



Dirección de Ignacio Arellano,  
con la colaboración de Christoph Strosetzki y Marc Vitse

Secretario ejecutivo: Juan Manuel Escudero

# DRAMATURGIA Y ESPECTÁCULO TEATRAL EN LA ÉPOCA DE LOS AUSTRIAS

JUDITH FARRÉ (ED.)

- VAREY, J. E., «Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain», en *La scenografía barroca. Acti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte*, ed. A. Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 51-63.
- VÉLEZ DE GUEVARA, J., *Los celos hacen estrellas*, ed. J.E. Varey y N.D. Shergold y ed. y estudio de la música por J. Sage, Londres, Tamesis Books, 1970.
- WILLIAMS, J. M., «Enlightened Lima: A Tribute to Philip V, Calderón, and the Return of the Siglo de Oro», *Dieciocho*, 13 (1-2), 1990, pp. 90-109.
- *Peralta Barnuevo and the Discourse of Loyalty: A Critical Edition of Four Selected Texts*, Tempe, Arizona State University, 1996.
- «Peralta Barnuevo's Loa para la comedia: The Tragic Reign of Luis I», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 23 (1), 2000, pp. 7-25.
- «Peralta Barnuevo and the Influence of Calderón's Operatic Legacy to Viceregal Peru», *Bulletin of the Comediantes*, 58 (1), 2006, pp. 245-262.
- ZUGASTI, M., «Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela 'También se vengan los dioses' de Lorenzo de las Llamosas», en *Unum et diversum. Estudios en honor de Angel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, EUNSA, 1997, pp. 553-89.

## EL TEATRO EN PALACIO Y EL PALACIO EN EL TEATRO EL LICENCIADO VIDRIERA DE MORETO<sup>1</sup>

Javier Rubiera  
Université de Montréal

*El licenciado Vidriera* de Agustín Moreto es una comedia palatina probablemente escrita para ser representada en un ambiente palaciego, aunque no es una pieza de gran fasto cortesano sino lo que podríamos llamar una «comedia de cámara»<sup>2</sup>. Mi artículo estudia cuestiones de técnica dramática relacionadas con la espacialización de esta comedia y de otras de Moreto, cuestiones muy vinculadas, entonces, con aspectos tratados en mi ensayo sobre la construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro. Mis reflexiones profundizan en la consideración del recurso del «aparte al público» y de la «locución dirigida al público» que responden en esta comedia a una particular necesidad dramática: la de incorporar a los espectadores,

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y fondos FEDER (HUM2007-60212).

<sup>2</sup> Actualmente preparo su edición crítica. Todas las citas de la comedia proceden de mi propia edición provisional a partir de la príncipe (1653) cotejada con la incluida en la *Segunda parte* (1676). Las pequeñas diferencias entre una y otra son irrelevantes para el contenido de este artículo. Esta edición provisional, primer paso para una edición crítica, puede consultarse en la página <http://www.moretianos.com/>. Tomo el resto de las citas de comedias de Moreto a partir de los textos establecidos por el grupo de «moretianos» que coordina María Luisa Lobato y que se pueden consultar en línea. Cuando lo considero necesario, modifico la puntuación o hago alguna variación en el modo de indicar los apartes. Sobre *El licenciado Vidriera*, y en particular sobre los problemas de su interpretación, ver mi reciente artículo Rubiera, 2008.

principalmente cortesanos, en el espacio de la ficción con el fin de hacer más efectivo el discurso final del protagonista sobre el desengaño del mundo.

#### LA INTERPELACIÓN AL PÚBLICO EN LA COMEDIA ESPAÑOLA

No creo que la cuestión del discurso teatral dirigido explícitamente al público haya sido estudiada con rigor, ni de modo general ni de modo específico aplicado a la comedia barroca española<sup>3</sup>. Para comprobarlo, una ojeada rápida a algunos de los diccionarios teatrales más prestigiosos puede servir de muestra inicial<sup>4</sup>. El diccionario enciclopédico de teatro coordinado por Michel Corvin no recoge una entrada particular para «*adresse au public*» y la dedicada a «*aparté*», redactada por G. Forestier, es tan breve como desorientadora<sup>5</sup>. Patrice Pavis sí le dedica una entrada al «*adresse au public*», pero entre otras cosas<sup>6</sup> es demasiado general y poco útil para el caso de la comedia española del XVII. Aunque la que se refiere al «*aparté*» tiene más enjundia, tampoco sirve para dar cuenta del caso barroco español. Más útil, como era de esperar, es el texto preparado por Aurelio González bajo la voz «*aparte*» para el diccionario de teatro del siglo de oro coordinado por Casa,

<sup>3</sup> Tampoco para el caso de la comedia del Siglo de Oro la cuestión del «*aparte*» en general, aunque para el caso francés se cuenta con un trabajo excelente sobre la materia desde la tesis doctoral de Fournier, 1991.

