

ANOTACIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN AUTORIAL DEL ESPACIO LÚDICO EN ALGUNOS DRAMAS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

Por Ana Isabel Ballesteros Dorado

Ante todo, conviene recordar que, generalmente, se designa espacio lúdico al espacio escénico en cuanto creado por la actuación de los actores, por la evolución de cada uno en el seno del grupo (Pavis, 1984: 177). El estudio de este espacio implica, pues, un análisis de la proxémica, la kinésica, la entonación y declamación en relación con una obra dramática. Tal planteamiento, por tanto, supone, de una parte, aplicar y relacionar términos acuñados en el siglo XX con otro utilizado en la pasada centuria y, de otra, entender el término «declamación» en un sentido restringido¹, lo que per-

¹ Con todo, ha de tenerse en cuenta el sentido lato otorgado a la voz «declamación» en algunos tratadistas de la época a la hora de valorar ciertas críticas y fuentes. Jesús Rubio, en uno de los escasos artículos que existen hoy dedicados a este aspecto en el siglo pasado, se refiere a las discusiones habidas en el siglo XVIII en torno al significado de la voz «declamación», sobre si abarcaba sólo la dicción o todo el arte del comediante (1988: 262). Lo cierto es que este vocablo ya en los años del ochocientos constituía la parte fundamental en el título de obras que, en realidad, trataban de las distintas técnicas, habilidades, conocimientos necesarios para el actor, no sólo referentes, por tanto, al uso de la palabra y de la voz, sino al cuerpo entero y a la «expresión» e interpretación en sentido general.

Carlos Latorre inicia sus *Noticias sobre el arte de la declamación* señalando lo inconveniente de usar este vocablo con la significación «el arte del cómico», pues

...parece que esplica mejor cualquiera otra cosa que la diccion natural; á esta palabra va unida la idea de cierto convenio, que sin duda tiene su origen desde el tiempo en que la tragedia se cantaba, y esto ha bastado para dar una direccion falsa al estudio de nuestros jóvenes. / En efecto, declamar es hablar con énfasis; luego el arte de la declamación es el arte de hablar como no se habla (1839: 5).

No obstante, reconoce la dificultad de encontrar un término mejor, pues la expresión traducida del francés «jugar la tragedia» sugiere más la idea de diversión que de arte; pero como «decir la tragedia» le resulta fría, sólo cabe admitir, en su opinión, «egecutar la tragedia», expresión que prefiere porque considera «al actor tan estrechamente unido al autor, que colocándose el primero en lugar del personaje que representa, debe completar el pensamiento del segundo de quien es intérprete» (1839: 6).

Unos años más tarde, Valladares y Saavedra, sin hacer tiquis miquis al término, dice entender por declamación teatral «...las reglas que modifican y dirigen directamente las leyes naturales para expresar sobre las tablas las distintas pasiones del corazón humano, y los varios accidentes de la vida» (1848: 576) y, de la misma manera, Bastús identifica declamación con «representación»: la declamación teatral es la que «...por medio de la voz, del semblante y de la acción, expresa los afectos del personaje que el actor representa» (1848: 77; citado por Rubio Jiménez, 1988: 715).

Por su parte, el *Manual* de Julián Romea no parece detenerse en una definición del término ni en los pormenores sobre su significación, pero toma un partido muy claro, por cuanto juzga que la primera obligación del actor es «hablar correcta y limpiamente el idioma» mediante el estudio de la gramática, de los alientos y de la voz. Ahora bien: aunque ocupan gran parte de la obra los apartados de métrica y de historia del teatro —que llega hasta los inicios del romanticismo, pues se detiene en Martínez de la Rosa y Bretón—, el último capítulo se dedica al tratamiento «de la voz, de la acción, del continente» (1858: 61-78) y no olvida los consejos sobre dónde encontrar información acerca de los trajes adecuados para los personajes de las distintas épocas que se hayan de encarnar.

mite establecer los límites más claramente y diferenciar este aspecto de aquéllos contenidos en las expresiones «kinésica»² y «proxémica»³.

En general, los autores románticos concedían mucha mayor importancia a la declamación y correcta entonación, que diera el sentido preciso, que a la kinésica y proxémica: un ejemplo lo supone algún que otro retrato entre satírico y costumbrista sobre los pormenores de los ensayos y la vida de los actores en la época, (v.gr. Peral, 1843: 13). A la luz de tales artículos, se infiere que los actores se preocupaban sobre todo de declamar adecuadamente, pues en ningún momento se habla en ellos de cómo han de gesticular o moverse, ni los autores parecen fijarse en tales detalles. La declamación, en cambio, sí se entendía como un componente en que la intervención de los autores servía de gran ayuda.

De hecho, un análisis de las correcciones realizadas por Zorrilla en su *Don Juan Tenorio* revela que van orientadas a facilitar la pronunciación del verso, como si hubiera observado algún tipo de apuro en actores concretos. Por el mismo motivo, aligeró varios parlamentos y diálogos en aquella obra⁴. También cabe seguir la opinión de Fernández Cifuentes, para quien Zorrilla nunca parece olvidar que sus parlamentos estaban destinados a un auditorio, no a un lector privado (1993: 251). En efecto, en sus «Recuerdos del tiempo viejo», Zorrilla se detiene a exponer cómo ayudó a Latorre en sus progresos hacia una declamación adaptada al gusto de la época⁵. Antes de iniciar sus ensayos, Latorre le decía a Zorrilla cómo pensaba desarrollar su papel, y éste le explicaba cómo lo había concebido (1943 II: 1773)⁶.

² Se escribe aquí el término como Bobes Naves (1987, 1988, 1993), pese a que una castellanización más aceptable lo sustituiría por «quinésica». Ambas opciones nos separan de cómo presenta esta voz Fernando del Toro en la traducción de la obra de Pavis: allí utiliza «cinésica» para referirse a la ciencia de la comunicación a través del gesto y de la expresión facial (1984: 56).

³ Parece deberse a Hall (1966), según Pavis (1984: 383), el origen de esta ciencia que examina la organización de las distancias que los seres humanos establecen entre sí en la vida cotidiana, según la cultura a que pertenecen.

⁴ En efecto, la lectura del manuscrito, tal y como la ofrece Fernández Cifuentes, presenta fragmentos con señales indicativas de que se suprimieron en la representación: parte del diálogo entre Pascual y don Luis sobre el miedo de éste a los poderes de don Juan (versos 896-955); parte del discurso de la madre abadesa (vv. 1445-1489); parte del monólogo de doña Inés tras dejarla sola la abadesa (1516-1523); las quejas de Brígida sobre la rapidez con que han viajado hacia la quinta (1922-1929) y la descripción ante doña Inés del supuesto incendio (2022-2067); versos todos, por otra parte, que restan la concentración dramática y el rápido tempo que peculiariza la obra.

⁵ La cita de Latorre, incluida en el apartado dedicado a la declamación, sobre la cercanía entre autor y actor, constituyó parte de su experiencia cotidiana durante varios años, en concreto durante aquéllos en los que encarnó personajes de Zorrilla. Él se esforzaba en interpretar bien el sentido concebido por el autor, pero éste también parecía modificar sus versos para eliminar trabas a su pronunciación. La simbiosis fue perfecta en varios dramas. En su edición de *El zapatero y el rey*, Picoche reproduce, como «Apéndice III» todo el relato del dramaturgo en lo referente a sus relaciones mutuas y la preparación de esta obra concreta (1980: 356-369). Si más adelante se citan otros fragmentos de los mismos «Recuerdos» por la edición de las obras completas, se debe a que no aparecen citados en ninguna edición más cercana.

⁶ Con Bárbara Lamadrid también mantuvo un estrecho contacto:

...necesitaba el mismo estudio, la misma inoculación de mis ideas innovadoras y revolucionarias en el teatro, y yo la trataba como a una hermana menor, a quien unas veces se la acaricia y otras se la riñe; yo la(sic*) decía sin reparo cuanto se me ocurría; la hacía repetir diez veces la misma cosa, no la dejaba pasar la más mínima negligencia, la ensayaba sus papeles como a una chiquilla de primer año de Conservatorio; y a veces se enojaba conmigo como si verdaderamente lo fuese, hasta llorar como una chiquilla, y a veces me obedecía resignada como a un loco a quien se obedece por compasión; pero convencida al fin de mi sinceridad, del respeto que su talento me inspiraba, y de la seguridad con que contaba yo siempre con ella para el éxito de mis obras (...) que diga ella cuántos malos ratos la di con el ensayo y cuántas noches insomnes la hice

Por otra parte, el cotejo del manuscrito, la primera edición y la definitiva evidencian, en las sucesivas correcciones de *Don Juan Tenorio*, una cada vez mayor precaución y, sobre todo, precisión por parte de Zorrilla en anotar los gestos de los personajes: en concreto, se advierte en las progresivamente más voluminosas acotaciones indicadoras de a quién o a dónde han de mirar los personajes en sus parlamentos⁷. Lo mismo puede decirse de *El zapatero y el rey*⁸.

Sin duda la crítica servía en muchos casos de correctivo y los errores seguramente ayudaban también a los autores a vigilar en lo sucesivo los montajes. Tanto las refundiciones de Hartzzenbusch como los estrenos de sus obras posteriores a *Los amantes de Teruel* parecen evidenciar un cada vez más completo conocimiento del dramaturgo en estas materias —aunque siguiera sin acudir a las primeras representaciones⁹—: ya en *Alfonso el Casto*, v. gr., especifica en muchas más ocasiones que en *Los amantes de Teruel* los movimientos de los actores. La kinésica, la proxémica y, en general, la paralingüística parecen haberse concebido junto con los versos que pronuncian los personajes. En el primer acto, Jimena —hermana del rey fugitivo—, debe pasar inadvertida, fingir ser hija de Bernarda ante el registro de Sancho, pero se delata ante el espectador con sus continuas señales de nerviosismo, señales que no deja de advertir Sancho:

SANCHO. ¿Con quién vino don Alfonso?
 BERNARDA. Con su bridon y su estoque.
 SANCHO. ¿Llegó solo?
 BERNARDA. Rey caído
 suprime los batidores.
 SANCHO. ¿Y su hermana?
 JIMENA. (Aparte) ¡Oh, Dios!
 (Cáesele el huso.)

pasar con el estudio de mis papeles; cuántas lágrimas la hice derramar y cuántas veces la hice detestar su suerte de actriz; pero que diga también si tuvo nunca amigo más leal ni aplausos y ovaciones como las de mi *Sancho García* (1943, II: 1765-1766).

⁷ Algunos ejemplos: tras la «escena de sofá», don Juan oye un ruido y luego observa que es una barca que ha atracado bajo su balcón. Pero sólo en la edición definitiva acota «(Mirando por el balcón)» (tras el verso 2.286; 1993: 250); en la segunda parte, añade, también en la versión definitiva de Baudry, que don Juan, «(Contempla las estatuas, unas tras otras)» (tras el verso 2.759; 1993: 251) o que, en el verso 3.744, se está dirigiendo a la estatua de don Gonzalo (1993: 254). Con respecto al manuscrito, parece que los ensayos le obligaron a aclarar algunos movimientos, de modo que la primera edición contiene acotaciones sobre kinésica y proxémica no escritos en aquél: en el verso 2.759 señala que don Juan se está dirigiendo a las estatuas (1993: 252); que, tras el verso 3.332, los invitados se levantan asombrados (1993: 253), que don Juan está hablando a Centellas y Avellaneda a partir del verso 3.424, que mira a los espectros tras el verso 3.655 (1993: 254), o que las estatuas vuelven a sus lugares tras el verso 3.801 (1993: 255).

⁸ Basta el cotejo del manuscrito con la primera y sucesivas ediciones (p. ej. v. 471, 1980: 229). En cambio, en las de *Traidor, inconfeso y mártir*, ateniéndose a las variantes tal y como las anota José Luis Gómez (1993), no existen ampliaciones de esta índole. Las ediciones de Baudry muestran textos más sintéticos en las acotaciones, pero sin que varíe su sentido. Lo curioso es que, contra lo que cabía esperar, tampoco en el manuscrito que se conserva destinado al primer apuntador —el dedicado a marcar entradas y versos a los actores— se ven indicaciones de este tipo.

