

DE NOVELA A COMEDIA: *PERSILES Y SIGISMUNDA* DE ROJAS ZORRILLA

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS
Instituto de la Lengua Española, CSIC

RESUMEN

Basándose en la dramaturgia o teoría del «modo» de representación teatral, este artículo estudia la adaptación de la novela bizantina de Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* que lleva a cabo Rojas Zorrilla en su comedia *Persiles y Sigismunda*. La «transmodalización», el paso de narración a drama, deja sus huellas, a veces perturbadoras, en la estructura de la obra (espacio, tiempo, personajes, metateatralidad) y se hace notar también en una hipertrofia de narratividad discursiva, de relatos en boca de los personajes. Además de los defectos que se siguen de una adaptación tan extrema, se destacan los aciertos de dramaturgia y los valores de «elocución» y «pensamiento» que ofrece la comedia.

Palabras clave: Rojas Zorrilla, *Persiles y Sigismunda*, adaptación teatral, teatro del Siglo de Oro, dramaturgia.

ABSTRACT

Based on dramatology, i.e. the theory of drama as a specific 'mode' of representation, this paper deals with Rojas Zorrilla's comedy *Persiles y Sigismunda* as a theatrical version of Cervantes' Byzantine novel *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Transmodalisation from narrative to drama affects the play's structure (space, time, characters, metatheatricality) in a sometimes disturbing way. Dramatic discourse undergoes narrative hypertrophy through the many tales told by characters on stage. However, apart from the shortcomings that result of such an extreme adaptation, emphasis is put on the comedy's positive value in terms of 'diction' and 'thinking'.

Key words: Rojas Zorrilla, *Persiles y Sigismunda*, theatrical adaptation, Spanish Golden century drama, dramatology.

Es sabido que nuestro teatro aurisecular es una fábrica de dramatizar muy distintas y distantes materias, procedentes de la realidad, de la ficción o de ese híbrido que llamamos historia. La más sorprendente de sus máquinas es quizás la que convierte en drama, o sea, en acción encarnada, el supremo destilado de la abstracción humana, el pensamiento teológico, y cuya manufactura más genuina es el auto sacramental. Los artefactos más comunes y característicos, en cambio, los más productivos sin comparación, que trabajan a pleno rendimiento e inundan de comedias esos siglos, son sin duda los que se alimentan de materiales narrativos, bien sean ficcionales

o más o menos factuales. Lo que pretendo es atisbar el funcionamiento de una de estas máquinas de dramatizar narraciones, pero no en términos generales, sino limitándome a observarlo en un caso particular, el de uno de sus productos más extremosos, y por eso —quiero creer— más reveladores.

En efecto, si pensamos en la adaptación al teatro de una narración, y, sin más, de una novela, no será fácil hallar una elección más descabellada que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes [1617]¹. Pero es la hazaña que, muy en el espíritu del más difícil todavía, emprende Rojas Zorrilla y lleva a término, con mejor o peor fortuna, pero con éxito al parecer fulgurante, en la famosa comedia de *Persiles y Sigismunda*, escrita a finales de 1632 o principios de 1633². Así, antes incluso de adentrarse en su lectura, saltan ya a la vista, desde fuera, trazas de su anormalidad o su rareza; en las que encontrarán fácil asiento muchos de los reproches con que parte de la crítica ha obsequiado a Rojas: irregular, exagerado, dificultoso, extravagante, forzado, paradójico, afectado, excéntrico, pretencioso, alambicado, etc. De mí sé decir que he leído la obra y me ha gustado. Me impresionan sus aciertos, que no son pocos, y me interesan sus «defectos», que tienen mucho que ver con el problema que quiero plantear.

1. UNA MIRADA CRÍTICA O ACIERTOS CONTRA DEFECTOS

El destino crítico de nuestra obra, nada envidiable desde luego, parece ser el de figurar siempre, desde el estudio de Cotarelo [1911: 207], en la sección dedicada a la biografía de Rojas, para desaparecer precisamente al pasar al estudio de sus obras³. El motivo de lo primero es que se trata de la primera noticia que tenemos de la actividad teatral del autor: «Ante los Reyes y la Corte, en El Pardo, el 23 de febrero de 1633, hizo la compañía de Luis López de Sustaete la comedia *Persiles y Sigismunda*, inspirada en

¹ Por razones particulares, que atañen a la obra, pero también de «género»: por tratarse de un «libro de aventuras peregrinas» o una «novela bizantina», la forma narrativa más compleja (y, yo diría, más desatadamente narrativa) de la literatura del Siglo de Oro. Como señala Cruz Casado [1993: 543]: «La peculiar estructura de estas narraciones las hace poco aptas para adaptaciones teatrales, de tal manera que algunos elementos, como el viaje o peripecia y las múltiples historias secundarias, que complican la acción principal, resultan prácticamente inadaptables a una obra destinada a la representación.»

² Pedraza Jiménez [2003: 336]. Aunque raro, no es el único caso de adaptación teatral de novelas bizantinas en la época. Hay al menos dos de *Las Etiópicas: Teágenes y Clariquea* de Juan Pérez de Montalbán, impresa en 1638, y *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea* de Calderón, impresa en 1644, a las que se puede añadir, según Cruz Casado [1993: 544], *Argenis y Poliarco* de Calderón, adaptación de la olvidada *Argenis* de John Barclay.

³ Es lo que ocurre, por ejemplo, en Arellano [1995: 549-577] y en González Cañal [2003] o en Ruiz Morcuende [1956] y en Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres [2005].

la novela de Cervantes»⁴. Tenía entonces el autor veinticinco años, residía en Madrid desde el otoño de 1631 y era ya conocido como poeta y por haber estrenado con aplauso algunas comedias, tal como testimonia la loa de Juan Pérez de Montalbán en su libro de 1632 *Para todos*⁵. De aquí arranca su consagración como dramaturgo de éxito, que culmina en el estreno de *Los bandos de Verona*, con que se inauguró el soberbio Coliseo del Buen Retiro el 4 de febrero de 1640. En los años que van de uno a otro evento, o hasta la suspensión de las representaciones teatrales en 1644 por la muerte de Isabel de Borbón, se encuadra la carrera de Rojas Zorrilla como dramaturgo de gran talento y del mayor éxito⁶.

En segundo lugar, resulta hasta cierto punto comprensible el olvido de nuestra obra por parte de la crítica. Lo cierto es que la historia de su recepción textual pone de manifiesto un proceso de arrumbamiento que se inicia muy pronto y que llega hasta hoy. Antes de publicarse en la *Primera parte* de sus comedias⁷, que es la edición que consulto y por la que citaré, la obra apareció, en *partes* de diferentes autores, reimpressiones incluidas, dos veces en 1636⁸, otras dos en 1638⁹ y una vez en 1639¹⁰; pero no vuelve a editarse más, salvo en la reimpresión de 1680 de las dos *partes* de sus comedias¹¹. Contamos también con una edición suelta, que debe de ser de fecha temprana pues, al parecer, fue traducida al italiano con el título de *Persile e Segismonda* a mediados del siglo XVII, aunque dicha traducción no está localizada. Todo parece indicar, pues, que, tras unos pocos años de éxito notable, la obra se eclipsa. No se incluye en otras muchas *partes* de comedias que cuentan con obras del autor, en catorce por lo menos del siglo XVII, de 1638 a 1697, ni en ninguna posterior, ni en la *Colección general de comedias escogidas* (Madrid, 1652-1702), que

⁴ Ruiz Morcuende [1956: xv].

⁵ «Don Francisco de Rojas, poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas» (Madrid, Imprenta del Reino, folio 345 v.).

⁶ Hasta el punto de que, como señala María Grazia Profeti [1997: 12] y suscribe González Cañal [2003: 1150], fue «Rojas, más que Calderón, el triunfador de estos años, por lo menos en cuanto se refiere al ambiente palaciego».

⁷ Rojas Zorrilla [1640].

⁸ En *Parte 29 de Diferentes Autores*, Valencia, Silvestre Esparza – Juan Sonzoni, 1636, y en *Parte 30 de Comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636.

⁹ En *Parte 30 de Diferentes Autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1638, y en *Parte 30 de Diferentes Autores*, Sevilla, Andrés Grande, 1638.

¹⁰ En *Parte 30 de Diferentes Autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1639.

¹¹ Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680. Se conservan también dos manuscritos (Madrid, BNE, ms. 17062, del siglo XVII, y Londres, BL, Add. 10.332-7, con letra del siglo XVIII).

incluye veintiuna comedias del autor, ni en las *Comedias escogidas* de Rojas editadas por Ramón Mesonero Romanos¹², que selecciona treinta. No existen ediciones modernas¹³. Es posible que su presencia en los escenarios fuese más duradera que en las prensas. Así parece indicarlo el testimonio de Don Francisco de Avellaneda, que escribe en el manuscrito de la Biblioteca Nacional a modo de censura: «he visto esta comedia de Persiles [*sic*] y Sigismunda muchas vezes y siempre merez [*sic*] su licencia de VS. para que se Represente. Madrid a 20 de Nou^e de 1674». Pero, por otro lado, es llamativamente corto, para una comedia de éxito, el periodo de explotación teatral que va de su estreno (1633) a sus primeras impresiones (1636). Así que, si «hay que pensar que la pieza gozó de un periodo de éxito bastante amplio»¹⁴, habrá que admitir también que cayó después en un olvido espeso, sin fisuras, también o más aún en los escenarios¹⁵.

Aunque *Persiles y Sigismunda* no es, desde luego, una comedia perfecta, tampoco carece, a mi juicio, de encantos literarios y teatrales, que justifican su éxito inicial, pero sobre todo que reservan no pocos momentos placenteros a una lectura actual. En lo que se refiere a la mía al menos, lo que considero literalmente envidiable es el grado de refinamiento expresivo, formal y conceptual, de una obra de entretenimiento, de aventuras y de amor diríamos hoy (y en el nexa copulativo reside quizás una de las claves de su «deformidad»), que contaba con un público, por cortesano, selecto o culto que fuese, capaz de apreciar y demandar semejantes extremos de sutileza, de ingenio, de exquisitez. La comparación con una película actual de aventuras o de amor nos llevaría seguramente a mirar con melancólico pesimismo la noción de progreso antropológico: mejor ni plantearla,

¹² Madrid, M. Rivadeneyra, 1861; Madrid, Atlas (*BAE*, 54), 1952. Cf. Ruiz Morcuende [1956: XXIX y ss.] Para más detalles sobre los textos, véase González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos [2006]; las pp. 325-329 para nuestra obra.

¹³ Aparecerá en el volumen II de las *Obras Completas* que, bajo la dirección de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, edita el Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. La edición crítica de la obra es de M^a Ángeles García García-Serrano y debe de estar acabada, pues la utiliza Pedraza Jiménez [2003], que cita por ella.

¹⁴ Cruz Casado [1993: 545], que aduce el testimonio de la censura de Avellaneda.