<sup>4</sup> Próximamente, en el *Homenaje al profesor Luciano García Lorenzo*, aparecerá mi artículo «El *aparte* al público y la locución a los espectadores en la comedia del Siglo de Oro», donde me detengo a considerar el asunto desde un punto de vista teórico y a revisar la literatura crítica al respecto. Por esta razón, no me referiré ahora a conocidos artículos de S. E. Leavitt, C. Pailler, S. Hernández Araico o I. Arellano, por citar sólo algunos ejemplos.

<sup>5</sup> Tras definir el *aparte* añade Forestier: «*en fait, véritable adresse au public, qu'il faut informer d'un sentiment, d'une situation, d'un ridicule*» (en Corvin, 1998, pp. 89-90), lo que no hace sino complicar inútilmente las cosas, y confundir los términos, a partir de la información obvia de que todo lo que ocurre en escena se dirige al espectador.

<sup>6</sup> Dice P. Pavis: «*Parties du texte (improvisées ou non) que le comédien, sortant de son rôle de personnage, adresse directement au public, rompant ainsi l'illusion et la fiction d'un quatrième mur séparant radicalement la salle et la scène*» (1996, p. 13). No estoy tan seguro de que el actor tenga que salir de su papel de personaje en la apelación al público.

García Lorenzo y Vega García-Luengos (2002). Sin embargo, en esta obra lo relativo a la «*apelación al público*» no tiene entrada independiente y se reduce a un pequeño párrafo de A. González en el que se dan indicaciones para evitar alguna confusión terminológica. Sirvan estas breves notas para resaltar el hecho de la poca atención dedicada a esta técnica dramática y espectacular en obras lexicográficas teatrales recientes, tanto generales como específicas.

Para el caso concreto de la comedia barroca española, según mi opinión, éstos son los criterios básicos para comenzar a definir el recurso de la «*interpelación al público*». En primer lugar, hay que deshacer un malentendido bastante frecuente y distinguir el *aparte al público* de la *locución a los espectadores*. El criterio para la distinción es muy sencillo: fijarse en si el personaje está solo o no en escena. Para que un enunciado pueda caracterizarse como «*aparte*» debe ser dicho por un personaje en presencia de otros a los que se oculta la dicción, y por lo tanto el pensamiento, que entonces, si hay una marca concreta de *interpelación*, va explícitamente dirigida a los espectadores. Este tipo de *aparte* suele ser breve, de uno o dos versos, y normalmente no sobrepasará los nueve o diez. Por otro lado, cuando el personaje está solo en escena y se dirige a la sala, entonces puede hablarse de «*locución al público*» y en este caso el soliloquio puede extenderse durante decenas de versos.

La segunda distinción necesaria surge cuando nos preguntamos cuáles son los requisitos para que se deba considerar determinado parlamento como «*efectivamente dirigido al público*», ya sea en *aparte* o como *locución*. Esta materia es más delicada, porque la práctica teatral contemporánea puede interferir en nuestra percepción de los textos y llamarnos a engaño. En las comedias del Siglo de Oro suele ser un personaje de gracioso o de graciosa el que establezca una relación directa con el espectador. Es bien conocida la función mediadora que juega este personaje entre el espacio de la representación y el espacio de la recepción y, como es normal, en ese juego de mediación el actor que representa al gracioso —quizás como sugerencia del director de escena— puede establecer con el público más contactos de los que el texto dramático escrito sugiere o indica. Que funcione, que tenga éxito es una cosa; que responda a lo que recoge el texto del XVII, otra bien distinta<sup>7</sup>. Llevando

<sup>7</sup> En este sentido no sabemos, además, casi nada de la técnica de los 'graciosos' a la hora de representar. ¿Dirían todos sus *apartes* directamente al público, al

las cosas al extremo, es posible pensar en una representación en la que todos los apartes de una comedia —me refiero a todos los apartes tradicionalmente entendidos como dichos «para sí» por cualquiera de los personajes— se digan directamente a los espectadores, como parte de una puesta en escena que no trate de suavizar la inverosimilitud del procedimiento sino todo lo contrario, es decir, subrayar la convencionalidad de la farsa, como es muy normal en escenificaciones de los clásicos en nuestro tiempo. Pero no es eso de lo que se trata de discutir ahora (cómo representar hoy los apartes) sino que, más bien, lo que se pretende es responder a la cuestión de cómo distinguir en los parlamentos de los textos de teatro barroco cuándo el poeta dramático indica que determinado enunciado debe decirse directamente al espectador, ya que nunca (?) se señalaba de modo explícito en acotación<sup>8</sup>.

#### EL EJEMPLO DE MORETO: *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

Al considerar la pieza más famosa del corpus moretiano, el examen de varios parlamentos de Polilla en *El desdén, con el desdén* puede ayudarnos a entender la diferencia entre un aparte a los espectadores, una locución directa al público y un discurso dicho para sí que quizás también podría dirigirse al espectador.

En la primera jornada, durante el primer encuentro de Diana con Polilla (vv. 647-1046), disfrazado de médico y llamado Caniquí, el gracioso debe recitar tres enunciados en aparte, es decir, sin que los oigan Diana ni sus damas (el último ya con los príncipes presentes también), porque si no, se darían cuenta del engaño. Ahora bien, ¿son apartes para sí o deben decirse al público?

