

# Lenguas, lenguaje y lingüística

## *Contribuciones desde la Lingüística General*

Adriana Gordejuela Senosiáin

Dámaso Izquierdo Alegría

Felipe Jiménez Berrio

Alberto de Lucas Vicente

Manuel Casado Velarde

(Eds.)

Título: Lenguas, lenguaje y lingüística.

Subtítulo: Contribuciones desde la Lingüística General.

Autor: A. Gordejuela Senosiáin, D. Izquierdo Alegría, F. Jiménez Berrio, A. de Lucas Vicente, M. Casado Velarde (eds.).

Editorial: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Maquetación y corrección de textos: Apiedepágina.net

ISBN: 978-84-8081-478-2

Reservados todos los derechos de edición.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento.

*Lenguas, lenguaje y lingüística.*

*Contribuciones desde la Lingüística General*

Adriana GORDEJUELA SENOSIÁIN

Dámaso IZQUIERDO ALEGRÍA

Felipe JIMÉNEZ BERRIO

Alberto DE LUCAS VICENTE

Manuel CASADO VELARDE

(eds.)



## ÍNDICE

PRAGMÁTICA NOMINAL EN LOS SUFIJOS DERIVADOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA <b>Jaume Alvedra i Regàs</b> .....	9
LA DUPLICACIÓN PRONOMINAL EN LAS ORACIONES DE RELATIVO EN CATALÁN: UNA MARCA DE ESPECIFICIDAD <b>Cristina Albareda</b> .....	21
THE SYNTAX OF ELLIPSIS IN ARABIC FRAGMENT ANSWERS <b>Ali Algryani</b> .....	35
SELF-CONCEPT, EMOTIONAL INTELLIGENCE AND READING SKILL IN SECOND LANGUAGE ACQUISITION: IMPACT ON THE LEVEL OF ENGLISH? <b>Elena Alonso-Blanco, Manuel Soriano-Ferrer, Ángel López García-Molins</b> .....	45
THE INTERACTION OF EXTRAPOSITION FROM DP AND <i>RIGHT NODE RAISING</i> IN ENGLISH AND SPANISH <b>Marian Alves</b> .....	53
HACIA UNA SOCIOLINGÜÍSTICA DE LA ESCRITURA. LA ENCUESTA <b>Leopoldo Idefonso Baliña García</b> .....	65
APORTES DEL CONCEPTO DE NORMA AL ESTUDIO DE LAS ACTITUDES LINGÜÍSTICAS <b>Rafael Alberto Barragán Gómez</b> .....	79
ANALITISMO FRENTE A LA NOMINALIDAD. ESTUDIO CONTRASTIVO POLACO-ESPAÑOL <b>Janusz Bien</b> .....	91
LA EVOLUCIÓN DE LOS VERBOS DE MOVIMIENTO EN CHUJ <b>Cristina Buenrostro</b> .....	103
LA PÉRDIDA DEL LÉXICO DIALECTAL: ALGUNOS DATOS DE CASTELLANOPARLANTES DE SAN SEBASTIÁN <b>Bruno Camus Bergareche, Sara Gómez Seibane</b> .....	117
TECHNICAL TRANSLATION, TERMINOLOGY AND THE ACCESSIBILITY OF SPECIALIZED KNOWLEDGE IN PORTUGUESE <b>Luis Cavaco-Cruz</b> .....	129