⁹ Es característico en las reseñas sobre estrenos de Hartzzenbusch que el articulista se refiera siempre al hecho de que el público solicitara, al final, su presencia en la escena para aplaudirle y él no se encontrara en el teatro: así había sucedido en la primera representación de *Los Amantes de Teruel* (*Eco del Comercio*, 22-I-1837: 1; *El Constitucional*, 6-II-1837: 3); la persistencia de tal conducta en estrenos siguientes se consideró una prueba más de su modestia (vid. *Correo Nacional*, 16-XI-1838). No en vano José María Díaz, en 1841, lo llamaba «El mas modesto de nuestros escritores» (27-VI-1841: 99).

un punto solo en un parage tan poco a propósito para espesar sus penas...
(*Semanario Pintoresco*, 1843: 47)¹¹.

A diferencia de estos casos emblemáticos, otros autores incomparablemente menos famosos y prolíficos, como Fulgencio Benítez Torres, detallaban desde su primera obra y a cada paso cuál debía ser la entonación de sus personajes. Una obra de tan escasa calidad como *Adolfo*, donde chirrían y patinan muchas frases, no carece de momentos, quizás no buscados por el autor, en los que la paralingüística refleja inigualablemente los rasgos caracterizadores de los personajes y las situaciones. Por ejemplo, en la escena VIII del primer acto, Adolfo se enfrenta al conde de Rizari, padre de su amada. El acierto de este momento estriba en la contraposición de ideales puestos sobre el tapete, patentes en la actitud de los dos personajes pero, sobre todo, en ciertos signos no verbales. El conde, según había anunciado la propia Clementina en su fugaz aparición (esc. VII, 1838: 7) se acerca a Adolfo con la intención de decirle que no debe volver más por su casa. La estrategia conversacional del conde resulta mucho más convincente que la de Adolfo. No pierde un momento y, tras el saludo del joven, intenta indirecta pero eficazmente que salga a relucir el asunto que han de tratar. El conde indica al pretendiente de su hija la conveniencia de procurar ganarse un rango en el ejercicio de las armas y no esperar panes caídos del cielo¹².

Dos acotaciones marcan con justeza el carácter del conde: una dice «*Con ironía*» y la otra indica una carcajada. Ambas definen además el tono y el modo de tratar al joven. Una risa que pueda entenderse provocada por las palabras recién pronunciadas del interlocutor, sólo está permitida en un clima distendido, informal o muy amistoso. En cualquier otro caso, se entiende como ofensa o como burla y, si es respuesta a algo dicho por un inferior y no existe ningún tipo de disculpa, manifiesta la escasa consideración que le merece ese tal inferior a quien se ríe. En esta escena de *Adolfo*, el eje de autoridad no sólo se basa en la mayor edad del padre con respecto al pretendiente de su hija, sino en la diferencia de posición social entre ambos. De ahí que a Adolfo sólo le quede una acotación posible: la que alude a su resentimiento, resentimiento propio de quien se siente tratado descortésmente y carece de medios para desquitarse. El pretexto de su conversación gira en torno a esa distancia que deja en lugar privilegiado al conde frente a Adolfo y que le permite despedirle de su casa y oponerse a cuantos asertos plantea el pretendiente; le permite incluso aconsejarle sin admitir que, a su vez, Adolfo le haga ver otros puntos de vista. Estas acotaciones mencionadas son instrucciones a los actores de carácter general; son ellos quienes deben ajustar el volumen, el tono, el gesto y la proxémica de modo que el público interprete a través de éstos la actitud irónica por parte del conde y la actitud resentida por parte de Adolfo. La ausencia de críticas a la ejecución de la obra en la época impide el más mínimo acercamiento a cómo se llevó efectivamente a cabo.

Pero, en contraste con esta nueva tendencia romántica a emplear correlativamente con el verbal otros códigos, ciertos autores, como José María Díaz o Gil y Zárate,

¹² Esta escena es importante en cuanto que marca la recurrencia ya vista en escenas anteriores: Adolfo no cree necesario ganarse un puesto en la sociedad, piensa que éste ha de venirle con un golpe de fortuna. Cuando descubre la alta posición de su padre, perdida por culpa de intrigas tramadas por otros y en las él que era inocente, se ampara en esa circunstancia para enarbolar sus supuestos derechos y enfrentarse con los responsables de que aquella posición le fuera arrebatada.

en algunos dramas revelan su adhesión a la corriente neoclásica con una ausencia de didascalias que dejaba en manos de los actores y la empresa también este componente del espectáculo¹³.

Por lo que respecta a los críticos, también parecían fijarse especialmente en la emisión vocal del actor, aunque sin desatender siempre al movimiento y al gesto. Cuando, a propósito de *Simón Bocanegra*, el articulista de *La Iberia* se refería a los intérpretes, aludía más a la declamación que a la gesticulación, pero ambas se tenían en cuenta a la hora de juzgar la interpretación total de un actor¹⁴. Igualmente, a las dos apuntaban las críticas sobre García Luna y su interpretación de Froilán Díaz en *Carlos II*, muchos años antes; según la crítica parece que estuvo muy en su papel pues, literalmente, dijo una: «...pocas cosas hemos visto hacer mejor a García Luna» (en *Semanario Pintoresco*, 1837: 381) y otra: «Llegó a revelar en algunos momentos que no están apurados los recursos de que es capaz su inteligencia» («M.», 1837: 2). Pero Coll se mostró algo renuente a concederle elogios, pues, aun viéndole muy acertado, «...hubiéramos querido que en algunas situaciones no hubiese mostrado tanto celo, evitando de este modo ciertos desentonos en que incurrió» (1837: 2). «G. G.» fue el más concreto en sus apreciaciones:

Sólo quisiéramos que cuando arrebatado de su abominable pasión, habla el lenguaje del amor mas apasionado, su voz fuera mas melodiosa, que le diera otra inflexion que la que usa, cuando arroja por sus labios todo el veneno de su alma pervertida; cuando con su voz pavorosa, guiado por el instinto de conservacion, aterra al desgraciado monarca, y le hace consentir en un parricidio (en *La España*, 6-XI-1837: 2).

En cambio, las noticias de que se dispone sobre otras representaciones, como la de *Álvaro de Luna*, apenas sirven para hacerse una idea del modo de ejecutarse: se

¹³ No obstante, algunas indicaciones vienen dadas por el propio diálogo en las obras de mayor tendencia neoclásica: la banda que Sol le entrega a Pedro antes de que éste vaya al torneo y que utiliza como respuesta a la declaración amorosa del joven (Acto I, esc. IV, 1842: 16) o los gestos de doña María, cuando se abraza a su hijo para evitar que se marche (Acto III, esc. X; 1842: 65). Se señalará aquí su percatarse, gracias a un elemento paralingüístico, el tono de don Juan en cierto momento, de una segunda intención o una intención oculta en la ambigüedad de su acto de habla:

JUAN. Contad, don Alonso, contad con mi espada,
que a viles contrarios jamás perdonó;
veréis muy en breve, con prueba sobrada
que en vano a Tarifa don Juan no llegó. (...)

MARIA. (A *Guzmán*) ¿Notáis en su acento
la amarga ironía? (Acto I, esc. II; 1842: 8).

¹⁴ «...García Gutiérrez es de los autores más felices en la expresión de sus conceptos; pero de los más desdichados para encontrar intérpretes de sus creaciones. Aquí no tenía un Latorre y ni una Teodora: necesitaba el público cerrar los ojos y oír solamente los versos y los elevados conceptos en que abundan.

»Pero si no exigimos que todos sean notabilidades, al menos debemos pedir que cada cual utilice sus facultades, y que no las eche a perder con afectaciones de mal gusto y de peor efecto: ese ahuecar la voz de Delgado y esas actitudes de debilidad, que lastimosamente imita el actor Méndez, constituyen un defecto, tanto más censurable, cuanto que uno y otro tienen buena voz y buena presencia. ¿Por qué se empeñan en desnaturalizar esas cualidades con actitudes y salmodias inaguantables? ¿Por qué no siguen el rumbo de Casañá, que cada vez es más digno en su entonación, en su acción y en su decir? ¿Por qué arrastran tanto los versos, que parece que las palabras salen destiladas de sus labios?

»Calvo estuvo regular, Alisedo bien, la Marín hizo esfuerzos laudables, y Casañá en su insignificante papel, le dio una importancia que oscureció el de Pablo, que por su contextura contrasta con el de Simón. Donde mejor estuvo Delgado fue en la escena final» (12-I-1861).

trata de alusiones vagas y todas se refieren a los tonos, modulaciones y declamación en general. De García Luna, que encarnó a don Álvaro, sólo se sabe que, en el sentir de Coello y Quesada «...comprendió perfectamente su papel y tuvo instantes de inspiración. Le diremos, empero, que en algunos momentos se escucha demasado» (1840: 3)¹⁵.

En fin, la lectura de muchas reseñas lleva a pensar que una buena parte del efecto dramático logrado a través de la declamación correspondía en exclusiva a la técnica, la modulación y al timbre del propio actor, cosas que añadían un plus a lo requerido por el dramaturgo¹⁶.

Pasando ahora revista a los apartados de la kinésica y la proxémica, hemos de empezar recordando que, generalmente, se atribuían a la dirección y a la formación de los actores¹⁷, si bien muchas veces se infieren a partir de los textos. Debe tenerse en cuenta que los diálogos del drama romántico son de una viveza muy poco usual en la tragedia neoclásica, donde se prodigaban los parlamentos largos, parlamentos, en buena parte, amoldados a las reglas retóricas, auténticos discursos que obligan a un tipo de movimiento conforme con tal retoricismo. Los diálogos románticos son mucho más cruzados y —salvando las distancias— mucho más *aparentemente naturales*; por tanto, exigen un movimiento kinésico y proxémico en el trabajo de los actores también más cercano al realismo.

En la época y en lo que a las especificaciones por parte de los autores en sus obras concierne, sin embargo, se encuentra una repetida tosquedad, estereotipación y un limitado, recortado repertorio de gestos, en su mayoría muy poco originales, ya vistos en otros teatros de períodos anteriores. Si sólo se repara en este código, cuyas propiedades y fecundidad se trataban de explotar en la época romántica, pa-

¹⁵ Por su parte, el Sr. Lombía, a juicio de este mismo articulista: «...en un papel que no es el suyo, hizo cuanto pudo por agradar al público. Le diremos que es preciso no olvide que media una gran distancia entre el leer versos y recitarlos en la escena, que el acento de la pasión no señala los consonantes». Tampoco la referencia a Teodora Lamadrid, en su papel de Elvira, sirve sino como señal de que por aquellos años se iniciaba en su carrera y contaba con buenas dotes artísticas: «¿Y qué diremos de la inocente Elvira? Lo que todo el mundo dice de la joven doña Teodora Lamadrid, que es una actriz de grandes esperanzas, que siente su corazón lo que sus labios dicen» (1840: 3).

¹⁶ Pueden aportarse más ejemplos, como el de Matilde Díez al interpretar el papel de Blanca en *El paje*:

La Sra. Díez ha estado tan feliz, tan verdadera como siempre. ¿Quién no se extasia al oír en su boca las preciosas quintillas del segundo acto? ¿Quién no se conmueve al escuchar la trova? (...) Sus palabras penetran hasta el corazón y excitan según quiere la Matilde horror o compasión (en *Gaceta de Madrid*, 26-V-1837: 4)

y, con respecto a Latorre, su actuación en *Barbara Blomberg*:

El menor elogio que se puede hacer del señor Latorre es decir que hizo cuanto pudo; pero donde desplegó todo su talento artístico fue en el monólogo de la escena V del segundo acto cuando dice: «De Alemania emperador (...)». Estos versos bien interpretados y mejor dichos por este distinguido actor bastaban, por sí solos para revelar a los espectadores el hombre que dio al mundo el lema de *plus ultra*, si al presentarse en la escena no le hubiera conocido cuantos han visto el retrato del célebre monarca que representaba y que existe en el museo de Madrid (en *El Patriota*, 24-XI-1839: 1).