¹⁵ Sin poder entrar en un recuento pormenorizado, brilla por su ausencia en la cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, en la que seguía estando bastante presente Rojas, con la reposición de dieciséis obras [Andioc y Coulon, 1996]. Tampoco da cuenta de ninguna representación Peláez Martín [2000] en los siglos XIX y XX. En cuanto a lo raro de atreverse con la novela de Cervantes, no sé de ninguna otra dramatización. En el siglo XVIII no se produjo ninguna, pues según Montero Reguera [1993: 120] la única «imitación de una obra cervantina que no sea el *Quijote*» es la de *La ilustre fregona* (también con el título de *La más ilustre fregona*) de José de Cañizares, que, estando ya escrita en 1709, fue representada en Madrid en 1740 y posteriormente en Valencia, Barcelona y Sevilla.

y leer algunas muestras¹⁶, por ejemplo estos versos descriptivos cuajados de imágenes, en boca de Persiles:

¡Qué ciega sale la noche
acuchillando los aires!
¡Qué torpe tropieza el viento
en los robles y en los sauces!
Preñadas allí las nubes,
¡oh, qué de prodigios paren!
¡Oh, cómo se van tejiendo
entre el vapor de los mares! (vv. 427-434)

Además de los protagonistas, el Rey expresa algunos de los conceptos más sutiles sobre el amor:

No es segura voluntad
la que se llama pasión;
quien busca la ejecución
ama de comodidad.
No es remedio violentar
a una amorosa dolencia;
buscar la correspondencia
es sólo saber amar.
Yo, pues que amoroso admiro
su deidad siempre constante,
tanto como a ser amante
a correspondido aspiro.
Pues mucho más quiero ser
no premiado que atrevido;
que el querer sin ser querido
es sólo saber querer. (vv. 999-1014)

Lo mismo puede decirse del soneto:

¿Quién dice que el amor es Dios y es ciego?
Pues tengo amor y tiene vista el mío.
¿Y si es Dios, cómo quita el albedrío,
pasto del alma y alma del sosiego?
Fuego es amor y no es aquel que luego
templa en la ejecución su desvarío.
Incendio que se apague del rocío
llámese ardor y no se llame fuego.
Pues si fuego es amor y es tan activo
que no puede morir con el empleo,
no quiero hacer violencia a mi esperanza;

¹⁶ A la espera de poder contar con la edición crítica, ya aludida, de García García-Serrano, me atrevo a «editar» provisionalmente las citas, con todas las reservas, pero para hacerlas legibles hoy, que es en definitiva de lo que se trata.

porque si solo a mi esperanza vivo,
no viniera a ser firme aquel deseo
a quien basta una gloria por templanza. (vv. 1059-1071)

Además de lujo verbal, hay hondura en esta tirada de Persiles, con resonancias de la *Epístola moral a Fabio* o hasta quevedianas, y con versos o expresiones memorables (¡ese «me viene a ver el tiempo»!):

Mas ¿para qué con tales desengaños
quiero contar mis males por mis años?
Pues si cada dolor que el mal previene
siglos y eternidades de años tiene,
será más bien, entre fortunas tales,
que se cuenten mis años por mis males.
En aqueste zaguán, que es de Palacio,
atado a esta cadena, tan despacio
me viene a ver el tiempo, y tan esquivo,
que tardó en morir más cuanto más vivo. (vv. 1914-1923)

Citaré, para cerrar este breve muestrario, un fragmento genuinamente dramático:

Sigismunda: ¿Tú, Persiles, dueño mío,
pobre, preso e injuriado?
Persiles: ¿Tú, el semblante tan trocado,
entrambos ojos rocío?
Sigismunda: ¿Tú, sin rienda al albedrío?
Persiles: ¿Tú, desmentida a la suerte?
Sigismunda: ¿Tú atado llegas a verte?
Persiles: ¿Tú, con la color perdida?
Sigismunda: ¿Tú, todo muerto a la vida?
Persiles: ¿Tú, toda viva a la muerte?
Sigismunda: ¿Cuál fue el ministro villano
que, añadiendo pena a pena,
puso a tus pies la cadena,
bárbaramente inhumano?
Persiles: ¿Cuál fue el ingrato tirano
que, con ira o con rigor,
para guardar lo interior,
fabricó, por más seguras,
de tus negras vestiduras
murallas en tu dolor? (vv. 1984-2003)

Creo que versos como éstos no desmerecen al lado de los de obras más conocidas y valoradas de Rojas. Y no me resisto a espigar, más en corto, algunos de los aciertos expresivos y conceptuales, o de los que me han parecido tales: «mas quien con desdicha nace / comienza a morir temprano / y acaba la vida tarde» (vv. 452-4), «¡Oh, qué de sombras me encuentran!» (v. 578), «porque en la fortuna adversa / es el que remedia más / aquel que menos remedia» (vv. 680-2), «abatiendo el basto lino, / las na-

ves en la ribera / dan áncoras al abismo» (vv. 1260-2), «cuando nos lleve / con alas de lino el viento» (vv.1493-4), «que son imanes las almas / y hacen de hierro los pechos» (v. 1533-4), «Lágrimas mías, pues que ya os destilo / sudad las penas no tan hilo a hilo; / no quiera el alambique de mis ojos / purificar avaro mis enojos; / que hay peligro (pues son perlas en calma) / que allá dentro se cuajen en el alma» (vv. 1972-7), «Quien no supo qué es amar, / nunca ha sabido sentir» (vv. 2048-9), «Quien no sabe lo que es muerte, / mucho debe de morir» (vv. 2052-3), ««No hay mayor señal de muerte / que decir buenas razones» (vv. 2072-3), «mis ojos entre sus ondas / corrieron dulces naufragios» (vv. 2342-3), «acuchíllanse los vientos, / cae la vela, cruje el árbol, / la nave es pez, el mar cielo, / la luna es un sobresalto» (vv. 2404-7), «Montañas de horror caminan / por esa región aérea, / y el volumen de las sombras / pienso que se descuaderna» (vv. 2764-7).

A cambio de renunciar a comentar estos hallazgos expresivos, algunos, a mi entender, espléndidos («montañas de horror caminan», «la luna es un sobresalto», «¡oh, qué de sombras me encuentran!»...), permítaseme detenerme un momento en el aspecto más externo de estos valores formales, de *elocución* en términos aristotélicos, que, junto a los de *pensamiento* en los mismos términos, entiendo que han resistido bien el paso del tiempo y el paréntesis del olvido. Me refiero a la métrica, que tampoco desmerece —ni se aparta— de la de las grandes obras del autor, a mi juicio.

Persiles y Sigismunda se compone de 2909 versos, más una breve carta en prosa que lee el Rey en la jornada segunda. Cada una de las jornadas, de extensión creciente, consta de 910, 979 y 1020 versos, respectivamente. Predomina de forma abrumadora el romance, con 2063 versos, más del setenta por ciento del total. Siguen, a gran distancia, las silvas de pareados, con 360 versos; las redondillas, con 272; las décimas, con 200; y un soneto, correspondiente, como aconsejaba Lope en su *Arte Nuevo*, a un soliloquio, nuevamente del Rey en la jornada segunda. Los versos son octosílabos a excepción de los catorce endecasílabos del soneto y los endecasílabos (la mayoría) y heptasílabos de las silvas. En los ejemplos citados antes se encontrará una muestra de cada esquema.

Importa resaltar que se trata ya de la versificación que va a ser la más característica de Rojas en toda su trayectoria¹⁷. En este sentido al menos, aunque sea la primera obra enteramente suya de la que tenemos noticia, no se puede considerar en rigor como primeriza o prematura. Creo que se trata también de una comedia muy cuidada en su composición métrica, como

¹⁷ «Lo que sí hace Rojas es reducir notablemente la paleta métrica. El predominio de los romances y redondillas es avasallador. Como contrapunto, rara vez falta algún pasaje en silvas de pareados o en décimas» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres [2005: 16]).

pone de manifiesto la distribución sintagmática de los diferentes moldes estróficos. He aquí el esquema:

Jornada Primera

Romance (o-a):	vv. 1-282	282 versos
Silva de pareados:	vv. 283-426	144 versos
Romance (a-e):	vv. 427-506	80 versos
Redondillas:	vv. 507-558	52 versos
Romance (e-a):	vv. 559-910	352 versos

Jornada Segunda

Redondillas:	vv. 911-1058	148 versos
Soneto:	vv. 1059-1072	14 versos
Romance (i-o):	vv. 1073-1300	228 versos
Décimas:	vv. 1301-1390	90 versos
Romance (e-o):	vv. 1391-1612	222 versos
Redondillas:	vv. 1613-1664	52 versos
Romance (o-o):	vv. 1665-1889	225 versos

Jornada Tercera

Silva de pareados:	vv. 1890-1983	94 versos
Décimas:	vv. 1984-2093	110 versos
Romance (a-o):	vv. 2094-2579	486 versos
Redondillas:	vv. 2580-2599	20 versos
Silva de pareados:	vv. 2600-2721	122 versos
Romance (e-a):	vv. 2722-2909	188 versos

Salta a la vista, creo, la meticulosa combinación de variedad y rigor. Las ocho tiradas en romance, algunas de extensión inusitada, como la de 486 versos de la jornada tercera, sólo repiten una vez la misma rima asonante (e-a) y lo hacen precisamente para cerrar la primera y la última jornada. No quisiera exagerar, pero si se mira la secuencia: o-a, a-e, e-a, i-o, e-o, o-o, a-o, e-a, cabe pensar en cierta regularidad deliberada con algo de *tour de force*, que encaja bien en el rebuscamiento o la exquisitez que se le atribuye o se le achaca a nuestro dramaturgo.

Baste este apunte crítico antes de centrarnos en nuestro particular interés. He ponderado la elocución y el pensamiento de la obra. ¿Qué no funciona? ¿Dónde está el problema? Creo que los fallos —mejor, las anomalías— son de «dramaturgia» en sentido estricto, afectan sobre todo a la estructura y tienen mucho que ver con lo que más nos interesa, el paso de la novela a la comedia.

2. BASES TEÓRICAS O LA OBVIEDAD SOSPECHOSA

Al referirse a las alteraciones que produce Rojas en los elementos característicos de la narración cervantina, Maria Teresa Cattaneo [2000: 44]

escribe entre paréntesis: «omito las obvias consideraciones basadas en la diferencia entre diégesis y mimesis». Esa afirmación puso en crisis en su momento —por un momento— la idea de este trabajo y pone en duda todavía su interés y su validez. Donde yo me empeñaba en ver un problema teórico de fuste, ¿no habría más que una gran y mostrenca obviedad? De ser así, mi pequeña frustración particular se disolvería en el alivio general porque haya un asunto menos que tratar (ya que perpetrar obviedades resulta tan imperdonable intelectualmente como políticamente rentable). Por desgracia, la consulta de la bibliografía disipó enseguida el optimismo. El asunto tiene implicaciones teóricas insoslayables, cuyo tratamiento me ha parecido en general manifiestamente mejorable. Historiadores y teóricos siguen, al parecer, dándose la espalda, cuando es de todo punto necesario, y cada vez más, que avancen a la par y en la misma dirección. No será inútil, creo, hacer un alto para declarar los fundamentos teóricos de la operación que pretendo estudiar, la conversión en dramática de una representación narrativa.

De la forma más breve posible, diré que se trata de algo más grave o radical que lo que muchos parecen advertir: de un cambio de «modo» de imitación (o sea, de representación), en términos aristotélicos. Es indudable que el Estagirita distingue *dos* —y no tres— modos de imitar, el dramático y el narrativo, aunque *dentro de* éste último diferencie algo así como lo que llamará después Genette [1972: 184-203] «relato de sucesos» y «relato de palabras»:

Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia, que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a los imitados como operantes y actantes (*Poética*, 1448a24-28).

