Palabras, orden y memoria: el proyecto *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro*[17]

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de València
evangelina.rodriguez@uv.es

Creo que la convocatoria de este Congreso (Lope de Vega y el teatro clásico español. Nuevas estrategias de conocimiento en humanidades) responde, al menos en parte, a la inquietud sentida por quienes hemos investigado y enseñado teatro del Siglo de Oro –muchos, a través de dos siglos–; inquietud –acrecentada en estos tiempos sin cordura– por responder a una doble pregunta: ¿qué clase de futuro podemos otorgar a su pasado y qué deberíamos entender, entre el siglo XX y el XXI, por historia del teatro? O lo que es lo mismo, cómo indagar sobre la condición posmoderna del canon de ese teatro clásico y sobre los procedimientos para negociar su memoria (Ingram, 1997, p. 215). Porque en realidad, sea en el plano de su docencia o de su investigación, el teatro del Siglo de Oro es arqueología de una memoria desdoblada en imágenes y palabras: objeto de apasionados debates estéticos e ideológicos y una invitación a reinventar la doble identidad de las humanidades como filológicas y como visuales. El teatro es el entredós de un doble código de representación: el de la imitación 'natural' de la imagen de la realidad y el 'artificial' de la palabra poética que es, a su vez, un yacimiento de potentes imágenes convertidas en escenografía verbal. He leído cuadernos de trabajo de excelentes directores de teatro clásico como José Luis Alonso (1924-1990) en los que lamentaba que los actores "se han formado contra el texto y que no valoran con humildad la palabra" (1991, p. 189). He escuchado decir a alguno de esos actores, como José Luis Pellicena (1933-), que sus dramaturgos "no pudieron adivinar nunca hasta qué punto nos iban a complicar la vida a algunos de nosotros" (1989, p. 171). Y, por

17 Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación titulado Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un Diccionario crítico e histórico. Fase III (FIFI 2010-15465-FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Resume los objetivos y metodología esencial del proyecto y es un adelanto de un capítulo incluido en el volumen *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra, en prensa).

demás está decir, la perplejidad de un estudiante al comprobar lo raro que hablan sus personajes: en verso y pavimentando el lenguaje de imágenes quiméricas o de doble sentido. Formidable máquina en la que, sin embargo, comenzaba a propiciarse la conciencia histórica de su propio léxico o, si queremos, de su 'habla': una memoria que sorprende por su vigor de pervivencia en una contemporaneidad muy inclinada a conservarla como museo. Este mismo teatro no se sustrae a una reflexión –cauta pero conscientemente positiva– sobre cómo las nuevas tecnologías, pomposamente amparadas por el acrónimo TIC (esto es, 'tecnologías de la información y la comunicación') pueden aportar como aplicaciones instrumentales y no finalistas, educativas y no de mera innovación, a la docencia y al estudio del teatro clásico.

El teatro es oralidad y corporalidad: imagen parlante que requiere, sobre todo en el espacio del Siglo de Oro, 'memoria' de textos y palabras y que sólo a través de un orden retentivo y acumulativo de imágenes (o de inventario crítico y descodificador de palabras) su condición efímera es susceptible de una fijación virtual a través del tiempo. Sin cuestionar –antes al contrario– su eficacia de realidad analógica única y aprehensible en la profunda instantaneidad emocional e intuitiva que es capaz de crear fuera de la página que fija sus símbolos fonéticos. La llamada revolución digital exige una reflexión a quienes hemos crecido en la estela de las 'summae' de la memoria, en la genealogía de la biblioteca, de la enciclopedia y del tranquilizador diccionario impreso. La historia del teatro se asienta en el territorio de las humanidades, cuya desventaja efectiva en los nuevos planes de estudio radica en la entusiasta celebración de 'habilidades' y 'competencias' en detrimento del mundo de los 'contenidos' (que, si se menguan, contraen su posibilidad de relato cronológico competente). Internet y sus aplicaciones no necesitan el papanatismo mixtificador al que empujan determinadas directrices de innovación educativa o de investigación. Necesita su reinvención jerarquizadora, su concreción en instrumentos dotados de un código hermenéutico y deontológico, y de un 'corpus' de profundas dimensiones que permita un aprendizaje en la excelencia más allá del cortar y pegar.