¹⁷ En muchos casos se aprecia con total diafanidad que la crítica reseñada se dirige exclusivamente al actor o a su dirección escénica, como en aquel detalle del señor López sobre el que, a raíz del estreno de *El rey monje*, el periodista del *Eco del Comercio* dijo: «Al viejo D. Ferriz aconsejariamos que no esforzara tanto aquel grito al abrazar á su hijo que por cierto le valió un aplauso; porque creemos que el placer no se espresa de un modo tan desacompasado como no sea por un loco» (22-XII-1837). No obstante, también se daban casos de lo contrario: en el artículo varias veces citado sobre «Cosas que rara vez se ven en nuestros teatros» un punto no expuesto antes es el siguiente: «Un actor que no se apropie los aplausos que muchas veces se tributan únicamente al talento del poeta» (1834: 2).

rece formado por unos pocos signos, comodines en muchos casos. De ellos, los más destacables son aquéllos que caracterizan a los personajes, sus sentimientos o su actuación, que avalan o desmienten los datos verbales que de ellos se ofrecen por su boca o por las de otros personajes, pues entonces cumplen su propia función, no complementan sin más el diálogo verbal. La conclusión primera viene a ser la misma que la resultante de los estudios sobre kinésica llevados a cabo en los últimos años: se trata de signos no separables de la expresión verbal, signos que no existen como entidades aisladas (Keir Elam, 1980: 69).

Adel el Zegrí, drama que no contó con un aplauso unánime y en el que no dejan de encontrarse defectos de todo tipo, contiene, sin embargo, aciertos —por lo contados y detectables, quizás, de menor fuerza— de índole escénica, y en ellos comparecen varios códigos diversos en la creación de un mensaje coherente. Un ejemplo de sumo interés lo constituye el final del segundo acto y el comienzo del tercero. *El Estudiante* criticó en el drama «el poco enlace de unos actos con otros, resultando que al paso que el autor se quita de encima una gravísima dificultad, debilita también por esta parte el interés, porque ni sabemos de que manera entró Isabel en el convento...» (2-IV-1838: 2). Se aprecia, cierto, que la obligada compresión temporal de todo drama se lleva al límite, pero en lo que al enlace entre estos dos actos se refiere, el autor efectúa un encadenamiento de tipo espacial, un enlace desde la significación adquirida por los espacios según el empleo que de ellos realizan los personajes con su proxémica.

Al término del segundo acto, la condesa, creyendo culpable a Isabel de la muerte de su hermano Fernando en un combate de honor y no escuchando de ella el nombre de aquel a cuyas manos ha muerto, se marcha de la escena dejándola sola con el cadáver y encerrándola —la anotación en los manuscritos de los traspuntes reza «en entrdo la(sic) Teresa se cierra la pta del fo y se da un fuerte cerrojazo» (hoja 20)—. El espacio representado del aposento se ha transformado, merced a la salida del personaje y al ruido escenográfico, en el espacio de la prisión para Isabel, transformación de signo más claro cuando el telón vuelve a abrirse en el tercer acto y el espectador se encuentra ante un convento, donde Isabel ha sido recluida, «castigada» por su madre. Se ha elegido un espacio representado acorde con una cárcel, conforme a lo entendido en la época y conforme al sentido otorgado expresamente por los propios personajes: Isabel sigue guardando el secreto de quién sea Gonzalo y a las abiertas amenazas de su madre, contesta: «Lo que no habeis podido conseguir con súplicas, mal lo conseguireis con amenazas. Ya no me horroriza la idea de verme encerrada dentro de estas paredes» (Acto III, esc. III; 1838: 29).

El puente significativo tendido entre los dos espacios representados se corrobora gracias al paralelismo observado en el comportamiento lúdico de Isabel durante los dos actos ante una situación de la misma naturaleza: al fin del segundo acto, una vez que se oye a la condesa echar el cerrojo, Isabel recuerda que dejó a Gonzalo escondido en su cámara y acude a abrir la puerta de ésta, esperando encontrarle. Viendo que ha huido, se desmaya. Con tal antecedente visual, puede provocarse la tensión en el espectador cuando, en el tercer acto, se produce una situación paralela y la condesa determina que Isabel profese, por negarse ésta a desvelar el nombre de Gonzalo. Isabel, ya sola en su celda, evoca a su amado, cuya voz de pronto escucha. También ahora se cierra con cerrojo la puerta —aunque esta vez sea Gonzalo quien lo haga, una vez dentro de la celda—; también ahora parece encontrarse salida en un acceso no previsto por la condesa como

posible para la fuga: héroe y heroína recurren a él mientras suenan golpes en la puerta.

No obstante, el drama falla cuando desperdicia esta excelente disposición y se presenta, en el cuarto acto, un salón del palacio y, allí, tanto a la condesa como a Gonzalo e Isabel, como certificando que no han logrado escapar. No fallan los recursos escénicos y lúdicos, usados, ya se ve, incluso con originalidad, sino las estrategias para hacerlos desembocar en un acierto teatral. De ahí que *El Estudiante* pudiera decir:

... el cambio tan horrible como inverosímil y poco motivado en la conducta de su madre, que de enemiga declarada de sus amores se cambia en protectora falsa y alevé para tener el gusto de cometer la venganza mas friamente infame que ha podido soñar un romántico (2-IV-1838: 2).

Porque, ciertamente, por lo general las indicaciones sólo sirven de acompañantes al texto y con él concuerdan, sin que se aprecien diferencias con respecto a las tragedias neoclásicas. Veamos el ejemplo de un autor bastante poco afortunado en el teatro, Romero Larrañaga.

En su obra *Doña Jimena de Ordóñez*, obra con constantes acotaciones referidas a la kinésica y proxémica de los personajes, presenta a don García, el esposo odiado, como alguien terrible, desconsiderado y tirano, sin apenas un solo detalle agradable, según un maniqueísmo más acorde con la tragedia neoclásica que con el nuevo estilo; comparece en escena por primera vez con armas negras y encubierto —signo descortés, en el sentir de don Gonzalo—, «con paso tardo, mirando á todos con desden» (1838: 18), y se acerca a doña Jimena sin cuidar el saludo debido a don Gonzalo, hermano de ella y, a la sazón, señor del castillo. Tal cosa le hace exclamar a éste y decir a Aznar:

AZNAR.	(...) su aire es el mismo y su feroz insulto.
DON GONZALO.	Caballero ó soldado, que villano segun la osada condicion os juzgo, ignorais el respeto que se debe al ilustre Gonzalo.(...) ¿Os descubris?
DON GARCÍA.	No en mi semblante fundo mi nobleza. La espada ha de probarla (...)
DON GONZALO.	Mas ese pergamino en vuestras manos es para mí.
DON GARCÍA.	(Sin responderle) Doña Jimena busco (Acercándose á donde ella está.) ¿sois vos, Señora? (...)
DON GONZALO.	Insolente Soldado. Yo os pregunto y desdeñais respuesta al Caballero que aqui os recibe (Acto I, escena última, 1838: 18-19).

En pocos dramas se produce, pues, un salto cualitativo con respecto a las formas de la tragedia neoclásica. Leopoldo Augusto de Cueto, por ejemplo, utiliza continuamente la kinésica y la proxémica como recursos que aclaren, cuando aún no haya dado tiempo a que medien palabras, las posturas de los personajes ante las diversas situaciones, de modo que los personajes hablan primero corporal y luego vocalmente, como si los gestos expresaran los sentimientos y pensamientos que les

bullen dentro y sus versos hablaran al interlocutor; y esto, desde el comienzo mismo de la obra. Doña Guiomar explica por señales kinésicas la justificación de haber permitido la entrada en la estancia de su señora a unos embozados:

GUIOMAR. ...Sé que dejarle aquí entrar
podrá ocasionarme enojos
mas sabe tan bien mandar
que me hace bajar los ojos
y servirle á mi pesar(...)

REY. (A GUIOMAR)
No olvides, si no estas loca,
que mucho debe temer
quien mi cólera provoca,
y que a ti solo te toca
el callar y obedecer.

(GUIOMAR *pone el dedo en la boca con un gesto de temor en señal de asentimiento*) (Acto I, escs. I y II; 1844: 10-11).

Poco después, doña María Coronel aparecerá *«por el fondo con gran sorpresa y agitación»*:

MARÍA. ¡Cielos! ¡dos hombres aquí!
¡en mi estancia y á esta hora!

mientras que Roger *«se aparta á un extremo del teatro, por la vergüenza de la situación»* (1844: 14).

En el conflicto de guardar su dignidad ante el propio rey sin mostrar desacato, la actitud de la dama oscila entre la firmeza a que la defensa de su honor la obliga y la súplica, que no significa menoscabo alguno para ella, dada la ilustre condición del monarca:

REY. Pero que lloras advierto:
¿qué causa, dí, tu afliccion?

MARÍA. De rabia y vergüenza son
estas lágrimas que vierto
porque á mis ojos me humilla
que haya quien ose pensar
que ser me puede halagar¹⁸
la rival de la Padilla.

(*Después de una pausa, y postrándose á los pies del REY*)

Sed, señor, mas generoso:
vedme á vuestros pies rendida,
tomad, si quereis, mi vida;
mas idos... (Acto I, esc. III; 1844: 18).

La actitud kinésica y proxémica de don Juan de la Cerda en la corte, una vez raptada su esposa y sabiendo que allí se encuentra el culpable, causa sorpresa por

¹⁸ La obra mereció el elogio siguiente por parte del redactor de la crónica dramática en la *Revista de España*: «En la versificación no se nota inexperiencia ninguna, sino por el contrario firmeza y seguridad» (1844: 234). Pese a ello, vea el lector la posibilidad de evitar el desagradable tupertaton a que la rima sólo aparentemente obliga: «que haya quien ose creer / que me puede halagar ser...».

entenderse como señal de insolencia. Violados sus derechos por parte del que cree un cortesano, responde violando las reglas de la cortesanía:

(...con aire abstraído observa uno por uno á varios cortesanos que se apartan mirándole con sorpresa):

CORTESANO 1º. (A otro, en voz baja) ¿Sabeis quien es ese que tan descortés observándonos está? (...)
 ¿Y cómo viene a la corte con ese torvo semblante? (...)
 yo su insolente mirar... (Acto II, esc. II; 1844: 34).

Luego, reconociendo en el rey don Pedro al raptor, se niega a doblar la rodilla ante él, de modo idéntico al padre de Isabel ante don Ramiro en *El rey monje*:

(Al salir el REY todos doblan la rodilla, menos D. JUAN. D. PEDRO repara en él, se detiene en medio de la escena, y dice con altanería):

REY. ¿Quien sois, audaz vasallo,
 que osais así con temerario brio
 alzar la frente donde yo me hallo?

¿Qué pretendéis?

DON JUAN. (Con dignidad) El que ofendiste
 con ignominia ayer, don Pedro, soy;
 si tú mi hogar á envilecerme fuiste,
 yo aqui á pedirte cuenta vengo hoy.(Acto II, esc. III; 1844: 35).

Pese a la concreción y variedad de gestos que intentó imprimir el autor, no puede decirse que la obra descollara por su novedad en este aspecto¹⁹.

Se mencionó anteriormente que la crítica a veces sabía señalar aciertos y fallos de modo bastante ajustado, ya desde planteamientos generales, ya en detalles concretos, aunque casi siempre aludiendo a este o aquel actor, no a un trabajo relacionado con el dramaturgo. El articulista del *Correo Nacional* habría querido ver, por ejemplo, a un Richelieu con maneras más moderadas y más nobles que las que presentó Julián Romea: «Era por cierto un libertino el duque de Richelieu, pero lo era á lo Richelieu, y cuanta mas malicia é intencion llevaban sus palabras, menos lo indicaban sus ademanes y mirada» (29-V-1840: 1).

