

Los espacios de *Pedro de Urdemalas*

Aurelio González
El Colegio de México

Sabemos que Cervantes al no encontrar «autores entendidos» buscó «lectores discretos». Sin embargo, en la construcción de sus comedias es muy evidente una conciencia escénica que se manifiesta en distintos elementos y en el manejo de recursos eminentemente espectaculares. Uno de estos aspectos, muy importantes para el planteamiento escénico, es el espacio. Y aquí tenemos que recordar algunas reflexiones que ya hemos hecho en otro momento:

En primer lugar, «la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita [...] todo el fluir del tiempo ha sido una ilusión [...] la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo»¹.

Tampoco se puede olvidar que las referencias espaciales, en cualquier tipo de texto literario, no están desprovistas de un significado que rebasa el ámbito teatral y entra en el campo de lo simbólico y de lo social, como bien ha visto Lotman al hablar del significado que tienen algunos conceptos espaciales:

Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano» [...] se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial [...] los modelos más generales, sociales, religiosos, políticos, morales del mundo [...] se revelan dotados invariablemente de características espaciales².

Por otra parte encontramos en la construcción teatral del texto una serie de códigos o didascalias que el autor de una obra de teatro incluye en su obra literaria como una forma de control de la posible

1 Amezcuca, 1991, p. 28.

2 Lotman, 1978, p. 271.

puesta en escena que pudiera llevar a cabo un director y que al mismo tiempo son los elementos necesarios para que un texto literario lo consideremos como teatro³. Estos elementos son independientes de aquellos otros que entrarían más bien en la concepción de estilo de literatura dramática, por ejemplo, en el caso concreto del teatro de los Siglos de Oro, la versificación con valor expresivo, recordemos simplemente el pasaje del *Arte nuevo de hacer comedias* donde Lope nos dice que «Las décimas son buenas para las quejas, / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo»⁴.

Para la construcción del espacio dramático, esto es del espacio de la ficción en el espacio concreto del escenario, son muy importantes las acotaciones con sus indicaciones escenográficas. Es claro que la relación textual diálogo-acotaciones (didascalias explícitas⁵) ha variado según las épocas de la historia del teatro: ha habido momentos en que son casi inexistentes, como en el teatro de los Siglos de Oro (de ahí su importancia cuando aparecen) y, por el contrario, otros, como en la actualidad, en que pueden ser muy extensas y detalladas. En este sentido y siguiendo a Ubersfeld, «las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra»⁶.

Las acotaciones están en estrecha relación con el posible texto espectacular y, desde luego, con la lectura como mecanismo de recepción, ya sea con la lectura que puede hacer el director de una compañía previa a su puesta en escena o con la que hace un lector, contemporáneo o no, una vez que la obra se dio a la imprenta.

Las didascalias implícitas forman parte del texto literario o dramático, pero están en función de la representación, en algún sentido

3 Para Hermenegildo, «Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia. El dramaturgo, desde el lugar que el teatro le reserva, el de las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática», 1991, p. 134.

4 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras selectas*, ed. Sáinz de Robles, 1991, t. II, p. 1010.

5 La noción de didascalia es más amplia que la de acotación, ya que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales. Alfredo Hermenegildo distingue entre didascalias explícitas (acotaciones escénicas, identificación de personajes, etc.) y didascalias implícitas (elementos significativos de la acción o la representación integrados en los diálogos de los personajes). Aston y Savona, refiriéndose a las acotaciones («*stage directions*»), también las distinguen, y las dividen en «intra-dialógicas», aquellas que pueden ser extrapoladas de los diálogos mismos, y «extra-dialógicas», las que aparecen separadas de los diálogos de los personajes. Aston y Savona, 1991, p. 76.

6 Ubersfeld, 1989, p. 17.

llenar la función que en otros géneros corresponde a la descripción. Entonces, la construcción del espacio escénico, en muchos casos de forma mayoritaria, se llevará a cabo a través de estos elementos didascálicos que aparecen integrados al texto dramático.

Podemos pensar que esta determinación y caracterización del espacio corresponde a recursos de tipo escenográfico, pero en este sentido sabemos (y aquí recuerdo las descripciones y conceptos vertidos por especialistas como Díez Borque, John Allen, García Lorenzo, Agustín de la Granja, etc.) que el espacio escénico del corral de los Siglos de Oro tiene una estructura y disposición bastante estandarizada que, si bien distingue claramente arriba y abajo y puede recurrir a tabladillos laterales para algunos espacios específicos o muy caracterizados y al uso de cortinas para cubrir y descubrir las «apariencias», especialmente de tipo fantástico, e incluso recurrir a maquinaria de tramoya compleja, trampas, rampas y poleas, la definición espacial de interior o exterior y el desplazamiento de un ámbito a otro es más bien convencional y se apoya básicamente en los códigos integrados al texto dramático de la pieza teatral; de ahí que el estudio de estos elementos resulte muy enriquecedor para comprender el hecho teatral global con su doble textualidad (texto literario y texto espectacular) en relación sígnica y dialéctica.