Sin duda es esta distinción mayor entre el modo narrativo y el dramático, o dicho de forma más expresiva, por lo desvaído u olvidado que se encuentra el sentido etimológico de «drama», entre la narración y la *actuación*, la que me parece pertinente para encarar nuestro problema.

Creo que la visión —la teoría— de Aristóteles sobre los modos fue tan perspicaz que no ha perdido su valor explicativo y sigue siendo válida lo mismo en el siglo XVII que hoy mismo; y ofrece, por cierto, un excelente ejemplo de categoría genuinamente teórica, quizás no indiferente a la historia, al paso del tiempo, pero sí con una vigencia de larguísima duración. Asombra la inteligencia de quien, hace casi dos mil quinientos años, señaló dos maneras posibles para representar mundos imaginarios o ficticios; que siguen siendo dos y sólo dos, las mismas, hoy. Ello no quiere decir que la teoría no admita o requiera una reformulación¹⁸.

¹⁸ Cf. García Barrientos [2004b, 2004c].

La narración es el modo *mediato*; el drama, el modo *in-mediato*. El cine —cuyo parentesco con el teatro es una cuestión de medios (espectaculares), no de modo— hay que encuadrarlo en el modo narrativo, en el que el mundo ficticio *pasa* hasta el receptor a través de una instancia mediadora, la voz del narrador o el ojo de la cámara. En el drama, en la actuación, el mundo ficticio *se presenta* —en presencia y en presente— ante los ojos del espectador, sin mediación alguna.

Es en el nivel de abstracción de los modos, más alto que el de los géneros y que el suelo ocupado por las obras particulares, donde la oposición entre narración y drama, entre representación mediada e inmediata, se da —y se puede estudiar, por tanto— con la máxima pureza y claridad. Asombra por eso que el Estagirita apenas preste atención, una vez alumbrada, a esta categoría tan luminosa y tan fértil, para centrarse enseguida en el estudio de los géneros; de forma que sólo de lo que dice de ellos —de la tragedia y de la epopeya— podemos extraer en la *Poética* algunas observaciones, implícitas, sobre los modos respectivos. Tanto la tradición clasicista como, en general, el pensamiento teórico-literario posterior siguen privilegiando el género sobre el modo y siendo prácticamente mudos sobre este último, el desarrollo de cuyas implicaciones ha sido por eso muy escaso hasta fechas recientes.

Hoy contamos con sendas teorías del modo narrativo y del modo dramático de representación para las que resulta germinal ese tan potente como relegado concepto aristotélico: una *narratología* expresamente modal como la de Gérard Genette [1972, 1983] —seguramente el fruto más depurado del paradigma formal-estructuralista, el más fecundo sin duda del pensamiento literario del siglo pasado— y una *dramatología* como la que, a falta de algo mejor¹⁹, estoy empeñado en construir, en paralelo y, sobre todo, en contraste con la anterior²⁰. Esta dramatología modal, a ser posible mejor fundada, me parece la disciplina idónea para estudiar el asunto que nos ocupa, el proceso de «transmodalización», el paso de uno a otro modo de representar mundos ficticios, de la narración de Cervantes al drama de Rojas Zorrilla. Y a ella remito, sin más, como soporte conceptual del análisis de nuestro caso particular. Sólo dos observaciones más, de carácter general²¹.

La «pureza» modal disminuye a medida que se desciende a grados de mayor concreción, o sea, narración y drama pueden interferirse y contaminarse, desde los géneros (históricos) hasta las obras particulares. Así, el teatro español del Siglo de Oro y el isabelino inglés son, por ejemplo, más «narrativos» que la tragedia griega y la del clasicismo francés, en un cierto sentido; en otro, la tragedia griega es quizás más «narrativa» que la francesa. En cuanto a las obras, se situarán en diferentes posiciones del

¹⁹ Schaeffer [1995: 620-621].

²⁰ García Barrientos [1991, 2001, 2004a].

²¹ Cf. García Barrientos [2006].

espacio definido por dos líneas paralelas, la de la máxima pureza modal y la de la frontera con el otro modo: *Götz von Berlichingen* de Goethe, *Woyzeck* de Büchner o *Luces de bohemia* de Valle-Inclán se acercan más a la frontera con la narración que *La señorita Julia* de Strindberg, *La casa de Bernarda Alba* de Lorca o *Las criadas* de Genet, por ejemplo.

El drama podrá contaminarse de narración por muy distintas vías. Importa distinguir estos tres tipos de contagio: a) *temático*, como el que estudió magistralmente Peter Szondi [1956] para el periodo 1880-1959, que se produce por la mediación en el plano del contenido de un «yo épico», y del que es buen ejemplo (y problemático) la dramaturgia de Buero Vallejo en su intento de imponer una «visión» subjetiva; b) *estructural*, que coincide con lo que suele denominarse forma de construcción «abierta» o narrativa, frente a la «cerrada» o, redundante pero significativamente, dramática, al que responden las obras de Goethe, Büchner y Valle antes citadas, así como nuestro teatro clásico y el inglés, frente al francés; y c) *discursivo*, que se produce en el caso de la narración integrada como tal, proferida, dicha sobre la escena, modalidad que está integrada en el drama más exigente desde el principio, como relato de mensajero, del coro o, simplemente de un personaje. Este último tipo de «narratividad» dramática, que viene mucho al caso, como veremos, no plantea ningún problema modal mientras permanece enquistada; pero sí cuando empieza a proliferar hasta la hipertrofia. Si lo hiciera hasta el fin, se llegaría al cambio de modo: del drama a la narración oral.

Esos contagios o contaminaciones también se dan a la inversa, de la narración por el drama. Pensando en ello se podrá comprender ahora mejor por qué nos parecía antes tan descabellado tomar la novela de Cervantes como objeto de dramatización. Ya podemos decir que la razón es su extrema pureza narrativa, en sentido modal. En el polo opuesto se encuentra otro caso de adaptación que ha estudiado recientemente María del Pilar Palomo [2007]. El episodio del encuentro y comienzo de sus amores con Estela, que cuenta el napolitano Marco Antonio a su amigo Juan de Salcedo en el tercero de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, «pasa» a la escena inicial de su comedia *Desde Toledo a Madrid*. El escenario se desplaza de Barcelona a Toledo y los protagonistas se convierten en el cordobés don Baltasar y la toledana doña Mayor²². La diferencia de la materia narrativa que dramatizar en uno y otro caso es abismal. En el *Persiles* de Cervantes es genuinamente narrativa, puro relato desatado, multiplicado, hipertrofiado; en el episodio de los *Cigarrales* se trata propiamente de una «escena» narrativa, que ofrece un punto de partida ya altamente dramatizado, que requiere más una transposición que una auténtica transformación.

²² Berta Pallares ha confrontado al detalle ambos textos en su edición de la comedia de Tirso (Madrid, Castalia, 1999, pp. 363-383).

Claro que se trata también de un caso de transmodalización, de cambio de modo, sólo que mucho más sencillo, menos comprometido que el que nos toca examinar. La profesora Palomo lo entiende perfectamente y así lo plantea, no circunscrito a lo verbal, como cambio de *lexis*, o sea, de modo de decir, en la línea platónica²³, sino de modo de representación en el pleno sentido aristotélico (aunque no de forma expresa): del relato verbal a la actuación, a la puesta en escena: «el problema al que ahora se enfrenta Tirso es el de visualizar una acción, relatada en pasado en su fuente textual, pero que ahora debe transcurrir ante los ojos de los espectadores»²⁴. La diferencia con nuestro caso es que esa acción relatada es altamente «dramática», con unidad de lugar, concentración de tiempo y de personajes, y hasta con trama muy teatral, de comedia de enredo; y por tanto, diríamos, basta con traducir la «forma» de presentación, del relato a la escenificación, pero sin tener que transformar la materia prima, que es ya marcadamente escénica. Y aun así, la transposición no está exenta de problemas. Veamos un ejemplo, que nos dejará en buena posición para abordar ya nuestro objetivo.

El escenario es el aposento de la dama, y «don Baltasar, en escena, por tanto con verbos en presente, porque no es acción relatada sino representada, va enumerando los objetos que ve»²⁵. Se pregunta oportunamente la profesora Palomo: «¿Está construyendo don Baltasar el espacio imaginario o mental que habrá de recrear el espectador según la norma más general de la comedia barroca en su primera época? Pues, sorprendentemente, no porque [...] Tirso señala en una acotación inicial explícita: “Todo lo que aquí se va pintando ha de haber aliñadamente en el tablado”»²⁶. He aquí una redundancia, con el extraño efecto de que se diga lo que ya se ve en escena, que deriva precisamente de la traslación modal (y revela seguramente un «exceso» de literalidad, o sea de narratividad). «En escena, este monólogo, va contextualizando un espacio escénico, pero éste, además, se visualiza sobre el escenario —como la acotación explícita²⁷ demuestra—, en una evidente fusión de texto dramático y texto espectacular»²⁸. Yo veo más bien una confusión, o mejor, una interferencia, más o menos perturbadora, del texto narrativo-literario que está en el origen con el texto dramá-

²³ Véase Julio [1996b: 198-200] y García Barrientos [1991: 23-25].

²⁴ Palomo [2007: 370].

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Para mí, la acotación no puede ser más que explícita; si no lo fuera, no sería acotación, sino diálogo, que es precisamente lo contrario. Otra cosa es que el diálogo, sin dejar de serlo, pueda cumplir las mismas funciones que la acotación, y viceversa: ¿llamaríamos diálogo implícito a una acotación del tipo «discuten acaloradamente»? Véase García Barrientos [2001: 40-70].

²⁸ Palomo [2007: 371].

tico-espectacular en que se transforma. «Los “valores visuales de la palabra” —que analizó Arellano (1999)— parecen ser aquí un refuerzo que recalca una escenografía o viceversa, tal vez porque lo visual o lo verbal no eran, por separado, lo necesariamente evidentes como la acción requería. O tal vez, porque la narratividad descriptiva originaria está presionando sobre lo teatral»²⁹. Yo, menos conciliador, me inclino sin duda por esta última posibilidad; que define muy bien, por cierto, lo que me propongo estudiar en *Persiles y Sigismunda*: cómo la narratividad originaria presiona sobre la *dramaturgia* de Rojas Zorrilla, entendiendo «dramaturgia» como la práctica del modo de representación teatral³⁰, o sea, como la otra cara —práctica y teórica, respectivamente— de la *dramatología*.

3. TRANSMODALIZACIÓN O DE NOVELA A COMEDIA

Lo procedente sería acometer aquí un análisis completo de la dramaturgia de la obra teniendo a la vista la novela cervantina. Se observaría entonces con claridad cómo opera Rojas el cambio de modo, con sus aciertos y sus desajustes. No descarto intentarlo en otra ocasión. Pero he realizado un análisis así de *Luces de bohemia*, aunque no del todo completo y sin el componente comparativo, y ha sobrepasado las cincuenta páginas impresas³¹. Así que, puesto que no tiene cabida aquí ni siquiera algo similar en relación con el *Persiles*, hay que empezar por asumir la parcialidad del epígrafe, que no puede ofrecer más que algunas notas propedéuticas para el estudio de esa transmodalización que da como resultado la comedia de Rojas. Por fortuna, puedo descargar el peso de la vertiente erudita del asunto y de la comparación de los dos textos, en lo que no afecta directamente a nuestro interés, sobre los rigurosos trabajos de Cruz Casado [1993] y Pedraza Jiménez [2003] o de otros que integran la bibliografía³².