La primera intervención nada más entrar en escena es: «¡Plegue al cielo que dé fuego / mi entrada!» (vv. 647-648). La segunda intervención, para cerrar la secuencia del diálogo directo con Diana y justo antes de la entrada del padre de Diana con los príncipes, dice así:

que se abrirían desde su primera salida?, ¿lo harían todos los actores de la misma forma?, ¿habría diferentes escuelas de actuación? Aquí el terreno es muy resbaladizo y todo está sujeto a la especulación.

<sup>8</sup> Soy consciente de que son peligrosas estas afirmaciones generales en las que se emplea el término «nunca» a propósito de un corpus tan amplio, y abierto a nuevos descubrimientos, como el de la comedia áurea.

DIANA	Caniquí, a vuestra venida estoy muy agradecida.
POLILLA	Para las dueñas nació. (Ap. Ya yo tengo introducción; así en el mundo sucede: lo que un príncipe no puede, yo he logrado por bufón. Si ahora no llega a rendilla Carlos, sin maña se viene, pues ya introducida tiene en su pecho la polilla.) (vv. 728-738)

La tercera intervención en aparte la dice Polilla antes de que Diana comience a explicar a los príncipes el fundamento de su aversión al casamiento:

POLILLA	(Ap. ¡Vive Dios, que es raro empeño! ¿Si hallará razón bastante? Porque será bravo cuento dar razón para ser loca.) (vv. 824-827)
---------	--

En los tres casos se trata, en principio, de apartes dichos para sí, pues no hay ninguna marca explícita de interpelación al público, pero son de esos enunciados que, dichos hacia la sala, proporcionarían un claro efecto cómico y acentuarían la complicidad del espectador en la farsa que se está jugando. Creo que es potestativo del actor o del director decirlos o no al público y depende también de si hay o no en la pieza otros parlamentos dirigidos inequívocamente a la sala. Sin embargo, en la segunda jornada de *El desdén, con el desdén* nos podemos encontrar con otras intervenciones de Polilla, siempre disfrazado de Caniquí, que hay que entender como dichas directamente a los espectadores. Veámoslas y comparémoslas con las que acabamos de recordar para distinguir con claridad la diferencia de estatuto enunciativo.

La jornada segunda se abre, como la primera, con un diálogo entre Carlos y Polilla hasta que salen Diana, Cintia y Laura, una vez que se esconde Carlos. Inicia aquí Polilla su juego a dos bandas («¡Qué gran gusto es ver dos juegos!», v. 1212). Se encuentran Polilla y Diana, hablan entre sí, en presencia de las damas, y finalmente sale Carlos de su escondite, desde el que ha cruzado un aparte con Polilla. En ese

momento comienza una complicada situación enunciativa en la que sobre el diálogo en alta voz entre Carlos y Diana se van tejiendo los apartes entre Carlos y Polilla, los apartes entre Polilla-Caniquí y Diana y los apartes para sí del propio Polilla, hasta que el gracioso subraya con un chiste el doble juego que se trae, dirigiéndose, esta vez sí, al espectador. La comicidad de la escena depende de que se entienda bien quién habla a quién:

[...]

CARLOS Y yo el primero, señora,  
vengo, pues es deuda igual,  
a cumplir mi obligación.

DIANA Pues ¿cómo, sin afición,  
sois vos el más puntual?

CARLOS Como tengo el corazón  
sin los cuidados de amar,  
tiene el alma más lugar  
de cumplir su obligación.

POLILLA (*Ap. [a Diana]* Hazle un favorcillo al vuelo,  
por si más grato le ves).

DIANA (*[Ap. a Polilla]* Eso procuro.)

POLILLA (*Ap.* Esto es  
hacerla escupir al cielo.)

DIANA Mucho, no teniendo amor,  
vuestra asistencia me obliga.

CARLOS Si es mandarme que prosiga,  
sin hacerme ese favor,  
lo haré yo, porque obligada  
a eso mi atención está.

DIANA (*[Ap. a Polilla]* Poca lumbre el favor da.)

POLILLA (*[Ap. a Diana]* Está la yesca mojada.)

DIANA Luego ¿al favor que os hago  
no le dais estimación?

CARLOS Eso con veneración,  
mas no con amor, le pago.

POLILLA (*Ap. [a Carlos]* ¡Necio, ni aun así le pagues!)

CARLOS (*[Ap. a Polilla]* ¿Qué quieres? Templá mi ardor  
aunque es fingido, el favor.)

POLILLA (*Ap. [a Carlos]* Pues enjuágate y no tragues.)

DIANA (*[Ap. a Polilla]* ¿Qué le has dicho?)

POLILLA (*[Ap. a Diana]* Que, al oídos,  
agradezca tus favores.)

DIANA (*[Ap. a Polilla]* Bien haces.)

