

UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
INSTITUTO CENTRAL DE LENGUAS

MUESTRAS DE ANALISIS DRAMATICO

ALFEDO LEFEBVRE



Colección de Estudios Literarios
Vol. II, noviembre 1970.

MUESTRAS DE ANALISIS DRAMATICO

"EL SI DE LAS NIÑAS"

MORATIN

"EL CABALLERO DE OLMEDO"

LOPE DE VEGA



PROFESOR ALFREDO LEFEBVRE

UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
INSTITUTO CENTRAL DE LENGUAS
CONSEJO DE DIFUSION UNIVERSITARIA

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CHILENA

Algunos títulos de la
"COLECCION DE ESTUDIOS LITERARIOS"

- 1.—Dr. JOSE MIGUEL MINGUEZ:
"Notas para el análisis dramático".
 - 2.—ALFREDO LEFEBVRE:
"Muestras de análisis dramático".
 - 3.—MARCELO CODDOU:
"Valoración de la obra de Juan Rulfo".
 - 4.—RICARDO PEREZ:
"Desarrollo del teatro griego".
 - 5.—LUIS MUÑOZ:
"El pozo, poema en prosa de J .R. Jiménez".
-
- GASTON VON DEM BUSSCHE:
"Espectros presentes de Ibsen".
 - ARTURO TIENKEN:
"Aproximación al teatro shakespereano".
 - RAMONA LAGOS:
"La cuentística de Baldomero Lillo".
 - MARTA MENDEZ:
"El teatro de Sartre".
 - RAQUEL BELLO:
"Faulkner y su técnica narrativa".
 - ROMANO VALLEBUONA:
"La importancia de los estudios de literatura clásica".
 - AGUSTIN CUEVA:
"La obra de José María Arguedas".
 - HILDA ORTIZ:
"Lírica chilena contemporánea".
 - DIETER OELKER:
Traducción del ensayo de Ernst Fischer "Del ser y la utilidad de la lírica".
 - JAIME CONCHA:
"Novela hispanoamericana contemporánea".

La presente "Colección" está destinada, fundamentalmente, a servir de auxiliar a los profesores de Literatura de la Educación Media y a todos aquellos que se inician en el estudio de las disciplinas literarias. Este objetivo explica tanto la selección de temas tratados como la modalidad de presentación de los enfoques propuestos. A los colaboradores —profesores del Instituto Central de Lenguas de la Universidad de Concepción— los guía el propósito de ofrecer una aproximación crítica a los problemas teóricos, metodológicos e histórico-sociales que plantea el estudio de la Literatura. Ya se trate de un autor en particular, de una escuela, una tendencia o un género, el acercamiento se hace a través de una exposición clara, didáctica, pretendidamente al día en cuanto al desarrollo de la ciencia literaria. Cada trabajo va acompañado de una nómina bibliográfica mínima que le servirá al lector para ampliar y profundizar los puntos de vista que se presenten. Inspirada en los principios que gobiernan a la Universidad reformada, la "Colección de Estudios Literarios" cree dar satisfacción a urgentes necesidades del medio cultural del país.

MARCELO CODDOU

Jefe del Departamento de Español

Director de la Colección de Estudios Literarios

MUESTRAS DE ANÁLISIS DRAMÁTICO

- a) "El sí de las niñas" de Moratín, tres actos.
- b) "El Caballero de Olmedo" de Lope de Vega, acto tercero.

por

Alfredo Lefebvre

El texto usado de "El sí" es el que figura en "El Teatro de Moratín", Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1958. El análisis que presentamos apareció en dicho prólogo. El texto usado de "El caballero de Olmedo" es el de la Biblioteca Zig-Zag, 1944, porque viene dividido en escenas. El análisis que mostramos permanecía inédito. Hemos querido dar dos muestras distintas de análisis para mostrar una vez más que cada obra engendra su propio método, y cada tendencia o escuela propone y dirige posibilidades incomparables de tratamiento y observación. Si analizáramos una obra expresionista, tal vez estaríamos hablando de efectos lumínicos y de escenografía en vez de secuencias del argumento. Lo único importante en estos casos todos es hacer patente la eficacia teatral del autor en la amplitud de sus talentos creadores. Agreguemos que un enfoque analítico diferente, sobre la elaboración del protagonista, pude leerse en el capítulo IX de nuestro libro "La fama en el teatro de Lope", Editorial Taurus, Madrid, 1962. Trata, por cierto, de "El Caballero de Olmedo".

ANALISIS DRAMATICO DE EL SI DE LAS NIÑAS

PROCEDIMIENTO

El método que practicamos para análisis de textos teatrales considera los siguientes puntos de vista: Se va dividiendo el material dramático en **secuencias**, formadas por una o varias escenas que contienen un episodio completo; el **sentido de la acción** permite distinguirlas. En cada una se observa la marcha de el **conflicto principal**, las **situaciones dramáticas** que éste va engendrando, la **construcción** que las sostiene en el tránsito de exposición, nudo y desenlace, en cuanto interrelación contextual, y los diversos **valores artísticos** de importancia dramática y literaria que se presenten, referidos en particular al mundo que crea la obra, a la interiorización y dibujo de los personajes y al lenguaje.

OBSERVACIONES GENERALES

La primera observación que debe hacerse frente a una obra de teatro es si ella cumple y en qué forma con la ley esencial de toda pieza representable: la ley del conflicto dramático.

Los varios autores que han tratado de la técnica del drama indican aquella ley como condición de existencia del drama. Para no recargar nuestro análisis, bástenos citar dos opiniones autorizadas, la de un teórico y la de un dramaturgo; éste puede ser George Bernard Shaw, cuando en el conocido prólogo a sus **Comedias agradables**, afirma rotundamente que "todos los dramas deben representar un conflicto". William Archer en su **Play-Making** declara que "una crisis" es la materia central en un drama, no sin que la violencia dogmática de este juicio sea recordada por George Pierce

Baker, cuando dice: "El conflicto cubre una gran parte del drama, pero no a toda su estructura" (1).

No vamos a discutir los matices y las diferentes opiniones; la validez general del principio en el caso presente nos da eficacia.