De los tres tipos de «narratividad» que distinguimos antes en el drama, es la discursiva la que está más claramente presente, y de forma hipertrofiada, en nuestra obra. La estructural presenta unos perfiles contradictorios, como veremos. La forma de construcción no es más «abierta» que en la mayoría de las comedias del Siglo de Oro, sino seguramente más «cerrada». Son otros elementos de la estructura los que ponen de relieve —y en entredicho— el contagio narrativo, y de manera muy diferente en unas y otras jornadas. En lo formal el *Persiles* es teatro irreprochable, drama genuino.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cf. García Barrientos [2001: 34-35]. Las categorías analíticas de que me sirvo en el epígrafe siguiente son las que definí en este libro.

³¹ García Barrientos [2007].

³² De la escasa bibliografía centrada en nuestra comedia, y además en la adaptación, no he podido conseguir a tiempo de incluirla en estas consideraciones la aportación de Scaramuzza Vidoni [2000]. Muy útil y claro es González Cañal [1999: 195-197] al respecto.

La narratividad temática, la intromisión de un «punto de vista» subjetivo, no hace acto de presencia, a no ser como consecuencia de los excesos de narración discursiva, y tal vez también de una sobreabundancia de palabra «interior», que valdría la pena investigar a fondo, y que no se aloja sólo en los tipos de diálogo que la convención dispone para ella, soliloquio y aparte, o por mejor decir, no lo hace siempre de manera expresa. Es el caso del arranque de esta escena de la jornada segunda: salen el Rey y la Infanta, quedan solos Persiles y Sigismunda:

- Sigismunda:* Celos bien averiguados.
Persiles: Bien recatados incendios.
Sigismunda: El alivio está a la vista.
Persiles: Está a la vista el remedio.
Sigismunda: Corazón, tocad a quejas.
Persiles: Romped el labio, silencio,
 no hable el alma por los ojos,
 dese a la lengua consuelo,
 sirva a la voz de sentido,
 no se equivoquen a un tiempo
 la lengua con los pesares,
 los ojos con los concetos.
Sigismunda: De tropel mis celos salgan
 y, si arden dentro del pecho,
 o a la lengua den la llama,
 o no digan que son fuego.
Persiles: Ya la llevo a hablar agora.
Sigismunda: A decir mis quejas llevo. (vv. 1391-1408)

Si resulta descabellado, como dije, adaptar al teatro *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, es sobre todo pensando en hacerlo en su integridad. (No lo sería tanto, en cambio, su adaptación cinematográfica: cuestión de «modos».) El drama exigirá ante todo una estricta selección de la historia novelesca, verdadero jardín de los senderos que se bifurcan casi *ad infinitum*. Y Rojas procede a ella, pero mucho menos de lo que podría parecer a primera vista. Se centra, sí, en la línea de acción principal, la que atañe a los desventurados amores de los protagonistas, Periandro y Auristela o Persiles y Sigismunda, y elimina la auténtica galaxia de historias secundarias que giran en su órbita; pero no renuncia a «poner en escena» la historia de los amantes, entera. Incluso más que entera, pues la comedia arranca del principio mismo de la novela, pero no termina con el final feliz que los protagonistas encuentran en Roma, sino que «Rojas continúa el relato de Cervantes con una nueva separación de los amantes que desembocará en su encuentro en la corte de Dalmacia»³³; que es el escenario de las jornadas segunda y tercera de la comedia. Así pues, más de las dos terceras

³³ González Cañal [1999: 196].

partes de ésta «ocurren» fuera y después del arco temporal que contiene las peripecias de los personajes en el relato cervantino; muy acorde, parece, con la propensión a lo extremoso de Rojas, y que plantea un difícil reto a los límites de la dramaturgia.

¿Y consigue el dramaturgo encajar las vicisitudes de toda la novela en sólo la jornada primera? No por cierto. Rojas se limita a condensar en ella la sustancia narrativa de los cuatro primeros capítulos del libro primero, en torno a la isla de Tile. Y emplea a fondo dos recursos dramáticos: dos amplias elipsis temporales y la narración verbal en boca de personajes. La situación de las dos últimas jornadas, muy estática a pesar de los seis años que se eliden entre ellas, no es totalmente nueva o inventada por Rojas, sino que repite los amores cruzados del rey Policarpo y su hija Sinforosa (Leopoldo e Isabela en la comedia) con Sigismunda y Persiles, que se narra en el libro segundo de *Los trabajos*. ¿Cómo se incrusta, pues, casi toda la peripecia de los protagonistas (la contada en los libros tercero y cuarto, parte del segundo y casi todo el primero) en el drama? No dramatizada, sino narrada —abusiva, si no impropriamente— por los personajes, sobre todo en el interminable relato que hacen Persiles y Sigismunda en la jornada tercera (vv. 2259-2532) y que comienza en boca del primero así: «Pues óyeme atento un rato».

La mayor anomalía de la dramaturgia de la obra radica en su estructura, sobre todo en el desajuste entre la primera jornada, de una parte, y, de otra, el bloque bien coherente que forman la segunda y la tercera. Del relato final que acabo de evocar no se sigue ningún motivo para que, de todos los antecedentes de la situación en que se profiere, se deba escenificar el episodio de la isla de Tile, y no cualquier otro, en la primera jornada; que resulta así suelta, descoordinada de las dos siguientes —pero no consecuentes con ella— y, en definitiva, como la elección de su materia, arbitraria. Es tal la falta de unidad entre las dos partes que dan la impresión de pertenecer a obras distintas y muy distantes entre sí. La primera jornada es un pequeño drama de aventuras, género, por cierto, bien raro en toda la historia del teatro, lo que aumenta el valor de esta curiosa muestra para su estudio. Es la parte que pone de manifiesto de manera más cruda la presencia del modo narrativo del texto original en su quizás insuficiente adaptación al modo dramático. En contraste excesivo, la segunda parte de la obra propende al polo opuesto, el de una pureza dramática extremada, que se aproxima al modelo más estricto, el del clasicismo francés, sobre todo en el cuadro primero de cada una de las jornadas. Esto se compadece bien con que la primera jornada sea en realidad la única que traslada propiamente parte del texto cervantino, mientras que estas dos últimas «inventan» su materia —aunque con base en algún modelo de la novela— fuera y más allá de él.

La estructura dramática de la segunda y la tercera jornada es, en efec-

to, mucho menos dinámica, abierta o narrativa de lo que es característico en nuestro teatro del Siglo de Oro. Una y otra constan de sólo dos cuadros, o sea, presentan una notable estabilidad espacio-temporal, cercana a la unidad clásica: una sola mutación de lugar y una elipsis muy breve, casi insignificante, en los dos casos. Tal vez valga la pena observar más de cerca sendas estructuras:

SEGUNDA JORNADA (vv. 911-1889)

Cuadro 1º (vv. 911-1538): *Sala en Palacio*

Escena 1 (vv. 911-1058): Rey, Infanta

Escena 2 (vv. 1059-1071): Rey (solo)

Escena 3 (vv. 1072-1257): Rey, Sigismunda

Escena 4 (vv. 1258-1390): Rey, Sigismunda, Infanta, Persiles

Escena 5 (vv. 1391-1538): Persiles, Sigismunda

Cuadro 2º (vv. 1539-1889): *Campo, cerca de la costa. Elipsis mínima*

Escena 1 (vv. 1539-1578): Tarimón (solo)

Escena 2 (vv. 1579-1595): Tarimón, 5 soldados

Escena 3 (vv. 1596-1612): Tarimón (solo)

Escena 4 (vv. 1613-1677): Tarimón, Persiles, Sigismunda

Escena 5 (vv. 1678-1684): Tarimón, Persiles, Sigismunda, [5] soldados

Escena 6 (vv. 1685-1756): Tar, Per, Sig, Ar, otros, «otros con espadas»

Escena 7 (vv. 1756-1844): Tar, Per, Sig, Ar, otros, Rey, «criados con hachas»

Escena 8 (vv. 1845-1889): Per, Sig, Ar, otros, Rey, criados

TERCERA JORNADA (vv. 1890-2909): *Elipsis de 6 años*

Cuadro 1º (vv. 1890-2721): *Zaguán en torre de Palacio*

Escena 1 (vv. 1890-1941): Persiles (solo)

Escena 2 (vv. 1942-1964) Persiles, Arnesto

Escena 3 (vv. 1965-2093): Persiles, Sigismunda

Escena 4 (vv. 2094-2599): Persiles, Sigismunda, Rey, Infanta

Escena 5 (vv. 2600-2665): Per, Sig, Rey, Inf, Arnesto, Tarimón

Escena 6 (vv. 2666-2712): Rey, Tarimón

Escena 7 (vv. 2712-2721): Rey, Tarimón, Arnesto

Cuadro 2º (vv. 2722-2909): *Dos baluartes [y abajo el tablado]. Elipsis mínima*

Escena 1 (vv. 2722-2750): Sigismunda (sola)

Escena 2 (vv. 2751-2816): Sigismunda, Persiles

Escena 3 (vv. 2817-2875): Sigismunda, Persiles, Tarimón

Escena 4 (vv. 2876-2909): [Sig], [Per], Tar, Rey, Infanta, «los demás»

También las «configuraciones» —es decir, el reparto de cada escena— ponen de manifiesto el carácter cerrado, muy geométrico u ordenado, de la construcción dramática; aunque también que el cuadro segundo de la segunda jornada parece más movido y novelesco, como lo es en efecto, con disparos, peleas, etc.; pero nótese que sin rebasar el dinamismo normal en cualquier obra de nuestro teatro clásico. En la última jornada ocurre algo parecido, pero no igual. El cuadro segundo, muy breve, podría calificarse de más novelesco, pero es tan estático o más que los primeros de las dos jornadas. En lo que se desvía de la contención propia del clasicismo es en

la decisión de poner en escena, o sea, ante los ojos del espectador, el desenlace aparatoso y catastrófico, no trágico, que Rojas, equivocándose a mi juicio, inventa para los amantes; que mueren, no a causa de la fatalidad, sino por accidente —lo que recuerda la muerte de Calisto en *La Celestina*—, fruto además de la imprudente impaciencia de los enamorados (tras ocho años de aventuras, desencuentros y perseverancia) en una situación falsa creada por una mentira piadosa del gracioso Tarimón (que maldita la gracia que tiene). Habría que haber esperado: al desenlace de la inventada batalla o al inminente descubrimiento de su invención. Y el final habría sido feliz. En definitiva, el desenlace responde al colmo de la contingencia y nada a la necesidad³⁴. Ahora bien, tanto el diálogo como la (in)acción como las configuraciones de este cuadro se atienen a la más estricta dramaturgia clasicista. Se apartan sólo de ella la falta de decoro de la caída mortal de los protagonistas y quizás el espacio escénico (que puede evocar levemente el muchísimo más aparatoso de la primera jornada), dispuesto en dos planos: en alto, dos baluartes y un pretil entre ellos, desde el que se precipitan los amantes; abajo, el suelo, o sea, el tablado; a lo que hay que añadir la oscuridad de la noche, el juego con las luces y el viento que las apaga.