HACIA UN GLOSARIO DEL LÉXICO DE LA INFORMÁTICA Y LA INTERNET EN ESPAÑOL <b>Lirian Ciro, Neus Vila Rubio</b> .....	141
EL LINGÜISTA EN EL PARLAMENTO <b>Giovana de Sousa Rodrigues</b> .....	153
ALGUNOS MITOS SOBRE LA ADQUISICIÓN DE LA LENGUA MATERNA <b>Iván Enríquez Martínez</b> .....	161
MARCO LEGAL Y PLANIFICACIÓN LINGÜÍSTICA EN LAS COMUNIDADES BILINGÜES DE ESPAÑA <b>Gérard Fernández Smith, Luis Escoriza Morera</b> .....	173
CORSICAN EQUIVALENTS OF <i>IT</i> -CLEFT SENTENCES IN ENGLISH: AN OVERVIEW <b>Pierre-Don Giancarli</b> .....	187
DESCOMPOSICIÓN LÉXICO-CONCEPTUAL DE LOS VERBOS PARASINTÉTICOS CON PREFIJO <i>DES-</i> <b>Elisabeth Gibert Sotelo</b> .....	203
TWO KINDS OF MINIMAL ANSWERS TO <i>YES-NO</i> QUESTIONS IN CZECH AND SPANISH <b>Hana Gruet-Skrabalova</b> .....	217
SOBRE LA NATURALEZA HÍBRIDA DE LAS RELATIVAS LIBRES INDEFINIDAS <b>Edita Gutiérrez Rodríguez, Pilar Pérez Ocón</b> .....	229
THE LEXICALIZATION OF ENGLISH LOANWORDS INTO EGYPTIAN ARABIC <b>Walaa Hassan</b> .....	243
¿ES EL CONOCIMIENTO MORFOLÓGICO UN MECANISMO DETERMINANTE EN LA RECUPERACIÓN DEL LÉXICO DISPONIBLE? <b>Natividad Hernández Muñoz</b> .....	259
TRADUCCIÓN COMO MEDIACIÓN INTERCULTURAL: DELIMITACIÓN CONCEPTUAL Y DIMENSIONES DE UNA PRÁCTICA <b>Carlos Hernández Sacristán</b> .....	269
LOS CENTROS DE CARÁCTER CULTURAL EN LOS ESTUDIOS DE DISPONIBILIDAD LÉXICA: ANÁLISIS Y NUEVA PROPUESTA <b>María Herreros Marcilla</b> .....	279
ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS SOBRE EL FENÓMENO DEL CAMBIO DE CÓDIGO EN COMUNIDADES BILINGÜES. EL CASO DE ESTUDIO DE LA COMUNIDAD DE HABLA ALICANTINA <b>José Iborra Torregrosa</b> .....	291

LA RHINOGLOTTOPHILIA DESDE UNA PERSPECTIVA TIPOLOGICA (CON UNA NOTA SOBRE LA LENGUA VASCA) <b>Iván Igartua</b> .....	303
DIRECTIONALITY IN ADVANCED TONGUE ROOT HARMONY <b>Gary Linebaugh</b> .....	315
EL BILINGÜISMO INDIVIDUAL: ENFOQUES SOBRE UN CONCEPTO <b>Lara Lorenzo Herrera</b> .....	325
LA PREPOSICIÓN EN ESPAÑOL Y EN CHINO. DIFERENCIAS CONSERVADORAS ADITIVAS <b>M<sup>a</sup> Azucena Penas Ibáñez, Jinbai Zhang</b> .....	333
LENGUA Y CULTURA EN EL EPISTOLARIO DE PEDRO DE MUGICA A ANTONI M. ALCOVER <b>Maria Pilar Perea</b> .....	345
INFLUENCIA DE LOS SONIDOS ADYACENTES Y LOS MÁRGENES DE DISPERSIÓN DE LAS VOCALES MEDIAS ANTERIORES DEL CATALÁN EN HABLA ESPONTÁNEA <b>Agnès Rius-Escudé, Francina Torras Compte</b> .....	357
LA CATEGORIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO ESPECIALIZADO: ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE LAS RELACIONES DE SIGNIFICADO ENTRE TÉRMINOS COHIPÓNIMOS <b>Mercedes Roldán Vendrell</b> .....	369
LOS ESQUEMAS ENTONATIVOS DEL FRAGATINO: DESCRIPCIÓN Y COMPARACIÓN CON VARIETADES ROMÁNICAS PRÓXIMAS <b>Lourdes Romera, Ana Ma. Fernández Planas, Wendy García-Elvira, Paolo Roseano, Josefina Carrera, Albert Ventayol, Eugenio Martínez Celdrán</b> .....	389
LA INFLUENCIA DEL GÉNERO TEXTUAL EN LA PRODUCCIÓN DEL ELEMENTO PROSÓDICO <b>Asier Romero, Aintzane Etxebarria, Iñaki Gaminde, Urtza Garay</b> .....	401
A VUELTAS CON EL YEÍSMO: PRODUCCIÓN FONÉTICA, PERCEPCIÓN CATEGORIAL Y CAMBIO <b>Assumpció Rost Bagudanch</b> .....	417
ESTUDIO DE DISPONIBILIDAD LÉXICA EN APRENDICES ITALIANOS DE ESPAÑOL: ANÁLISIS CUANTITATIVO <b>Roberto Rubio Sánchez</b> .....	429
SOME OBSERVATIONS ON MORPHOLOGICAL CASE IN OLD SAXON <b>Iker Salaberri</b> .....	443