¿Cuál es el conflicto de "El sí de las niñas"? Y si tal hay, ¿conduce a una crisis central que anude todo el interés y la emoción de la obra? Bástenos recordar cómo el teatro del Siglo de Oro arrastraba todo el interés en la prosecución de una anécdota, en la palpación de una intriga, muy cercana a la vida del público de entonces, representativa del alma nacional, según la frase tipo, cuyo desarrollo —exposición del caso, nudo y desenlace— implicaba un conflicto o varios que encendían la expectación del público a la espera de ver resultado el choque de almas, o fuerzas u opiniones que se convertían en asunto principal de la trama, una **lucha** entre dos mundos humanos que se medían en escena, de uno a otro episodio.

Moratin señaló, explícitamente, que su teatro lo era de caracteres. Nota que contrasta con todo el barroquismo teatral hispano de la época precedente, con personajes funcionales a las intrigas, sin mayores relieves, generalmente; tal indicación que se puede medir en la realidad de los textos, permite sospechar que en sus comedias disminuye la importancia del conflicto. Sin embargo, al mirar "El sí de las niñas" desde esta ley general de la composición teatral, le encontramos en su trama un desleído conflicto, una lucha que se deshace, una crisis contradictoria que alcanza a cristalizarse en viva y doliente tensión y luego se desvanece en increíble equilibrio estético, no sin haber inclinado la balanza a favor de una de las dos fuerzas o ámbitos humanos que en la pieza se enfrentan.

(1) Georges Pierce Baker: **Dramatic Technique**, Houghton Mifflin Company, Cambridge, Massachusetts, 1919, pp. 44-45.

El autor escribió, a propósito de su propio teatro, que una comedia para que sea buena, ha de tener "un solo interés, una sola acción, un solo enredo, un solo desenlace" (2). Las del Siglo de Oro, sin que él pudiera comprenderlas cabalmente como le sucede a su tiempo, ofrecen al revés de sus palabras, varios intereses, varias acciones, enredos y desenlaces, todo subordinado a un conflicto principal. Pues bien, la nota de perfectibilidad que describe Moratín (para que sea buena la comedia) lo es precisamente muy característica del arte teatral clásico. En el lenguaje de Wölfflin es ésa una disposición lineal, que permite dibujar la consecución de la trama con claridad, orden, lucidez y exactitud, dentro de un gran sentido de las proporciones, que evita contrastes dramáticos y súbitos golpes de emoción (3).

En la simplicidad de la trama de *El sí...* tenemos de ese modo una primera señal de clasicismo: no hay otra historia allí que la de don Diego que desea casarse con doña Paquita y las consecuencias que se ven en escena de esa intención. Apenas se aboceta un leve toque de comicidad, un barrunto sin desarrollo de subargumento, con destenido sabor erótico entre Ca'amocha y Rita, los criados de don Carlos y doña Paquita, respectivamente. No apartan el interés eje del espectador, al diseñar esos personajes secundarios, como en la comedia del Siglo de Oro, un eco humorístico del amorío central de la obra, que Moratín no deja cuajar para que se aumente la nitidez de su asunto. Por lo tanto, la primera nota clásica es una sola acción que contiene una sola línea argumental que comienza, continúa y en medio de la crisis que padece se va acercando a su desenlace. Se nos identifica con la unidad de acción.

Pero debemos decir ahora cuál es el conflicto de la famosa obra, o mejor, veámoslo como un proceso sabiamente graduado en el mismo texto.

(2) Véase contexto en su *Discurso preliminar*.

(3) Véase Roeten, Rarnell H. y Sánchez y Escribano, F.: *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700*. Hispanic Institute in the United States, New York, 1952.

Acto Primero

El primer acto es una declaración del caso, con el relato de los antecedentes que han llevado al momento que se empieza a ver en escena; por lo tanto, debe contener un alcance bien explícito del conflicto que llegue a ser motivo de expectación para el público.

La **primera secuencia (escena I)** nos permite conocer, en el diálogo entre Simón (criado) y don Diego, los proyectos privados del señor. Ha comenzado la exposición del asunto. A pesar de sus 59 años, el anciano quiere casarse con doña Francisca; hace la relación del viaje en busca de la joven, de diecisiete años, a la cual con la madre han retirado de un convento.

Para que la escena tenga alguna tensión, se produce un equívoco en Simón; él cree, por cuanto el diálogo ha sido reticente, que don Diego arma un matrimonio entre la niña y el sobrino militar de su amo, don Carlos. El equívoco introduce una variación afectiva en el diálogo, gratamente irónica, y obliga a informar acerca de ese otro personaje aludido, joven y militar; hasta sospechamos de ciertos amorfíos que en el verano habría practicado.

Vamos conociendo los primeros aspectos de los caracteres. Don Diego es un hombre un tanto ingenuo respecto a mujeres y procede en todo con gran cálculo y raciocinio. El sobrino es referido con méritos juveniles y profesionales; además, se percibe una relación de tutor a pupilo entre él y su tío. Don Diego no deja de aparecer con pudor por lo que pretende y sin considerar, hasta el momento, lo que la muchacha siente.

Obsérvese que algunos detalles de los parlamentos de Simón nos ambientan el lugar, la posada en Alcalá de Henares, donde sucede la acción y donde han permanecido dos días sin salir.

El lenguaje es bien directo, concreto y natural. La desproporción externa de las pretensiones del caballero facilita un deje burlón e irónico, hecho bien sensible gracias al equívoco de Simón.

La **secuencia segunda (escenas II ,III, IV)** tiene por asunto el deseo de don Diego por saber cuáles son los sentimientos de doña Paquita respecto a sus intenciones. La situación dramática consistirá en la dificultad que padece para saber lo que quiere, diferido por la pasividad de la joven y la locuacidad interferente de la madre, quien concluye garantizando la correspondencia anhelada. La secuencia desemboca en un sentimiento de gran armonía en las relaciones de yerno y suegra, con el tema de la descendencia de los matrimonios, llevado a un clima de tierna humanidad. Esta es la primera muestra de equilibrio afectivo entre personajes que llegará a constituir una índole característica de la obra, un valor clásico de su construcción, en adelante muy y más manifiesto como la principal expresión artística de la comedia.

Hemos conocido otros rasgos de don Diego, su capacidad de ternura. También se ha conocido a Paquita, pero en su actitud de ingenua y pusilánime, mostrando una gracia más infantil que femenina. En cuanto a la exposición del caso, ignoramos lo que hay dentro de la muchacha, pero sí las intenciones maternas de matrimonio conveniente, y noticias sobre la vida de ambas mujeres.