Resulta sintomático de la anomalía de la primera jornada el hecho mismo de que resulte difícil establecer su estructura dramática en cuadros y escenas, tal como acabamos de hacer sin problemas para las otras dos. La dificultad proviene, en lo esencial, del espacio dramático. Adelanto mi interpretación de dicha estructura, con carácter dudoso, y analizo luego los problemas que plantea y que tienen que ver precisamente con la transmodalización.

PRIMERA JORNADA (vv. 1-910)

Cuadro único

- Escena 1 (vv. 1-376): Persiles, Sigismunda, Bradamiro, Corsicurbo, bárbaros, mujeres
- Escena 2 (vv. 377-590): Persiles, Sigismunda
- Escena 3 (vv. 591-648): Bradamiro, Tarimón
- Escena 4 (vv. 649-681): Sigismunda, Persiles (separados)
- Escena 5 (vv. 682-687): Tarimón, cristianos
- Escena 6 (vv. 688-718): Bradamiro, Sigismunda
- Escena 7 (vv. 719-765): Bradamiro, Tarimón
- Escena 8 (vv. 766-832): Tarimón, Persiles
- Escena 9 (vv. 833-880): Tarimón, Persiles, Sigismunda (en la nave)
- Escena 10 (vv. 881-910): Persiles, Sigismunda (separados)

Lo primero que se puede cuestionar es si en la que considero escena 9 comienza en realidad un nuevo cuadro, con cambio de lugar. La acotación reza así: «*Quite el paño, y descúbrase Sigismunda, y haya corrido la nave poco a poco hasta la mitad del patio*». Parece que se produce una muta-

³⁴ Cf. Cattaneo [2000], pp. 44-45 para nuestra obra.

ción de lugar. Pero en la escena que sigue dialogan Persiles, que está en tierra con Tarimón, y Sigismunda, que va en la nave. Así que se trata más bien de que en el espacio de la escena anterior (o el de la jornada entera) «entra» la nave con Sigismunda; como si se produjera una apertura de campo o una panorámica, en términos cinematográficos (y el símil no es inocente: implica al otro modo). Y, si bien se mira, no se trata de un problema particular, exclusivo de este momento, sino que afecta a la jornada en su conjunto. Casi todos los cambios de escena, a partir de la 2, implican cambios de lugar, o mejor, sucesivas «focalizaciones» en distintas zonas de un espacio amplísimo (demasiado quizás para el teatro). Pero la movilidad de un *punto de vista* es lo que caracteriza la representación del espacio en el modo narrativo, frente al dramático.

La estructura espacio-temporal de esta jornada, y de la obra toda, no puede ser más paradójica. La solución genuina que el modo dramático tiene para «adaptar» la forma lineal, sucesiva, de una materia narrativa es la de la fragmentación del drama en múltiples secuencias con cambios de lugar y saltos de tiempo, o sea, elipsis, entre ellos; es decir, la sucesión de cuadros, característica de la forma de construcción «abierta»; que es precisamente la propia de la *comedia* española. Pues bien, Rojas Zorrilla juega sólo con dos elipsis considerables, de años, entre las tres jornadas, y otras dos insignificantes entre los dos cuadros de las dos últimas, que también presentan sólo dos espacios cada una y los cuatro (o por lo menos tres) en relación con el Palacio del rey de Dalmacia. Y eso que la materia originaria es literalmente el colmo de la narratividad. La primera jornada, que es la más narrativa, la más cercana al modelo y la única que propiamente lo traslada, parece, tal como la interpreto, más estrictamente «cerrada» aún, pues respeta, aunque de forma peculiar, las unidades de lugar y tiempo. Veamos.

El espacio dramático es extraordinariamente amplio. Así lo presenta la acotación inicial³⁵: «*Después de haber tocado un clarín, se corra el pabellón y aparezca un monte, con los ramos que se pudiere, y por un lado, al son de una trompa ronca, bajen todas las mujeres con flechas y arcos, y detrás dellas Sigismunda en traje de hombre, con los ojos vendados y las manos atadas a la espalda; y por el otro lado del monte bajen Bradamiro con barba roja, vestido de pieles, Corsicurbo y dos bárbaros con flechas y arcos y plumas, y detrás dellos Persiles, vestido pobremente, los ojos vendados, las manos ligadas atrás; y en bajando, los ate Corsicurbo.*» Además de la nave (con el correspondiente mar) a que ya nos hemos referido, y que es el elemento escenográfico estelar, hay una mazmorra bajo

³⁵ La pone Julio [1996a: 125] como ejemplo de acotación inusualmente completa y que engloba «diversidad de recursos escénicos, presentando el tablado como lo imagina Rojas».

tierra, de la que suben y a la que bajan los personajes, árboles a los que son atados los amantes y de los se libran en peripecia, a la vista del público, propia de cualquier película de aventuras, piedras que se arrojan, un incendio que aniquila la isla y extermina a sus habitantes, espacio suficiente para que Persiles y Sigismunda se pierdan subiendo el monte, etc. Espacio de una amplitud y complejidad fuera de lo común, sin duda fruto de la presión del modelo narrativo, pero en último término representable, ya sea por vía de la convención, no sólo verbal, en los corrales o por la de la tramoya en los teatros cortesanos³⁶.

Más interesante desde el punto de vista de la dramaturgia, y de narratividad más sutil, me parece lo que podríamos llamar dinamismo o movilidad del espacio, acompañado, en el tiempo, de la impresión de que pasa a gran velocidad, algo parecido a lo que ocurre en la primera escena de *Hamlet*, en que transcurre una noche de fábula en unos minutos de escenificación, y que he definido como *condensación*³⁷. Ejemplos de este fenómeno encuentro en otra obra de Rojas, de dramaturgia digamos «normal», *Abrir el ojo*. El caso más claro, pero no el único³⁸, se da en el segundo cuadro de la jornada primera (vv. 272-500). Cartilla y Don Clemente salen de casa de Doña Hipólita y caminan por Madrid:

Van andando.

DON CLEMENTE

Ya estamos en el zaguán,

Y ya en la calle.

(vv. 272-3)

³⁶ Véase Julio [1996a: 278-323], aunque no incluye la nuestra entre las «obras de Rojas que requieren artificio escénico» (p. 282) y afirma: «El análisis de las obras del toledano ha demostrado que los macroespacios se indican siempre por medio de la palabra [...] quedan únicamente limitados a la oralidad» (p. 297). Yo no estoy tan seguro. Véase la síntesis de Arellano [1995: 61-113]. Destaco las referencias al libro clásico de Sabattini, en el que «se enseña cómo producir un incendio en escena o fingir el mar [...] El incendio se hace con trozos de tela vieja mojados en aguardiente ligero (pero es cosa peligrosa, se advierte) [...] El fingimiento de olas marinas era otro de los recursos favoritos del público. Cuenta Vicente Carducho que Lotti “hizo una comedia en palacio adonde se veía un mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados”» (p. 96). Todo ello referido a los teatros cortesanos. Hagamos terciar a Pedraza Jiménez [2003: 345]: «Parece que los ingenieros agotaron sus recursos en las tramoyas de la primera jornada. Con ellas marcaban un auténtico *locus fictus*. En cambio, la corte dalmata, familiar y rutinaria para los espectadores, tiene que conformarse con efectos sonoros: *Disparan tiros, tocan cajas y sale Persiles y acompañamiento* (v. 1266 +). La ingeniería cede el lugar al ingenio conceptuoso del poeta y las tramoyas escenográficas a las melodramáticas marañas de la acción».

³⁷ García Barrientos [1991: 258-262].

³⁸ Véase la escena primera de la segunda jornada, en la que, de forma menos clara o explícita, vemos también a Don Clemente y a Cartilla caminando, y al final dice el gracioso: «Ya hemos llegado a casa.» (v. 1195).

CARTILLA

[...] Y desde esta calle —que es
la calle del Carmen— (vv. 289-90)

CARTILLA

[...] que de la Puerta del Sol
es el verdinegro mar.
¿Qué aquí ponga el sol su puerta,
siendo tan limpio? (vv. 311-314)

DON CLEMENTE

Esta es la Carrera, andemos. (v. 319)

DON CLEMENTE

Esta es la calle del Lobo. (v. 341)

Cuando se encuentran con Don Julián parece que se detienen y ponen fin a su caminata (v. 381), y en la nueva escena el espacio vuelve a ser ya estático, o sea, normal tratándose de teatro. No cabe duda de que puede verse aquí una contaminación modal, una intrusión de carácter narrativo en el drama. Pues bien, esta movilidad espacial caracteriza toda la primera jornada de nuestra obra, como ponen de manifiesto, por ejemplo, acotaciones como ésta: «*Suba Sigismunda tras él, y al subir el monte se pierda, y suba cada uno por parte diferente*», o después: «*Hacia donde va Sigismunda, va subiendo y pegando fuego con la antorcha*» Tarimón, etc; también diálogos que significan ese dinamismo espacial, como este parlamento de Sigismunda:

Aquí una nave se mira
amarrada a esta ribera;
el fuego aquí más activo
libertad me ofrece en ella.
Bradamiro me amenaza
y abrasando el monte llega.
Entrarme quiero en la nave
mientras el fuego sosiega,
pues es tan fácil después
poderme volver a tierra
Éntrase en la nave.
para buscar a Persiles. (vv. 671-681)

De todas formas, no alteraría mucho la conclusión considerar, como parece posible, otra estructura de esta primera jornada: como una sucesión de pequeños cuadros, con elipsis insignificantes entre ellos, que van mostrando las peripecias de los diferentes personajes en una especie de «montaje en paralelo» (otra vez el cine). Lo relevante me parece la impresión de continuidad temporal, aunque afectada de la aludida condensación, y que los diferentes espacios sean zonas parciales de un único e inmenso escenario, que incita a una puesta en escena de gran aparato, tramoya y truco.

Predomina, en fin, la unidad sobre la fragmentación. E incluso si se considera el espacio, no único, sino múltiple, creo que sería más coherente con esa escenificación de gran espectáculo la forma de escenarios simultáneos que la de espacios sucesivos.

Aunque está en cierta medida justificado, desde el punto de vista metodológico, que mi atención se centre en los efectos más o menos distorsionantes de la adaptación modal, conviene no olvidar que Rojas Zorrilla acierta en no pocos aspectos de ella recurriendo a los mecanismos más ortodoxos y obteniendo resultados genuinamente dramáticos. Dos de estos mecanismos merecen destacarse en la primera jornada, que es la más extrañamente narrativa. Me refiero al profuso y acertado uso que se hace en ella de las «voces fuera», es decir, del gran partido que se saca del *espacio latente*³⁹. Véase, por ejemplo, la escena 2, versos 389 y siguientes, con réplicas «dentro» de Bradamiro y los bárbaros y acotaciones como: «*Dentro voces [...] Dentro fuego [...] Suene ruido de espadas [...] Suenan voces [...] Debajo de tierra voces [...] Dentro Mujer*» (vv. 438-461), etc. Y en segundo lugar, aunque con más intensidad e importancia, al decorado verbal, más o menos ligado a lo que podríamos llamar acciones verbales⁴⁰, o sea, narradas o, mejor, descritas en el momento mismo de producirse, en presente, un recurso que se sitúa entre la *teicoscopia* y la redundancia a que nos referimos antes a propósito de la comedia de Tirso de Molina *Desde Toledo a Madrid*. Los ejemplos son numerosos. Así en estos versos de Persiles:

allí bárbaros se abrasan,
otro allí quiere vengarse;
el mar a este lado brama,
a estotro este monte arde;
y dudo al mirar tan unas
tan diferentes señales
si las ofrece la noche
o el sobresalto las hace. (vv. 469-475)

Y así acaba la jornada, en la escena 10, que empieza de esta forma, con los enamorados separados, él en tierra, ella en el mar:

³⁹ García Barrientos [2001: 135-143].