Podemos admirarnos –tanto como sentir cierta aprensión– de que algunos investigadores estén cartografiando digitalmente los campos de batalla de toda la historia al objeto de comprender el papel que la topografía desempeñó en victorias o derrotas. O que algunos catedráticos de Stradford y de Oxford estén trazando el flujo de las ideas desde la Ilustración, escrutando digitalmente las decenas de cartas que intercambiaron Locke, Newton o Voltaire. Pero el teatro, como la generalidad de las humanidades –que han basado su tradición investigadora en la interpretación– transita por caminos tan escurridizos como la estética, los dobles sentidos, las referencias eruditas vinculadas a un contexto inasequible desde el presente, la voz, el gesto, un vestuario, un espacio figurativo o abstracto pero siempre poblado de alusiones iconográficas. De la historia del teatro no se desprenden, desde luego, habilidades inmediatas pero sí las que pueden

ayudar a adquirir un hábito discursivo en el, no siempre fácil, examen imparcial del mundo. Y de esa arqueología del saber teatral (término elegido conscientemente recordando *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault) pueden resultar alianzas provechosas con las nuevas tecnologías para construir mecanismos que faciliten el posicionamiento crítico contemporáneo de docentes y discentes respecto a su dramaturgia.

Figura 1. Portal Ars Theatrica Siglos de Oro.

El portal *Ars Theatrica Siglos de Oro*, integrado desde 1996 en *Parnaseo* —la primera plataforma de investigación literaria y teatral creada en el ámbito universitario español— permitió alojar y diseñar la 'carcasa' o 'arquitectura imaginaria' o 'teatro de la memoria' en la que ordenar los objetivos y el costoso proceso de una base de datos con la que obtener la edición digital de un *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro* que recupera un léxico fabricado en el pasado para comprender mejor el 'lenguaje teatral' de la modernidad. Un proceso inconcebible, sin embargo, separado de la antigua mediación del trasiego de documentos por las manos y la lectura humanas que han hecho posible aspirar a la sabiduría más allá del conocimiento mecánico y a la travesía del discurso subjetivo sobre el océano de la información.

Figura 2. Portal de acceso al *Diccionario*.

La finalidad del proyecto ha sido, y es, ordenar y estudiar la memoria del teatro clásico español a través de las palabras que la configuraron, de acuerdo con la definitiva orientación de la historiografía del teatro del Siglo de Oro hacia la noción de práctica escénica, un concepto operativo que permite identificar en el hecho teatral un conjunto de agregados documentales: la teoría o poética de los géneros y subgéneros dramáticos y la permanencia o transformación de los conceptos que desarrollan su canon; el sistema de producción de la puesta en escena (teatral, parateatral o festiva) y los agentes de la misma; el nacimiento de una primera perspectiva crítica –bien la derivada de las opiniones teóricas de naturaleza laica, bien de la mixtificada, por su carácter moral o teológico, de la amplia literatura sobre las controversias de su licitud moral–; la terminología que va a describir la diversa evolución de los edificios, lugares y espacios teatrales; la primera creación de un inventario de su memoria técnica –por lo que hace a la progresiva complejidad escenográfica, musical, coreográfica o de vestuario de la representación–; el nacimiento de los tipos o 'figuras' de las 'dramatis personae'; las formaciones complejas o lexicalizaciones en torno a la acción de los diversos géneros –cómicos, burlescos o trágicos–; el vocabulario que recoge la terminología de la profesión del actor y la progresiva codificación del su 'arte' gestual, corporal y vocálico; la relación, en fin, del teatro con las artes y la cultura visual de su entorno. Todo ello, conscientes de que en el teatro –como en todo ciencia humana– se inscribe un problema de nomenclatura: "qué se llama a qué" en determinados momentos, lo que impone el análisis de esos significantes en su significado sincrónico y diacrónico (Toro Garland, 1981, p. 107).