POLILLA (*Ap. [al público]* Esto es, señores,  
engañar a dos carrillos.) (vv. 1236-1268)

Aquí sí tenemos una marca explícita, «señores», que nos permite afirmar que es un parlamento dicho a los espectadores. Como se dice ocultándolo a otros personajes que están en escena, podemos afirmar que nos encontramos ante un «aparte al público», como un modo de reforzar la comicidad de la situación en que se encuentra el gracioso, quien no puede dejar de compartirla con el regocijado espectador. Se establece aquí una conexión que volverá a repetirse, avanzada esta segunda jornada, tras un nuevo encuentro entre Polilla y Diana. Entre la salida de escena de Diana y la entrada de Carlos, el gracioso queda solo, en unos instantes de transición, y de nuevo se dirigirá inequívocamente al público con la misma forma de apelación («señores»):

DIANA Mira que voy al jardín.

POLILLA Pues ponte como una Eva,  
para que caiga este Adán.

DIANA Allá espero.  
*Váse.*

POLILLA ¡Norabuena,  
que tú has de ser la manzana  
y has de llevar la culebra!  
*[Al público]* Señores, ¡que estas locuras  
ande haciendo una Princesa!  
Mas, quien tiene la mayor,  
¿qué mucho que estotras tenga?  
Porque las locuras son  
como un plato de cerezas,  
que en tirando de la una,  
las otras se van tras ella. (vv. 1769-1782)

Como se puede apreciar con estos ejemplos, en la primera jornada no había indicios textuales suficientes para afirmar que las intervenciones de Polilla en aparte debieran decirse directamente a los espectadores. En la segunda jornada, por el contrario, sí se observan dos casos de apelación directa al público, uno dicho en aparte y el otro como bre-

ve soliloquio. Las dos utilizan el vocativo «señores» para abrir la interpelación. Esta apertura hacia la sala hace más verosímil la posibilidad de que otras intervenciones de Polilla, de esas que no se sabe muy bien a quién van dirigidas, sean dichas «al público». Por ejemplo, una vez que ya se ha establecido la complicidad, no es ilógico pensar que la interacción que cierra la jornada, en ese momento límite tan propicio para ello<sup>9</sup>, fuera dicha vuelto el actor hacia los espectadores: «Buena va la danza, alcalde,/ y da en la albarda el granizo». Aunque es más discutible, igualmente pienso que de modo retroactivo podría inducir al actor a decir aquellas otras intervenciones dudosas del primer acto de esta manera, para establecer desde antes su conexión con la sala y ahondar en la comicidad que esta situación propone.

<sup>9</sup> En la comedia cómica de enredo, un momento muy propicio para que un personaje se dirija al público directamente es el final de la jornada. Suele contenerse en el breve parlamento una advertencia, con una alusión al título de la pieza, o suele referirse a la complicación del enredo y a cómo acabará todo esto. En Moreto es muy significativo el caso de *No puede ser el guardar una mujer*, pieza en la que encontramos, además del típico final de comedia con interpelación al espectador, sendos finales de jornada con el mismo recurso. Al acabar el primer acto, Tarugo, solo en escena, se dirige explícitamente al público:

TARUGO        Miren los que ven aquesto  
                      si es bien grande necesidad  
                      el guardar una mujer  
                      que no se quiere guardar. (vv. 1044-1047)

De igual manera, otro personaje, esta vez la criada Manuela, espeta este comentario para cerrar el acto segundo:

MANUELA        Y deste ejemplo...  
DOÑA INÉS        ¿Qué dices?  
MANUELA        ... sepan los necios del siglo  
                      que *el guardar una mujer*,  
                      si ella guardarse no quiso,  
                      *no puede ser*, aunque tenga  
                      más guardas que el vellocino. (vv. 2147-2152)

La comedia se cierra con estos versos de don Félix: «Y sirva este ejemplo fiel/ para que los que presumen/ que *el guardar una mujer*/ es fácil, con este aviso/ digan que *no puede ser*» (vv. 3145-3149).

En la tercera jornada de nuevo nos encontramos con un aparte explícito a los espectadores y con otros que, aunque dudosos por no tener marca textual inequívoca, es muy probable que deban dirigirse al público, una vez que ya ha quedado establecida la complicidad desde el acto anterior. Siempre se trata de situaciones en que Polilla-Caniquí se encuentra al lado de Diana (vv. 2125-2552), a la que oculta su verdadero pensamiento. Dos apartes podrían decirse al público, pero no es obligatorio: «Todo esto es echar especias/ al guisado de mi amo» (vv. 2131-2132) y «Reventando está de pena» (v. 2166). Pero hay un tercero en el que reaparece una marca textual de apelación que no deja lugar a dudas:

POLLILLA        (*Ap [al público]* Señores, si esta mujer,  
                          viendo ahora este desprecio,  
                          no se rinde a querer bien,  
                          ha de ahorcarse, como hay credo.) (vv. 2205-2208)

Es importante notar el momento dentro de la acción dramática, pues lo dice Polilla a modo de cierre de su secuencia dialogada con Diana, justo antes de que comiencen a entrar todos los galanes al son de una música cantada, que propicia un cambio de escena. Efectivamente el aparte a los espectadores juega a veces como marca que subraya un momento de cambio de situación dramática. Por eso pienso que más adelante los versos de despedida del gracioso, antes de salir cómicamente de escena, tienen todo el aire de continuar el juego cómplice con la sala, aunque no contengan el signo específico de apelación, «señores»:

DIANA            ¡Vete, atrevido,  
                          o haré que te arrojen luego  
                          de una ventana!