Por otra parte, en pocos casos la kinésica y proxémica se empleaba como código de significación propia con independencia de los demás. Por eso debe resaltarse, entre pocos, el trabajo de Calvo Asensio en *Felipe el Prudente*, pues a los gestos del infante don Carlos, a quien su padre continuamente retira la gracia de la palabra, se les imprime una importante función como signos; signos cuyo significante ostenta la suficiente ambigüedad para que el rey los interprete en sentido distinto

¹⁹ No parece que la obra contara con reposiciones en los dos principales teatros de Madrid antes de 1850. Según Salgado, se representó los días 8, 11, 23-27 de febrero de 1844. El crítico de la *Revista de Teatros*, por el contrario, dice que el estreno fue el 23 de tal mes, a beneficio de Florencio Romea (27-II-1844: 1). En cualquier caso, también en opinión del mismo articulista, el drama no había tenido un éxito brillante, que hiciera pensar en su consagración definitiva o en un puesto fijo en los repertorios: «...si bien no ha obtenido un éxito de los mas brillantes y estrepitosos, ha sido, no obstante, recibido con agrado, sin oposicion de ningun género, y aplaudido fuertemente en muchas de las buenas situaciones de que abunda la obra».

al de la intención del joven. Cuando en el tercer acto, viendo romperse toda esperanza, don Carlos desenvaina su daga para suicidarse, el duque de Alba le detiene y su padre le llama parricida, pensando que se proponía agredirle a él.

En el mismo drama, cuando en la última escena del primer acto Felipe II anuncia a la corte su resolución de desposarse él mismo y no su hijo con la infanta francesa, don Carlos cae en los brazos del duque de Lerma, lo que puede entenderse como una premonición del desenlace, pues la obra concluye con la muerte del joven, hacia quien corre el duque de Lerma para tomarlo en sus brazos también exánime.

En cuanto a doña Isabel de Valois, al autor le basta un gesto como signo de su actitud y su comportamiento: como reina de España por su matrimonio con Felipe II, da a besar la mano a su hijastro el príncipe, pero la retira en tanto que antigua amada suya:

PRÍNCIPE. (*Con profundo sentimiento*)

Para el que suspira
y parte á un pais lejano...

REINA. (*Con efusion*)

La madre le da la mano.

(*El príncipe se la besa arrodillado y despues esclama*)

PRÍNCIPE. Y la amante?

REINA. (*Con decision*) La retira.

(*Vase*) (Acto II, esc. v; 1853: 50).

Luego, en la escena VIII del acto IV, ya encendidos los celos del monarca, cuando la reina llegue ante él y se eche a sus pies antes de empezar a hablar para pedir piedad por el infante, Felipe II se basará en la ambigüedad del gesto de arrodillarse —para solicitar un favor, para pedir perdón, para pedir por otro— al preguntarle «¿Culpable sois?». La dama apela a su dignidad sin conseguir del rey un cambio de perspectiva. Cuantos recursos verbales emplea se vuelven en contra suya ante la lógica terminante de su esposo. En escasos dramas se ostenta de modo tan palpable la orientación interpretativa de los signos kinésicos y proxémicos en un personaje predispuesto por otros indicios.

Debe hacerse notar aquí la diferencia entre este comportamiento y el de los personajes de *Felipe II*. En la última escena del primer acto, se ve por primera vez juntos a don Carlos y a la reina y se confía en la mirada del príncipe a su madrastra y en el trato para con ella los significantes de unos signos que servirán para la condena de ambos. Signos, por lo demás, escasamente ambiguos. Ruy Gómez de Silva dialoga con el monarca en el acto segundo sobre aquel breve encuentro entre Carlos y la reina, encuentro que ellos han presenciado bajo un embozo:

REY. Don Ruy Gómez, no visteis ayer, en el momento en que la Reyna salió de la ermita la singular alegría que brilló en el semblante del Príncipe? (...) El Príncipe la siguió despues aunque á cierta distancia hasta llegar á Palacio.

RUY. La Reyna volvió dos veces la cara (...) Llegada que fué á Palacio su magestad, el Príncipe se adelanto y la dió la mano con una turbacion dificil de esplicar. Al dejar á la Reyna en su cuarto su alteza hincó la rodilla derecha en tierra y dió en la mano de Isabel un beso que nadie oyo. Es decir, un beso que no fué de mera etiqueta y cortesania, sino que vino del corazon; ardiente y silencioso. Al retirarse su alteza lloraba como si fuera un niño. La Reyna lloró

tambien segun las noticias que me dieron despues (1837: 53; ms. cuad. 2º 15v-16v).

Cuando se encuentren a la mañana siguiente de nuevo en la ermita y confiesen ambos el amor que les consume, si bien trasladado para no declararse directamente, don Carlos se echa a los pies de la reina y ésta ha de repetirle varias veces que se levante, sin poder impedir que Ruy Gómez llegue a tiempo de ver la escena (1837: 63-67; ms. 1836, cuad. 2º hojas 7-11a).

Pese a esta última petición, en la obra de Díaz los signos kinésicos y proxémicos de la reina se aproximan a los del príncipe, frente a los gestos adecuados a sus deberes de esposa que mantiene en *Felipe el Prudente*. También en *Felipe II* su ánimo se asemeja al de don Carlos, en cuanto que confiesa ante su camarera estar prendida por un amor hacia el príncipe concordante con el de éste (1837: 56 y ss; ms. hojas 2-7). Igualmente, frente a la obra de Asensio, donde la reina es quien acude a los aposentos del príncipe cuando éste se encuentra preso, en la de Díaz es él quien se persona en los de ella —escapándose de los suyos, donde está encerrado— y allí les hallan y les condenan, con lo que acaba el drama.

Por lo demás, la casi totalidad de los autores presta en la mayoría de los dramas una atención a la kinésica y proxémica que no va mucho más allá de lo convencionalmente realizado hasta entonces.

Tómese sólo un ejemplo presente en la mayoría aplastante de los dramas y que tiene que ver con estos últimos mencionados: el postrarse ante otro personaje, so-corrída posición de los galanes ante la dama a la que, a veces, incluso le besan la mano, si bien basta lo primero como signo de amor, entre ellos y para los que aciertan a descubrirles en semejante postura. El que los esposos en escena se comporten a veces igual que enamorados sin bendición social y se sigan prosternando y besando en la mano, como sucede en doña María Coronel (Acto I, esc. IV; 1844: 19), así como el que en muchos dramas estos gestos desencadenen reacciones propias de situaciones más comprometidas, mueve a preguntarse si no funcionarían a modo de «eufemismos kinésicos» en un teatro que aconsejaba siempre a los actores el «decoro» en escena²⁰.

Por otro lado y siguiendo el mismo razonamiento, el que en gran parte de las ocasiones estas posturas tengan lugar en obras cuyo motivo romántico básico tiene que ver con el deseo de un galán por unirse a una dama, podría hacer considerarlos una isotopía con respecto a elementos dramáticos expresados en otros componentes teatrales.

²⁰ Véanse las instrucciones de Julián Romea en su *Manual*:

P. ¿Qué reglas se darán respecto á la accion y al continente?

R. Una sola: la de no hacer nunca, en ninguna ocasion, ni con ningun motivo, una sola accion, un solo movimiento, un gesto siquiera que el público no pueda ni deba ver, digna y decentemente hablando. (...)

Ningun escritor, á no estar loco, pondrá nunca en sus obras esa clase de verdad que, por obscena, por asquerosa, ó por grosera, rechazan el teatro y la sociedad, y por consiguiente el actor no se verá nunca en el caso de tenerla que representar (1859: 61; 68).

En *Fray Luis de León*, de José Castro y Orozco, es la dueña de doña Elvira quien encuentra a don Luis de esta guisa y quien se apresura a denunciarlo; la propia Elvira se turba cuando don Luis anuncia que se dispone a realizar el ademán:

DON LUIS. (...) De mi razon no soy dueño,
No lo soy. ¡Elvira! ¡Elvira!
Yo me arrojó á los piés vuestros,
Yo os adoro, yo... (*Lo hace.*)

DOÑA ELVIRA. ¿Qué haceis?(...)

ESCENA VI. DICHOS. DOÑA GARCÍA, DESDE LA PUERTA DE LA DERECHA.

DOÑA GARCÍA. ¡Hola! ¡Hola!

DOÑA ELVIRA. ¿Qué habeis hecho?
Idos.(...)

DOÑA GARCÍA. Venga acá señor doncel (...)
Mi señor ha de saberlo.
En cuanto venga: ni un punto:
Lo ha de saber; sin remedio. (Acto II, escs. v-vii; 1864: 190-191).

La escena tiene su continuación en el acto III, cuando don Luis descubre a doña Elvira desmayada sobre la carta que él había dejado poco antes despidiéndose de don Diego para siempre. Castro y Orozco recurre para la expresión kinésica y proxémica tanto al diálogo verbal como a las acotaciones; Elvira vuelve en sí en brazos de don Luis. El momento es un continuo de signos gestuales, más que verbales, sobre todo por parte de don Luis, y entre ellos estará el volver a tomar una mano a Elvira y el arrodillarse ante ella:

DOÑA ELVIRA. ¿Dónde estoy?

DON LUIS. ¿Dónde estais? Entre mis brazos,
En brazos de don Luis, que os idolatra.

DOÑA ELVIRA. (*Soltándose*) (...)

DON LUIS. Todo pronto está ya para mi marcha.
Al asomar el sol... acompañadme: (*La toma una mano.*)
Que nos halle dichosos cuando nazca.(...)
¿Temeis por vuestro honor? Mi honor le guarda.
Ved aquí... con mi sangre...

(*Se acerca á la mesa, hiérese levemente en una mano con la daga, y escribe con su sangre en un papel.*) (...)

Confirmaros con ella mi palabra.(...)

(*Dándole el papel, que ella no toma*)(...)

O su amor, ó morir.. tomad... ¿dudais?

(*Deja el papel sobre la mesa, toma la daga y amenaza herirse*)(...)

DOÑA ELVIRA. (*Deteniéndole el brazo*)
¡Por piedad!(...)
¡Soltad! ¡Soltad! (*Le quita la daga y la deja sobre la mesa.*)

DON LUIS. ¡Qué escucho! ¡Soy dichoso!
Vedme espirar de amor á vuestras plantas...(Se arrodilla) (...)
(*Tomándola la mano y abrazándola*)... (Esc. VIII; 1864: 216-218).

De esta posible interpretación parte el hecho de que las damas rechacen muchas veces tales posturas, como acaba de verse en el caso de doña Elvira²¹, sobre

²¹ Muchísimos dramas presentan esta situación en personajes principales o secundarios. Para más ejemplos, *Un poeta y una mujer*, donde Mariano de Toledo intenta repetidamente, en la primera escena, tomar una mano a la baronesa y besársela, sin éxito (1838: 6-7).

todo cuando la intimidad de la situación no está asegurada. Por ejemplo, Don Ramiro se atreve, en *El rey monje*, a hacerlo en medio de la calle:

(DON RAMIRO *la (sic) toma una mano.*)
 ORTIZ. (¡Espera un poco!)
 DON RAMIRO. Decidlo, decidlo pues...
 Postrado aquí a vuestros pies,
 lo he de escuchar.
 ISABEL. ¿Estáis loco?
 ORTIZ. (Bueno)
 ISABEL. ¡En la calle! Soltad...
 Mirad que a mi dueña llamo (1992: 135).

De todos modos, sólo la pericia de los autores —como en el caso visto de *Felipe el Prudente*— consigue insuflar novedad o una fuerza expresiva relacionada con el tema a un gesto del que casi ningún drama carece; sólo la originalidad de tales autores, hacerlo funcionar como signo en sí mismo, sin requerir de una verbalización que señale al personaje el acto, esto es, como síntoma de que la kinésica es un código hermanado al verbal y no supeditado a él. Por ejemplo, en *Don Francisco de Quevedo*, la infanta Margarita, que no acierta a expresar verbalmente sus sentimientos hacia Quevedo, quien también arde en amor por ella, ofrece una mano al poeta para cumplir su deseo comunicativo:

MARGARITA. A mi pobre corazon!
 QUEVEDO. Yo...
 MARGARITA. Yo tambien, ay de mí!
 yo que no tengo suspiros,
 yo... —No se como deciros—...
 como espesaros... Oh!... asi!...
 (*Tendiendo con ternura una mano á QUEVEDO, que se la besa apasionadamente*)
 No! no habeis... no; por piedad...
 ya perdidos, un deber
 santo nos resta... (Acto IV, esc. IX; 1848: 100).

También debe reconocerse que el gesto no es exclusivo del drama romántico. En el acto II de *Venganza catalana*, por ejemplo, Irene irrumpe en la sala donde conversan Alejo y María, y pide disculpas (escena IX); ante la supuesta extrañeza de María, contesta:

IRENE. Dígalo vuestra mejilla
 y el rubor que en ella noto.
 Sólo de amante o devoto
 dobla el hombre la rodilla.(1863: 55).