REPRESENTACIONES SOCIALES EN TORNO AL PROCESO DE EVALUACIÓN: ALUMNOS DE ELE EN LA CIUDAD DE MÉXICO <b>Yuritzky de la Paz Sánchez López</b> .....	455
ESTRATEGIAS LINGÜÍSTICAS PARA LA CODIFICACIÓN DE LA CAUSALIDAD EN TEXTOS ESCRITOS POR ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS <b>Paola Sánchez Portilla, Celia Díaz Argüero</b> .....	463
LA INFLUENCIA DEL CONOCIMIENTO DE VARIAS LENGUAS EXTRANJERAS EN EL LÉXICO DISPONIBLE <b>Inmaculada Clotilde Santos Díaz</b> .....	477
EN BUSCA DE LA IDENTIDAD LINGÜÍSTICA. EL ESPAÑOL CARA A CARA CON EL CROATA <b>Anita Skelin Horvat, Maša Musulin</b> .....	485
CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS DE LA ASPIRACIÓN DE /-S/ IMPLOSIVA EN EL ESPAÑOL HABLADO EN MÁLAGA. HACIA LA RESILABIFICACIÓN PRESTIGIOSA DE UN SEGMENTO SUBYACENTE ENTRE LOS JÓVENES UNIVERSITARIOS <b>Matilde Vida-Castro</b> .....	495
MICROINFORMÁTICA. MODELOS DE VARIACIÓN INFORMATIVA MICROPARAMÉTRICA <b>Xavier Villalba, Sílvia Planas-Morales</b> .....	507
AINDA AS ‘REFLEXÕES’ SOBRE A <i>PRONUNCIACÃO</i> NO SÉC. XVIII PORTUGUÊS <b>Ana Paula Banza</b> .....	517
ASPECTOS DE LA MORFOLOGÍA PORTUGUESA EN EL SIGLO XVIII: LAS <i>REFLEXÕES</i> (1768/1842) DE FRANCISCO JOSÉ FREIRE <b>Maria Filomena Gonçalves</b> .....	529
DIDASCALIAS E IMPLICATURAS: UN ESTUDIO LINGÜÍSTICO-PRAGMÁTICO DEL LENGUAJE FEMENINO EN EL SIGLO XVII <b>M<sup>a</sup> José Rodríguez Campillo</b> .....	539
EL CONTACTO LINGÜÍSTICO EN LA LITERATURA ALJAMIADA: ¿DÓNDE ESTÁ DIOS? <b>Juan Antonio Thomas</b> .....	551
PRESENTACIÓN DE LIBRO: <i>LA LINGÜÍSTICA EN ESPAÑA: 24 AUTOBIOGRAFÍAS INTELECTUALES</i> <b>Xavier Laborda, Lourdes Romera, Ana Ma. Fernández Planas</b> .....	563

## DIDASCALIAS E IMPLICATURAS: UN ESTUDIO LINGÜÍSTICO-PRAGMÁTICO DEL LENGUAJE FEMENINO EN EL SIGLO XVII

M<sup>a</sup> JOSÉ RODRÍGUEZ CAMPILLO  
*Universitat Rovira i Virgili*

### 1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio aspira a ser un análisis lingüístico-pragmático de las didascalias teatrales que podemos encontrar en las obras de dicho género escritas por mujeres en el siglo XVII.

Todo texto dramático podemos decir que posee dos discursos entretnejidos (y esto es lo que lo hace especial): el discurso dialógico y el didascálico. Por tanto, para hacer bien un estudio de la estructura dramática, tendríamos que basarnos tanto en el texto en sí como en el “escénico” o de la representación, pues es un grave error reducir el texto teatral únicamente al hablado, sobre todo si esa obra pertenece al siglo XVII y está escrita por una mujer.

Al estudiar lingüística y pragmáticamente esta parte del discurso teatral nos ocuparemos, entonces, de un aspecto de la obra dramática habitualmente desatendido por la crítica.

### 2. OBJETIVOS

Este artículo se concibe con la idea de hacer un estudio lingüístico-pragmático de las didascalias de las obras de teatro escritas por mujeres en los Siglos de Oro.

Con él se pretende descubrir si las dramaturgas del XVII utilizan un lenguaje implícito dentro de sus obras y, si lo hacen, qué es lo que nos quieren decir estas dramaturgas implícitamente.

Parece oportuno señalar los límites de este trabajo. No se va a intentar ofrecer una visión de conjunto de las obras de teatro femeninas, únicamente se mostrarán algunos aspectos lingüístico-pragmáticos.

Se trata, simplemente, de aplicar un modelo de análisis lingüístico-literario basado en la *Teoría de la Relevancia* de Sperber y Wilson. Con él queremos descubrir contenidos no codificados en el texto, esto es, significado implícito.

Pretendemos, asimismo, demostrar que las implicaturas que se derivan de estas didascalias de las comedias femeninas escritas en los Siglos de Oro guardan relación directa con la condición de ser mujer y escritora en esta época.

En definitiva, pretendemos crear un modelo de estudio literario desde la lingüística, que sea capaz de descubrir metodológicamente las constantes de intencionalidad pragmática que operan en el texto para poder hacer un análisis lingüístico-pragmático teatral del lenguaje femenino del siglo XVII.