Se aumentan los toques costumbristas, iniciados en la primera secuencia con datos sobre la posada, ahora multiplicados en los parlamentos femeninos; ellos concretan el ambiente y la menudencia de vida que va adquiriendo la comedia.

La **tercera secuencia (escenas V y VI)** en cuanto a la construcción tiene un valor transitivo; sirve para sacar a los personajes de escena y colocar a otros que mostrarán una cara distinta de la historia, probablemente opuesta a las voluntades que hemos visto expresarse. Tal vez puede quedar esclarecida al espectador una posibilidad de conflicto y qué quiere decir el autor a través de él. Ya en la secuencia anterior se

ha discutido acerca de cómo es preferible un marido serio "y de conducta" a un boquirrubio inexperto; luego, hay una preocupación que en este orden de asunto anda moviendo el autor mediante un argumento donde un señor mayor quiere casarse con una muchacha que podría ser su hija.

En estas escenas de transición hay, sin embargo, un avance preciso de la acción, abiertamente lanzado como dato que ordenará toda la historia. Los personajes que hemos visto se han puesto de acuerdo para partir a Madrid a una hora exacta. El encuadre definido con este avance en el desarrollo es una determinación de la forma que va a tomar la estructura dramática: sentimos que todo tiene que suceder en una continuidad temporal, hasta las seis de la mañana, cuando tomarán la diligencia. Se nos ajusta de este modo la unidad de tiempo. Y como la hay de lugar, en la misma sala de paso no pueden oír los personajes conocidos lo que van a decir los que aparecerán a continuación, quienes probablemente presentarán una situación antagónica a la expuesta. Agreguemos que una de estas escenas (la VI) tiene mérito propio: la comicidad provocada por el diálogo entre la criada Rita y su patrona, más las majaderías de ésta, propias de su temperamento.

La **secuencia cuarta (escenas VII y VIII)** nos muestran un rostro distinto. Por una anagnórisis simple se reconocen Rita, la criada de doña Francisca, y Calamocha, asistente del militar Carlos. Las explicaciones del encuentro nos dan materia para saber que la muchacha tiene ese novio secreto, a quien advirtió por carta del peligro de matrimonio por obediencia en que se encuentra. El viene con ánimos de rescatarla, evitará todo el daño que temen. Obsérvese que el diálogo nos informa hasta de los detalles de la ubicación de los diversos personajes en las habitaciones que comunican con la sala de paso, espacio escénico de la acción. Así se rubrica cuidadosamente la unidad de lugar, que naturalmente afecta a la de tiempo, ambas íntimamente vinculadas como todos los factores integrantes del hecho teatral. En este caso la ubi-

cación espacial de los personajes está condicionada por una situación temporal, la de la partida a Madrid.

Por muy poco avisado que sea el espectador, con esta secuencia ha sabido cuál es la fuerza antagónica a la voluntad de don Diego; aún más, sin excesiva perspicacia puede sospechar por los antecedentes acumulados que aunque el joven teniente es nombrado don Félix, parece ser éste el sobrino de don Diego, para quien Simón imaginaba el proyecto de matrimonio.

Estas últimas consideraciones son importantes, porque sin haberse declarado abiertamente, ya tenemos un primer esbozo de cuál va a ser el conflicto. Digamos que el campo de batalla de las fuerzas antagónicas expresas independientemente es el corazón de doña Paquita. Es una sugestión bien leve, pero de diseño preciso. El antagonista ya está actuando sin que lo veamos y sólo aparecerá en escena muy avanzado el segundo acto. La situación dramática ha sido muy amable, de buen humor, a base de la idiosincrasia de los criados. A través de este humor nos hemos enterado de los obstáculos que tendrá don Diego.

La **secuencia quinta (escena IX)** nos trae la verdadera personalidad de doña Paquita, vemos ahora a la mujer enamorada. La situación consiste en una graduada información de Rita a su ama, por una evocación de cómo ésta conoció y se enamoró del militar y éste le correspondió y hubo conversaciones de la pareja. Así tenemos nosotros el detalle completo de la historia de los jóvenes. Las dudas de ella se convierten en esperanza frente a las noticias de Rita y con este ánimo gozoso termina el primer acto.

Está expuesto el caso. Hay un conflicto implícito, no puesto en escena: Quedaron todos los antecedentes necesarios expresados. Para que se desate la lucha falta saber lo que dice y piensa hacer el teniente, "porque hallándonos todos aquí, pudiera haber una de Satanás entre la madre, la hija, el novio y el amante; y si no ensayamos bien esta contradanza, nos hemos de perder en ella". Estas palabras de Rita

semejan una síntesis de la exposición completada; del mismo modo que se enfrentan las parejas en el baile de la contradanza, en esta pieza, el protagonista y el antagonista están "en principio" colocados en posición opuesta de anónimos rivales, cada uno con la muchacha al lado de su imaginación y deseo, pero sin que entre ellos haya recíproco conocimiento. Cuando esto llegue a producirse en escena tendremos verdaderamente un conflicto, dos fuerzas en tensión y en lucha; hasta ahora van señaladas con una consumada moderación moratiniana.

Acto Segundo

La primera secuencia del acto segundo (escenas I, II, III y IV) se inicia con las inquietudes de doña Francisca, esperando a su novio. Pero la acción no avanza. Un nuevo y leve equívoco pone un grado de tensión: la joven teme que su madre sepa su secreta verdad (*esc. IV*), pero la sospecha consiste en imaginar que ella querría hacerse monja a causa de la apatía que muestra ante las insistencias sobre las ventajas del matrimonio *ad portas*. El único avance que podemos registrar, en cierto modo, es la amenaza de doña Irene a su hija si no la obedece como corresponde. Con esto el espectador siente que indirectamente adelantan las fuerzas a favor de la voluntad de don Diego.

El principal interés de esta secuencia estriba en los rasgos costumbristas del diálogo; éstos son los que construyen y animan las escenas: enfermedades y remedios de doña Irene, sus diversas lamentaciones, detalles culinarios, el tordo que reza, las velas y el tufo del velón, etc. En esta atmósfera bastante amena y humorística, puede repararse la mediocridad inmensa de las opiniones religiosas que aparecen en la obra: un pájaro que reza es edificante; las plegarias de las tías han traído el favor divino de un matrimonio económica-

mente ventajoso, y don Diego es tan buen cristiano en el mismo nivel de estimación en que es de correcta urbanidad.