El Diccionario, disponible en una fase absolutamente parcial ya en la red –ofrecemos sólo parte de los campos de información de la entrada, testimoniada con dos de los muchos ejemplos

recopilados–, ha intentado obtener un 'index' de los elementos competentes para diseñar una Base de Datos que ha buscado la eficacia en los criterios de selección de las entradas y la solidez de los materiales compendiados y de sus fuentes. Ha sido, y es, un largo e invisible trabajo 'entre bastidores' o 'entre cajas' centrado en armonizar dos espacios de experiencia: el de la gestión de los editores (dirigido a establecer el método de ingresar y ordenar los registros) y el de la búsqueda por parte del usuario (persiguiendo la agilidad intuitiva de su manejo). Actualmente pueden contabilizarse 2585 lemas, que suponen otras tantas entradas, ítems o artículos. No se trata de un proyecto puramente lexicográfico; pero ha partido de su método (el 'arte' de la disposición, técnica y reglas de hacer diccionarios), flexibilizando su aplicación para fortalecer su utilidad real. En ello se justifican las modificaciones más o menos heterodoxas que hemos aplicado en el modelo de entrada. La macroestructura –esto es, el sistema de ordenación de los materiales que lo integran– está determinado por el lema –palabra clave o voz guía– objeto de definición o descripción (Haensch y Omeñaca, 2004, pp. 46 y pp. 196-197).

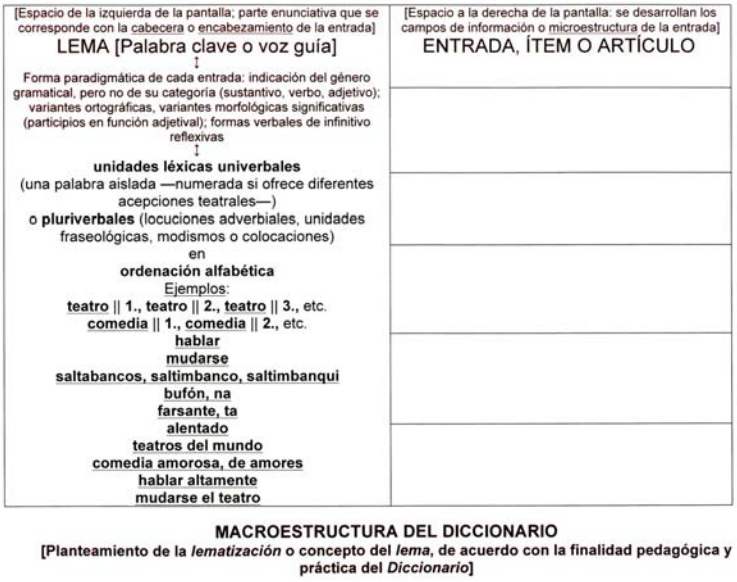


Figura 3. Esquema de la macroestructura del *Diccionario*.

La propedéutica que guía el proyecto ha optado por otorgar estatuto de lema o entrada distintas a todas las formaciones, sean univerbales o pluriverbales –es decir locuciones fraseológicas de distinta índole– y a cada una de sus acepciones que tengan una probada raíz teatral:

- Palabras simples con una única acepción teatral: **comediante, ta** || **1.**

Figura 4. Entrada comediante, ta.

- Palabras simples con más de una acepción teatral aceptada por el uso, mostrando entonces una numeración arábiga sucesiva: **teatro** || **1.** vs. || **teatro** || **3.**; etc.[18]

Figuras 5 y 6. Entrada teatro || 1; entrada teatro || 3.

18 La utilización ambigua de *teatro* en el sentido de *tablado* o bien de la fachada, armazón o *vestuario* al fondo del escenario que testimonia Alonso López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética* de 1596, indicaría que los dramaturgos más cercanos a esa fecha, como Cervantes, interiorizaron también dicha confusión. Es lo que llama Maria Grazia Profeti su no estar "al día de la terminología técnica contemporánea" («Escritura, compañías, destinatarios: un teatro de la ambigüedad», p. 64). Sin embargo los testimonios recogidos en nuestro *Diccionario* implican claramente que el uso de 'teatro' como sinónimo de 'tablado' persistió todavía en el siglo XVII.

- Sintagmas lexicalizados en forma de combinaciones de sustantivo + preposición: **paso de garganta**; etc.

Figura 7. Entrada paso de garganta.

- Sintagmas lexicalizados en forma de sustantivo + adjetivo: **comedia particular, particular**; etc.