⁴⁰ Cf. Julio [1996a: 140-159], que ofrece una tipología de acción verbal: extraescénica (pasada, presente y futura) e intraescénica (pasada, presente [oculta, comentada]), y la ejemplifica en obras de Rojas. Como ejemplo de acción intraescénica presente comentada señala el parlamento de Persiles que acompaña a la acción de liberarse del árbol al que le han atado (p. 157), es decir, los versos 397 y ss.: «Si no lo ha imaginado el pensamiento, / aquel bárbaro puso el instrumento / de su rigor ahora en la corteza / deste rudo azebuche. En mi cabeza / (*Empínase y toca el cuchillo en la cabeza.*) toca su filo airado. ¡Ah, si yo hallara / quien con él estos lazos me cortara! / Mas yo me romperé mis propias manos. / ¡Ah, cuánto salen mis intentos vanos! / Pues aunque más los tuerza / (*Hace fuerza.*) ¡que no pueda el valor prestarme fuerza! [...]» (vv. 397-406).

- Persiles:* La nave ¡en qué de huracanes
de los abismos pelea!
¡Oh, en qué de Caribdis choca!
¡Oh, en qué de Escilas tropieza!
¡Ay, que ha de sorberla el mar,
si ya no la espuma crespa,
por hija de sus cristales,
no la convierte en sí mesma!
- Sigismunda:* ¡Ay, qué de montes de llamas
dispara la tierra en Etnas!
¡Ay, que el fuego ha de abrasarle,
si no es ya que se conserva,
salamandria más activa,
entre sus llamas inquietas! (vv. 881-894)

El tiempo de la fábula se puede medir sobre todo a partir del largo relato, ya aludido, de los enamorados en la tercera jornada. Todo arranca de la visita del rey Leopoldo a Transilvania como huésped de Persiles, que se produce, según dice éste, «presumo que hará ocho años» (v. 2260). «Muy pocos días» después se embarca, «y después de algunos días» (v. 2280) llega a la isla en que encuentra a Sigismunda; se enamoran, cambian de nombre y así, dice, «algunos días pasamos» (v. 2393). Sobreviene una tormenta que provoca la primera separación de los amantes. El barco donde quedó Sigismunda sola es asaltado por corsarios ingleses y ella vendida en traje de hombre, el de Persiles que se pone tras la tormenta, a los bárbaros de la isla (de Tile). Aquí enlazan los sucesos representados en la primera jornada, que curiosa y muy teatralmente se omiten en el relato, de acuerdo con una lógica, no interna, propia del universo ficticio, sino pragmática, o sea, en función de la comunicación externa que apunta al público como destinatario último (lo mismo, claro está, que de todas las réplicas). En un resumen apretadísimo, cubre el relato luego la elipsis temporal que separa las dos primeras jornadas, o sea, casi toda la novela cervantina, más un colofón añadido, por si fuera poco. Tras la nueva separación, Persiles busca a su amada y, en sus palabras, «cerca de un año, la hallo» (v.2481). Se prometen, desembarcan en Lisboa. Ella parte hacia Roma para cumplir un voto, llega y lo cumple; él la sigue, enamorado, cruzando Francia y España. Desde Roma, donde termina la trama cervantina, vuelven a embarcarse para casarse en Transilvania. De nuevo, en otra isla, son víctimas de los corsarios, que una vez más se llevan robada a Sigismunda. La cual, tras provocar el naufragio, es sacada del agua y llevada a la corte de Dalmacia, a la que, enterado del suceso, llega también Persiles.

En este punto arranca la segunda jornada. Y lo hace, por cierto, con precipitación imposible de los hechos. Al comenzar, habla la Infanta de «adorar a una mujer / que ayer derrotó una nave» (vv. 971-2), refiriéndose a Sigismunda, y poco después ella misma anuncia la llegada de Persiles

(vv. 1258ss.). Con rapidez inverosímil corren las noticias en este mundo. Entre esta jornada, que cumple más o menos la unidad de tiempo, y la última se produce una elipsis de seis años, que son los del cautiverio de Persiles. Él mismo los contabiliza: «seis años ha que, huyendo de mi vida...» (v. 1910), y otra vez al poco: «En seis años no he visto a Sigismunda» (v. 1938). De estos datos se sigue una estructura temporal también marcadamente desequilibrada. De los ocho años que dura toda la historia, en los dos primeros ocurren todas las aventuras peregrinas del relato cervantino más alguna añadida, que corresponden en el drama a unos breves antecedentes narrados previos a la primera jornada —no más de un día— y a la elipsis entre ésta y la segunda, cuyo contenido también se narra. Frente a estos dos años repletos de sucesos, los seis (tres veces más) de la elipsis entre la segunda y la tercera jornada están prácticamente vacíos de contenido diegético. Advierto una discordancia entre el testimonio de Persiles al final y éste del Rey, que afirma al principio de la segunda jornada: «a Transilvania partí / presumo que hará seis años» (vv. 914-5) y es confirmado por la Infanta: «Sí, señor, así es verdad» (v. 916). De tener éstos razón, serán doce años, y no ocho, los que dure la fábula. Pero, aunque ligeramente mitigada, persistiría la desproporción.

La anomalía estructural mayor se ve refrendada por el reparto de la comedia. Que es, en efecto, la suma de dos repartos independientes, el de la jornada primera y el de las otras dos. Claro está que son comunes o que se repiten los tres primeros papeles, Persiles, Sigismunda y Tarimón, el gracioso; cuya presencia, por cierto, constituye a mi juicio otra verdadera anomalía, ésta de género, en la dramaturgia de la pieza. Ninguno de los personajes de la primera jornada, excepto estos que hacen de hilo conductor (función típicamente narrativa), vuelve a aparecer en las dos siguientes. Se trata, pues, de personajes genuinamente episódicos, o sea, literalmente inconsecuentes. Dicho de otra forma, visto desde el más estable y consistente núcleo dramático que forman las dos últimas jornadas, la elección de cualquier otro episodio del relato cervantino sería igual de incoherente —ni más ni menos— que el de la isla de Tile, y quedaría igual de suelto o independiente. Es curioso notar que la obra empieza y termina con sendas configuraciones en «pleno», es decir, con todo el reparto en escena, o mejor dicho, con cada uno de los dos repartos en pleno.

Creo que las dos opciones congruentes de dramaturgia habrían sido, o bien centrarse en el conflicto de las jornadas segunda y tercera, de construcción muy cerrada y en torno al tema, eterno, del amor y el desamor, con predominio de la palabra sobre la acción, en una dirección sorprendentemente neoclásica; o bien dar continuidad a la jornada primera en una comedia de aventuras, con la acción en primer término y el amor de la pareja, si se quiere, como hilo conductor para recorrer escenarios exóticos y aparatosos, de gran dinamismo y volcada hacia lo espectacular, apuntando

a un género interesante por poco explotado en el teatro y que encaja muy bien en los moldes más flexibles de nuestra comedia clásica. En definitiva, parece haber en la nuestra dos comedias, y, lo que es peor, dos dramaturgias distintas y divergentes, que no se suman sino se contrarrestan⁴¹.

En cuanto al personaje del gracioso, sin entrar a fondo en lo problemática que resulta su mera —y desangelada, diría yo— presencia en esta comedia⁴², importa decir una palabra sobre los efectos metateatrales que se le encomiendan y que administra en exclusiva. Tarimón se estrena en el diálogo con estos versos de un carácter metateatral extremo y que habrá que entender seguramente —e interpretar en la representación— como un aparte *ad spectatores*:

Gracias a Dios que ha llegado
mi papel en la comedia;
que me tuvo con cuidado
la tardanza del poeta. (vv. 639-642)

El momento no puede ser más inoportuno para este tipo de gracias, o sea, para romper la ilusión dramática, que se restaura inmediatamente después de estas palabras: Bradamiro se dispone a matar a los cristianos que quedan vivos en la cueva y va quemando el monte para aniquilar a los huídos. Poco después, vuelve a incurrir en guiño metateatral, aunque mucho más suave, casi imperceptible, replicando a Persiles:

Por maldiciente no más,
que es una enfermedad nueva,
que se me pegó en Palacio
en el patio de comedias. (vv. 809-812)

⁴¹ Debe verse el trabajo de Pedraza Jiménez [2003], fundamental para el espacio, en el que no encuentra una diferencia tan radical como la que yo enfatizo entre la primera y las restantes jornadas, diferencia para la que da una explicación razonable: «En rigor, el drama de Rojas se desarrolla en dos marcos espaciales con distinto estatuto y con diverso grado de irrealidad en la conciencia de sus primeros espectadores: la isla de Tile y la corte de Dalmacia. En este punto sigue la estructura del original cervantino y su antítesis espacial, la división, como señala García Martín [1980: 182], entre los “paisajes nórdicos —mundo inventado imaginario—” y la “zona meridional —mundo inventado real—”. En la novela cada uno de estos ambientes ocupa dos de los libros, y en la fiesta real de Rojas los paisajes norteños corresponden al primer acto y los del sur a las otras dos jornadas» (p. 337). Para mí la oposición espacial no es sino el síntoma más visible, a la vez que un factor más, de otra que enfrenta dos modalidades de dramaturgia, nada menos.

⁴² Sin embargo, Pedraza Jiménez [2003: 346] me hace dudar de mi impresión cuando escribe: «Sin duda, son las intervenciones de este singular gracioso (hay que llamar la atención crítica sobre la peculiar configuración de los graciosos del ciclo calderoniano) lo más interesante de *Persiles y Sigismunda*».