La segunda secuencia (escena V) contiene una declaración completa de las intenciones de don Diego en el sentido de no querer forzar la voluntad de doña Francisca, al no obtener de ella respuesta directa a sus sentimientos. La acción progresa en la medida en que se subentiende a favor de don Diego el desenlace de esta secuencia, con un diálogo de efusiva ternura entre madre e hija, tan tierno que hace decir al señor: "Vamos, vamos de aquí... No venga alguno y nos halle a los tres llorando como tres chiquillos". La importancia de esta escena es la nota de fuerte equilibrio y acuerdo sentimental entre madre e hija, a base de la obediencia que le promete la muchacha, y con el dejo melancólico consiguiente, pues el espectador sabe qué es lo que se traiciona en esa expansión de amor maternal y filial tan vivamente correspondidos en ese momento.

En el primer acto habíamos visto otra situación dramática de equilibrio afectivo entre futuro yerno y futura suegra, a pesar del fastidio del señor por la locuacidad que conocemos. Estas resoluciones del movimiento dramático son un distintivo clásico de Moratín, su refinamiento teatral que avanza la acción sin violentarla con hechos más o menos súbitos, sino, al contrario, con lógica sensible de sentimientos, pareciendo que la acción se arremansa en un emboleso agridulce de efusión afectiva, difuminando todo conflicto, de tal modo que precisamente resuelve la secuencia que iba creciendo en acritud a través del diálogo de don Diego con doña Irene. Esta se llega a indignar porque el señor, por simple consideración de racional sentido común, supone que el silencio de la muchacha, ante un sí que no da ni sugiere, se debe a tener ella otro afecto, y el silencio en tal circunstancia lo causa la interrupción casi continua de la madre, quien llena la escena con su temperamento e inclina a favor de la idea matrimonial en marcha el desarrollo de la secuencia hasta el punto armonioso ya comentado.

Nótese a propósito de las ideas pedagógicas que se deslizan en los parlamentos de don Diego que la joven trata siempre de eludir la mentira y se escapa de toda responsabilidad afirmando su obediencia filial, hasta que se ve abocada a declarar que está "contenta". Entonces, cuando logra mentir por el peso de la imposición materna, la balanza se inclina a favor del matrimonio ventajoso.

Agreguemos que la personalidad de don Diego se enriquece mucho en esta secuencia con su gran dignidad, nobleza y sinceridad para tratar el asunto que le inquieta: "Yo sé que mi figura ni mi edad son para enamorar perdidamente a nadie". Y con su segura sensatez: "Pero tampoco he creído imposible que una muchacha, de juicio y bien criada llegase a quererme con aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad, y es el único que puede hacer los matrimonios felices".

Tenemos ahora mejor conocidos los caracteres, se nos ofrecen más integrados en su humanidad y no sólo en un aspecto de sus reacciones anímicas, aunque en conjunto por la impronta racionalista de la época, el margen de actitudes, intenciones y sentimientos sea muy exiguo. De todos modos nos falta conocer a uno que puede cambiar la faz de todo lo que hemos contemplado.

La **secuencia tercera (escenas VI, VII y VIII)** trata del encuentro de los novios, preparado por Rita en la **escena VI** al avisarle a su ama que ya viene el que espera. Aparece don Carlos muy galante: "¿Cómo va, hermosa, cómo va?"

Mucho se insiste en los manuales y en las historias literarias del valor prerromántico de **El sí de las niñas** por los pasajes sentimentales como éste de don Carlos que concluye la escena del emocionado encuentro (VII): "Amor ha unido nuestras almas en estrechos nudos, y sólo el brazo de la muerte bastará a dividirlos". Pero la actitud dominante es la manera racional como se administra toda esa cantidad de amor. Con suma prudencia. El ardoroso militar habla de temeridad, de que hay tiempo para arreglar las cosas, y ahora

nada puede hacer, y —lo que más nos admira— decide preocuparse del asunto que le está poniendo en riesgo grave sus más caras apetencias y sus más hondos sentimientos, cuando lleguen todos a Madrid, lógicamente porque allí supone que está su tío, quien le solucionará el problema. Y olvidémonos de que Moratín arregló bien las cosas para que nadie averigüe cómo se llama el rival que se llevará a la joven para desposarla. En vez de la peligrosa pregunta —que de ser pronunciada destruiría toda la obra— ¿quién es? ¿cómo se llama mi rival de 60 años?, el enamorado dice: "Hasta mañana. Con la luz del día veremos a este dichoso competidor". Dormirá pacíficamente, aunque en la despedida diga a su amada que "nadie puede dormir con celos", haciendo pendant cortés al "nadie puede dormir con amor" dicho por ella, lenguaje con más sesgo de galantería que expresión de verdadera entente de almas, en un momento crucial.

Esta situación dramática conlleva dos recursos para hacer inquietante ese encuentro: uno está provocado por la unidad de lugar, en cuanto es temible los oigan, vecinos a las habitaciones, o salgan a la sala de paso don Diego o doña Irene; naturalmente es éste un recurso externo, aunque de eficacia escénica, por más que la inquietud no brote de las almas afligidas. El otro medio es más interno a la trama, consiste en la omnisciencia que el espectador tiene de los acontecimientos: El joven militar espera la solución favorable a su amor cuando hable con el tío, el cual además es rico y esto puede calmar a la madre de la chica, pero como sabemos que precisamente el tío de marras es el rival, la escena, con su equilibrada efusión de correspondidos afectos, se percibe doliente. No dejaremos de anotar que se ha logrado en dicho encuentro otra situación de armonioso entendimiento sentimental, esta vez entre los novios, muy herida con la ilusoria esperanza de don Carlos.

La cuarta secuencia (escenas IX y X) va a preparar gradualmente —nunca hay nada precipitado en Moratín— el encuentro que esperamos en el lugar donde todos están,

prefigurado por Rita con buen humor al decir: "Hallándonos todos aquí, pudiera haber una de Satanás". Esta motivación de la crisis empezará por cambiar la atmósfera de emoción tierna en que habíamos quedado. Aparece Calamocha con parlamento realista, habla de lo que van a comer él y su amo y cómo y dónde, y sigue un cruce de escena de Rita llevando sopas al cuarto de doña Irene, breve diálogo ameno entre ellos, hasta que la entrada del criado de don Diego, bien conocido por el sobrino militar, los perturba a todos e introduce una situación dramática más y más inquietante para don Carlos y para el público. El diálogo con el recién visto es casi todo elusivo por ambas partes, hasta que, en medio de la semiobscuridad sale del cuarto de doña Irene, el tío.