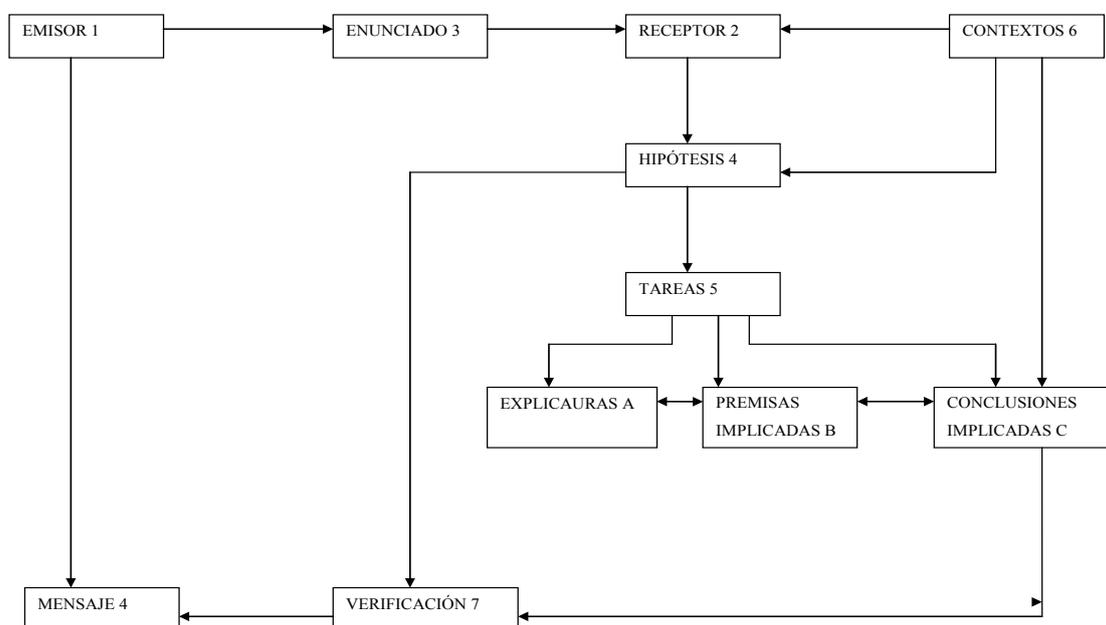
Por razones pedagógicas y de espacio el análisis no será total. Se tocarán simplemente algunos puntos, sin desarrollar ampliamente, fijándonos únicamente en los aspectos que pueden ilustrar mejor y ayudarnos a demostrar el objetivo principal: intentar averiguar qué nos quieren decir implícitamente las dramaturgas del XVII en sus obras.

### 3. METODOLOGÍA

Para poder llegar a esta lectura implícita o implicatura global de las distintas comedias analizadas, hemos de partir de un sencillo esquema de análisis o modelo lingüístico-literario creado a partir de la lectura e interpretación de la *Teoría de la Relevancia* de Sperber y Wilson. Ellos nos hablan de que, desde el momento en que recibimos un estímulo ostensivo de carácter lingüístico, la mente del destinatario pone en marcha de manera automática diferentes tipos de procesos: descodificación (proceso gramatical), desambiguación y asignación de referentes e identificación de la intención del emisor (proceso pragmático).

El modelo está basado en el esquema de la Comunicación humana, en la que siempre ha de aparecer un Emisor (1), un Receptor (2), y un Enunciado (3), para que haya un Mensaje (4). Sin embargo, este esquema está más ampliado, pues Sperber y Wilson en su *Teoría de la Relevancia* defienden siempre que, desde el mismo momento en que el emisor lanza el mensaje, la mente del destinatario empieza a maximizar la relevancia; es decir, en el proceso global de comprensión, el receptor selecciona los ítems más relevantes para él, pues este posee una capacidad innata para poder elegir la opción más precisa y predecible a través de una serie de inferencias pertinentes.

El esquema comunicativo-cognitivo que da cuenta del proceso mental que seguimos se puede resumir como sigue (Figura 1):



Pero antes de considerar las peculiaridades de su escritura didascálica, conviene clarificar los postulados teórico-críticos que servirán de referencia para el posterior estudio de las didascalias en el teatro femenino de los Siglos de Oro.

La tarea global de inferir el significado se puede descomponer en una serie de subtareas pragmáticas, ofrecidas por el *Principio Comunicativo de Relevancia*, que no deben entenderse de modo secuencial: el receptor no descodifica primero la forma lógica de la oración emitida, luego elabora una explicación y selecciona un contexto apropiado y finalmente deriva por implicación una serie de conclusiones. La comprensión es un proceso *on-line*, se elabora en paralelo sobre un fondo de expectativas susceptibles de ser revisadas al tiempo que el enunciado vaya desplegando su auténtico significado.