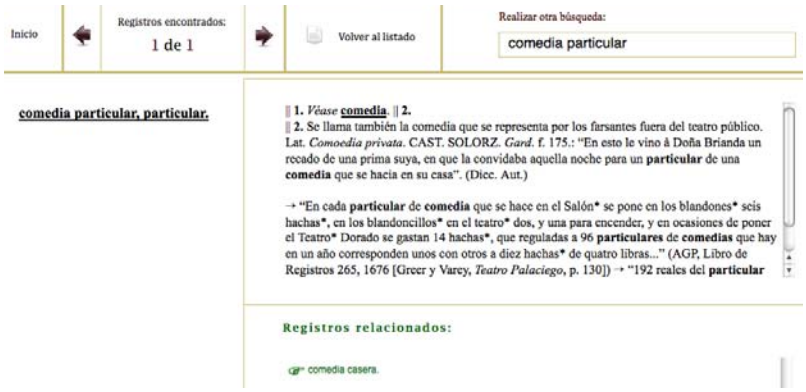


Figura 8. Entrada comedia particular, particular.

- Colocaciones usuales: **danza de cascabel**; etc.

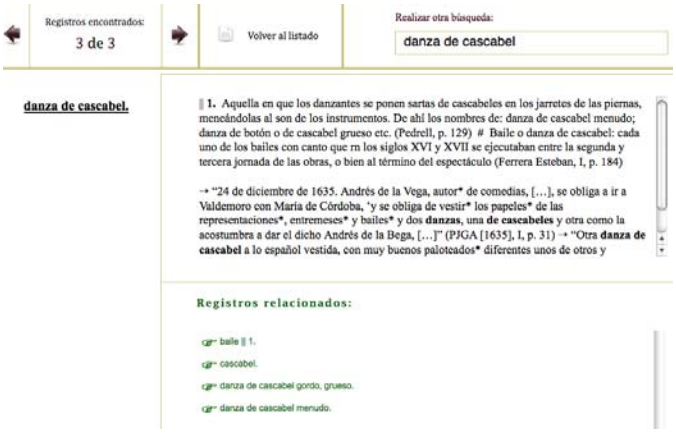


Figura 9. Entrada danza de cascabel.

- Modismos: **a lo guapo**; etc.

Figura 10. Entrada a lo guapo.

- Locuciones adverbiales: **hablar altamente**; etc.

Figura 11. Entrada hablar altamente.

- Locuciones preposicionales: **al paño, a los paños**; etc.

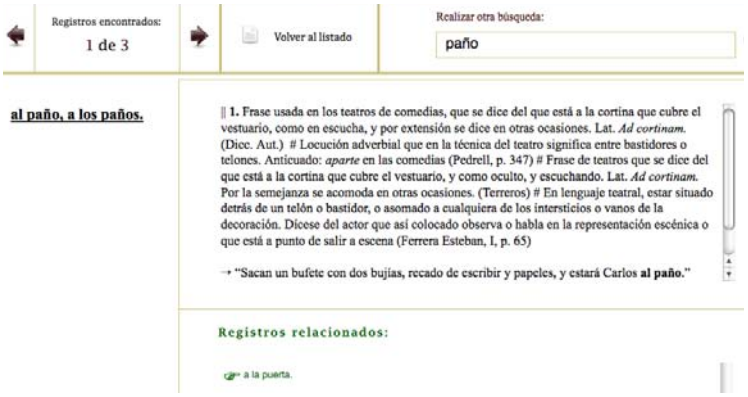


Figura 12. Entrada al paño, a los paños.

- Otras locuciones fraseológicas: **dar el pie**; etc.

Figura 13. Entrada dar el pie.

- Expresiones repetitivas del habla teatral: como se pinta; cuidadoso descuido, descuido cuidadoso, cuidadoso y con descuido, etc.

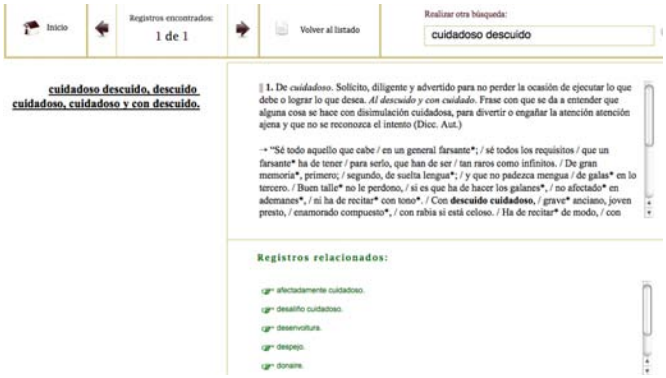


Figura 14. Entrada cuidadoso descuido.

