recitado.

Creo que es legítimo conectar esta preocupación con lo que señalaba hace un tiempo Emilio Gutiérrez Caba:

⁴ «El arte de decir el verso», *El Cultural* (Suplemento de *El Mundo*)., Madrid, 7-13 junio 2000, pág. 45.

[...] ¿Por qué cada uno debe decir el verso como quiera si hay unos signos de puntuación que hay que respetar de distinta manera en la prosa y en el verso? ¿Por qué no se discute formalmente sobre la métrica de cada escena, del por qué de las distintas rimas utilizadas en el teatro clásico y de su conocimiento y dominio por parte de quienes lo hacen?

Pero también podemos aprender a través de la recepción que del recitado del verso clásico ha hecho la crítica. Es el caso del crítico Luis Calvo cuando refiere el estreno de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla en diciembre de 1951:

Si las silvas con que Pedro traduce sus afectos no nos comunicaron, en toda *su transparencia y fogosidad*, el brío de su amor por Isabel, culpa fue del *automatismo* que las representaciones sucesivas de 'Don Juan Tenorio' han dejado en el *estilo de recitante* de Guillermo Marín (del cual diremos, sin embargo, que la *dicción fue cristalina y armoniosa*, aunque sonara *artificiosidad*)... Me agradó mucho el tono de 'figurón', ni hinchado ni reiterativo, con que Antonio Riquelme subrayó el carácter y las situaciones. Su dicción es exacta y clara, y sabe muy bien *entonar* los versos. La graciosa *retahíla de los 'mases'*, en la tercera jornada, hubiera bastado para acreditarle de gran actor, si no lo estuviese ya suficientemente. [...] y, en cuanto a Cándida Losada, me pareció, en el tipo de Alfonsa, actriz jugosa y muy puesta siempre en situación. (A veces tira a *rematar*, 'a lo castizo', en el ademán y en el *tonillo*, las réplicas bruscas.)⁵

En los años cincuenta, cuando en la puesta en escena del teatro clásico no había adquirido la importancia que en la actualidad ostenta la materialidad escenográfica, el producto de diseño de su oferta visual, entiendo que la crítica

⁵ ABC, 7 Diciembre 1951.

se encontraba más libre y atenta, quizá también era una generación que arrastraba un aprendizaje auditivo, para advertir los valores declamatorios, puramente verbales, de dicho teatro. Pero querer interpretar el pasado con el prejuicio del presente es inventar una forma rocambolesca de la historia del teatro: una historia *borrosa*. Si me se me permite, quisiera referirme al estreno de *La venganza de Tamar* y a la crítica que de ella hizo en el periódico *El País* Eduardo Haro Tecglen (13 de diciembre de 1997):

No se puede decir que Tirso no escribiera un melodrama: lo hizo. No muy afortunado, aunque con algunos versos, algunas palabras bellas [...] pero *que se pierden en la dicción, como siempre, del terrible octosílabo español* [...] El octosílabo va machacando los oídos durante casi tres horas; es implacable, y ya resulta difícil escuchar otra vez los ripios de nuestro Siglo de Oro: ‘ojos’ y enojos’, por ejemplo. Qué fastidio.⁶

¿Convendremos que es hacer arqueología lo que hizo Mnouchkine en su espléndida película *Molière*, al haber reconstruido la que pudo ser la recitación trágica de los actores franceses de los primeros años del siglo XVII, aquella cantinela, monótona y apenas rítmicamente escandida de los alejandrinos? ¿Fue arqueología lo que hizo Jean-Paul Rappeneau en su *Cyrano de Bergerac*? Y si Haro Tecglen se permite decir eso del octosílabo algo tendremos que hacer, aparte de llorar la pulcra y bella trayectoria de Pilar Miró que puso, sin tapujos, incluidos los ripios, el octosílabo en celuloide y con ello ni se desmoronó ni se enmoheció *El perro del hortelano*.

En una entrevista en que Federico García Lorca explicaba el trabajo de *La Barraca*, le preguntan por el sentido de su *recitación*. Y contestó:

⁶ *El País*, 13 Diciembre de 1997, pág. 39.

Poco se sabe de la recitación del teatro clásico. Sólo conocemos los elogios de los autores a los comediantes. Nosotros tratamos de recitar dando su valor pleno a cada verso, lentamente, subrayando, con énfasis, con mucho énfasis, cuando el verso lo requiere. [...] Nosotros medimos y calculamos la extensión de cada pausa, lo que produce en escena una armonía de silencios realmente extraordinaria. El campesino que nos escucha quizás no perciba, naturalmente, todo lo que puede percibir, todo el simbolismo del pensamiento de Calderón; pero ve, y plenamente intuye la calidad mágica de los versos.⁷

Y después de ver y de leer (que también es necesario) el teatro clásico español, una se queda con el punto de vista del campesino y no con el de algunos críticos que odian no ya el octosílabo español sino, quizá, y aunque proclamen lo contrario, el teatro clásico y aquel cuerpo del actor que, sobre un tablado rudimentario, hizo posible que aún hoy tenga vida propia en su cuerpo, un heredado por los actores en el inicio de un nuevo siglo.

⁷ *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 921-22.