Para ello, el oyente debe elaborar una hipótesis (4) sobre el significado del hablante que satisfaga la presunción de relevancia transmitida por el enunciado. Son varias las tareas (5), no entendidas necesariamente de modo secuencial, que el receptor debe realizar:

1. Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido o *input* (Explicaturas -A-) mediante de descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.
2. Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (Premisas implicadas -B-).
3. Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (Conclusiones implicadas -C-).

Con las aportaciones del oyente y otras expectativas sobre el sentido en el que pretende que el enunciado sea relevante (y que nosotros en el Modelo hemos llamado Contexto -6-), se llega a la interpretación total resultante, que satisface las expectativas de relevancia; es decir, se llega a la Verificación (7) del Mensaje.

¿Pero cómo llegamos nosotros a verificar en este caso concreto de las didascalias de las comedias femeninas de los Siglos de Oro una hipótesis tan atrevida?

Sperber y Wilson ya hablan de algunas dificultades a la hora de inferir la opción más adecuada, ya que puede haber implicaturas por identificar e interpretar.

Pero la lengua cuenta con procedimientos retóricos para expresar esos contenidos, y uno de ellos es la metáfora, un recurso que impregna todo nuestro sistema conceptual normal, por lo que no resulta nada extraño que el emisor recurra a ella para expresar su definición del mensaje. Es trabajo del receptor inferir la implicatura basada en una metáfora, y eso es lo que hemos utilizado nosotros para esta interpretación tan osada de las comedias femeninas de los Siglos de Oro.

En nuestro caso concreto, los contextos fundamentales que ayudan a esa interpretación tan arriesgada proceden de dos fuentes: la condición de la mujer en los Siglos de Oro y la preceptiva dramática vigente en el momento en que nuestras escritoras producen sus comedias, así como del mismo contexto lingüístico (informaciones complementarias que enriquecen los comentarios).

#### 4. CORPUS

Para poder analizar lingüísticamente las acotaciones de las obras teatrales femeninas de los Siglos de Oro, se han escogido las ocho comedias siguientes:

1. *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor.
2. *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva.
3. *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro.
4. *El conde Partinuplés* de Ana Caro
5. *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen* de Ángela de Azevedo.
6. *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* de Ángela de Azevedo.
7. *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo.
8. *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz.

Estas ocho obras son las que están más cercanas a lo que hacían en la época los dramaturgos y más cercanas también a lo que tenía más popularidad en el momento<sup>1</sup>.

#### 5. CONDICIÓN DE LA MUJER EN EL SIGLO XVII Y PRECEPTIVA DRAMÁTICA

Hemos escogido el teatro de los Siglos de Oro escrito por mujeres porque, aparte de ser interesantísimo y no estar casi nada estudiado, creemos que hay diferencias notables con el teatro de la misma época escrito por hombres. Al leer estas obras, podemos observar que casi todas ellas han sido convertidas implícitamente por parte de sus autoras “en vehículo de expresión de sus opiniones sobre determinados temas que afectan a la mujer” (Ferrer Valls 1995: 13), ya que estas lo que quieren es “intervenir en el discurso masculino que sobre la mujer se estaba dando en la época, ya sea asumiéndolo, reinterpreándolo o contestándolo” (Ferrer Valls 1995: 25). En definitiva, lo que hacen ellas es adentrarse en el mundo prohibido de la literatura y tomar la palabra.

Cuando repasamos la historia de la literatura, solo nos encontramos con largas listas de dramaturgos de los Siglos de Oro, pero para nada se nos habla de las dramaturgas de la misma época, ni siquiera se nos incluyen sus nombres detrás de los escritores pequeños, de escritores seguidores de los grandes Lope, Calderón o Tirso: no se nos llega a incluir nombre femenino alguno (en raras ocasiones, nos encontramos solo con el de Ana Caro e incluso la mejicana sor Juana Inés de la Cruz).

Nosotros hemos podido constatar que existieron mujeres que, a la vez que los hombres, escribieron obras teatrales. Así, tenemos, por ejemplo, aparte de las dos mencionadas anteriormente, a Ángela de Acevedo (o Azevedo), Leonor de la Cueva, Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Sotomayor, ...