POLLILLA        ¡Agua va!  
                          Voyme, señora, al momento,  
                          que no soy para vaciado.  
                          (*Ap. [al público]* Madre de Dios, ¡cuál la dejo!  
                          Voyme, que, donde hay pañal,  
                          el caniquí tiene riesgo.) (vv. 2545-2552)  
                          Vase.

*EL LICENCIADO VIDRIERA*

Con estas observaciones sobre *El desdén* en mente, vayamos ahora a ver lo que ocurre en la comedia de *El licenciado Vidriera*, escrita por los mismos años, probablemente en torno a 1648. La obra sería una pieza palatina más, aunque de buena factura, si no fuera por lo que ocurre a partir de la última escena del segundo acto, cuando el desventurado y desengañado Carlos, el protagonista, tras verse defraudado por todos (amigos, amada, corte de Urbino), toma la resolución de hacerse el loco para mostrar al mundo su ingratitud y su injusticia. Lo que pasa a partir de ahí hace que la comedia sea digna de mención especial por varios motivos. Me detendré ahora solamente en la cuestión que nos ocupa, la interpelación al público, que muestra, en mi opinión, uno de los casos más agudos de la comedia española barroca.

Como ocurría con Polilla, en la comedia de *El licenciado* el gracioso Gerundio, criado de Carlos, juega un papel extraordinario. Durante todo el primer acto lo vemos servir con fidelidad a su amo y en ningún momento recurre al «aparte» para esconderle el pensamiento. Sin embargo, sí es importante notar que al final de esa primera jornada, durante la escena de la batalla en las afueras de Urbino, en dos ocasiones establecerá un contacto con el público. Las dos veces encontramos la marca de apelación «señores» para indicar a quién se dirige su parlamento, abriendo el circuito de comunicación con la sala:

Carlos, espera, que perdí el camino  
Cielos, este hombre está loco,  
que se viene a meter ciego  
en el campo del contrario.  
[Ap. al público] Señores, ¿cuál es su intento?  
Aquí nos prenden y dan  
una vuelta de podenco. (vv. 826-832)

¡Vive Dios que la pescó!  
[Ap. al público] Señores, el juicio pierdo:  
¡que sea pobre mi amo  
pudiendo ganar un reino  
con irse a pescar Casandras! (vv. 943-947)

En el acto segundo, hay que esperar hasta la última escena, una vez transcurridos más de dos mil versos, para encontrar la situación dramática que da un giro total a la acción y que hace memorable esta comedia de Moreto. Por un cúmulo de casualidades y de intrigas palaciegas (entre ellas la deslealtad de su mejor amigo, Lisardo), los enormes méritos de Carlos nunca son reconocidos en la corte y acaba pobre, enfermo, desdichado y sin ninguna posibilidad de lograr el amor de Laura. A punto de ser abandonado por su criado Gerundio, en el foso de su mala fortuna, sintiéndose agraviado por todos, planea su venganza y decide fingir que se ha vuelto loco, diciendo que es de vidrio y que nadie le toque. Este momento clave transcurre con sólo dos actores en escena, Carlos y su criado. El plan que va ideando lo dice el personaje en aparte, para que no lo oiga Gerundio, en un discurso de cuarenta y nueve versos, y «paseándose», según reza la acotación<sup>10</sup>. En la parte final del discurso Carlos llama la atención de los espectadores sobre lo que va a hacer para desengaño de todos, aunque su acción conlleve la vergüenza, y a partir de ahí la comedia da un giro extraordinario:

¡Ah, cielos, si me sufriera  
ajar mi reputación  
el mundo! Denme licencia  
el decoro y la razón  
para que yo no parezca  
quien soy un término breve,  
que yo tomaré tan nueva  
venganza destas injurias  
que se admire el mundo della.  
Yo haré que todos conozcan  
su ingratitud y mi ofensa,  
y que lo vean de suerte  
que sea el castigo su afrenta.  
No ha de haber oído el mundo  
tal venganza de mi queja,  
tal castigo de su culpa.  
Sólo temo la vergüenza  
de ultrajar yo mi persona;

<sup>10</sup> «Este discurso le ha de haber hecho paseándose», dice la acotación tras el parlamento.

pero, ¿qué ultraje me queda  
que temer, con el que paso?  
[*Al público*] Pues todo el mundo me atienda:  
a ajar me voy por vengarme,  
para que los hombres sepan  
quién es el mundo, y cuál son  
los que la fortuna premia.  
Esto ha de ser lo primero :  
engañar ha de ser fuerza  
a ese criado. (vv. 2042-2069)