García Gutiérrez había recurrido también a los gestos que se vienen tratando en un drama que aquí no se estima romántico, *El premio del vencedor*. Merced a la ambigüedad de los signos kinésicos, don Gutierre sabe acogerse a la excusa de ser español y a tratarse de una costumbre en su patria. Es en la escena VII del primer acto; Pedro —prometido de Clemencia— y el conde aparecen:

...al entrar han visto los dos á DON GUTIERRE en el momento de tener hincada una rodilla en tierra y besar la mano á CLEMENCIA

CONDE. Caballero, ¿es ese honor?
 GUTIERRE. ¿Qué decís? estas, señor,
 son costumbres españolas.
 Y no puede estaros mal
 que de admirado y cortés,
 me haya arrojado á sus pies
 con impulso natural (1842: 21).

Otra prueba de ser éstos gestos muy manidos entre los autores lo constituyen otros casos²², en obras de Patricio de la Escosura, de Gil y Zárate o de Calvo Asensio. En *La corte del Buen Retiro*, el beso en la mano y el hincar la rodilla puede responder a dos motivaciones²³: por una parte es señal del respeto debido a los monarcas²⁴ pero, cuando Villamediana se arrodilla a los pies de la reina en la escena II del primer acto, la significación es la que se ha venido atendiendo hasta aquí, tanto por la reacción y el aparte de Orgaz al verlo, como por la rapidez con que se levanta el conde al ver al bufón:

²² Uno de los pocos autores que no lo utiliza en una declaración fue Pacheco en su *Alfredo*. Prefirió confiar los ademanes y los movimientos al gusto de los actores, pues la acotación del momento reza: «(BERTA lánguida y abandonada: ALFREDO delirante, como expresan sus razones)» (Acto II, esc. VI; 1835: 143) y los actores interpretaron sus palabras con un abrazo del que había de quejarse, claro está, el articulista de *El Correo de las Damas*: «...atrapa á la viudita en el jardín, le declara su amor, ella se muestra blanda, Alfredo le echa los brazos al cuello, y dios sabe hasta donde hubiera abusado de la paciencia de los espectadores á no entrar en aquel momento el hermano Jorge...» (28-V-1835: 158).

²³ También la reina llega a arrodillarse en esta obra suplicando piedad al bufón en la última escena del acto III, cuando éste la chantajea con entregar al rey, en caso de no acceder a sus demandas, el soneto en acrósticos donde el conde manifiesta su amor por ella:

REINA. ¡Ah! mírame á tus pies bañada en llanto.
 BUFÓN. Es verdad, á mis pies la Reina llora.
 ¡Tanto puede con ella el Conde, tanto!
 REINA. ¡Ah! no es por él, si muere me deshonra,
 sálvame a mí con él, pide mercedes...
 BUFÓN. Levantaos: ¿quereis á vuestra honra... (1837: 74).

La reacción de los espectadores se evidenció en críticas como la de Sartorius, quien dejó constancia de que el público había aplaudido entusiasmado casi todas las escenas, pero «...dio muestras de desagrado al ver a la Reina arrodillada ante el bufón. Tal vez el público se equivocó, pero yo participo de su opinión. La Reina pudo emplear la súplica; la humillación jamás. Aun cuando esté en los límites de lo posible, ese espectáculo no puede presentarse» (8-VI-1837: 3). También el crítico del *Eco del Comercio* se expresó en términos parecidos:

La reina de España tiene un alma débil, que debia abrigar el bufo, y este el orgullo de la elevada cuna de aquella (...) ¿quién ve sin indignacion á una reina de España arrodillarse á los pies de un asqueroso bufon, solo porque este tiene en su poder un soneto que puede perder al conde de Villamediana? (9-VI-1837: 1).

Por su parte, A.D. consideró la escena entera y esta postura una concesión a la moda francesa (14-VI-1837: 2). Bien Escosura bien los encargados de la empresa aceptaron las críticas e introdujeron la modificación: en los ejemplares usados por los apuntadores, se observa el fragmento marcado con la misma señal que se emplea para las supresiones. También parece que se eliminó otro fragmento del final de la escena, tal vez innecesario, en que, ante la negativa de la reina a acceder a sus deseos, el bufón la vuelve a amenazar diciéndole que el rey debe saber la verdad del asunto sobre el soneto, la reina le pide que se apiade de sus lágrimas y el bufón contesta «Llora el cocodrilo» (1837: 75).

²⁴ El gesto de postrarse ante los reyes se repite continuamente en las obras. Sólo interesa mencionar aquellos casos en que se produce algún tipo de ambigüedad o se viola la norma también como índice. En *Doña Urraca*, el ademán de besar la mano sólo aparece como señal de respeto al monarca, nunca entre amantes (Jorn. III, esc. I; 1838: 36).

- REINA. La reina aquí no os oyó:
la muger os compadece:
vuestro arrojo perdonó,
tal vez, no se queja, no, (*Vuelve á sentarse, reclina la cabeza y llora*)
quien de los dos mas padece.
- VILLAMEDIANA. (*De rodillas á los pies de la REINA, tomándole una mano, que ella abandona.*)
¿Llorais, Señora? (...)
- ORGAZ. (*ORGAZ sale de palacio y se para en la puerta viendo la escena entre la REINA y VILLAMEDIANA*)
Por mas prisa que me dí
un poco tarde he llegado:
el tiempo necio perdí
con la dueña: (*Mirando á los bastidores y echando á andar hácia la REINA y VILLAMEDIANA.*) ¿qué es de mí?
Aquí el Bufón (*Tocando á VILLAMEDIANA en el hombro...*)

ESCENA III

Al mismo tiempo que ORGAZ toca en el hombro á VILLAMEDIANA entra el BUFÓN en la escena, y se levanta aquel precipitado empuñando la espada... (1837: 23-24).

Por su parte Elvira, en el acto III de *El Gran Capitán*, acude a su capilla para rezar y declama toda una oración, se supone que de rodillas —y probablemente de espaldas al público, pues la capilla se sitúa en el foro—. Nemours, que ha entrado en la sala contigua a la capilla por una puerta secreta, también debe de ser que se prosterna, pero en actitud de veneración a Elvira, cuando, según la acotación, se presenta ante ella:

- ELVIRA. Alzad... ¿Qué haceis...? Alzad.
NEMOURS. ¿Así recibes
al que siempre mas fiel...? (Acto III, esc. IV; 1843: 55).

Pero él parece que permanece de rodillas o vuelve a ponerse en esta postura cuando dice, poco después:

Y ya el peligro me detiene en vano;
te veo; y á tus pies deja que espire.(...)
Déjame, por piedad, estos momentos:
ó si estar á tus plantas es un crimen... (1843: 56).

En todos estos casos tal postura supone, también para el espectador, un momento de tensión ante la posibilidad de que aparezca en el escenario quien pueda no ver con buenos ojos la escena: frente a las palabras, cuyo significado puede enmascarse con explicaciones, las actitudes kinésicas resultan para los ajenos mucho más significativas. De hecho, Elvira, en esta última obra, al igual que todas las heroínas, teme oír pasos:

Alguien dirige
 sus pasos á este sitio...No... no es nadie...
 nadie... Fieros temores me persiguen. (1843: 57)²⁵.

Véanse ahora algunos otros gestos de cierto interés. Los pasos de doña Elvira en el primer acto de *El Gran Capitán* se reflejan en las palabras de Nemours: se la adivina sin saber bien adónde dirigirse, primero entrando, luego queriendo salir, como manifestando con esos amagos de ir y venir encontradas emociones que, unidas al nerviosismo causado por la presencia de Nemours, le impiden actuar con la coherencia de una situación relajada:

NEMOURS. Pero, ¿quién se acerca...? ¡Es ella! (*Se supone que primero escucha pasos o la ve muy de lejos*).

ELVIRA. Pensaba
 que mi padre aquí se hallaba.(...)
 perdonad...
 Dios os guarde.

NEMOURS. ¿Os vais, señora? (Acto I, esc. IV; 1843: 11).

Por lo demás, el autor de *El Gran Capitán* —como era frecuente, ya se ha anotado antes— apenas se esfuerza por señalar la proxémica a través de acotaciones. Casi todas las didascalias se presentan verbalmente. Nemours, por ejemplo, sale a escena presentado por las palabras elogiosas de García de Paredes:

Mas me cumple hacer aquí
 justicia á Nemours valiente;
 que igual nobleza en la frente
 jamas de un guerrero vi.
 Pocos años, en verdad
 aun cuenta para la gloria;

²⁵ Es curioso anotar que Eusebio Asquerino, en *Doña Urraca*, indica a los actores casi únicamente estos dos gestos, el postrarse y el tomar la mano, en ambos casos con un valor polisémico. Entre los personajes se cita el de arrodillarse como signficante del significado «acato» y «vasallaje»:

Como á reina de Castilla
 el fidalgo, el caballero,
 y hasta el ínfimo pechero,
 no te doblan la rodilla? (Acto I, esc. I; 1838: 6)

aunque no sólo ante la figura del monarca:

CASTRO. Pues hora, conde orgulloso
 me doblarás la rodilla.

LARA. A un traidor jamas se humilla
 el que es noble y esposo
 de la reina de Castilla.(Jorn. III, esc. v; 1838: 42)

mientras que Leonor y el paje Fernando lo utilizan ante la reina dos veces, ambas para solicitar de ella la bendición que les permita casarse (Acto I, esc. VII, 1838: 17; y Jorn. IV, esc. última, 1838: 59).

En cuanto al gesto de coger la mano, sólo aparece en tres ocasiones: una cuando el paje se la toma a Leonor para acercarla ante la reina —también presente— y recibir su bendición para poder unirse (Acto I, esc. VII; 1838: 16) —cosa que no llega a ocurrir—, y ahí adquiere un valor de introducción, pero también, en cierto modo, de posesión por parte de Fernando. La segunda ocasión aparece cuando Lara se la toma a la reina para ir a reunirse con el sacerdote que habría de casarlos (Acto II, esc. v; 1838: 31): se trata, también en este caso, de un gesto de conducción pero sugiere, como en el anterior, una relación entre ambos, de manera que viene a funcionar como símbolo. Por último, Lara toma a Leonor la mano como padre que puede disponer de ella para entregarla, en la última escena de la obra (1838: 59), y la acerca a la reina esperando que bendiga la unión con Fernando, que él ya acepta.

mas ¿qué importa? la victoria
no reconoce la edad;
y antes bien, sienta el laurel
tal á su rubia melena,
que á los hombres enagena,
y arden las damas por él (Acto I, Esc. I; 1843: 7)

in absentia hasta el momento, se supone que primero se va acercando y luego se detiene mientras escucha.

Más adelante, Gil y Zárate sí especifica que los españoles se descubren para proclamar los vivas hacia la nación francesa y los franceses para honrar a Castilla en la escena II del acto I, (1843: 9). A veces el autor se recrea en este tipo de detalles colectivos, que sin duda y en virtud de ese carácter multitudinario, dimanan gran fuerza a los ojos del espectador, como en el momento de la separación escénica entre franceses y españoles, que evidencia la separación en bandos de dos grupos de soldados hasta el momento juntos en la guerra:

GONZALO. Ya rota la que hasta aquí
nos unió, dichosa alianza,
á los alegres festejos
sucedan crudas batallas.
Sí, caballeros, de hoy mas
contrarias Castilla y Francia,
en el campo se disputen
el señorío de Italia.
No cabe, no, dividir
alhaja tan codiciada;
y el que tenga mas fortuna,
ese suya ha de llamarla.

TODOS. ¡Sí, sí!
(*Se separan españoles y franceses formando dos bandos*) (...)

PAREDES. Nápoles, ya es cosa hecha,
queda adjudicada a España.

BAYARDO. Eso no, que será nuestro
si lo decide la espada (Acto II, esc. X; 1843: 47)

o cuando, en la escena VII del acto III de *El Gran Capitán*, el autor presenta a los guerreros prosternándose, algo, en principio, tan contrario al orgullo de su condición. Ese tipo de contrastes, sobre todo unidos a detalles escenográficos, pueden conmover: «(*Se abren de par en par las puertas de la capilla, y esta parece alumbrada y resplandeciente. Los trece campeones se colocan á la entrada arrodillándose. GONZALO esta en medio*)» (1843: 64).