<sup>1</sup> A partir de ahora citaré, para los ejemplos, por la forma abreviada del título de la obra. Así, *La traición en la amistad*, de M<sup>a</sup> de Zayas y Sotomayor será Traición; *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, será Valor; *La firmeza en el ausencia*, de Feliciano Enríquez de Guzmán, será Firmeza; *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, será Empeños; *El conde Partinuplés*, de Ana Caro, será Conde; *El muerto disimulado*, de Ángela de Azevedo, será Muerto; *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Ángela de Azevedo, será Margarita y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, de Ángela de Azevedo, será Dicha.

Todas ellas vivieron durante los siglos XVI y XVII en España y escribieron sus obras (unas solo teatrales, otras fueron, además, poetas –Ana Caro– o novelistas –María de Zayas–). Fueron monjas, mujeres de la aristocracia, hermanas o familiares de escritores de reconocido prestigio por aquel entonces, y nos dejaron infinidad de obras teatrales que hoy son prácticamente desconocidas. Y, por ello, nosotros nos preguntamos: ¿qué nos quisieron decir aquellas mujeres que se atrevieron, aun a sabiendas de que sus obras iban a caer en el olvido, a entrar en el terreno de la escritura, en un mundo donde se “menospreciaba”, en cierta manera, su capacidad intelectual, en un mundo que no les abrió las puertas de la cultura o, al menos, no les ofreció muchas facilidades a la hora de acceder a ella?

Las causas principales de este abandono hay que buscarlas, sobre todo, en el contexto social y cultural de la época, que no permitía a la mujer tomar la palabra sin vulnerar el limitado horizonte de expectativas que la sociedad del momento preveía para ellas. Desde el discurso moral dominante en la época se recluía únicamente a la mujer en la casa y al matrimonio (el humanismo, con Erasmo a la cabeza, convirtió el matrimonio como algo básico para una mujer, y reglamentó su papel dentro del hogar, con una educación muy vigilada). Todos los tratados educativos insisten en la descripción de un modelo ideal de mujer piadosa: es una exigencia social para con la mujer que, en nuestro caso concreto, vive en conflicto entre su deseo de escribir y el de seguir los dictados del momento.

La misma doña María de Zayas y Sotomayor nos habla de ello en el prólogo a sus *Novelas Amorasas*:

Quién duda... que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borrones, siendo mujer, que, en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz... (Prólogo “Al que leyere” en *Novelas amorosas y ejemplares*, 1637).

Estas dramaturgas de los Siglos de Oro que, a la fuerza, son autodidactas, van a escribir dentro del género literario de más éxito de la época, pero también el más conflictivo (había una fuerte oposición de los moralistas de la época a que se escribieran determinadas obras teatrales y mucho más a que lo hiciera una mujer). Pero ellas no van a temer a nada ni a nadie y van a hacer su obra lo mejor que saben: basándose en los cánones establecidos por el gran Lope de Vega y sus seguidores, pero dándoles un cariz especial.

Ellas, como mencionábamos anteriormente, se sirven de unos códigos teatrales ya establecidos como medio para intervenir en el discurso femenino que sobre la mujer se estaba llevando a cabo en su época. Unas veces lo asumen pero, la mayoría, lo contestan, aunque, desgraciadamente, no lo hacen abiertamente por temor. Y ahí es donde entran en juego las didascalías implícitas que analizamos.

A menudo, cuando diferenciamos estas obras de teatro de autoras femeninas de las de los hombres, solo se ve un intento de reivindicar el feminismo que hay en ellas. Nosotros no creemos que sea así, más que nada si entendemos como feminismo el concepto de igualdad (de sexos, civil, etc.) que tanta importancia ha tenido a partir de las últimas décadas del siglo XX. Estas obras, en ese sentido, no son feministas, pero sí que nos aportan el punto de vista femenino de sus autoras, su visión “femenina” de determinados temas que estaban de moda en la época, su visión más personal.

Nos ofrecen, estas dramaturgas, un curioso mundo de mujeres que son, al contrario de lo que nos tenían acostumbrados a ver un Lope o un Tirso, por ejemplo, activas, llenas de vida, con iniciativa propia, dispuestas a romper con todo y con todos, ...; en definitiva, nos ofrecen un mundo o un planteamiento distinto, nos ofrecen su pensamiento particular de cómo son las mujeres de la época o, al menos, cómo son ellas, que no se quieren quedar condenadas a la pasividad y al encierro. Y, por eso, nosotros creemos que su obra bien merece ser estudiada y conocida por todos.

Esta actitud de rebeldía la vemos solapada en distintas formas dentro de las obras teatrales de estas dramaturgas y, cómo no, a través de las didascalias que sirven para que la autora pueda mostrar las dudas y motivaciones de sus personajes, sus pensamientos más escondidos.