Las cinco ocurrencias de «mundo» en tan pocos versos me parecen muy significativas y muestran cómo se superponen distintos niveles de significación de esta palabra: «mundo» es «palacio de Urbino», es «fama» u «opinión», es «sociedad humana» y es el «auditorio», el público de la comedia, hacia el que parece dirigirse el personaje para anunciar su resolución: «Pues todo el mundo me atienda»<sup>11</sup>. A partir de aquí tiene lugar la escena en que Carlos se finge loco ante Gerundio, escena de gran comicidad, con un final de acto soberbio, pero que, dada la ausencia total de acotaciones, en la lectura puede quedar apagado si no se entiende bien —si el lector no imagina bien— la acción representada. El efecto cómico sólo se percibe cuando se distingue correctamente a quién dirigen sus parlamentos los personajes, cómo se configura el juego de espacios y cuál es el movimiento escénico. Una vez que se imagina uno a Gerundio sacando de escena a su amo en brazos, hablándose entre sí en tan comprometida situación

<sup>11</sup> Es muy propio del «aparte para sí» (ya sea un corto enunciado o un soliloquio de varios versos) la utilización del sintagma «¡cielos!». Así comienza el parlamento de Carlos (vv. 2020-2021): «¡Que me deba el Duque, cielos,/ la corona que gobierna». Reaparece en su soliloquio en el primer verso que reproduzco: «¡Ay, cielos, si me sufriera/ [...]». Poco a poco el discurso se va deslizando desde el ensimismamiento hacia la alteración (permítaseme este pequeño juego orteguiano) del «mundo». Recuérdese lo que dije al principio de que esta comedia probablemente fue escrita para representarse en palacio y, por consiguiente, ese «mundo» es tanto el palacio de Urbino como el palacio real de Madrid. Hay testimonio de que fue representada el 18 de enero de 1651 en la Corte y de que un año después se repuso en el cuarto de la reina en el Palacio del Pardo, quizás por la compañía de Sebastián de Prado o por la de Diego de Osorio. Casi treinta años más tarde hay noticia, del 26 de mayo de 1680, de una nueva representación palaciega, esta vez por Jerónimo García.

y dirigiéndose ambos al espectador con sus respectivos apartes, creo que se reconocerá el hilarante fin de acto. Recordemos la parte final del diálogo, justo en el momento en el que Carlos finge por primera vez que es de vidrio:

CARLOS            ¡Quítate allá! ¡No me toques!  
                          ¡Que me quiebras! ¡que me quiebras!

GERUNDIO        ¿Qué dices?

CARLOS            Pues, ¿no lo ves?  
                          De vidrio soy.

GERUNDIO        ¡Santa Tecla,  
                          que está loco!

CARLOS            ¡Vidrio soy!

GERUNDIO        ¡Jesús, qué gracioso tema!

CARLOS            ([*Ap. al público*] Ya el criado lo ha creído;  
                          aquí mi venganza empieza).

GERUNDIO        Señor, ¿qué eres vidrio es cierto?

CARLOS            ¿Posible es que no lo veas?

GERUNDIO        Pues, ¿hay duda? Ya lo miro.

CARLOS            Pues, ¿a qué vienes? ¿te acercas  
                          a quebrarme?

GERUNDIO        No, señor,  
                          que eres vidro de Venecia.  
                          ([*Ap. al público*] Llevarle quiero el humor).

CARLOS            Pues ¿a dónde vas? ¿qué intentas?

GERUNDIO        Llévate a casa.

CARLOS            ¡Eso no,  
                          quítate allá, que me quiebras!

GERUNDIO        ¿No ves que soy salvilla  
                          y puedo llevarte en ella?

CARLOS            Pues ven, llévame con tiento.

GERUNDIO        Eso haré. ([*Ap. al público*] ¿Hay risa como esta?).  
                          Vamos, señor. ([*Ap. al público*] Lindo cuento).

CARLOS            Vamos, ([*Ap. al público*] y el mundo suspenda  
                          el juicio desta locura  
                          hasta ver cómo me venga). (vv. 2113-2138)  
                          [Vanse, llevando Gerundio en brazos a Carlos]

Ahora bien, podría argumentarse que falta una marca explícita indudable (como el «señores» de otros casos ya vistos) para que se reconozcan varios de estos enunciados como «apartes al público». Es cierto,



pero creo que la clave<sup>12</sup> está en las palabras del soliloquio de Carlos «Pues todo el mundo me atienda», que hay que poner en relación paralela con los versos del mismo personaje que cierran la jornada: «[...] y el mundo suspenda/ el juicio de esta locura/ hasta ver cómo me venga», parlamentos con los que creo que en este fin de acto se enmarca una acción que se va acercando cada vez más hasta los espectadores de la corte madrileña, quienes finalmente son apelados a mantener la atención hasta ver en qué para todo<sup>13</sup> en la última jornada.

Prueba de que en este final de acto la acción escénica se ha ido abriendo paulatinamente a los espectadores es el sorprendente comienzo de la tercera jornada, que de modo inusitado continúa, ahondando en él, el juego con el auditorio. No conozco dentro de la comedia barroca española un caso tan largo y acentuado de interpelación al público<sup>14</sup>. Gerundio sale solo a escena y comienza a hablar dirigiéndose directamente a los espectadores<sup>15</sup>:

<sup>12</sup> Recuérdese, además, que ya Gerundio se había dirigido directamente al público en la primera jornada, dejando la puerta abierta para la comunicación. Cuando esto ya ha ocurrido en una comedia, aumenta la probabilidad de que otros «aportes» no explícitos sean interpretados como efectivamente dirigidos al auditorio, tal como he avanzado en mis comentarios sobre *El desdén, con el desdén*.