La función del espacio en los textos dramáticos, como ha planteado Pfister⁷, no se limita al hecho de que cada historia necesita un emplazamiento, o a la función secundaria o subordinada de proveer un entorno en el cual las figuras participantes pueden llevar a cabo la historia. Esto es especialmente importante porque en el teatro la presentación del espacio no es sólo verbal sino que adquiere una concreción visual, y con ello desde luego que tiene funciones estructurantes.

Veamos ahora el manejo que hace Cervantes de estos elementos en una de sus comedias más experimentales: *Pedro de Urdemalas*, la cual ha sido calificada por Florencio Sevilla y Antonio Rey como «la más original de las comedias de Cervantes, [pues] proyecta sus innovaciones sobre los esquemas manidos de la comedia nueva lopeveguesca, para que alcancen su pleno sentido de alternativa teatral diferente»⁸.

La comedia se abre con la aparición de dos personajes que Cervantes indica cómo deben estar caracterizados: «*Entran PEDRO DE URDEMALAS en hábito de moço de labrador y CLEMENTE como zagal*»

7 Ver Pfister, 1988, p. 256.

8 Miguel de Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1998, p. xlii.

(I, 1)⁹. En el texto no hay ninguna indicación más sobre el espacio en que se sitúa la acción:

CLEMENTE De tu ingenio, Pedro amigo,
 y nuestra amistad se puede
 fiar más de lo que digo,
 porque él al mayor excede,
 y della el mundo es testigo...
 (I, vv. 1-5)

Aunque el espacio tenga esta indeterminación, el tipo de *personajes* permite una situación dramática suficiente. El espectador deduce naturalmente que se pueden encontrar en el espacio dramático que les es propio por su condición de pastores rústicos o labradores, esto es, el exterior.

La entrada de nuevos personajes simplemente confirma esta idea y sitúa en un ámbito de verosimilitud la presencia de las dos labradoras, pues en la didascalia explícita Cervantes nos dice lo siguiente: «*Entran CLEMENCIA y BENITA, zagalas, con sus cantarillas, como que van a la fuente.*» (I, v. 121). En el lenguaje convencional de la construcción dramática el vestuario puede ser un elemento suficiente para la creación de un ámbito social determinado y con él de un espacio relacionado directamente con dicho ámbito. Evidentemente en estas primeras secuencias Cervantes privilegia la acción que le parece debe estar suficientemente situada por sí misma. El siguiente personaje se sitúa desde el propio texto dramático:

PEDRO Clemencia, tu padre viene,
 y con la vara de alcalde.
 (I, vv. 167-68)

Los datos proporcionados por esta didascalia implícita serán reiterados en la acotación (I, v. 179) al indicar que entra Martín Crespo, alcalde y padre de Clemencia. El espacio no se ve modificado por esta aparición y simplemente se sigue configurando como exterior, un lugar de paso natural tanto de las mozas que van por agua como del alcalde recién nombrado.

Este espacio se modifica cuando abandonan la escena Pedro y el alcalde y regresan los regidores Diego Tarugo y Sancho Macho que

9 Todas las citas están tomadas de la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas antes citada. En adelante solamente indicaré el número de jornada y de verso a que corresponden.

así, al cerrarse el diálogo de Maldonado con Urdemalás, se inicia una nueva secuencia en un espacio distinto, que ya había predeterminado por Pedro al decir que Benita estaría a la ventana con el pie en una bacía con agua. El espacio dramático que se construye entonces es de la casa de Benita desde la calle por la que pasarán Pascual y el Sacristán: «Éntranse. Pónese BENITA a la ventana en cabello» (I, v. 778). La situación descrita por Pedro anteriormente:

PEDRO Benita, el cabello al viento,
 y el pie en una bacía
 llena de agua, y oído atento,
 ha de esperar hasta el día
 señal de su casamiento;
 (I, vv. 520-24)

se ve ahora representada en el escenario, con la automática asociación con la noche de San Juan y la identificación del personaje, así como del lugar: la calle de la casa de Benita. En este espacio se desarrollará el enredo provocado por el sacristán que finalmente se aclarará con la intervención de Pedro y la fiesta que corresponde a la ubicación temporal pretendida: la noche de san Juan, tal como se hace explícito en la acotación: «Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana; salen todos los que pudieren con ramos, principalmente CLEMENTE, y los músicos entran cantando esto:» (I, v. 958).