Y con esta entrada se inicia la **quinta secuencia (escenas XI, XII y XIII)** no sin que dejemos de apreciar cómo la anterior ha tenido el mérito teatral de darle fuerza a la entrada de don Diego. Podía, de todos modos, salir de la habitación donde estaba tomando sopas en cualquier momento, pero se ha ido acentuando gradualmente su necesaria presencia para dibujar con claridad el drama, desde que vimos las ilusiones del joven al suponer al tío en Madrid, y luego el criado a la vista como anunciándolo casi, si no fuera que la persona de don Carlos es esencialmente ingenua, en el mejor y teatral sentido de la palabra, fuera de que como personaje se nos complementa con cierto matiz de prudencia y dejadez, que más tiene del autor que del personaje en cuanto hombre envuelto en tan ingrata situación.

Como hay poca iluminación, el reconocimiento de tío y sobrino también está graduado, lentitud que naturalmente aumenta la tensión dramática y así cuando se ha producido el encuentro podemos suponer que el joven lo ha comprendido todo, mas no así don Diego. Creyendo que iba a visitarle a Madrid, lo obliga a retirarse de la fonda; tanto pudor siente de su proyecto. No le enteran de sus próximas bodas. Lo hará cuando estén consumadas Hay movimiento escénico de

los mozos que sacan el equipaje del soldado, consejos, convenciones, respetos, obediencias, y en el momento de partir, a punto de tener a la vista otra despedida, la tirantez, autoridad y sumisiones que llevaban el tono dramático, se disuelven completamente para dar paso a una nueva escena de intenso equilibrio afectivo, sumamente efusivo en su ternura de viriles sentimientos. La honda armonía de la relación paternal y amistosa que se sensibiliza en este diálogo se torna mucho más doliente que en los casos anteriores, porque —aparte de saber el público lo que se juega don Carlos—, él ya lo sabe mejor que nadie, por eso en un aparte lo expresa, justo al retirarse, como el pesar de su conciencia: "¡Y la dejo!... ¡Y la pierdo para siempre!" Se trata de la crisis del conflicto, expresada con una suma de nobles sentimientos, en tierno sosiego y comprensión, anulando para la acción dramática todo lo que de lucha podía esperarse entre rivales. El más aventajado, no pierde. Se retira. Es un conflicto totalmente contenido por una sordina sumamente armónica, la sordina moratiniana de su sensibilidad clásica. El tío lo ve salir entre lágrimas, después de exclamar dulcemente: "Como una malva es". Así se van sumando las lágrimas que a Larra le permitieron decir en su conocida crítica que Moratín era "el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido presentar la ridiculez" (4).

La sexta secuencia (escenas XIV, XV y XVI) trata de la mala noticia que doña Francisca recibe de la partida incomprensible de su novio. Con esto se completa la expansión de la crisis del conflicto, queda predominando la voluntad matrimonial de don Diego y doña Irene, y se agudiza la desolación de la muchacha, patético sentimiento con que termina el segundo acto, al revés de la gozosa esperanza de doña

(4) Mariano José de Larra: "Representación de El sí de las niñas". En *Artículos de crítica literaria y artística*, Madrid, 1950, Clásicos Castellanos, Nº 52, Espasa-Calpe, S.A., p. 114, (9-12).

Francisca con que concluía el primero. Al mismo tiempo, el espectador no puede ver ninguna salida para su caso. Habrá que crear en el mismo escenario una motivación para que siga un nuevo episodio. Dos situaciones contrastadas suavemente tiene esta secuencia, una llena de buen ánimo en la joven, seguida de la infausta noticia que le procura Simón, ante las preguntas de ella sobre el movimiento de la hostería, para pasar con esos datos perturbadores a la perplejidad e incomprensión de la partida del novio, al despecho, la desesperanza y las lágrimas.

Acto Tercero

La sucesión de los hechos tiene, hasta el momento, una evidente continuidad temporal que garantiza la construcción dentro del uso de la unidad de tiempo. La obra no pretende, al respecto, identificar el tiempo de la acción con el de la representación. El comienzo y otras secuencias de la fábula traen la relación de antecedentes de cosas sucedidas en otros momentos anteriores a la escena que se inicia a una hora precisa: "La acción empieza a las siete de la tarde y acaba a las cinco de la mañana siguiente".

O sea, que el tiempo fingido en *El sí de las niñas* corresponde a una duración de diez horas, comprendidas entre la cena, el dormir y la madrugada. La representación no puede durar diez horas, por eso en gran parte los entreactos consumen el tiempo sobrante, el que no alcanza a fingirse en escena, porque se notaría demasiado la ficción, como la que a veces hace sonreír a los espectadores del cine, cuando en una toma se propone algo y en la siguiente se ve el fruto de lo propuesto. Entre una y otra se acepta la convención de suponer que ha pasado tanto tiempo, a veces, muy largo. De la función teatral fluye tiempo, pero se finge más

transcurso que el que realmente experimenta el público con reloj en la muñeca y paciencia en las butacas. Por cierto, en **El sí...** podemos apreciar todo esto, y así es muy notorio cómo la ficción del tiempo "sobrante" se descarga en el entreacto del segundo al tercero, porque en ese intervalo no puede suceder ninguna acción dramática: los personajes están durmiendo. Y los cinco o diez minutos de intervalo pueden consumir imaginativamente unas cuantas horas de la ficción que se representa, las horas del sueño, unas seis u ocho. A las tres, pasados unos minutos, según datos del texto, empieza el tercer acto, y todos estaban acostados desde las veintiuna ya que lo hicieron temprano para levantarse a las cinco y partir a las seis.

Sube el telón con el tablado a oscuras. En escena duerme Simón y el tordo enjaulado.