<sup>13</sup> Moreto hace muy finamente un último juego de palabras con el uso dilógico de «venga» («venir» y «vengar»), última palabra que oye el espectador.

<sup>14</sup> Evidentemente, que yo no lo conozca no quiere decir que no lo haya y uno de los objetivos de mi trabajo es animar a otros investigadores a continuar y matizar mis afirmaciones, aportando otros ejemplos significativos. Uno de los más notorios que recuerdo es el de Castaño en la jornada tercera de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, comedia en la que el gracioso, durante una cómica escena en la que se disfraza de mujer, apela a «Vuexcelencia» y al auditorio femenino de la fiesta cortesana (vv. 349-386).

<sup>15</sup> De las 24 comedias de las dos partes de Moreto, sólo otras dos piezas, aparte de *El licenciado*, hacen comenzar la acción de una jornada con un personaje solo en escena: *La misma conciencia acusa* y *Trampa adelante*. Haría falta extender el análisis a las otras piezas atribuidas a Moreto. En los tres casos ocurre al comienzo del acto tercero. En *Trampa adelante* y en *El licenciado* son los graciosos (Millán y Gerundio) quienes lanzan su soliloquio y en *La misma conciencia acusa* es el galán Carlos. Subrayemos, antes que nada, la rareza del procedimiento (tres comedias sobre veinticuatro) y veamos ahora algunos rasgos característicos que permitirán entender mejor la excepcionalidad del discurso de Gerundio.

El soliloquio de Carlos en *La misma conciencia acusa* (32 versos, vv. 2110-2141), de carácter serio, no está dicho como una interpelación al público o al menos no hay ninguna marca discursiva, ni otro indicio, que así lo haga pensar. En este tipo

[Al público] Señores, pierdo el sentido.  
No hubiera el diablo pensado  
arbitrio más acertado  
para haber enriquecido  
mi amo en su suerte abatida  
que ser loco placentero:  
manando estoy en dinero,  
en regalos y en comida. (vv. 2139-2146)

Siguen cuarenta y cinco versos en los que explica al auditorio lo que ha pasado entre la última escena del acto anterior y este momento: aquellos mismos cortesanos que despreciaron a Carlos empiezan a halagarlo y a requerirlo para amenizar sus fiestas, y escuchan embelesados sus ingeniosidades y sus aforismos de loco; ahora sí es admitido en la corte y se va haciendo riquísimo, con la ayuda de Gerundio (que es el primer engañado por la falsa locura de su amo), siendo invitado por todo Urbino como figura de entretenimiento. Tras estos versos explicativos, remata Gerundio su discurso con una nueva apelación al público y con un anuncio de que la acción continúa con la llegada de los pretendientes:

Señores, el juicio pierdo<sup>16</sup>:  
¡que haya hombre que sea cuerdo,  
valiendo tanto el ser loco!  
Pudiera haber dado hallazgo  
por tan dichosa locura,  
porque es cosa, si le dura,  
de fundar un mayorazgo.  
Y porque vean las gentes  
cuál es el mundo, a escuchar,

de parlamentos la llamada a los «Cielos» suele ser, además, señal inequívoca de que el personaje habla para sí mismo o de que se dirige retóricamente a ellos.

En *Trampa adelante*, la intervención de Millán (40 versos, vv. 2072-2111), de evidente efecto cómico, podría recitarse sin problema dirigiéndose directamente a los espectadores, pero de nuevo no hay ninguna marca discursiva explícita. Mas bien todo apunta a un parlamento dicho como hablando consigo mismo. Tal parecen confirmarlo versos como: «No sé a qué intento sería,/ dejando a mi amo aplazado;/ mas ¿por qué me da cuidado/ su trampa, estando en la mía? », o ese verso final dándose ánimos a sí mismo: «Millán, ánimo, al enredo».

<sup>16</sup> Recuérdese que son las palabras exactas que decía Gerundio en su segundo aparte de la primera jornada: «Señores, el juicio pierdo» (v. 944).

que ya es hora de empezar  
a venir los pretendientes. (vv. 2192-2202)

Tras el diálogo con un criado que viene a requerir los servicios de Vidriera para que vaya a palacio, Gerundio se dirige de nuevo al público:

[*Al público*] Señores, esto es medrar.  
Ya mi amo a Laura tuviera,  
si loco vuelto se hubiera  
desde que empezó a estudiar. (vv. 2223-2226)

Después de recibir dos nuevas invitaciones de sendos criados, tiene lugar hasta el final del cuadro (vv. 2292-2382) un diálogo entre Carlos y Gerundio durante el cual se producen varios apartes de ambos personajes que, siguiendo coherentemente con el juego escénico que parece instaurado, se dirían «al público», aunque no haya marca explícita salvo en uno de Gerundio, que refuerza esta idea de que se mantiene el juego con los espectadores:

CARLOS            Tú has de venirme a quebrar.  
GERUNDIO        Esos temores ataja,  
que de ti cuidando estoy,  
y he hecho, porque salgas hoy,  
una vasera de paja  
llena de algodón. ([*Ap. al público*] Señores,  
no es mucho que a esto haya prisa,  
que yo me muero de risa  
de tan graciosos temores.  
Pero llevarle el humor  
es fuerza y disimular).  
¿Quieres venirte a envasar?  
CARLOS            ([*Ap. al público*] En mi intento la mayor  
advertencia mía ha sido  
engañar este criado,  
pues a todos ha engañado  
verle a él tan persuadido  
a mi fingida locura; (vv. 2998-2315)  
[...]