Pero, sin duda, lo que Gil y Zárate prodiga en esta obra son los abrazos, como muestra de afecto entre los tres personajes principales, muchas veces para dejar absolutamente claro que los enfrentamientos entre padre y amante son sólo debidos a los deberes para con la patria: desde el primer abrazo, que se efectúa cuando Gonzalo acepta la unión: «Venid los dos á mis brazos» (Acto I, esc. V; 1843: 17). Gil y Zárate no dejará de señalarlos²⁶. Gonzalo no hace otra cosa en toda la obra

²⁶ GONZALO. (*Abrazándola*) A Dios, hija:
buen esposo has encontrado (Acto I, esc. VII; 1843: 19).

que abrazar y estrechar manos hasta las últimas escenas, cuando ordena acercarse a los soldados y les va apretando la mano uno a uno (1843: 79). Todavía le queda volvérsela a dar a Nemours al aparecer éste en escena malherido y siendo transportado a la tienda del vencedor; entonces le pide la mano a Gonzalo. Y luego le vuelve a pedir la de Elvira:

NEMOURS. Una su mano con mi mano Elvira,
y logre al espirar llamarla esposa.
ELVIRA. Sí, sí, tu esposa soy, Nemours, lo juro:
mi juramento fiel los cielos oigan.(...)
GONZALO. (*Poniendo sus manos sobre ellos*)
Y yo bendigo tan sagrado nudo,
que hace la muerte mas solemne ahora (1843: 92).

En efecto, el abrazo en escena se reserva a las relaciones paterno-filiales o amistosas, so pena de ser censurado, ya por el comité designado al efecto, ya por los articulistas en la prensa.

Por lo que respecta a otra obra del mismo Gil y Zárate, *Guzmán el Bueno*, una de las más representadas a lo largo de todo el siglo XIX en España entera, la kinésica se acerca sobre todo a la tragedia neoclásica: se funde con la apariencia dada a los intérpretes con el maquillaje, los personajes parecen salir a escena con una máscara que nunca cambia. Máscaras, por otro lado, acordes con la pintura de los personajes, todos seres de una pieza, sin fisuras en su conducta, seres que actúan en cada momento como se espera de ellos²⁷.

GONZALO. Lidiaremos como honrados
sin dejar de ser amigos (*Se abrazan*)(...)
ELVIRA. ¿Qué es lo que miro? ¡Abrazados!
¡Cierta es mi felicidad!
¡Ah! mi corazón respira
con ese signo de paz.
GONZALO. Te engañas, hija, te engañas:
esto es separarse ya.(...)
Derrama tu triste llanto
en el pecho paternal.
ELVIRA. ¡Padre mío! (Acto II, escs. VIII-IX; 1843: 42-44)
GONZALO. Bien, hijos, bien... Llegad ambos,
y á vuestro padre abrazad. (Acto II, esc. IX; 1843: 45)
GONZALO. Duque, á Dios (*Dándole la mano*)
NEMOURS. (*Apretándose la*) A Dios, Gonzalo.
GONZALO. Por última vez (*Le abre los brazos*)
NEMOURS. (*Precipitándose a ellos*)
¡Oh amarga
despedida!
GONZALO. (*Arrancándose de los brazos de Nemours, y gritando con esfuerzo*)
Es fuerza... ¡A Dios!
¡A las armas! (Acto II, esc. X; 1843: 48).

²⁷ Así, María, la esposa de Guzmán y madre de Pedro, expone como prueba de sus recelos hacia el Infante don Juan:

MARÍA. Me aterran sus ojos, su faz
El crimen retrata su torvo semblante;
Su pérfido pecho de todo es capaz (Acto I, esc. I; 1888: 7).

Nuño se referirá igualmente a él: «Maldito si de él me fio; / tiene cara de judío (Acto I, esc. II; 1888: 10).

En cualquier caso, es una obra donde se recurre a los códigos no verbales para cuanto callan los personajes. Don Pedro dirá a su amada: «¿No han dicho mis ojos ya / quién amo, por quién deliro? (Acto I, esc. IV; 1888: 16). De la misma manera, doña Sol replicará al poco: «Mi padre viene... Tomad... / Esta banda os dice todo... / Id, y por mí pelead» (Acto I, esc. IV; 1888: 16).

García Gutiérrez a veces hace funcionar la proxémica para evitar salidas de personajes que le interesa dejar en escena. Por ejemplo, en *El paje*, don Martín se siente obligado, como dueño de la casa, a acompañar a don Rodrigo, que hace ademán de marcharse, y éste le pide que se quede. Es un claro recurso para evitar la transición entre la salida y el diálogo de don Martín con Bermudo, diálogo en el que el criado advierte a su señor sobre las antiguas relaciones entre Blanca y don Rodrigo:

- DON RODRIGO. No os quisiera desairar;
mas he de partir muy luego.
Prontas las huestes están
que a Carmona marcharán.
- (Dirigiéndose a la puerta del fondo).
- DON MARTÍN. En ese caso no insisto.
- BERMUDO. (Jurara, por Jesucristo,
que es el dichoso galán.)
- DON MARTÍN. Permitidme...
- DON RODRIGO. No: ¿qué hacéis?...
- Yo os suplico que os quedéis.
- DON MARTÍN. Buena ventura os dé Dios.
- DON RODRIGO. Guárdeos el cielo (Jornada I, esc. IX; 1992: 56).

Luego, don Juan se dirigirá a don Pedro refiriéndose implícitamente a tal entrevista:

- JUAN. De gozo miro brillar
vuestro semblante, don Pedro,
y el fuego que arde en los ojos
revela al fuerte guerrero (Acto I, esc. V; 1888: 17).

Guzmán, más tarde, creará también que el gesto de don Juan se delata como traidor:

- GUZMAN. ...aquí nos vende un traidor.
¿Quereis ahora que os diga
aquí para entre los dos,
quién es?
- JUAN. Alguna calumnia.
- GUZMAN. Vos sois, don Juan.(...)
Si no lo declarara
la carta, esa turbacion,
ese rubor, esos ojos
lo dijeran... (Acto I, esc. VII; 1888: 22).

No ésta como única vez, sino también en la escena siguiente, cuando Aben-Said es detenido y delata a don Juan. El pueblo pide la muerte del infante y Guzmán exclama: «¡Oh! ¡Cuál su faz se trastorna!».

Don Pedro, luego preso en el combate, relata la alianza de don Juan con los enemigos:

- PEDRO. A par del caudillo Amir,
por los moros acatado,
alzar le ví más que nunca
la frente orgulloso y vano.
Brilló, at mirarme cautivo,
feroz sonrisa en sus labios,
y retrataban los ojos
su corazón inhumano (Acto II, esc. V; 1888: 36).

O los gestos de doña María, cuando se abraza a su hijo para evitar que se marche (Acto III, esc. X, 1842: 65) o su percatarse por un elemento paralingüístico, el tono de don Juan en cierto momento, de una segunda intención o una intención oculta en la ambigüedad de su acto de habla:

- JUAN. Contad, don Alonso, contad con mi espada,
que a viles contrarios jamás perdonó;
veréis muy en breve, con prueba sobrada
que en vano a Tarifa don Juan no llegó. (...)
- MARIA. (A GUZMAN) ¿Notáis en su acento
la amarga ironía? (1842: 8).

Ya se han mencionado las continuas indicaciones de Castro y Orozco en *Fray Luis de León* tanto en lo que tiene que ver con la kinésica y proxémica como en lo que respecta a la declamación, si bien no se libra del recurso de los apartes, hoy eliminados por completo gracias a una más desarrollada y precisa actuación de los intérpretes. Sobre todo las escenas clave parecen totalmente imaginadas en cada detalle por el autor, dada la profusión de didascalias. Muchos ejemplos que pueden aportarse tienen que ver con el desarrollo dramático: doña García, dueña de doña Elvira, entiende lo que puede estarle sucediendo a su señora justo por la interpretación de sus gestos:

DOÑA GARCÍA. (...) ¿No me escuchabais, señora?
¡Si pareceis una estatua!

DOÑA ELVIRA. (*Saliendo de su distraccion*)
Proseguid, doña García:
Os escucho.

DOÑA GARCÍA. Cosa es clara:
¡Muy buen modo de escuchar!
Tener la cabeza baja
y los ojos por el suelo, (...)
Padeceis melancolías... (Acto I, esc. II; 1837: 5).

De la misma manera, don Diego sospechará lo que le sucede a su amigo don Luis gracias a su kinésica; la prueba que idea para averiguar la verdad llevará aparejada la explosión pasional de don Luis y, de resultas, todo el conflicto dramático:

ESCENA VI (...)

DON DIEGO. (...) Sólo una queja
tengo de vos.

DON LUIS. (*Sobresaltado*) ¿De mí?

DON DIEGO. (...) Es una ofensa
imperdonable.

DON LUIS. (*Aparte con agitacion*)
(¿Qué escuchó?
¿si sabrá...?)

DON DIEGO. (...) No creyera
Que fueseis capaz...

DON LUIS. (*Con mayor agitacion*) ¿De qué?

DON DIEGO. De ocultarme vuestras penas,
Vuestros secretos.

DON LUIS. (*Respiro*) ¿Penas dijisteis?

DON DIEGO. (...) ¿Enmudecisteis? ¿No hablais?
Ese silencio comprueba
que sentis, que padecéis,
que el alma vuestra se quema (...)
Dónde el ídolo reside...
tambien deciros pudiera.

DON LUIS. (*Con viveza*) ¿Qué...? ¿Sabeis...

DON DIEGO. ¡Brava pregunta!
¿Cómo quereis que no sepa
lo que á cada punto y hora
vuestra conducta revela?
Os vi en Salamanca alegre,

y en Granada es la tristeza.
 ¿Qué quereis que yo presuma
 de estos datos? Cosa es cierta...
 (Con mayor viveza) ¿Qué? Señor... (...)

DON LUIS.
 ESCENA VII

DON DIEGO. (...) El de Albuquerque es marido
 Muy digno de doña Elvira.

DON LUIS. (Con vehemencia)
 ¿De doña Elvira?(...)

DON DIEGO. (Don Luis quedó demudado:
 ¡Qué sospecha!) (Acto I, Escs. VI-VII; 1837: 15-19).

Pero las indicaciones del autor no sólo se encuentran en alusiones verbales de los personajes y en acotaciones. Las modulaciones y los tonos también aparecen exigidos con mucha claridad en las intervenciones de los personajes por los cambios repentinos y abruptos en sus argumentaciones, como don Luis en las redondillas de su soliloquio al final del acto I:

¿Al de Albuquerque cederla?
 venga luego a merecerla,
 si de noble hiciera alarde;
 noble tambien es mi cuna,
 espada tengo y valor;
 a quien merezca su amor
 dé victoria la fortuna.
 Mas ¿qué digo? ¡yo, insensato,
 Yo de Albuquerque rival! (1837: 20-21).

Todo este esfuerzo del autor desde el propio texto debió de ser de cierta utilidad a los intérpretes —por suerte los tuvo buenos en su estreno—, aun cuando el articulista de *El Patriota*, que se deshizo en alabanzas hacia muchos de aquellos actores, sólo a ellos atribuyera algunos aplausos, como a Matilde Díez en su interpretación de la escena VI del acto III:

Tuvo momentos en que nos pareció realmente sublime, como por ejemplo aquél en que lee la carta de su amante León. Sin que pueda llevarlo a mal el autor debemos decir, en honor de la verdad, que los aplausos en que en aquel momento prorrumpió espontáneamente el público todo, iban exclusivamente dirigidos a la excelente actriz.

y, en cambio, no supiera a quién echar en cara el más flojo desempeño del Sr. López²⁸ en el cuarto acto:

Abad de Sahagún en *Doña María de Molina*, desempeñado perfectamente entonces, dio algo de monotonía en este drama; la verdad es que este personaje no agradó generalmente, pero no sabemos decir si fue por culpa del actor o del papel: nos inclinamos a creer que de todo hubo un poco.