La **primera secuencia del tercer acto (escenas I, II, III y IV)** va a tratar un nuevo episodio que permita avanzar la acción dramática y completar otro haz de integración del argumento, porque hasta el momento el conflicto se halla parcialmente comunicado; aún don Diego ignora la verdadera situación sentimental de la que pretende por novia, quien nunca le ha dado el sí, y mucho menos sospecha que su propio sobrino esté implicado en el asunto y de tal manera. En rigor no deberíamos hablar de lucha, habiendo renunciado una de las partes y estando la otra prácticamente al margen de todo posible antagonista. Así se matizan con lentas dosis las interrelaciones de los personajes. Por eso el motivo de la presente secuencia va a ser el conocimiento que don Diego experimentará de los sentimientos de doña Paquita. Este paso es imprescindible para que la construcción de la obra no quede detenida y avance. Una vez logrado ya podremos vislumbrar las posibilidades de desenlace.

Sale don Diego para refrescarse del calor sofocante a la sala de paso donde duerme el criado. El diálogo se interrumpe por unas palmadas que se oyen algo lejanas y luego una música de guitarra. Interpretan el hecho hasta que salen de

su habitación doña Francisca y Rita y se dirigen a un balcón. Los varones se esconden y escuchan. La muchacha nombra don Félix a su galán, que ha venido a despedirse y le arroja una carta explicativa que cae a la sala y las mujeres no logran encontrar en medio de la obscuridad. El espectador sabe de sobra quién es y qué explica. Don Diego, todavía no. La situación se interrumpe por el tropezón de Simón con la jaula del tordo que cae. Huyen las mujeres. Don Diego encuentra la carta. Es un breve monólogo sin llegar a concretar quién es el galán, convencido de que la joven no le corresponde y tiene novio, lamenta su desventura y se llena de dudas, celos y cólera. Sólo ahora el conflicto dramático ha llegado a su alma. Está comprometido en una lucha interna, y llegará a plena crisis cuando sepa quién es el rival. Sin embargo, cabe observar aquí una singularidad moratiniana. Ambos amantes, tío y sobrino, en este momento de la obra, cuando parece inminente el encuentro violento de las fuerzas antagónicas que ellos representan, justamente ahora, ambos han renunciado a sus aspiraciones. Termina de decir don Diego: "Acabó ya toda mi ilusión". Don Carlos había lamentado: "¡Y la pierdo para siempre!"

La **secuencia segunda (escenas V y VI)** completará esta singular condición descrita del conflicto dramático, porque doña Paquita, al no poder conocer la carta que Rita volvió a buscar, se sume en una penosa desilusión: "Si todo se ha perdido ya, ¿qué puedo temer?" Es como si ella no sólo renunciase a su verdadero amor sino también se dispusiera a sobrellevar el matrimonio de obediencia con el anciano, precisamente cuando éste ya no desea nada. Las tres personas del conflicto, en juego dramático, apartan de sí el más íntimo afán de sus voluntades.

Las situaciones dramáticas de estas secuencias de ritmo más ágil que otras, pura acción escénica, con variados ánimos y resoluciones, incluyen desde la atmósfera "prerromántica" del interrumpido adiós por el balcón que en la primera redacción de la comedia contenía una canción previa, hasta

otra de leve ironía, cuando Rita busca la carta y encuentra a Simón y la jaula volcada del tordo que se pudo comer el gato. Toda esta escena (V) sirve para dar tiempo de leer la carta a don Diego. El aparente fracaso de la joven queda zumbando en escena hasta que sale de nuevo don Diego.

La **secuencia tercera (escenas VII y VIII)** muestra primero al caballero enviando a su criado a darle alcance al sobrino y traerlo. Por lo tanto se ha cerrado el circuito. Ya conoce la verdad completa. Ahora se dirige a la joven. En el diálogo, reticente, intenta que ella se sincere. Aparte del tema sobre la educación d las mujeres, expresado con propiedad y sin violentar el contexto dramático, la escena alcanza un clima de dignidad y ternura que nos deja una vez más otra situación de equilibrio afectivo, esta vez entre don Diego y doña Francisca, de punzante emoción, la más cargada de recogido patetismo si comparamos con las similares ya registradas. La muchacha no se abre plenamente, todo parece subentenderse y alcanza una protección en la bondad del caballero, rico en paternos sentimientos. El equilibrio ahora está herido por el dolor de los dos personajes. Y no dejemos de reparar cómo Moratín ha establecido esas armonías situacionales: 1º, entre don Diego y doña Irene; 2º, entre ésta y doña Francisca; 3º, entre doña Francisca y don Carlos; 4º, entre don Carlos y don Diego; 5º, entre don Diego y doña Francisca. El desenlace deberá asumir toda la cordialidad y toda la melancolía.

La **secuencia cuarta (escenas IX y X)** pone frente a frente a los presuntos rivales, renunciados en sus aspiraciones. Simón anuncia que ya viene el militar y quiere calmar la indignación del amo; escena de transición que prepara la entrada de don Carlos. En el estado en que todos se encuentran no se puede deducir el desenlace, por cuanto cada cual tiene muertos sus deseos, incluso doña Francisca. Ella sólo obedecerá a su madre, el anciano sabe que se ha equivo-

cado, el sobrino no puede competir contra el que es espiritualmente su padre.

Por exigencia del tío, don Carlos relata la historia completa y detallada de sus amores. Es necesidad clásica ésta de diseñar cuidadosamente todas las sinuosidades del argumento, sin dejar nada sobrentendido sino cada paso bien visible y explícito. La tensión creada alcanza un clima de genuino sentimiento de rival en el soldado, quien, dentro del respeto, se expresa con acentos del más refinado romanticismo, hasta con matices becquerianos: "Usted se llamará marido, pero si alguna o muchas veces la sorprende, y ve sus hermosos ojos inundados en lágrimas, por mí las vierte... No le pregunte usted jamás el motivo de sus melancolías... Yo, yo seré la causa... Los suspiros que en vano procurará reprimir, serán finezas dirigidas a un amigo ausente". Este parlamento ilustra más que otros muy citados, con más característica intensidad, y sobre todo en el tono, los gérmenes de la próxima escuela literaria que siguió triunfalmente al neoclasicismo.

Aquí podemos decir que no hay más conflicto ni tácito ni expreso, ni contenido ni actuado en lucha; ésta en cierto grado ha sido animada en la escena descrita. Las próximas escenas compondrán fases de desenlace.

