

**«LO QUE PUEDE UNA SOSPECHA»:
ALGUNOS LAZOS DE LA COMPLICIDAD**

María Ángeles TORRES SÁNCHEZ

«¿Cómo una obra de tan gran intensidad dramática, alrededor de una historia desesperada de amor, honor, duelos y celos, puede ser concebida en el teatro del Siglo de Oro como género cómico?». Ésta fue una de las principales cuestiones que se nos plantearon tras el acercamiento a *Lo que puede una sospecha*, «Comedia famosa» del dramaturgo accitano Mira de Amescua, así presentada por primera vez en la *Parte cuarta de comedias escogidas*, Madrid, 1653.

Se engarzan en ella todos los elementos definitorios del subgénero de comedia denominado «de enredo», o «capa y espada», sistematizado ya por Bancés Candamo en 1690; son las dialécticas del enredo «duelos, celos», las técnicas teatrales de «esconderse el galán» y «taparse la dama»; un espacio escénico urbano con los «sucesos más caseros» y el espacio argumental «del galanteo», donde dos parejas de amantes ven alterado el curso de su amor, a causa de sospechas de infidelidad, tan sólo fundadas en meras apariencias que «engañan a los ojos». Juegos de espejos y reflejos, ilusiones y desengaños se suceden; verdad y mentira se imbrican e implican en la realidad fantasmagórica que, al fin y al cabo, es la del teatro.

Nuestro plan de trabajo ha sido el siguiente:

1º Indagar en la razón del éxito de este tipo de comedias, quizá, ya en su misma esencia, repetitivas y «monótonas».

2º Descubrir la clave que confiere ese carácter cómico a los que, escénica y dramáticamente, llegan a ser momentos trágicos de locura y muerte.

Respecto al primer objetivo, si incluimos nuestra comedia en el subgénero «de enredo», podríamos pensar que el se-

guimiento de los consabidos lances, da como resultado una fórmula, que podría adolecer del defecto de monotonía; pero, para evitar esto, es determinante la originalidad del autor en dar viveza y gracia a esa fórmula, ingenio y suspensión a los enredos, y travesura gustosa al desenlace.

Este elemento de originalidad, desencadenante de toda la acción, sospechas, dudas y equívocos, en un esquema pentagonal, entre dos parejas de enamorados y un «galán suelto», amante no amado (Frédéric Serralta, 1988), son las *apariencias*, engaños provocados por la *obscuridad, la falta de luz*, entendida esta en dos sentidos:

- a) Luz física, material, creando un mundo en penumbra.
- b) Luz social en esos amores que viven en la clandestinidad, lo cual retarda y dificulta la tan ansiada aclaración del enredo.

Sencillamente, con este ambiente oscurecido, se consigue la agilidad necesaria para mantener vivo el interés del espectador, a lo largo de esta trama de galanteos, de por sí algo monótonos al producirse siempre las mismas situaciones y reacciones.

Es el público el centro de atención del dramaturgo, y darle gusto su principal objetivo.

Pero, debemos precisar que, tanto la cuestión de la originalidad de autor, como la de la reacción en el público, hay que interpretarlas y entenderlas en función del horizonte de expectativas de la época, atendiendo a las exigencias, sentido del humor y educación teatral propios de nuestro siglo XVII.

Por su parte, el autor respeta las reglas de la comedia, y todo trabado coherentemente, articulado con mecanismos de estímulo-respuesta, con ironías y complicidades con el receptor, confiere su valor de originalidad. Esta labor no debe ser considerada desde una perspectiva crítica actual, basada en la relajación de normas e imprevisibilidad de la «auténtica creación ar-

tística», sino desde las expectativas de recepción de entonces, donde reinaba el gusto por lo *previsible* y el placer de que el mecanismo funcione.

Así, estimamos que *Lo que puede una sospecha* es una asombrosa muestra de ingenio de Mira de Amescua, en urdir y desencadenar los más diversos enredos, pese a la valoración un tanto negativa a este respecto que hace Cotarelo.

En cuanto al público, a éste le gustaba la *fórmula* y no sólo conocía los lances obligatorios de capa y espada, sino que, con la intención de ver respuestas para sus expectativas, asistía al teatro; naturalmente, rara vez era defraudado en ello.

Incluso el mismo carácter divertido y ameno de esta comedia puede ser, en parte, explicado por este «respeto a un código conocido», ya que esto da lugar a un producto teatral que no exige al público esfuerzo o actividad para ser decodificado. Es un ente pasivo intelectualmente, que sólo busca pasar un buen rato. Ya sabía que, por trágicos que fueran los lances escénicos, siempre abocarían a un desenlace feliz, con los matrimonios tanto de amantes como de criados, para no dejar ningún cabo suelto; con ello se impide la identificación del espectador con los engaños y desengaños de los personajes.