- Tipos de las 'dramatis personae' del teatro áureo: **gracioso, sa || 2.** (a diferencia de su acepción modal **gracioso, sa || 1.** que remitiría a una cualificación gestual o corporal derivada de **gracia**, o **despejo** etc.)

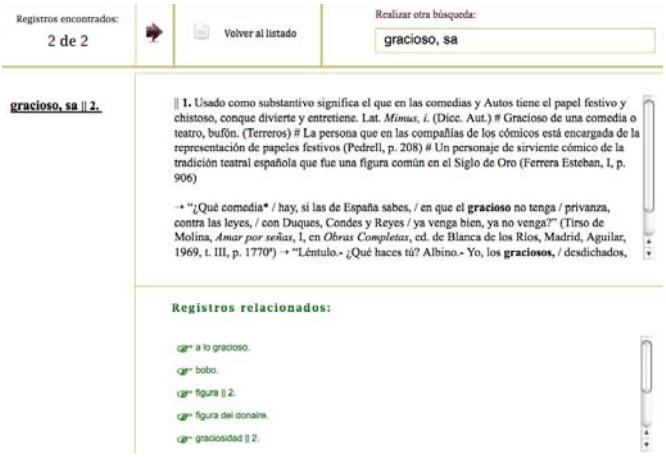


Figura 15. Entrada gracioso, sa || 2.

- Formas adjetivales derivadas de verbos que tengan un significado específico teatral o parateatral: **entretenido** (en el sentido de bufón); etc.

Figura 16. Entrada entretenido.

Por otra parte, la lexicografía llama microestructura de un diccionario al desarrollo en sí del cuerpo de la entrada.

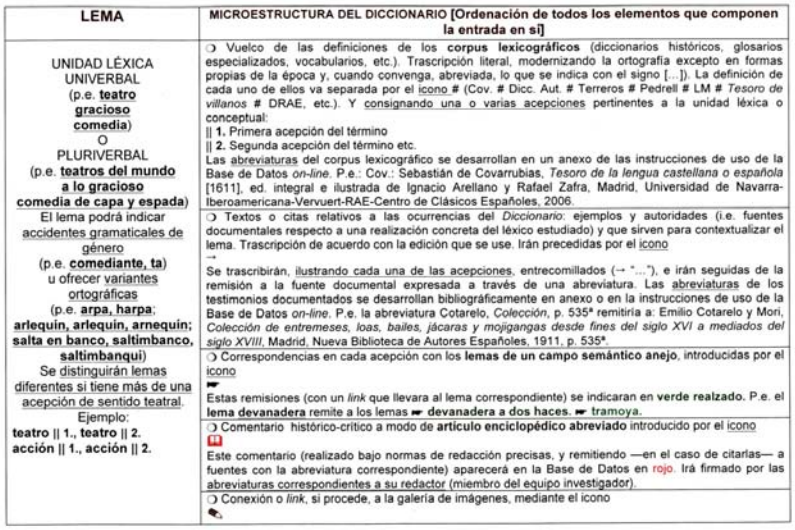
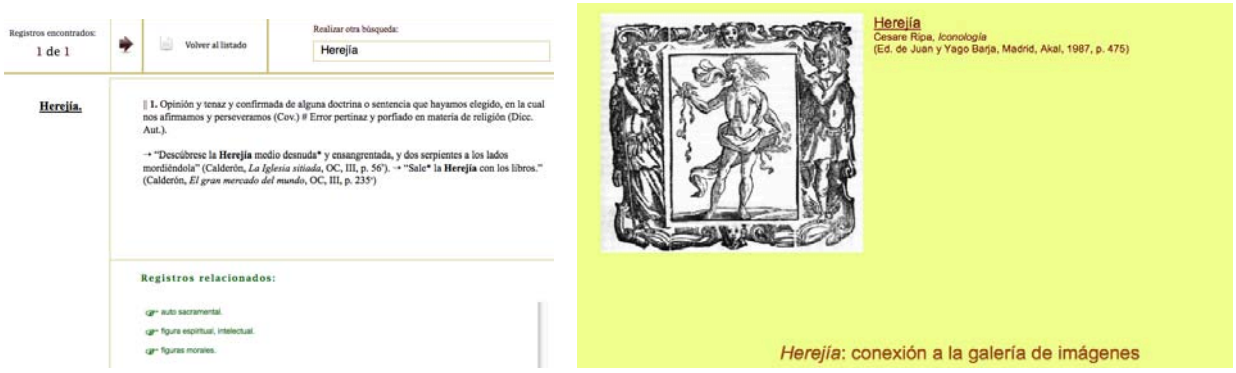


Figura 17. Esquema de la microestructura del *Diccionario*.