Lo que hay que subrayar, además, es que el recurso a la técnica de interpelación al público, aparte de su valor lúdico, tiene en *El licenciado Vidriera* una razón dramática profunda. La complicidad progresiva con el auditorio queda tan bien establecida que no parece aventurado afirmar que cuando al final de la obra Carlos decida acabar con su locura fingida<sup>17</sup> y mostrar a todos en palacio en qué consiste la vanidad del mundo, su mensaje de desengaño se dirige por igual a los cortesanos de Urbino sobre el tablado y a la corte madrileña que escucha la comedia, pues se han ido fundiendo los dos públicos en un solo «teatro del mundo». En relación con lo que venimos diciendo, todo podría resumirse en estos versos en que aparecen los términos clave:

DUQUE            Pues, ¿con qué cura o prodigio  
tan presto habéis restaurado  
el juicio?  
CARLOS                            Si lo queréis  
saber, señor, escuchadlo.  
LAURA            ([*Ap*] ¡Cielos! ¿qué es esto que miro?)  
DUQUE            Decid, que atentos estamos.  
CARLOS            Pues si yo os lo he de decir,  
vos, gran señor, y el teatro  
del mundo, esta vez permita  
repetir lo que ha pasado;  
[...]  
Y pues es el mundo tal,  
y los que tienen su aplauso,  
que dan el favor a un loco,  
que niegan a un hombre honrado,  
no quiero más premio dél  
ni dellos que el desengaño. (vv. 2870-3009)

<sup>17</sup> En la escena final Carlos, en vista de que, a pesar de todo el esfuerzo, su amada Laura va a casarse con Lisardo, decide levantar su máscara durante un sa-rao y explicar toda su historia en un agrio y largo discurso de denuncia y desengaño del mundo (vv. 2876-3023). Carlos hace un resumen de toda su historia y después acusa a todos, uno por uno, contraponiendo todo el mal que le vino por virtuoso («por docto, / por valiente, por bizarro, / por discreto, noble y fino») y todos los bienes que logró al actuar como loco, el mejor pasaporte para lograr el premio en palacio.

## CONCLUSIÓN

Frente a lo que podría pensarse, la comedia española del Siglo de Oro no profundiza ni desarrolla mucho el recurso a que los personajes se dirijan directamente al público, en aparte o en discurso de apelación directa al espectador. Me refiero en concreto al marco estricto de las tres jornadas, que realmente sólo es roto, con mucha frecuencia, en ese parlamento final típico del gracioso —aunque otros personajes puedan hacerlo igualmente— en el que en cinco o seis versos de despedida se piden disculpas al «senado» o se dan vítores al poeta.

*El licenciado Vidriera*, sin embargo, explota bien a fondo tanto el «aparte a los espectadores» como la «locución al público», recursos técnicos que hemos tratado de dilucidar en este artículo. En el último tercio de *El licenciado Vidriera*, y de modo bien motivado dramáticamente, la acción se abre de forma explícita a los espectadores, miembros del gran teatro del mundo, a quienes quiere tanto acercar o introducir en la ficción de la comedia como extender su mensaje crítico de desengaño, siempre dentro de los términos moderados, discretos, contenidos, con tono admonitorio suave, tan propios de Moreto y tan apropiados para ser entendidos por el público de Palacio, palacio de Urbino en la fábula representada en un palacio real madrileño.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASA, Frank P., L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, dirs., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, 2 vols.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, «Los empeños de una casa», *Obras completas IV. Comedias, Sainetes y Prosa*, ed. A. G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, pp. 1-184.
- FOURNIER, N., *L'aparté dans le théâtre français du xviième siècle au XXème siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1991.
- MORETO, A., «El licenciado Vidriera», *Parte quinta de varios*, Madrid, Pablo de Val, 1653.
- MORETO, A., «El licenciado Vidriera», *Segunda Parte de las comedias de Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676.
- PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

RUBIERA, J., «Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

<http://www.moretianos.com/comedias.html> 12-02-2008. Comedias de Agustín Moreto:

- «El licenciado Vidriera». Texto establecido por Javier Rubiera.
- «La misma conciencia acusa». Texto establecido por Elena Di Pinto.
- «No puede ser el guardar una mujer». Texto establecido por María Luisa Lobato y María Ortega.
- «Trampa adelante». Texto establecido por Juan Antonio Martínez Berbel.