La salida de los personajes de la fiesta de escena y la entrada de las dos gitanas—Inés y Belica¹⁰—, caracterizadas por la apariencia y el habla, con el consiguiente desplazamiento espacial o temporal, nuevamente nos sitúa en un espacio que ya había sido anunciado, ahora en el diálogo de Maldonado con Pedro y que, por lógica, bien puede ser el campamento gitano. En esta secuencia nuevamente se introducirán personajes cuya acción tendrá desarrollo posterior con la presencia de la viuda y el labrador que la acompaña.

Como se ve en el análisis de esta primera jornada, Cervantes construye espacios de límites imprecisos por medio de personajes característicos cuya verosimilitud sugiere automáticamente unos espacios. Por otra parte, los episodios se van entrelazando con un mecanismo de vaivén que avisa en secuencias anteriores de episodios futuros, ya sea por medio de diálogos o por la introducción de personajes. Esto refuerza la unidad de la obra más allá del propio personaje principal

10 En la acotación, Cervantes vuelve a mostrar la conciencia que tenía de las dificultades y costos de una compañía de representantes, pues indica «Éntranse cantando. Salen INÉS y BELICA, gitanas, que las podrán hacer las que han hecho BENITA y CLEMENCIA» (I, v. 1053).

de Pedro de Urdemalas, que para Jean Canavaggio es el «común denominador de episodios inconexos [...] el que organiza, en el pleno sentido de la palabra, el espacio de la ficción»¹¹.

La segunda jornada se inicia empleando el mismo recurso; esto es, aparece el alguacil y el regidor avisando de la danza de los mozos vestidos de serrana que llevarán al rey, avisando de una secuencia próxima, y a continuación se desarrolla el episodio del ciego rezador y la viuda. El espacio que se crea con la aparición del regidor y el alguacil es el exterior, casi como si fuera un camino, que no resulta contradictorio con el espacio que sigue a las puertas de la casa de la viuda con el ciego rezador y Pedro caracterizado también como ciego, así pedido por la acotación y reiterado en el diálogo de los personajes:

Éntranse. Salen dos CIEGOS, y el uno PEDRO DE URDEMALAS; arrímase el primero a una puerta y pedro junto a él, y pónese la VIUDA a la ventana. [II, v. 1319].

PEDRO	Ánimas que desta casa partistes al purgatorio, ya en sillón, ya en silla rasa, del divino consistorio os venga al vuestro sin tasa, y en un vuelo el ángel os lleve al cielo, para ver lo que allá pasa.
CIEGO	Hermano, vaya a otra puerta, porque aquesta casa es mía, y en rezar aquí no acierta. (II, vv. 1326-36)

Siguiendo el movimiento de la acción, la siguiente secuencia nos lleva al campamento gitano, fuera del espacio urbano de la villa donde Maldonado presenta a Pedro y Belica. El ámbito no urbano de este espacio se hace explícito con la aparición del rey y su séquito vestidos de cacería:

PEDRO	Pero, ¿qué gente es aquesta tan de caza y tan de fiesta?
MALDONADO	El rey es, a lo que creo.

11 Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. Canavaggio, 1992, p. 58.

BELICA

Hoy subiré mi deseo
de amor la fragosa cuesta:

Entra el REY con un criado, SILERIO, y todos de caza.

(II, vv. 1610-14)

Las distintas acciones y encuentros de esta jornada sucederán todos en el mismo espacio del bosque. Ahí se presentará el ridículo mozo rústico disfrazado de serrana, ahí bailarán los gitanos y el rey pretenderá a Belica y ahí aparecerá también Pedro en otra de sus proteicas caracterizaciones como ermitaño.

La tercera jornada se abre en la edición príncipe con la escena del engaño de Pedro, vestido de ermitaño, a la viuda (vv. 2127-2371); lo cual implica un desplazamiento espacial a la calle con la casa de la viuda. Casalduero ya cuestionó esta escena considerando que se trataba de un error de transmisión y que el editor había traspapelado los pliegos¹²; lo que, aunque seguido por editores como Canavaggio y Díaz Larios¹³, no pasa de ser una hipótesis, justificada por referencias dentro del texto, pero no por ello no debida a un «descuido» cervantino. Desde el punto de vista del manejo espacial, nos encontramos que si seguimos la propuesta de Canavaggio y Díaz Larios (los versos 2127-2371 colocados a continuación del 1734) tenemos un cambio espacial súbito, pues al entrarse el alguacil (y, aunque no se indica así, Maldonado y Belica), la salida al tablado sería de Pedro vestido de ermitaño y la viuda a la ventana, para una vez concluido el engaño, regresar, también de manera abrupta, al espacio del bosque con el diálogo de Silerio e Inés a propósito de Belica. Suprimida la escena del engaño en la tercera jornada, ésta se iniciaría con la secuencia de la reina y Marcelo a propósito de la identidad de Belica. Aunque todo este reacomodo tiene una lógica, tal vez incluso mayor que la propuesta de la *princeps*, el mecanismo de lanzadera de ir y venir espacialmente, que parece ser el que estructura la obra, se cumple mejor abriendo la tercera jornada con el engaño de Pedro a la viuda en un espacio urbano distinto del bosque, para pasar después al de la reina, que no puede ser el mismo donde ha tenido lugar el baile de los gitanos, sino que tenemos que suponerlo, por el tipo de diálogo que tendrá lugar en él, un espacio privado en el mencionado palacio del bosque (v. 1705).