Vuelve a producirse el efecto chirriante de lo metateatral en la escena que abre el cuadro segundo de la segunda jornada, con un soliloquio de Tarimón:

Aquí de los Tarimones,
que a soliloquiarme vengo,
toda la cara visajes,
todo el semblante misterios. (vv. 1539-1542)

Golpe de nuevo sólo comprensible como un guiño al público. Más mitigado se encuentra después, cuando, muertos ya los protagonistas, a la pregunta del Rey «¿qué es esto, cielos divinos?» (v. 2878), responde Tarimón con un humorismo que es el colmo de lo intempestivo:

Periandro y Auristela,
Persiles y Sigismunda,
que desde aquellas almenas,
de enfermedad de albañiles,
acabaron en tragedia. (vv. 2879-2883)

Volvemos a encontrar el efecto metateatral y de ostensible apelación al público, pero ya con carácter convencional y común, en el cierre de la comedia:

Y aquí da fin el poeta
a la historia de Persiles,
sus trabajos y tragedias,
y ruega a todo el senado... (vv. 2901-9)

Ciertamente este recurso no es exclusivo de nuestra obra, ni mucho menos, aunque sí quizás más llamativo por inoportuno. Se da no sólo en las obras cómicas, en las que encaja perfectamente, sino también en las trágicas⁴³, donde siempre está fuera de lugar, como lo está en rigor la figura del gracioso (como pago del precio por la «fórmula» de la comedia

⁴³ Véase Julio [2000], que se refiere a ello en varias ocasiones, aunque siempre con la atenuante de que lo inoportuno de esta figura lo es sólo para una lectura actual. Bastará recordar estas palabras de la síntesis final: «A nadie se le escapa el papel activo que adquieren los graciosos no sólo en sus comedias, sino también en sus tragedias. [...] En la actualidad, y yo personalmente lo confieso, pueden resultar molestas en el sentido más literal, las intervenciones de los graciosos en el momento en que el rey Tereo acude al bosque, donde Filomena se ha citado con Hipólito. [...] Yo misma me veo diciéndole a esa pareja que se aparte de enmedio y me deje seguir con la linealidad de la escena. Y eso que podría ser un caso aislado vuelve a repetirse en *Los encantos de Medea*.» (p. 203). Y desde luego se da con Tarimón en nuestra obra. Con reservas, copio también la «justificación» histórica: «Si uno no está avezado en esos contrastes, el resultado puede no gustar y se cargan las tintas contra el autor, que parece no estar a la altura de las circunstancias. Y eso es lo que le ha sucedido a Rojas. El problema de sus tragedias es que son temporales, están expuestas al paso del tiempo y son fruto de su época, de una manera de concebir un mundo en que priman los contrastes» (p. 204). Sí, pero...

nueva y, en buena parte, del éxito). Pero la intensidad que cobra aquí resiste la comparación, y la gana, incluso con el género cómico. En *Donde hay agravios no hay celos* hay una intervención de Beatriz equivalente en cuanto a la ruptura de ilusión de realidad o a la creación de distancia representativa que produce la *salida* metateatral, y con la misma creación verbal, «soliloquiar»:

Yo solamente no tengo
a quien le cuente mis males.
Pues vaya de soliloquio,
que en cuantas comedias se hacen
no he visto que las criadas
lleguen a soliloquiarse. (vv. 2849-2854)

Pero es la única, amén de la consabida réplica que cierra la obra⁴⁴. Más llamativo es aún que, siendo más descarada y más rupturista en lo temático, además de pura comedia, *Abrir el ojo* proporcione, además del de cierre en boca de Cartilla⁴⁵, este ejemplo mucho más suave, menos o apenas antiilusionista, como el segundo de los citados en nuestra comedia:

DOÑA CLARA
¡Ah, quién estuviera agora
en el teatro famoso
del Príncipe!

DON CLEMENTE
¡Quién se hallara
en el Coliseo heroico
de la Cruz!

DOÑA BEATRIZ
Di: ¿qué dijeras? (vv. 2712-2716)

Desde el punto de vista que nos atañe, o sea, pensando en la operación de cambio modal, se podría ver en este especial acento de lo metateatral en nuestra obra el resultado de una traslación impecable del modo narrativo al dramático, pues el correlato de la proliferación en la novela cervantina de relatos dentro del relato, o sea, de la metarratividad, no puede ser otro en la comedia que el teatro dentro del teatro, o sea, la metateatralidad.

Algo parecido sucede con uno de los aspectos más importantes de la transmodalización, el que resuelve la narración original convirtiéndola sencillamente en narración escénica y constituye uno de los tres tipos de contagio modal que distinguimos antes, el de la «narratividad discursiva»: lo narrado en la novela pasa a ser narrado también en la comedia. Lástima que no

⁴⁴ «SANCHO: Pues vuélvanme mi retrato, / y tenga fin la comedia; / y acabarla presto es / por que un vótor alcancemos, / que Beatriz y yo podremos / irnos a casar después» (vv. 3185-3190).

⁴⁵ «Y don Francisco de Rojas, / postrado a esos pies heroicos, / pide el vótor y el perdón. / Pues nobles sois, sed pidosos» (vv. 2746-2749).

quepan ya sino algunas observaciones sueltas⁴⁶. La primera de ellas es la hipertrofia que este procedimiento presenta en nuestra comedia, como la solución más eficaz y más fácil, aunque sin duda excesiva, para encajar una materia narrativa tan larga y tan frondosa en los límites, no sólo ni principalmente temporales, de la escenificación de un drama. El procedimiento es general en la comedia áurea (y antes en la tragedia griega); pero lo significativo es, como ya adelanté, el abuso o la proliferación del mismo⁴⁷. A título de mera ilustración, no de argumento, que requeriría numerosas comparaciones con valor estadístico, en *Donde hay agravios no hay celos* encontramos algunos monólogos narrativos, como es natural; pero mucho más cortos y, digamos, discretos. Por ejemplo, aquel en que Doña Ana cuenta su historia (vv. 734-816) o aquel otro en que Don Lope, poco después, con el pretexto de haber recibido un anónimo —lo que lo inserta

⁴⁶ Lástima también que el trabajo de Ana Suárez Miramón [2005] no nos dé en realidad lo que esperábamos de su título y nos hubiera ahorrado esta última consideración: «La función del monólogo narrativo en Rojas Zorrilla». Y es que se centra precisamente, como ella misma escribe, «en los monólogos narrativos de carácter lírico porque reúnen en sí todo el complicado efecto de sensualidad y feminismo» (p. 2153), y excluye en la práctica el discurso propiamente narrativo, que es el que nos importa.

⁴⁷ De utilidad para nuestro propósito en general y para el aspecto que ahora tratamos en particular resultará la lectura del trabajo de María Luisa Tobar [1996] sobre la teatralización de la novela *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, cuya primera edición conocida es de 1509, en la comedia *El loco en la penitencia y tirano más impropio* o bien *El loco en la penitencia, Roberto el Diablo*, de mediados del siglo XVII, obra de «Un Ingenio de la Corte». El objeto de estudio es «cómo el autor de la primera versión teatral interpreta la materia narrativa escribiendo una comedia que, por un lado, sigue la pauta del antecedente narrativo y, por otro, se aleja de él» (p. 386). Los antecedentes son narrados, «Roberto asume la función de narrador de su propia historia» (387). «Sigue el relato puntual de su vida pasada, muy semejante al de la novela [...] La misma técnica de narración retrospectiva se usa para contar otros hechos que suceden fuera de la escena. [...] Es una larga relación en la que Alberto no ahorra detalles sobre la crueldad de Roberto» (388). «El parlamento de Alberto se presenta como un discurso mixto puesto que, en parte, habla como emisario de Roberto reproduciendo sus palabras y, en parte, expresa su propia opinión comentando libremente los hechos de los que ha sido testigo». El autor se sirve de estas partes narrativas «no sólo para aludir a sucesos no representados, sino también para expresar el punto de vista de los personajes» (389). Pero esto segundo, añadido yo, es perfectamente dramático, tratándose de un personaje; lo peculiar de lo narrativo es el punto de vista privilegiado y constituyente del narrador. «Al elegir la técnica narrativa para estos episodios de la historia, el autor consigue no sólo simplificar la escenificación sino también comprimir el dinamismo itinerante de los personajes característico de la novela y reducir el amplio arco de tiempo propio de la linealidad del texto narrativo» (389-390). «Hay otro episodio en que también se hace uso de la tramoya, y en el que la comedia sigue de cerca el texto narrativo» (392). También hay en la comedia «un personaje sin antecedente en el texto narrativo, Vexiga. Su introducción es necesaria por exigencias de la comedia áurea que no se concibe sin la figura del gracioso» (393-4). Los paralelismos son evidentes; la diferencia principal quizás, el que se dude de que la novela sea la fuente inmediata y única de la comedia (394), lo que en nuestro caso es seguro.

en la situación dramática—, hace lo propio (vv. 849-987); los dos dirigidos a Don Fernando (de Rojas). Es plenamente dramático, en cambio, el monólogo de Doña Inés (vv. 1351-1432).

Ya me he referido antes al larguísimo monólogo narrativo a dos voces, es decir, en el que se alternan Persiles y Sigismunda según la materia que relatan atañe a uno o a otra, peculiaridad ciertamente notable, proferido en la tercera jornada, poco antes del desenlace, que ocupa del verso 2259 al 2579, o sea, más de trescientos, aunque los últimos cincuenta y siete no sean propiamente narrativos. Merece destacarse el carácter retórico, persuasivo, de estos versos finales, que «aplican» el relato de los hechos pasados a la situación dramática presente, y con gran eficacia, pues consiguen plenamente su objetivo, que es el perdón del Rey. Es el mejor ejemplo de la desmesura o hipertrofia narrativa de la comedia y, por tanto, podría considerarse un «defecto», y de los mayores, de la adaptación: todo el relato cervantino acerca de la pareja protagonista, eso sí, extremadamente resumido y por tanto acentuando su narratividad, está en este monólogo; y sólo en él, a excepción del episodio de la isla de Tile, que se escenifica en la primera jornada y por eso muy significativamente no se relata en él. Vaya adaptación, podría pensarse, que se limita a trasladar el relato al drama, como tal relato, además intensificado, y no, como debiera, llega a *transformarlo* en drama. Aunque innegable, esto queda mitigado por hábiles efectos dramatizadores que hay que reconocer a la maestría de Rojas y que se resumen en la perfecta inserción del relato en la situación presente que viven los personajes: por qué y para qué cuentan su historia, como ya hemos visto⁴⁸. También apuntan a lo mismo recursos pragmáticos como la alternancia de las dos voces, que da viveza y cierto dramatismo a la narración, como cuando Persiles interrumpe a Sigismunda así: «Detente, / porque presumo excusado / decir que en ella me hallaste...» (vv. 2468-2470); y hasta estrategias estilísticas como el paso del tiempo pasado con que arranca el relato al presente, histórico, sí, pero que acerca sin duda lo relatado a los interlocutores y en último término al espectador, que se impone muy pronto (v. 2296) y se mantiene hasta el final. No deja de ser curioso también que el público no llegue a conocer la historia de los personajes hasta poco antes del final de la comedia: escena de exposición de antecedentes, generalmente situada al principio, pero que ocupa aquí el final. ¿O es que se cuenta con el conocimiento de la fábula —previo y exterior a la comedia— por el relato cervantino, de gran éxito y difusión en la época⁴⁹?

⁴⁸ Sería uno de esos casos que, como señala Suárez Miramón [2005: 2132], «implican una nueva teatralidad desarrollada entre el yo locutor y el receptor que escucha, y de hecho, en varias obras, lo que empieza siendo un relato se convierte en nueva acción con diálogos directos y verbos en presente».

⁴⁹ Entre 1617, fecha de su publicación, y 1630 se pueden documentar diez ediciones por lo menos.