Como primera conclusión, pues, podemos destacar que existe una *complicidad* entre el autor y el público, respecto a un común conocimiento de las «reglas de la comedia de enredo», complicidad que confiere el carácter desenfadado del subgénero, por el distanciamiento originado, así como su fácil recepción.

Esta idea entronca directamente con la segunda cuestión de nuestro plan de trabajo, en la que nos preguntábamos cómo una obra donde se dan las mismas materias de acción que en la tragedia, puede ser concebida como género cómico.

Consideramos interesantes, para intentar responder a esto, los principios pragmáticos que aplican los lingüistas en su estudio del placer y la ironía en la conversación cotidiana.

Nuestra hipótesis es que los mecanismos que funcionan bajo el uso lúdico e irónico del lenguaje, son asimilables a los que provocan la comicidad en el teatro, entendido este como un diálogo entre un *emisor autor-poeta* y un *receptor público*.

Autores como Ducrot (1973), Sperber y Wilson (1976) o Graciela Reyes, definen la comunicación irónica como aquella que, mediante insinuaciones y actos de habla indirectos, produce placeres cognitivos y emocionales en los interlocutores. ¿Por qué sonreímos en ella? Porque sentimos placer al participar de un significado implícito, común, buscando con la risa reforzar el acuerdo y la solidaridad en las ideas compartidas. El humor está en la complicidad, y reímos por y para sentirnos cómplices.

Estos principios nos han llevado a plantearnos lo que podría ser la causa del humor en *Lo que puede una sospecha*, y quizá todo el subgénero al que pertenece, así como el origen del placer causado al receptor, desde parámetros pragmáticos.

Existe una polémica crítica, en cuanto a la valoración de este tipo de comedias. Al lado de quienes, como Ruiz Ramón, resaltan su plenitud jocosa, se han extendido otras interpretaciones serias y tragedizantes, como las de Parker (1967), Wardropper (1967) o Ruano de Haza (1982), que consideran que los enredos clandestinos de celos y amor conducen a tragedia.

John Varey (1967) establece como única diferencia entre tragedia y comedia, el tono. En ésta se dan unas materias de acción similares a aquella, pero el efecto sobre el público es cómico, al no existir «riesgo trágico».

Vitse (1983) puntualiza diciendo que «la diferencia entre los temores trágicos y los cómicos es que estos se quedan en los mismos actores y los otros pasan de los representantes a los oyentes». Las muertes trágicas son lastimosas y, en las comedias son de gusto y pasatiempo. Es más, la muerte del «galán suelto» en esta obra de Mira, ridícula y casi por equivocación, sería aplaudida por el público, dada su necesidad para la restauración del orden a que obliga la fórmula.

En Vitse vemos ya una idea clave para resolver nuestra cuestión: la idea del DISTANCIAMIENTO. En *Lo que puede una sospecha* se utilizan diferentes recursos para evitar la identificación del espectador con la acción, y hacer que los personajes sean como muñecos de guiñol.

Uno de ellos, común a todo este subgénero, es la mencionada *fórmula*, mecanización extrema de elementos, como la llegada imprevista del padre que obliga a la separación de los amantes y a esconderse el galán, el trueque de identidades, los apartes, y sobre todo, el esperado desenlace feliz, convencionalismos estos inverosímilmente exagerados. Esta complicidad «a priori» entre autor-poeta y espectador, establece una primera barrera para entrar en las situaciones «trágicas» de la comedia. No se persigue verosimilitud, sino, muy al contrario, se subraya, con este distanciamiento, el aspecto ficticio del espectáculo escénico, rompiendo los encantos de la representación teatral como reflejo de la vida. Es una «negación de la realidad de la ficción», como afirma Carmen Bravo Villasante. Se quiere conferir al drama su adecuado estatuto de creación artística, de ficción, reafirmando el juego en sus aspectos más formalizados y convencionales.

Junto a este distanciamiento, sustancial al género, Mira de Amescua crea otros lazos con su interlocutor para producir el placer lógico de la complicidad, y el humor de la enajenación.

Un lazo que articula la comunicación autor-público sobre todas esas aparentes sospechas de infidelidad, es el darle a conocer la verdadera realidad de los equívocos y trueques de identidades al espectador. Así, al colocarse éste en el mismo estatus de conocimiento que el dramaturgo, no sólo resulta inofensivo el riesgo trágico, sino que se mira a los personajes «desde arriba», como marionetas que son incapaces de desvelar sus engaños, y cuyos lances tan sólo son motivo de burlas y risas.

Es más, el público, al sentirse cómplice del autor, siente el placer de participar de ese significado implícito, común, efecto semejante al producido en la conversación cotidiana.