Como puede observarse, el *Diccionario* propone al usuario en este cuerpo de la entrada hasta cinco campos de posible información:

- El vuelco de las definiciones de los corpus lexicográficos (diccionarios o glosarios antiguos o modernos) pertinentes.

- Testimonios de las fuentes documentales (evaluadas a la luz de su función en el contexto y de la expectativas de quien los produce y su destinatario). En este momento contamos con más de 10.000 testimonios distintos.
- Correspondencias o enlaces a entradas de un campo semántico o ámbito temático anejos, permitiendo la posibilidad de relacionar significados emergentes y la creación de índices temáticos.
- Un breve artículo enciclopédico histórico y crítico de la entrada.
- Enlace, en la versión digital, siempre que proceda, a una galería de imágenes para visualizar materialmente el objeto descrito en la entrada. El ejemplo de **Herejía** que mostramos indica que se han incluido asimismo en el *Diccionario* algunos comunes elevados a nombres propios (**Coliseo del Buen Retiro**). Pero con límites muy precisos: no serán objeto del *Diccionario* ni los antropónimos (con la excepción de personajes alegóricos que tengan una correspondencia visual con el discurso iconológico del contexto cultural, como es el caso) ni, por supuesto, los títulos de obras dramáticas.



Figuras 18 y 19. Entrada Herejía; entrada Herejía: conexión a la *galería de imágenes*.

Por todo lo explicado hasta ahora, parece obvio señalar que nuestro *Diccionario* no debe entenderse como un diccionario 'normativo' sino 'descriptivo': reflejando la realidad de un subsistema de lenguaje específico –la práctica escénica aureosecular–, el hiperónimo 'diccionario' integra las nociones que más pueden concordar con los intereses del usuario al que va dirigido, mucho más filológicos, técnicos o culturales que estrictamente lingüísticos (Quemada, 1987).

Así, integra el concepto de 'vocabulario': el catálogo de palabras de un acepción generalista de obra dramática (**comedia || 1.**) que remite a todo un campo semántico de lemas o entradas.

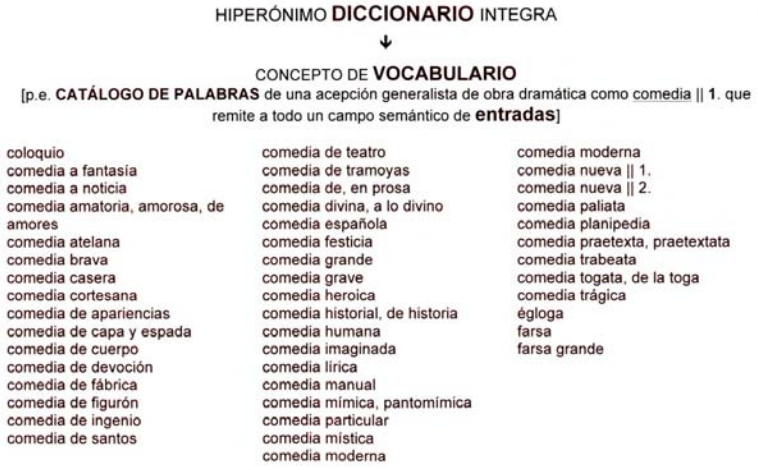


Figura 20. Esquema del catálogo de palabras derivadas de la acepción comedia || 1.

Integra asimismo el concepto de 'glosario' –subcatálogo o subsistema de voces técnicas o tecnicismos–: el conjunto de vocablos de un lenguaje de especialidad, cuya perspectiva es obligada en un ámbito profesional artístico, y concretamente teatral: bambalina, apunto, bastidor, cohete cebado, barba de zamarro, farsante, recitar.