## 6. TEATRO Y DIDASCALIAS

Ya Ingarden afirmaba que toda obra dramática poseía un texto primario, el dialogado, y un texto secundario, la acotación. Y lo mismo sucede con la escuela semiótica de los formalistas, que hacen una clara distinción entre el lenguaje literario y el no literario o el orientado a la simple comunicación. O con Alfredo Hermenegildo (1983: 709), cuando nos dice que “Dos elementos constituyen el texto teatral: el diálogo y las didascalias”.

La finalidad de las didascalias es la de servir de guía para la posible escenificación de la obra: señalan los elementos imprescindibles para el correcto desarrollo de la escena teatral.

Las más detalladas se localizan, por lo general, al principio y al final de cada escena, pero también se pueden encontrar en medio de los diálogos, escritas normalmente en cursiva y/o amuralladas por un paréntesis.

Estos comentarios, que determinan y ayudan a la puesta en escena, hacen referencia a la entrada y distribución de los personajes sobre el tablado, o incorporan elementos del vestuario, música, luz y/o acción que se debe realizar, por ejemplo.

Se caracterizan, en general, por su brevedad, por ser un apunte rápido sobre algún elemento del espectáculo teatral.

Siguiendo a Hermenegildo (1983: 710), hablaremos de dos tipos de didascalias: 1) las que llama “didascalias explícitas”, que son las que se incluyen en las acotaciones escénicas, así como la identificación de los personajes, etc. y 2) las que llama “didascalias implícitas”, que son las que encontramos integradas en el diálogo mismo, encubiertas por las intervenciones de los distintos personajes de la obra.

Estas últimas son las más difusas, las más difíciles de localizar y a las que les dedicamos este trabajo.

Una obra teatral de los Siglos de Oro, solía ser muy parca en acotaciones (menos de las que cabría esperar) pues el teatro de esta época era muy comercial, iba dirigido a un público determinado y estaba ya más o menos estereotipado: todos conocían a los personajes que salían, las situaciones o enredos. Y, además, estos poetas áureos ya sabían que una puesta en escena particular dependía mucho de los recursos que los autores tuviesen a su disposición en el momento de hacerla. Los textos teatrales estaban generalmente dirigidos a actores de compañías profesionales que, al saber bien su oficio, no requerían direcciones específicas por parte del dramaturgo.

Además, la explicación de esta carencia la tenemos que buscar en el propio teatro del siglo XVII, ya que es un teatro que tiene recursos limitados: los decorados son en su mayoría pintados y el escenario carece del juego de luces, por ejemplo, elemento que supuso la gran renovación teatral a finales del siglo XIX.

Estas condiciones escenográficas hacen que el mayor peso de la obra recaiga en la palabra, la cual se convierte no solo en un elemento informativo, sino también descriptivo.

La necesidad de contextualizar al espectador, la precariedad de recursos técnicos y los refuerzos verbales para acciones que se visualizan, justifican las indicaciones verbales, pues, sería prácticamente imposible escribir una obra de teatro sin utilizar algún tipo de acotación.

Sin embargo, aunque escasas estas acotaciones dirigidas a los actores, no debemos pensar que están totalmente ausentes de los textos dramáticos de los Siglos de Oro, sorprendiendo, a veces, por su precisión y detalle, hasta tal punto que lo más interesante de estas excepcionales acotaciones explícitas es que nos pueden ayudar a desenterrar a las implícitas.

Ya sabemos que en cada cultura, en cada movimiento literario, existen una serie de convenciones que, casi en forma inexorable, pesan sobre toda la obra producida en su radio de acción. En cada momento actúan una serie de signos que se imponen al propio autor.

Así, en el teatro español de los Siglos de Oro hay una tendencia manifiesta a aplicar una serie de normas o preceptos que son los que le marcarán unas vías de las que difícilmente se puede salir. La genialidad del autor consistirá en algún caso en romperlas o en aceptarlas y, dentro de ello, mostrar su originalidad, que es lo que van a hacer las dramaturgas del momento.

## 7. ANÁLISIS

Las acotaciones de las obras teatrales de la época, como estamos viendo, son, en general, breves, incluso brevísimas en la mayoría de los casos. Con todo, en las dramaturgas se encuentran, a veces, más extensas y mucho más expresivas, sobre todo las de los apartes, en las que ellas parecen recrearse más.

En este teatro barroco, por tanto, hay acotaciones orales que aluden al decorado o a la acción, por ejemplo, supliendo así la falta del otro tipo de acotaciones. Esto pone de manifiesto la importancia de la palabra para ampliar el espacio escénico y sugerir ambientes, creando un espacio dramático donde todas estas acotaciones orales tienen cabida.