La **secuencia quinta (escenas XI y XII)** consiste en la información que don Diego hace a doña Irene sobre los verdaderos sentimientos de su hija, hasta culminar en la entrega de la carta. La de don Carlos. Entonces ella, violentamente indignada, sin dar crédito a lo que oye, después de haber creado con temperamento de madre ofendida y viuda vejada una situación dramática de creciente exasperación, empieza a llamar a la muchacha y a la criada con irrupción histérica. Con esta actitud echa a perder lo que don Diego quiere ordenar y precipita el desenlace de la obra. La alteración crece con la presencia de las otras mujeres, se modula todo esto con el equívoco en que cae la joven al creer en una mala

acción de don Diego, al pasarle la carta a la madre. El la lee, a los espectadores no agrega mucho esa lectura, pero sí a la madre que ve confirmado el escándalo que para ella representan esos amores, y subiéndole la presión sanguínea, se lanza a vapulear a su hija, cuyos amorfos le rompen el bienestar futuro que se preparaba al casarla con don Diego. Toda la secuencia descansa en el carácter de la señora alterada. Sus gritos al querer matar a Paquita hacen salir del cuarto del tío a don Carlos, siempre ingenuo, que cree le pueden matar a la novia.

La **secuencia sexta (escena XIII)** es el mismo desenlace, precipitado por los impulsos nerviosos de la aterrada doña Irene. El segundo ha puesto a don Carlos de defensor físico de su amada. Se produce un cuadro escénico ante las aclaraciones decisivas de don Diego. Este, erecto, y los jóvenes abrazados, de rodillas a los pies del caballero que ha renunciado a sus deseos y bendice la unión del sobrino soldado y doña Paquita.

El diálogo va apurando la emoción; ésta se forma por el hálito de felicidad juvenil al haber triunfado la causa del amor, y la armonía general de sentimientos y buena comprensión entre todos los personajes principales de la obra; pero como en todas las moratinescas situaciones dramáticas de equilibrio afectivo, éste va herido por la profunda melancolía que arrastra el sacrificio de don Diego, cuya figura se engrandece en este final, como un paradigma de bondad humana y belleza moral. Sin que en algún parlamento nos falte la lección pedagógica a propósito de la educación de las mujeres y la libertad de ellas para elegir marido. Justamente aquí tenemos el que en un fragmento cita Moratín como epígrafe de su obra en la edición de la comedia: "Estas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto es lo que se debe fiar en EL SI DE LAS NIÑAS".

LOS ANTECEDENTES LITERARIOS

En torno a la obra maestra de Moratín se ha dilatado una abundante lucubración de fuentes, que habrían regado la inspiración del comediógrafo. En primer lugar, está el nombre de Molière, modelo de todo el teatro del que llamaran Molière español. Sobre este influjo la bibliografía es considerable y viene a ser un lugar común de la crítica desde los días del autor hasta hoy. Naturalmente, ha sucedido que las comparaciones, odiosas en la relación humana, lo son más en la relación literaria y así, se amengua considerablemente en páginas de Azorín la figura de su connacional (5). En otros como en Larra se abren tanto las diferencias que parecería suceder lo contrario (6). Desgraciadamente, no disponemos de los trabajos de Vézinet para apreciar sus juicios, "el crítico que más minuciosamente ha investigado las relaciones literarias entre ambos autores de teatro (7)". Tampoco disponemos de un trabajo de Camille Pitollot que en algunas citas que de él hace Valbuena Prat se aprecia agudísimo. Según el hispanista francés, "Moratín acarició el sueño de llegar a ser el Molière de l'Espagne" (8).

El proceso de los precedentes crece. Saltan los nombres de Lope, Rojas Zorrilla, Goldoni. **Entre bobos anda el juego** es el título más citado. Sin duda, "no sería descaminado pensar que Moratín halló interesantes las escenas nocturnas del mesón (**jornada II**) y las imitó, si bien abreviándolas y simplificándolas, en algunas de las suyas (**acto III**) levemente parecidas". Además, la comedia de Rojas Zorrilla "constituye un valioso antecedente para Moratín en el tan sugestivo tema renacentista de la libertad de amar en la mujer, más bien implícito que expuesto francamente en el teatro español del siglo XVI". Estas palabras van tomadas del estudio que esti-

(5) Véase Azorín: "Moratín y Molière". En *Racine y Molière* (1924), OCCC., Aguilar, Madrid, tomo IV, 1948.

(6) Véase José R. Lomba y Pedraja: *Cuatro estudios en torno a Larra*, Madrid, 1936.

(7) José Francisco Gatti: "Moratín y Marivaux". En *RFH*, año III, 1941, Nº 2, pp. 140-141, nota 1.

(8) Angel Valbuena Prat: Obra citada, p. 461.

mamos muy importante sobre estos asuntos de encadenamientos de formas y motivos literarios, el de José Francisco Gatti (9).

Precisamente establece un paralelo exactísimo entre la comedia famosa del español y *L'école des mères* de Marivaux, que revela pormenorizadamente cómo el francés determinó material temático muy análogo.

Pero lo importante en Gatti es el criterio para manejar los contactos, de tal manera que la figura del mal llamado Molière español queda intacta con sus singularidades. No vamos a repetir aquí el paralelo de textos que concreta bien la relación indiscutible que desarrolla el autor. Es más necesario aún reproducir lo siguiente:

"El estudio comparativo que sólo atiende a la letra de los textos induce a conclusiones erróneas. El *sí de las niñas* ofrece, sin duda, un claro ejemplo: a pesar de la serie de paralelos que hemos establecido, hay algo que la separa de *L'école des mères* de una manera profunda. La diferencia no surge meramente de la desparejada extensión de las dos comedias —un acto, tras actos. No se trata de disimilitudes debidas a escrupulillos madrileños: el hijo, rival del padre en amores, que se convierte en el sobrino competidor del tío. Se trata de otra cosa. En algunas escenas, aunque el propósito que persigue sea análogo, Marivaux y Moratín emplean procedimientos diversos. Moratín se aparta decididamente de Marivaux, y este apartarse y adoptar un recurso más noble, de mayor jerarquía artística, de más honda emoción, revela su gusto pulcro, su sentido de lo humano, su anhelo por acercarse más a la vida y por huir de la farsa (10). Esto,

(9) José Francisco Gatti: Obra citada, pp. 140-141.