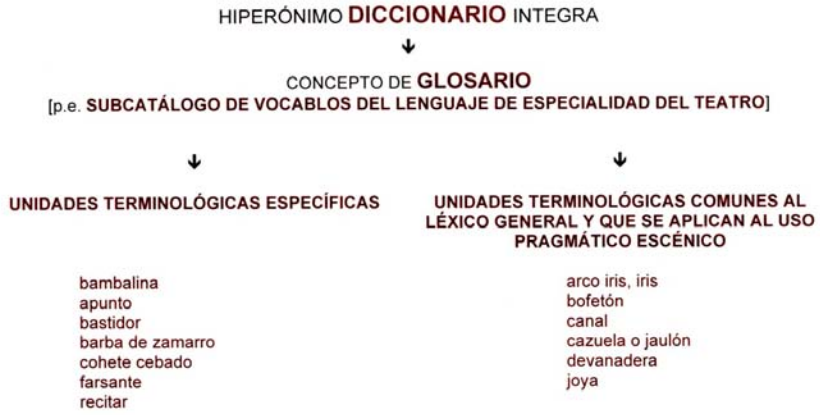


Figura 21. Esquema del subcatálogo de vocablos del lenguaje de especialidad del teatro.

Es evidente que, en muchos casos, las unidades terminológicas que registramos no son diferentes al léxico general, como advierten Herat (1997, p. 17), Navarro (2001, p. 15) y Ávila, (2009, p. 27). Pero se recogen, precisamente, porque su significado atiende a la pragmática de su uso escénico. Así **arco iris, iris**, **canal** (que transforma su sentido primario en el de artilugio de la tramoya), **joya** (en el de premio o estipendio adicional que recibe un actor o una compañía por su excelencia en la actuación) o **cazuela** o **jaulón** (en el de la dependencia reservada a las mujeres en el corral de comedias).

El hiperónimo 'diccionario', puede nutrirse asimismo de palabras o giros coloquiales o de grupo producto de la necesidad de encontrar el término adecuado para una función: sería el caso de **suplidero** (que hemos registrado a partir de excepcionales ejemplos, para definir evidentemente al comediante que debe 'suplir' a otro).

Figura 22. Palabras o giros coloquiales de grupo.

O vocablos de 'jerga' que hayan acabado siendo adoptados con la práctica escénica: así, entradas como **valiente**; **valentón**; **jácaro**; **jacaranda**; **jacarandina** etc. se refuerzan con las definiciones atingentes del léxico de germanía.

Figura 23. Palabras del subsistema léxico de *germanía* adaptadas al teatro.

El *Diccionario* integra, por otra parte, barbarismos o extranjerismos como **saltabancos**, **saltambancos**, **salta en banco**, **saltimbanco** o **saltimbanqui, santambarqui** (para designar a los charlatanes, jugadores de manos o titiriteros) o la genial adaptación **trastulo** del personaje de la 'commedia dell'arte' Trastulo– que hace el propio Cervantes (*Quijote*, II, 7)– en el sentido de **bufón** o **regocijador**. O vulgarismos como **chocarrero** para aludir, con desprecio, a la gente del espectáculo relegándolos a la categoría de los antiguos truhanes o bufones.

Figura 24. Entrada trastulo.

Y, desde luego, integra las voces singulares o 'idiolectos' que revelan la particular idiosincrasia de un autor –pues la inventiva lingüística fue patrimonio de las autoridades áureas–; es el caso de la chispeante formación **tragisatiricomedia** con que Lope de Vega parodia la mezcla de estilos en su dedicatoria de *Las almenas de Toro* en 1620.

Figura 25. Entrada tragisatiricomedia.

Tal es, en sustancia, el esquema y objetivos de un proyecto del que se prepara su edición completa como hipertexto y sus enlaces de contenido textual y visual en un CDR-DVD programado para todos los sistemas operativos.

No hace mucho alguien denostaba la "aristocracia del saber", un bacilo cuyo foco se localizaba, por supuesto, en el "ecosistema académico" de la Universidad añadiendo que "Internet amenaza su supervivencia" y que la revolución de la *Wikipedia* impone que los trabajos no deben tener ya el valor de la información que reúnan sino el que les confiera su originalidad y creatividad (Sánchez, 2001 p. 31). Nuestro proyecto, sin embargo, pretende transformar la erudición en proceso y no en fin; la transforma en una imprescindible y creativa intermediación entre el conocimiento y el estudiante; y en una paciente esperanza de que, aunque dentro de unos años se normalice un 'género' llamado 'índices de impacto', el investigador o profesor, pueda echar mano de una aplicación informática que le regale tiempo para leer con sosiego y escribir sin apremio.