Esta podría ser nuestra segunda conclusión, que explica, o intenta explicar, pragmáticamente, el origen de las reacciones «placer-humor» en el «lenguaje teatral».

Hay otros procedimientos con los que Mira, a lo largo del transcurso dramático de la comedia, reincide en ese distanciamiento, para marcar el carácter ficticio de la trama y crear situaciones jocosas.

Con este fin son comprensibles algunos *apartes* y comentarios dirigidos al foro, donde los mismos personajes aluden a sus *papeles* en la representación, y a la artificialidad de su comedia. Como ejemplo podemos citar un fragmento en que Cardillo, criado, antes de llevar a cabo un cambio en los papeles de citación a duelo, para salvar a su amo, dice:

que se acaba la *comedia*
si no se pone remedio
en un día de difuntos.
Capricho, que por lo menos
fuera imposible agradar
y donde los compañeros
de bulto representarán
su *papel* de mete muertos

La tendencia a la generalización de *agentes cómicos* (alusiones irónicas, comentarios burlones, juegos de palabras, etc.), peculiaridad de toda comedia de enredo, obedece a la calidad eminentemente lúdica de la misma.

La *ruptura del decoro*, con la aparición de caballeros cómicos, casi ridículos, frente a inteligentes e ingeniosos criados, también produce un distanciamiento humorístico.

Como último elemento, debemos hablar de un personaje clave en nuestra comedia, por el doble juego en el que participa. Se trata de Cardillo, criado de uno de los nobles protagonistas, que encarna el típico papel de «gracioso».

Por una parte es decisivo en el *juego escénico*, para llevar al desenlace feliz esperado, causando indirectamente la

muerte del elemento que dificulta la unión de las parejas, el «galán suelto».

Y por otro lado, es el único en escena que, por su intuición o inteligencia, toma también parte en el *juego de la complicidad*, autor-poeta-público, al creer conocer la verdad entre tantas apariencias, mentiras y sospechas.

Es como la «voz» del dramaturgo en escena, que intenta seguir impidiendo, a toda costa, que la ilusión trágica de la ficción capture el espíritu sensible del espectador.

Como vemos, Cardillo, con sus burlas y veras, es determinante en la trama y la comicidad de esta obra.

Por todas estas características observadas, consideramos que, efectivamente, es una «comedia de enredo francamente calderoniano» (Cotarelo). Calderón también, en su juego de ironía crítica, entabla relaciones ambiguas complejas con su público, mediante procedimientos similares; los «guiños», según Claire Pailler. Con efectos de contraste e imprevisto desata la risa, y con un sistema común de referencias culturales logra establecer cierta complicidad creativa.

En suma, pensamos que Mira de Amescua, aún considerado un autor menor en el teatro clásico, ha conseguido en *Lo que puede una sospecha*, una comedia de gran intensidad dramática, juego de ingenio e ironía, que busca la risa cómplice de su público. Todo en ella constituye un sistema dramático que puede llevarnos a la afirmación de que «los gustos y disgustos de la vida son no más que imaginación».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, Ignacio: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 27-49.
- Bihler, H.: «Más detalles sobre ironía simétrica y simbolismo en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina», *APCIH*, Oxford, Dolphin, 1964, pp. 213-218.

- Cotarelo y Mori, Emilio: *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1931.
- Díez Borque, José María: «Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII, con un ejemplo de Lope de Vega», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 61-81.
- Ducrot, O.: *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Paidós, 1973.
- Forastieri-Braschi, Eduardo: «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Tomo I, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 433-449.
- Hermenegildo, Alfredo: «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día* de Calderón de la Barca», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 121-142.
- Moraleda, Pilar: «La función del espejo en *El encanto en la hermosa* de Salazar y Torres», *Discurso*, 3-4, 1989.
- Paillet, Claire: «El gracioso y los 'guiños' de Calderón: apuntes sobre 'autoburla' e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, pp. 33-48.
- Parker, Alexander A.: «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático social de Calderón», en *Hacia Calderón. II Coloquio angloamericano*, Berlín, 1973, pp. 79-87.
- Profeti, Maria Grazia: «Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 51-60.
- Reyes, Graciela: *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.
- Rico, Francisco: «*El caballero de Olmedo*: amor, muerte e ironía», *Papeles de Son Armadans*, XLVII, 1967, pp. 38-56.
- Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Serralta, Frédéric: «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 83-93.
- Wardropper, Bruce W.: «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Actas del II Congreso de la AIH*, Nimega, 1967, pp. 689-694.

Wardropper, Bruce W.: «Lances y trances en *Antes que todo es mi dama*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 153-169.

Weiger, John: «La comedia nueva: una vez más sobre el juego de la originalidad», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 11-25.