12 Casalduero, 1974, p. 179.

13 Miguel de Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. Díaz Larios, 1988.

Sale la REINA, y trae en un pañizuelo unas joyas, y sale con ella MARCELO, caballero anciano. [III, vv. 2372].

Aquí tendrá lugar el reconocimiento por parte de la reina como su sobrina, el descubrimiento al rey y el primer desplante de Belica en su nueva condición principesca.

De este espacio, y de manera abrupta se pasa, por medio de Pedro, ahora caracterizado como estudiante con manteo y bonete (III, v. 2660), a una nueva situación, también en el exterior. Que este espacio sea exterior lo podemos suponer razonablemente por la aparición inmediatamente de un labrador con dos gallinas (III, v. 2690). Esta escena sirve para reafirmar la multicitada astucia de Pedro de Urdemalas, ahora como rescatador de cautivos, y para relacionarlo con los representantes que interpretarán una comedia ante el rey. Nuevamente el espacio desplazado nos remite al subsecuente, que lógicamente tiene que estar en el mismo palacio del bosque que es donde se encuentra el rey y donde se reunirán los personajes significativos de la pieza: «Entran la REINA y BELICA, ya vestida de dama; INÉS de gitana; MALDONADO, el AUTOR, MARTÍN CRESPO, el alcalde, y PEDRO DE URDEMALAS» (III, v. 3016).

En la última secuencia además se crea un espacio interior aledaño en lo que hemos llamado una expansión espacial, este lugar fuera de la vista del espectador es donde se representará la comedia, de la cual los espectadores reales no serán tales, pues como dice nuestro Pedro de Urdemalas:

PEDRO

Ya ven vuestas mercedes que los reyes
 aguardan allá dentro, y no es posible
 entrar todos a ver la gran comedia
 que mi autor representa, que alabardas
 y lancineques y frinfrón impiden
 la entrada a toda gente mosquetera.
 Mañana, en el teatro, se hará una,
 donde por poco precio verán todos
 desde principio al fin toda la traza,
 (III, vv. 3160-68)

En este sentido, Cervantes concibe que existe una unidad y una comunicación entre el espacio de la representación y el del público (espacio teatral), aunque en este caso se trate de un metateatro. Este

enfoque no se aleja de la realidad de las convenciones escénicas de su tiempo¹⁴.

En esta rápida revisión hemos podido comprobar que Cervantes tiene un manejo estructural del espacio bastante claro, en el cual hay un principio de alternancia de espacios que a su vez son anunciados en secuencias anteriores en un ir y venir dramático que entrelaza y da unidad a la aparente estructura episódica de la obra, con lo cual se refuerza nuestra idea de que la comedia apoya su unidad no sólo en un personaje sino en una estructura que a su vez es una propuesta teatral. La experiencia entremesil de Cervantes le permite lograr situaciones humorísticas de gran condensación, pero al mismo tiempo tejer una comedia original. Como dice Casaldueiro, «son tres bromas para reír, nada más; esto no impide que se pueda derivar una enseñanza»¹⁵. Y nosotros agregaríamos que esta enseñanza es de técnica teatral, avanzando de las concepciones teatrales clásicas, aprovechando principios de la comedia nueva y ofreciendo posibilidades de renovación¹⁶.

Bibliografía citada

- Amezcuca, J., *Lectura ideológica de Calderón*, México, UAM-UNAM, 1991.
- Aston, E., y G. Savona, *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance*, London, Routledge, 1991.
- Casaldueiro, J., *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974.
- Cervantes, M. de, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. L. F. Díaz Larios, Barcelona, PPU, 1988.
- , *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. J. Canavaggio, Madrid, Taurus, 1992.
- , *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- Fischer-Lichte, E., *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/libros, 1999.

14 Sobre la unidad del espacio teatral en el Barroco puede verse el apartado dedicado a este tema por Fischer-Lichte, 1999, pp. 202-206.

15 Casaldueiro, 1974, p. 173.

16 En este mismo sentido se decanta el trabajo de González Maestro, 2000, pp. 309 y ss.

- González Maestro, J., *La escena imaginaria*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000.
- Hermenegildo, A., «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, 11, 1991, pp. 127-51.
- Lotman, Y., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- Pfister, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- Vega Carpio, F. L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras selectas*, ed. F. C. Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991.