²⁸ Unos meses antes había representado el papel del padre de Laura en una reposición de *La conjuración de Venecia* y fue muy elogiado por el crítico del *Eco del Comercio*: «...cuyo decoro, dignidad y verdadera sensibilidad conmovieron mas de una vez á los espectadores, que premiaron con justos y repetidos aplausos al que tan bien supo caracterizar los paternales afanes del senador Morosini» (15-IV-1837: 1).

si bien admitiera que el desastre del final del tercer acto seguramente se debía a lo mal ensayado de éste: «El señor Sobrado estuvo muy feliz en todo el drama, menos en el final del tercer acto, final que debía estar poco o mal ensayado porque es el caso que no pudo salir peor» (18-VIII-1837: 1).

Escosura es otro de los autores que manifiesta una gran preocupación en sus textos por concretar los movimientos, gestos y entonación de los personajes hasta en detalles mínimos, como actuando a modo de director escénico. Una escena particularmente interesante es aquella en la que Velázquez retrata al conde y a la reina —como Diana y Acteón— aprovechando los gestos de cada uno, cuyas variaciones él unas veces atribuye a las peticiones que les va haciendo hasta hallar la expresión precisa y otras son causa de su enojo:

- VELÁZQUEZ. (*Disponiéndose á pintar*)
Ya por fin he conseguido
tener juntos los modelos (...)
él es amante insolente,
miradle, mi Reina, airada.
- REINA. (*Aparte*) Pluguiese á Dios que pudiera,
al menos por mi sosiego.
- VELÁZQUEZ. Vos, Conde, teneis mas fuego
del que yo pedir pudiera.
- VILLAMEDIANA. (*Aparte*) Pues no ves el que me abrasa. (...)
- REINA. (*A VILLAMEDIANA, que se acerca, en voz baja.*)
Ayer casi me perdió
vuestra loca pasion terca.
- VELÁZQUEZ. (*Volviéndose*) Divino, Señora mia...
Ese ceño es el que pido. (*Pinta*) (...)
- (*Al CONDE, volviéndose*) Habeis dado en acercaros...
Bien estais: tendré que ataros. (*Pinta*) (...)
- (*Vuélvese, y despues pinta*)
Ya el ceño otra vez voló.
- REINA. (*Aparte*) ¿Quién airada ha de escucharle?
(*en voz baja á VILLAMEDIANA*)
El Rey, por dicha, á rasgarle
del enojo se llevó.
- VELÁZQUEZ. (*Al CONDE, volviéndose, y luego pinta*)
Vos teneis mas regocijo
que debiera un Acteon (...)
Si así mudais de semblante
me es imposible pintar (Acto III, esc. III; 1837: 55-57)²⁹.

²⁹ Sobre la ejecución de los actores en el estreno —que dio lugar a numerosos artículos, dicho sea de paso— se dieron noticias de carácter general, sin aludir a momentos concretos. Fiándose de los datos proporcionados por las críticas del momento, obtuvieron repetidos aplausos (Sartorius, 8-VI-37: 3) que se consideraron merecidos (Sartorius, y también A.D., 14-VI-37: 2). Según «A.D.», el señor Mate, en su papel de Velázquez «...nos pintó bastante bien, en el único momento que su papel le permite brillar, la actitud de un genio inspirado por el arte, que concibe su belleza e idealidad aun más allá de lo que cree pueden producir sus manos» mientras que Galindo «...ejecutó al conde de Orgaz con mucha maestría y naturalidad (...) penetrado del genio y carácter distintivo de nuestros tiempos de honradez, cortesanía y lealtad» (14-VI-1837: 2).

Julián Romea —que hacía de bufón—, en una opinión que compartía el crítico de *El Patriota* (5-VI-1837: 2) «venció la asquerosa y contrahecha figura que ha representado, y en lo posible la difícil realización de un carácter tan ideal como el que le tocó presentar a los sentidos». «A.D.», en cambio,

Pero, repetimos, las indicaciones de los autores casi siempre se limitaban a aclarar, levemente, qué emoción o intención movía al personaje en sus intervenciones, a señalar cuál de sus posibles sentidos debía remarcarse con la expresión corporal. Los medios concretos, los movimientos y gesticulaciones pertinentes se dejaban casi siempre al mejor entender de cada actor. Por eso no extraña encontrar acotaciones como la siguiente de *Doña Juana de Castilla*:

(En este momento entra el Infante DON ALFONSO moribundo, conducido por sus servidores consternados. La REINA al verle se arroja del Trono, y con una emoción y actitud que solo el talento y la sensibilidad pueden inspirar á la actriz exclama)...» (1846: 54).

Terminemos con una nota característica de los dramas cuyo motivo primario es el amor: consiste en que el héroe y la heroína enamorados apenas comparten alguna secuencia. En la gran mayoría de las obras sólo se ven, dentro del drama representado, en una escena donde suelen hablar o declararse su amor y en la del desenlace, tras de la cual se separarán definitivamente. Se manifiesta por un código distinto del verbal el desarrollo de la trama: cuando se manifiesta el anhelo, base temática de la obra, los amantes comparten escena; han de luchar por su cumplimiento casi siempre por separado; cuando parece con posibilidades de consecución, o está a punto de lograrse, comparecen juntos, hasta el fracaso final, en que se anuncia o se deja clara la separación definitiva. Todo esto contribuye a que la propia tensión de ambos, anhelantes por reunirse, se transmita a los espectadores, quienes han de asistir al proceso de combate contra los obstáculos por lograr tal objetivo y, asimismo, experimentan la amargura de los protagonistas cuando ven frustrados sus deseos.

Basta recordar los ejemplos de *Don Álvaro* —sólo junto a Leonor en las escenas séptima y octava de la primera jornada y en la escena final—, *La conjuración de Venecia* —Rugiero y Laura únicamente aparecen juntos en la escena III del segundo acto y en el desenlace, antes de que él muera— y *Don Juan Tenorio* —donde el héroe sólo comparte escenario con Inés en la escena III del acto IV y en tres de la segunda parte del drama, ya muerta y como una sombra—.

El paradigma se extiende a otros dramas, como *Don Fernando el Emplazado*, en el que los amantes doña Sancha y don Pedro Carvajal sólo comparten una secuencia, en presencia del otro hermano Carvajal, quien finalmente les bendice como desposados, después de impedir que se abracen sin estarlo (Acto II, esc. XV, 1883: 24-26). Se trata de una escena en que se juran fidelidad en una unión desbaratada por la condena a muerte del esposo y que concluye con el abrazo y con la separación impuesta por el carcelero. En *Doña Urraca*, Leonor y Fernando son separados por el destierro con que la reina castiga al paje y, al final, cuando de nuevo se reúnen en la escena y la venia de Lara parece complacer sus deseos, la declaración

se mostró parco al referirse tanto a Latorre como a Florencio Romea, que encarnaban los principales papeles, los del Rey y Villamediana, respectivamente, aunque sin dejar de elogiarlos. En cambio, tributó las mejores líneas a Matilde Díez:

Hablar de la Matilde y hablar poco, fuera agraviarla. Ella sola necesitaría un artículo; basta decir que a no haberla visto, acaso se escaparan a mis ojos muchas bellezas de las que el drama contiene. Ella me las ha enseñado porque es mujer, porque es linda, y porque en ambos conceptos sabe concebir profundamente todos los matices del sentimiento, y sobre todo, porque penetra el corazón su voz suave, su acción natural, verdadera y decorosa (14-VI-1837: 2).

de doña Urraca respecto a su origen común rompe sus expectativas. Recuérdense también *Adolfo*, *La aurora de Colón*, *Alfonso el Casto* (aunque al final Jimena y Sancho pueden huir juntos, pues el desenlace romántico se reserva para el rey) e incluso *Elena*, que en este detalle sigue el mismo esquema.

Navas Ruiz ha señalado en el prólogo a su edición de *Los amantes de Teruel* que, a diferencia de los protagonistas en el drama de Tirso, que se encuentran varias veces en escena, Hartzenbusch reduce a una sola sus entrevistas (1992: 21). En este sentido, también en esta obra se aprecia una perfecta adecuación entre el mensaje dramático y la confluencia en escena de los personajes. Sin duda alguna esta escena del reencuentro es la esperada por todos los espectadores, que participan así de la ansiedad de Isabel y Marsilla ante el plazo. Tal encuentro será el último antes de la tragedia, con lo que se cumple la curva dramática también a través del espacio lúdico: el empeño por la satisfacción de un anhelo que justo en el momento en que parece cercano se derrumba estrepitosamente.

En relación con este ejemplo, en los dramas aquí tratados como románticos, es curioso observar un distinto funcionamiento lúdico según los autores se orientaran más hacia la elaboración de un drama que no rompiera con el «teatro antiguo» español o más hacia un molde «moderno». Entre los dramas cercanos a la primera intención, como *Felipe II*, *La corte del Buen Retiro*, *Bárbara Blomberg*, *Don Juan Pacheco*, *Don Francisco de Quevedo*, también se producen más encuentros escénicos entre los enamorados. Véase también *Doña Mencía*, donde entre los enamorados Inés y Gonzalo se interpone quien da nombre al drama, y no llega a efectuarse la cita entre aquéllos, preparada para el primer acto. En ningún momento el autor les concederá una escena a solas. Inés sabe la traición de Mencía cuando a través de una ventana la ve con Gonzalo en el segundo acto (escs. VI-VII; 1838: 39) y en el desenlace del tercero volverá a tener a Gonzalo ante sus ojos por segunda y última vez... al otro lado de la reja del locutorio que los separa. En cambio, Mencía y Gonzalo mantienen entrevistas en todos los cuadros. Puede decirse que, en este drama, el comportamiento lúdico maquinado por el autor resulta acorde con el molde romántico antes expuesto en lo que respecta a Inés y Gonzalo, y acorde con el trazado en el teatro del Siglo de Oro en lo que respecta a Mencía y Gonzalo, lo que no desdice el tono y el carácter generales de la obra, según se ha observado desde las primeras críticas a la misma³⁰.

Desde su estreno, también se ha visto que el inicio de *El rey monje* responde al modelo de teatro áureo español³¹ y, de acuerdo con él, Isabel y Ramiro se presentan juntos en varias escenas. Pero cuando don Ferriz conoce la seducción de su hija, el giro de los acontecimientos distancia escénicamente a los protagonistas, que ya no volverán a verse hasta un desenlace que los separa para siempre.

Cuando este esquema no se cumple con precisión, no por eso puede hablarse de una desconexión entre las presencias y ausencias de los personajes y el mensaje

³⁰ «Todo el drama revela un estudio esmerado y lleno de conciencia de nuestra historia y nuestro teatro antiguo» (Enrique Gil, 16-XI-1838: 3).

³¹ «El acto primero y el primer cuadro del segundo, parecen propiamente una comedia de Calderón; el mismo enredo, las mismas situaciones, el mismo corte» (en *El Patriota*, 24-XII-1837: 1). «Confesamos que es casi imposible al escuchar los versos del Sr. GUTIERREZ, el no recordar aquellas cláusulas de suave melodía con que la inagotable musa de Lope de Vega consiguió deleitar (...) debemos añadir, que en los primeros actos del REY MONJE, se perciben además de esa concordancia de sonidos, infinitos puntos de contacto con lo más sublime del género á que el antiguo poeta propendía» («M.», 28-XII-1837: 1).

dramático. En *El trovador*, por ejemplo, se produce un interesante juego de acercamiento y distancia de Leonor y Manrique en la escena: cada jornada muestra su encuentro y su separación hasta la muerte final de ambos. Su entrevista de la jornada I es interrumpida por la aparición de don Nuño, de modo semejante a como las pretensiones de éste respecto a la heroína impiden, de hecho, su unión. En la jornada II, la falsa noticia sobre la muerte de Manrique en su duelo con don Nuño y la negativa de Leonor a casarse con éste provocan su profesión como religiosa, así que la llegada de Manrique, justo cuando acaba de pronunciar sus votos, sólo sirve para ratificar una separación definitiva que, no obstante, no se cumplirá más que en un plazo muy corto, pues Manrique rapta a su amada en la siguiente jornada y permanece con ella hasta que en la cuarta acuda a salvar a su madre y abandone por ella a Leonor en el castillo. Por fin, su último encuentro se producirá momentos antes de que Leonor muera a causa de un veneno y Manrique haya de cumplir su condena a muerte. Esta disposición de aparición de los personajes guarda relación directa con un efecto de «latido» que también puede rastrearse en el espacio escénico y en los espacios representados y con aquella estructuración que constituye cada jornada en un «microdrama», según Picoche y su grupo de investigadores (1979: 47 y ss).