La ardua expedición hasta ese país 'extraño' del teatro áureo y su regreso al presente mediante un razonable mapa para detectar sus callejones sin salida o sus falsos atajos está en manos de quienes enseñan su historia: sin miedo a deambular desde la excelencia a la artesanal pedagogía de la divulgación (que viene de 'vulgo', esa palabra sin la que Lope nunca hubiera escrito su *Arte nuevo de hacer comedias*). Pero con el propósito de revertir las dificultades de los estudiantes para situarlo en el lugar adecuado del pasado y en el marco de su experiencia vital. Con la voluntad de vencer esa 'tiranía del momento' de la que ha hablado Thomas H. Eriksen

(2001), de la negación del transcurso de la historia que parece caracterizar el puntillismo instantáneo del presente y que condena el valor de la durabilidad de lo clásico; porque ésta reclama no tanto 'eternidad' como perspectiva, espíritu crítico respecto a categorías mentales de las que todavía somos producto. El 'extrañamiento' que produce su lectura o su visión en escena proviene no ya sólo de una lengua bañada por una época lejana, sino del hecho de ser un yacimiento de valores en los que quizá ya no nos reconocemos pero que, como sugiere Salvatore Settis (2006, p. 141) cuanto más sepamos mirarlo no como una herencia muerta que nos pertenece sin mérito sino como algo profundamente sorprendente que hay que reconquistar cada día para entender, asumir o distanciarnos de lo *diverso*, tanto más tendrá que decirnos en el futuro[19].

Referencias bibliográficas

ALONSO, José Luis, *Teatro de cada día*, ed. J. Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 1991.

ÁVILA MARTÍN, Mª del Carmen, «Aspectos de lexicografía de especialidad: los diccionarios de teatro», *Anuario de Estudios* Filológicos, 32, 2009, pp. 23-29.

ERIKSEN, Thomas E., Tiranny *of the moment. Fast and Slow Time in the Information Age*, Londres, Pluto Press, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1978.

HAENSCH, Günter y Carlos Omeñaca, *Los diccionarios del español en el siglo XXI*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.

HERAT, Pierre, *Las lenguas especializadas*, Barcelona, Ariel, 1997.

19 En en el proyecto *Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un Diccionario crítico e histórico*, participan, además de su directora Evangelina Rodríguez Cuadros (Universitat de València), los investigadores César Oliva Olivares (Universidad de Murcia), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Alfredo Hermenegildo (Universidad de Montréal), José Camões (Centro de Estudos de Teatro, Universidad de Lisboa), Mª Rosa Álvarez Sellers (Universitat de València), José Martín Martínez (Universitat de València) y Jesús G. Maestro (Universidad de Vigo). Además, los Becarios de Investigación Robert March Tortajada y Cristina Carballal Merín y las Técnicas Superiores de Investigación Tatiana Jordá Fabra y Alicia Álvarez Sellers.

INGRAM, William, «What kind of future for the theatrical past: Or, What will count as theater in the next millenium?», *Shakespare Quaterley*, 48, 2, 1997, pp. 215-225.

NAVARRO, Carmen, *La jerigonza de bastidores adentro. Léxico teatral español (1890-1930)*, Verona, Edixioni Fiorini, 2001.

PELLICENA, José Luis, «Teatro clásico hoy: la experiencia del actor», en (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José Mª Díez Borque, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 171-174.

PROFETI, Maria Grazia, «Escritura, compañías, destinatarios: un teatro de la ambigüedad», ed. Catherine Popeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva, *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 55-75.

QUEMADA, Bernard, «Notes sur lexicographie et dictionnarique», *Cahiers de lexicologie*, LI, 2, 1987, pp. 229-242.

SÁNCHEZ CUENCA, Ignacio, «El fin de la erudición», *El País*, 4 de junio 2011.

SETTIS, Salvatore, *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada, 2006.

TORO-GARLAND, Fernando de, «El entremés como origen de la *comedia nueva* según Lope», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6 (S.A.), 1981, pp. 103-110.