(10) José Francisco Gatti, obra citada. En el texto viene la siguiente nota ilustrativa (p. 149, nota 1): "Véase un ejemplo: en el trance de averiguar la identidad de la persona amada por Angélica, M. Damis recurre al soborno del criado Frontin, que le hace penetrar, disfrazado con un hábito de dominó, en una habitación oscura; allí han de hablarse los dos amantes, y M. Damis, escondido, podrá escuchar la conversación. En la oscuridad suceden algunos incidentes cómicos propios de una farsa. Don Diego, que ya conoce el nombre del amante de doña Francisca, llama a don Carlos, a quien había despedido bruscamente. Sostienen los dos hombres un diálogo dramático, donde se revela el verdadero carácter de las relaciones de don Carlos con doña Francisca".

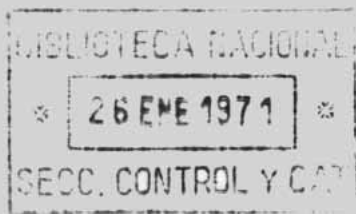
que ya tiene cierta trascendencia, si bien no permite aprehender lo característico de uno y otro dramaturgo, fija una señal de alerta. **L'école des mères** y **El sí de las niñas**, se parecen —ya dijimos— en el tema, en el argumento. No se parecen, por el contrario, en el espíritu. Flota en **L'école des mères** un aire espiritual que no recuerda para nada el aire espiritual que envuelve a **El sí de las niñas**. Son climas poéticos distintos. La diferencia —ahora sí creemos aprehenderla— es sustancial: se refiere a dos concepciones diferentes de la vida y de los seres" (11).

Uno contiene el encanto de la vida, la ilusión del sueño del amor juvenil; el otro, la melancolía, la dignidad de la senectud y el amor recatado.

Semejantes puntos de vista hacen innecesario insistir en asuntos de influencias. Pueden consultarse más en la impresionante **Historia del teatro español**, de Angel Valbuena Prat.

ALFREDO LEFEBVRE

Departamento de Castellano
Universidad de Concepción



(11) José Francisco Gatti, obra citada, pp. 148-149.

ANÁLISIS DEL TERCER ACTO DE "EL CABALLERO DE OLMEDO"

PROCEDIMIENTO

La substancia de la obra es el argumento, cuya intriga se desarrolla por medio de tres elementos dramáticos: el mundo del protagonista (A), el del antagonista (B) y el ambiente de misterio, mágico y sobrenatural (C) que caracteriza la jornada.

En 25 escenas podemos destacar una serie de 9 episodios o secuencias, y en cada una de ellas apreciamos un elemento dominante del drama, el valor de las situaciones dramáticas, el engarce de la construcción, muy sencilla y resultados artísticos de variada especie, teatrales, poéticos lingüísticos, etc.

Veámos esta sucesión:

SECUENCIA 1 (Escenas I a IV)

Secuencia:	Episodio de la fiesta de toros.
Elemento predominante:	A. (El mundo del protagonista).
Situación dramática:	Elevación del protagonista.
Construcción:	Es acción preparada en el 2º acto que precipita la tensión de la intriga.
Valor artístico:	Contrastes dramáticos y conocimiento más profundo del antagonista.

SECUENCIA 2 (Escenas V y VI)

Secuencia:	Episodio del recado a Fabia.
Elemento predominante:	Es acción secundaria.
Situación dramática:	Parodia del protagonista.
Construcción:	Acción innecesaria, aunque anticlimática.
Valor artístico:	Engendra humor. Desarrolla el gracioso.

SECUENCIA 3 (Escenas VII y VIII)

Secuencia:	Conclusión del episodio de la fiesta de toros.
Elemento predominante:	B. (El mundo del antagonista).
Situación dramática:	Disminución del antagonista. Y cierta probable decisión del conflicto.
Construcción:	Asomo de un desenlace. Clímax de la intriga.
Valor artístico:	Contraste dramático.

SECUENCIA 4 (Escena IX)

Secuencia:	El Rey y el Condestable elogian al protagonista.
Elemento predominante:	A.
Situación dramática:	Máxima elevación del protagonista.
Construcción:	Acción secundaria de intensificación climática.
Valor artístico:	Forma indirecta de aludir otro posible desenlace que el espectador ya pone en duda.

SECUENCIA 5 (Escenas X a XIV)

Secuencia:	Episodio de la despedida del caballero.
-------------------	---

Situación dramática:	Desarrollo de la atmósfera misteriosa.
Elemento predominante:	C.
Construcción:	Sugestión lírica del posible desenlace.
Valor artístico:	Lirismo muy expresivo y patetismo luctuoso.

SECUENCIA 6 (Escenas XV y XVI)

Secuencia:	Premoniciones de la muerte del caballero.
Elemento predominante:	C.
Situación dramática:	Concreción escénica del elemento C.
Construcción:	Acción que ralentiza el desenlace.
Valor artístico:	Calidad de máquina del elemento C.

SECUENCIA 7 (Escena XVII)

Secuencia:	Emboscada del crimen.
Elemento predominante:	B.
Situación dramática:	Justificación del desenlace y honda tensión consecuente.
Construcción:	Preparación en escena del desenlace.
Valor artístico:	La gravedad del episodio es mantenida por el uso de tercetos.

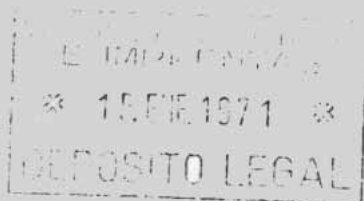
SECUENCIA 8 (Escenas XVIII a XXII)

Secuencia:	Premoniciones y asesinato del caballero.
Elemento predominante:	C y B sucesivamente.
Situación dramática:	Culminación de C y 'catástrofe'.
Construcción:	Retención del desenlace y acción del mismo.
Valor artístico:	Función dramática de la poesía y de la música.

SECUENCIA 9 (Escenas XXIII a XXV)

Secuencia:	Justicia del rey y castigo de los culpables.
Elemento predominante:	A.
Situación dramática:	Culminación del pathos y satisfacción moral.
Construcción:	Consecuencias argumentales del desenlace.
Valor artístico:	Yuxtaposición de situaciones dramáticas (XXIII); integración humana del gracioso (XXIV); sensibilidad histórica (XXV).

"Fin de la trágica historia del Caballero de Olmedo"



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CHILENA