A la vista de todo lo anterior, queda claro que los gestos dejan de ser algo semejante al traje o la máscara, como era propio en la tragedia (neo)clásica y, a la par que la psicología de los personajes a que pertenecen, se humanizan, se vuelven cambiantes, susceptibles de ser influidos por los acontecimientos dramáticos o las actitudes de otros personajes.

Además, si bien por una parte en la época romántica se avanza considerablemente en el aspecto interpretativo, los autores por lo general lo dejan en manos de los actores y la dirección.

Por último, cabe decir que la conducta lúdica de los personajes enamorados en sus encuentros aparece regulada por unas rígidas normas escénicas de época que probablemente guardaban cierta conexión con las estipuladas como «decentes» en las relaciones sociales del momento. En este sentido, cabe plantearse la pregunta de si la proxémica de los actores reflejaba el juego de distancias estandarizadas en la vida cotidiana de los espectadores y, en ese caso, cómo se vivenciaban. Quizás si algún individuo experimentaba en situaciones ordinarias la misma ansiedad por acceder a un objeto querido y por apenas lograr un tímido acercamiento que levantara expectativas halagüeñas luego no cumplidas, la visualización en escena de momentos similares podría facilitar su adhesión y provocar emociones similares a las de los personajes. De ser un hecho generalizado y conocido, los autores podrían buscar el apoyo de tal proxémica como de un recurso más que evidenciara el mismo mensaje dramático transmitido por otros medios.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES CITADAS DE DRAMAS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

- ASQUERINO, Eusebio (1838): *Doña Urraca*. Madrid: Repullés.
 BENÍTEZ TORRES, Fulgencio (1838): *Adolfo*. Madrid: Repullés.
 BRETÓN DE LOS HERREROS (1883): en *Obras*. Madrid: Miguel Cinesta, tomo II, pp. 12-45.

- CALVO ASENSIO, Pedro (1853): *Felipe el prudente*. Madrid: C. González.
- CASTRO Y OROZCO, José (1837): *Fray Luis de León o El siglo y el claustro*. Madrid: Yenes.
- COLL, G. F. (1838): *Adel el Zegrí*. Madrid: Repullés. (Además, cuatro manuscritos que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid, bajo la signatura 1-7-6)
- CUETO, Leopoldo Augusto (1844): *Doña María Coronel*. Madrid: Yenes.
- DÍAZ, José María (1837), *Felipe segundo*. Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos.
- (1864): Salamanca: José Atienza. (Además, los tres manuscritos destinados a apuntes que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid con la signatura 1-32-12.)
- , *Un poeta y una mujer*. Madrid: Hijos de Catalina Piñuela.
- ESCOSURA, Patricio de la (1837): *La corte del Buen Retiro*. Madrid: Imprenta de los hijos de Dña. Catalina Piñuela.
- FLORENTINO SANZ, Eulogio (1848): *Don Francisco de Quevedo*. Madrid: González y Vicente.
- GARCÍA ESCOBAR, Ventura (1846): *Doña Juana de Castilla*. Madrid.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1979): *El trovador. Los hijos del tío Tronera*, ed. de J.L. Picoche et alts. Madrid: Alhambra.
- (1992): *El page (sic). El rey monje*, ed. de Carmen Iranzo. Valencia: Albatros.
- (1843): *Simón Bocanegra*. Madrid: Yenes.
- (1989): ed. de Luis F. Díaz Larios. Barcelona: Planeta.
- (1865): *Venganza catalana*. Madrid: Administración Lírico-dramática.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio (1837): *Carlos II el hechizado*. Madrid: Repullés.
- (1843): *El gran capitán*. Madrid: Repullés.
- (1842): *Guzmán el Bueno*. Madrid: Repullés.
- (1842): *El premio del vencedor*. Madrid: Yenes.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1841): *Alfonso el Casto*. Madrid: Yenes.
- (1838): *Doña Mencía*. Madrid: Repullés.
- PACHECO, Joaquín Francisco (1835): *Alfredo*. Madrid: Imprenta de D. Tomás Jordán.
- ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio (1838): *Doña Jimena de Ordóñez*. Madrid: Hijos de doña Catalina Piñuela.
- SAAVEDRA, Ángel (1986): *Don Álvaro o La fuerza del sino*, ed. de Ermanno Caldera. Madrid: Taurus.
- Juan Eugenio HARTZENBUSCH: *Los amantes de Teruel*, ed. de Jean Louis Picoche. Madrid: Alhambra.
- ZORRILLA, José (1992): *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, ed. de Jean-Louis Picoche. Madrid: Taurus.
- (1992): ed. de José Luis Gómez. Barcelona: Planeta.
- (1993): ed. de Fernández Cifuentes; con estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz. Barcelona: Crítica.
- (1849): *Traidor, inconfeso y mártir*. Madrid: Viuda de D.R.J. Domínguez.
- (1993): *Don Juan Tenorio*, ed. de José Luis Gómez. Barcelona: RBA.
- (1980): *El zapatero y el rey*. Madrid: Castalia.

REFERENCIAS DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS PUBLICADOS EN PRENSA PERIÓDICA

- A. D. (¿Agustín Durán?) (1837): «Remitido» en *El Mundo* (Madrid), 14 de junio, n.º 371; pp. 1-2.

- ANÓNIMO (1834): «Cosas que rara vez se ven en nuestros teatros» en *El Universal* (Madrid), 23 de abril, p. 2.
- (1835): «Cuatro consejos a un poeta dramático visofío» en *La Abeja* (Madrid), 1 de abril, p. 1.
- (1837): «Teatro del Príncipe. Beneficio del primer actor don Carlos Latorre. *Los amantes de Teruel*, drama original en cinco actos en prosa y verso, su autor don Juan Eugenio Hartzembusch (sic).» en *Eco del Comercio* (Madrid), 22 de enero; p. 1.
- (1837): «Variedades. Teatro del Principe. *Los amantes de Teruel*» en *El Constitucional* (Madrid), 6 de febrero; pp. 3-5.
- (1837): «Folletín» en *Eco del Comercio* (Madrid), 15 de abril, n.º 1081; p. 1.
- (1837): «Teatros. Príncipe. Noche del 22. *El page*, drama original en cuatro actos y en verso y prosa, de D. Antonio García Gutiérrez» en *Gaceta de Madrid* (Madrid), 26 de mayo; p. 4.
- (1837): «Folletín. Teatro del Principe. *La Corte del Buen Retiro*, drama original escrito en diferentes metros por don Patricio de la Escosura» en *Eco del Comercio* (Madrid), 9 de junio, n.º 1136; p. 1.
- (1837): «Teatros. *Carlos II*, drama histórico original en cinco actos y en verso: por Don Antonio Gil y Zárate», en *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), tomo II, 7.º trimestre, pp. 380-381.
- (1837): «Folletín. Teatro de la Cruz. *Bárbara Blomberg*» en *El Patriota* (Madrid), 24 de noviembre; p. 1.
- (1837): «*El rey monge*» en *Eco del Comercio* (Madrid), 22 de diciembre; p. 1.
- (1837): «Folletín. Teatro del Príncipe. *El rey monge*» en *El Patriota* (Madrid), 24 de diciembre, n.º 598; pp. 1-2.
- (1843): «Literatura. Teatros» en *El Sol* (Madrid), 2 de marzo; p. 4.
- (1844): «Crónica dramática. Príncipe. *Doña María Coronel*» en *Revista de España* (Madrid), pp. 233-234.
- (1844): «Revista de teatros. Teatro del Principe. *Doña María Coronel ó No hay fuerza contra el honor*, drama en cuatro actos de don Leopoldo Augusto de Cuetos» en *Revista de Teatros* (Madrid), 27 de febrero, n.º 393; pp. 1-2.
- (1844): «Cruz. *Don Juan Tenorio*» en *El Laberinto* (Madrid), 16 de abril, n.º 12; pp. 127-128.
- (1844): «Cruz. *Don Juan Tenorio*» en *El Laberinto* (Madrid), 1 de mayo, n.º 2; p. 16.
- (1861): «Teatros. Príncipe.» en *La Iberia* (Madrid), 12 de enero (vid. también en Batlori, micrf. 3).
- CAÑETE, Manuel (1849): «Folletín. Contestacion a la carta de mi escelente amigo D. José Zorrilla» en *El Heraldo* (Madrid), 8 de marzo, n.º 2084; p. 2.
- COELLO Y QUESADA, D. (1840): «Folletín. Teatro del Principe. Noche del 31 de enero. *Don Alvaro de Luna*» en *El Corresponsal* (Madrid), n.º 250, 5 de febrero; pp. 1-3.
- DAVRED (Ramón de Valladares) (1843): «Revista de teatros. Mes de enero» en *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 5 de febrero, n.º 6; pp. 45-48.
- (DÍAZ, José María) J.M.D. (1841): «Revista semanal. *A la zorra candilazo. Los contrabandistas, ópera. El vaso de agua. Los perros del monte San Bernardo. La dote de Cecilia. Alfonso el Casto*» en *Revista de Teatros* (Madrid), 27 de junio, n.º 13; pp. 99-101.

- ESTUDIANTE, *El* (Antonio María Segovia) (1838): «Teatros. Príncipe. *Adel el Zegri*. Beneficio de López» en *Nosotros* (Madrid), 2 de abril, n.º 52; p. 2.
- G(il). E(nrique) (1838): «Folletín. Teatro del Príncipe. Noche del 9 de noviembre. Primera representación de *Doña Mencía*, drama original en tres actos y en verso: su autor D. Juan Eugenio Hartzembusch. Artículo I» en *Correo Nacional* (Madrid), 14 de noviembre, pp. 1-3.
- (1838): «Folletín. Teatro del Príncipe. *Doña Mencía*. Artículo segundo» en *Correo Nacional* (Madrid), 16 de noviembre; pp. 1-3.
- G. G. (1837): «Folletín. *Carlos II el Hechizado*» en *La España* (Madrid), 6 de noviembre, n.º 128; pp. 1-2.
- M., (1837): «Folletín. *Carlos II, el Hechizado*. Beneficio del señor Romea» en *El Español* (Madrid), 7 de noviembre, n.º 736; pp. 1-2.
- M., (1837): «Folletín. Novedades dramáticas. *El rey monje*» en *El Español* (Madrid), 28 de diciembre, n.º 787; pp. 1-2.
- PERAL, Juan del (1843): «Madrid moderno. Escenas teatrales» en *El Reflejo* (Madrid), 12 de enero, n.º 2; pp. 11-13.
- S. (1840): «Folletín» en *Correo Nacional* (Madrid), 29 de mayo; pp. 1-2.
- SARTORIUS, L. J. (1837): «Folletín. *La Corte del Buen Retiro*» en *El Porvenir* (Madrid), 8 de junio, n.º 39; pp. 1-3.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (1994): «Símbolos y signos de la expansión» en *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. I. La Coruña: Universidade da Coruña; pp. 299-308.
- BASTÚS, Vicente Joaquín (1848): *Curso de declamación o arte dramático*. Barcelona.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- (1993): «El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela» en *Actas del Simposio sobre Jardiel Poncela*. Barcelona: Anthropos; pp. 139-169.
- ELAM, Keir (1980): *The Semiotics of Theater and Drama*. London: Methuen.
- HALL, Edward T. (1966): *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday & Company.
- LATORRE, Carlos (1839): *Noticias sobre el arte de la declamación*. Madrid: Yenes.
- PAVIS, Patrice (1984): *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós (Traducción de Fernando de Toro).
- ROMEA, Julián (1859): *Manual de declamación*. Para uso de alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Madrid: Imprenta Francisco Abienzo.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.
- VALLADARES Y SAAVEDRA, Ramón de (1848): *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días, antecediéndola algunos principios de poética, música y declamación*. Madrid: Rivadeneyra.
- ZORRILLA, José (1943): *Obras completas*. Tomo II. Ed. prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Santarén.