Ya que no cabe hablar de todos los discursos narrativos de la obra, por ejemplo de «las extensas relaciones que, en el segundo acto, hacen alternada y complementariamente, Persiles y Sigismunda»⁵⁰, termino refiriéndome al otro gran relato, el que hace Bradamiro en la primera jornada, en una típica escena de exposición de antecedentes, en concreto de las bárbaras costumbres que rigen en la isla de Tile, verdadero paraíso de la xenofobia. Este caso permite comparar la fuente narrativa con el resultado dramático. Aquélla se encuentra en el capítulo segundo del libro primero de *Los trabajos* y forma parte del relato que hace Taurisa a Periandro sobre la suerte de Auristela. No se puede pasar por alto el hecho de que se trata de un relato de personaje (no del narrador) que pasa a la comedia también como relato de otro personaje. Helo aquí en su extensión estricta:

—[...] esta ínsula, donde dicen que estamos, la cual es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel, los cuales tienen entre sí por cosa inviolable y cierta, persuadidos, o ya del demonio, o ya de un antiguo hechicero a quien ellos tienen por sapientísimo varón, que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo; este rey que esperan no saben quién ha de ser, y para saberlo, aquel hechicero les dio esta orden: que sacrificasen todos los hombres que a su ínsula llegasen, de cuyos corazones, digo, de cada uno de por sí, hiciesen polvos, y los diesen a beber a los bárbaros más principales de la ínsula, con expresa orden que, el que los pasase sin torcer el rostro ni dar muestra de que le sabía mal, le alzasen por su rey; pero no ha de ser éste el que conquiste el mundo, sino un hijo suyo. También les mandó que tuviesen en la isla todas las doncellas que pudiesen o comprar o robar, y que la más hermosa dellas se la entregasen luego al bárbaro cuya sucesión valerosa prometía la bebida de los polvos. Estas doncellas compradas o robadas son bien tratadas dellas, que sólo en esto muestran no ser bárbaros, y las que compran, son a subidísimos precios, que los pagan en pedazos de oro sin cuño y en preciosísimas perlas, de que los mares de las riberas destas islas abundan; y a esta causa, llevados deste interés y ganancia, muchos se han hecho corsarios y mercaderes⁵¹.

En la adaptación, el primer aspecto pertinente es el cambio de punto de vista que implica el cambio de voz. Si antes era la visión aterrada y extrañada de una mujer, cristiana y extranjera, quien lo cuenta ahora en la comedia es un bárbaro, Bradamiro, nada menos que el hijo de aquel demonio o antiguo hechicero, Guanacol⁵², al que presenta como un hombre tan sabio que «leyó cuanto estaba escrito / en las celestiales hojas» (vv. 85-6) de las estrellas, con especial atención a este capítulo:

⁵⁰ Cruz Casado [1993: 549].

⁵¹ Cervantes [1617: 57].

⁵² «Nótese que el nombre ofrece resonancias americanas, más concretamente araucanas», comenta Cruz Casado [1993: 549].

leyó que en aquesta isla
de Tile, asombro a la Europa,
prodigio al Asia y terror
a las africanas costas,
en pasando cinco lustros,
nacería entre estas rocas
Rey que el ámbito sujeto
de esa máquina redonda.
Mas yo le dije a mi padre
[...]
y al penúltimo suspiro,
mezcladas entre congojas,
anegadas en su llanto,
dijo estas razones pocas:
«Esta isla está sin dueño
y, porque se reconozca
Rey que altíveses sujete,
Príncipe a cuya corona
no sólo ésta se dedique,
sino cuantas Febo dora,
luminaria singular
en su dorada carroza,
busca —me mandó— extranjero
de las partes más remotas
y, ya a sangre los conquista,
o a perlas los atesora;
y en estando veinte juntos,
de tus isleñas hermosas
provoca la mayor parte
para que intrépidas rompan
con las aceradas flechas
sus entrañas alevosas;
y luego que con su sangre
el mar chupe espuma roja
y se equivoquen las flores
con cuanto carmín recojan,
los corazones difuntos
destos jóvenes se pongan
donde el fuego entre cenizas
apure su primer forma;

y dos a dos corazones
a las más nobles personas,
a los varones más fuertes
que esas montañas abortan,
se les den por alimento;
y al que estas cenizas coma
sin estremecer los labios,
sin mudar la color propia,
sin alterar el semblante,
a éste se dé la corona
y juntamente se entregue
la extranjera más hermosa
que adquirir pueda el valor
o el precio al oro disponga,
de quien ha de suceder
un Príncipe que anteponga
a las edades su fama»,
dijo, y apenas le estorba
[...]
Y, en fin, para aqueste efeto
en esta oscura mazmorra
cien jóvenes extranjeros
se guardan a la custodia
de esos candados que ocultan
sus visiones incorpóreas,
pues más de espíritu viven
que de esperanzas dudosas.
Yo soy su mejor alcaide,
pues que los guardo de forma
que el que se quiere buscar
se duda, aunque se conozca.
Y en este alcázar pajizo
compuesto de cuatro chozas,
cuya fábrica de ramos,
ya que no es rica, es vistosa,
cien peregrinas doncellas
se consienten a que escoja
el que este Imperio obtuviere
su intacta mano dichosa.

(vv. 91-99, 113-160, 167-186)

La extensión del monólogo vuelve a ser llamativa, más de doscientos versos, del 78 al 282, pero siempre en la misma voz de Bradamiro. También ahora en la parte final, desde el verso 190 ó el 213 (aunque ya desde el 175 se alcanza el presente), el relato deja paso a una argumentación retórica, que trata de persuadir a los bárbaros de que secunden sus sangrientos planes, pero con resultado ahora negativo y catastrófico a fin de cuentas para él. Resulta que el comportamiento de los demás bárbaros desmiente el nombre que ostentan. Ese tramo final, como sucedía antes, no es ya narrativo, sino plenamente dramático.

Con el foco puesto en la transmodalización, es interesante notar que la inserción del relato en la situación dramática resulta ahora más débil o menos verosímil. La relación se hace en razón —mejor, con el pretexto— de que las mujeres bárbaras ignoran la profecía, que ha dado lugar a prácticas de largo alcance y que no podían pasar desapercibidas. «Todas el suceso ignoran.» (v. 74), responde la Mujer 1ª a la pregunta de Bradamiro: «¿Luego no sabéis la causa...?» (v. 71). Pero resulta difícil de creer. También es curioso advertir, comparando los dos textos, que la relación dramática, que generalmente resume su fuente narrativa, en este caso la amplifica. ¿Por el cambio de punto de vista? ¿Por mero lucimiento retórico? ¿Por alarde teatral? Y, por fin, lo más interesante me parece la multiplicación de —o bien la escrupulosa equivalencia del juego con— los niveles narrativos, precisamente en la versión dramática. En la novela cervantina ya se trata de un metarrelato, de la narración de segundo grado que hace un personaje, a su vez narrado por el narrador en el nivel primario. En la comedia de Rojas, se engasta en la relación de Bradamiro el relato de su padre Guanacol, y nada menos que en estilo directo. En definitiva, la situación enunciativa es más compleja en la comedia, con dos narradores-personajes, Guanacol en el pasado y Bradamiro en el presente; o dos enunciaciones, de carácter marcadamente narrativo, una engastada en la otra: el discurso de Bradamiro, con los bárbaros como interlocutores o destinatarios, y la conversación con su padre en el pasado, de la que él mismo fue destinatario o interlocutor.

No quiero cerrar estas reflexiones con una conclusión, sino abrir vías de contagio persuasivo a estas dos convicciones: la necesidad, en general, de que la historia y la teoría literaria depongan sus recelos y se rindan a la evidencia de que, literalmente, no pueden vivir la una sin la otra; y, en particular, que más análisis, y más completos, de lo que entiendo por la «dramaturgia» de obras como ésta de Rojas, pero con mejores armas y más destreza que las mías, terminarán desvelando, o por lo menos iluminando, una de las claves de nuestro teatro del Siglo de Oro y del teatro sin más: cómo se convierte una representación narrativa en otra dramática, o sea, cómo se produce el trasvase entre —y por tanto en qué consisten— los dos (únicos) «modos» de la ficción. Nada menos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, René y Mireille COULON [1996], *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: 1708-1808*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vol.
- ARELLANO, Ignacio [1995], *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- [1999], *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CATTANEO, Maria Teresa [2000], «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13,14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Ra-

- fael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-53.
- CERVANTES, Miguel de [1617], *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Col. «Clásicos Castalia», 12), 1969.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1911], *Don Francisco de Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.
- CRUZ CASADO, Antonio [1993], «*Persiles y Sigismunda*. De Cervantes a Rojas Zorrilla», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, pp. 541-551.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis [1991], *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid, CSIC.
- [2001], *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2003².
- [2004a], *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos-RESAD.
- [2004b], «‘Modos’ aristotélicos y dramaturgia contemporánea», en *Versus Aristóteles: Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, comp. Luis Mario Moncada, México, Anónimo Drama, pp. 17-27 y 111.
- [2004c]: «Teatro y narrativa», *Arbor*, CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), pp. 509-524.
- [2006]: «Contra la confusión: 9 tesis sobre la narración en el drama y contra la ‘narraturgia’», *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, 26 (Julio-Septiembre 2006), pp. 24-26.
- [2007]: «*Luces de bohemia* de Valle-Inclán (El triunfo de la transgresión dramática)», en *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*, dir. José-Luis García Barrientos, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 113-164.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel [1980], *Cervantes y la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [1999], «Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla», *Anales cervantinos*, XXXV, pp. 193-203.
- [2003], «Francisco de Rojas Zorrilla», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, I: *De la edad media a los siglos de oro*, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, pp. 1149-1179.
- , Ubaldo CERREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENOS [2006], *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- JULIO, María Teresa [1996a], *La recepción dramática: Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- [1996b]: «La diégesis en la mimesis: el relato en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Studia Aurea. Actas de III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). II, Teatro*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Pamplona, GRISO-LEMSO, pp. 197-204.
- [2000]: «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 179-207.
- MONTERO REGUERA, José [1993], «Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, pp. 119-129.
- PALOMO VÁZQUEZ, María del Pilar [2007], «Narración y texto dramático en Tirso de Molina», en *Teoría/Crítica: Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*, eds. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Madrid, CSIC, pp. 365-374.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2003], «Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: *Persiles y Sigismunda*», en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril, 2002*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 333-348.
- y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES [2005], «Introducción» a Francisco de Rojas Zorrilla: *Donde hay agravios no hay celos y Abrir el ojo*, Madrid, Castalia (col. Clásicos Castalia, 282), pp. 7-37.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés [2000], «Francisco de Rojas: un ausente de la escena», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 395-403.
- PROFETI, Maria Grazia [1997], «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 11-39.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1640], *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones.
- [2005]: *Donde hay agravios no hay celos y Abrir el ojo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia (col. Clásicos Castalia, 282).
- RUIZ MORCUENDE, Federico [1956], «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla: *Teatro (Del rey abajo ninguno y Entre bobos anda el juego)*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Clásicos Castellanos, 35), pp. IX-LII. (1ª ed.: Madrid, 1917; 2ª ed.: Madrid, 1931).
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa [2000], «Peripezie di Persiles e Sigismunda sul palcoscenico: l'adattamento teatrale de Rojas Zorrilla», en *Atti del Convegno di Studi Napoli, 22-24 aprile 1999, Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, Nápoles, Edizioni del Paguro, pp. 203-216.
- SCHAEFFER, Jean-Marie [1995], «Énonciation théâtrale», en O. Ducrot y J.-M. Schaeffer: *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, s.v., pp. 612-621 (Ed. esp. dirigida por Marta Tordesillas: Madrid, Arrecife, 1998).
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [2005], «La función del monólogo narrativo en Rojas Zorrilla», en *Filología y lingüística: Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, Madrid, CSIC-UNED-Universidad de Valladolid, II, pp. 2131-2155.
- SZONDI, Peter [1956], *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, trad. Javier de Orduña, Barcelona, Destino, 1994.
- TOBAR, María Luisa [1996], «Roberto el Diablo. Teatralización de la novela», en *Studia Aurea. Actas de III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). II, Teatro*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Pamplona, GRISO-LEMSO, pp. 385-394.