Junto a las acotaciones escritas se encuentran, por tanto, las que solo aparecen oralmente dentro del diálogo. Son las interdialogicas, las que no están expresadas de una manera precisa, sino “enmascaradas” dentro del propio diálogo de los personajes.

Estas indicaciones nunca se especifican al margen del texto dialogado, sino dentro del mismo; son casi siempre acotaciones descriptivas que recrean ambientes, que hacen uso de la palabra para suplir o mejorar las condiciones escenográficas y que precisan mucho más las anotaciones escenográficas.

Díez-Borque (1987: 67) señala que la abundancia de descripciones orales sobre elementos del decorado solo se justifica por “la dificultad de presentarlas físicamente, de modo convincente”.

En cuanto al número de acotaciones, la mayoría de las obras de teatro femenino tiene entre 100 y 150 (98 tiene *Traición*; 104 *Firmeza*; 132 *Valor*; 111 *Conde*; 123 *Muerto*; 115 *Dicha* y 118 *Margarita*). La excepción la marca sor Juana Inés de la Cruz, en cuya obra aparecen en escena más de 150 notas escénicas (en concreto 197).

Si las comparamos con las de las obras de Lope de Vega, por ejemplo, observamos que, más o menos, son idénticas (84 hay en *Fuenteovejuna*; 153 *El perro del hortelano*; o 120 en *La dama boba*).

Al contemplar estas cifras, se constata que las dramaturgas no necesitan poner en sus obras un gran número de acotaciones teatrales y, además, que intentan seguir idénticas cifras a las de sus compañeros.

Por ello, hemos de ir en pos del otro tipo de acotaciones, las interdialogicas o “didascalias implícitas” de las que habla Alfredo Hermenegildo.

Después de la lectura pausada de las obras y una vez realizado el estudio didascálico y contextual, formulamos la hipótesis que, a través de las distintas tareas del esquema comunicativo-cognitivo basado en la *Teoría de la relevancia* de Sperber y Wilson y que da cuenta del proceso mental que seguimos, deberá llevarnos a la interpretación óptima de la misma.

El análisis, por tanto, de alguno de estos apartes que hemos encontrado, y tras analizarlo bajo la óptica del modelo que ofrecíamos anteriormente, reza de la siguiente manera:

- PAPAGAYO, en la obra de Ángela de Azevedo, *El muerto*, menciona: “No hay poeta, vive Dios, / que mienta como yo miento” (v. 650 y ss.).

Tras pensar en un hipótesis acertada, realizar las tareas correspondientes y mirar sobre todo el contexto de la época, llegamos a la conclusión que lo que nos dice este personaje en el aparte es que “El que ‘miente’ o finge simbólicamente es la autora teatral que, así, demuestra que también una mujer puede hacer obras teatrales”.

- Lo mismo sucede unas páginas después, cuando el mismo PAPAGAYO dice lo siguiente, también en un aparte: “No es cosita de cuidado, / señores, el enredillo; / ¿qué diablo de poeta / maquinó tantos delitos?” (v. 1053 y ss.).

Aquí, la autora, tras analizar el fragmento bajo el modelo creado anteriormente, podemos decir que nos vuelve a hacer un guiño al público/lector a través de este personaje para conducirnos a la valoración positiva de su habilidad como escritora.

- En la obra *Dicha y desdicha*, de la misma autora anterior, el gracioso nos dice en un curioso aparte: “Malhaya de fantasía / del poeta endemoniado, / que aquí este viejo ha encajado” (v. 675 y ss.).

Tras analizar el fragmento, con el correspondiente contexto, llegamos a la conclusión de que aquí la autora lo que hace es denunciar las sospechas a que se ven sometidas las mujeres de la época por parte de los varones, que desconfían de su honestidad: las mujeres se convierten en víctimas de sus padres, maridos o hermanos y en estas obras reaccionan ante estas situaciones (aun dentro de un comportamiento ejemplar) de una manera implícita.

- Lisarda, en *El muerto* dice en una acotación interdialogica que “¿En qué comedia se han visto / más extrañas novedades?” (v. 741 y ss.).

Estamos ante una crítica a la forma de hacer comedias en su tiempo y un hablarnos de lo novedoso de estas comedias femeninas que, puesto así, de forma “disimulada”, puede disminuir el tono de crítica, aunque el trasfondo de todo ello, lo que se percibe implícitamente es que estas dramaturgas desean “romper” con la norma establecida en el momento, quieren ir más allá.

- Y Dorotea, en *El muerto*, repite el comentario alusivo a estar viendo una comedia “fuera de lo común” o, al menos, un poco distinta a como nos tienen acostumbrados los dramaturgos cuando dice: “Yo apuesto que en hora y media / nadie (según lo imagino) / ha de dar en el camino / que lleva aquesta comedia” (v. 541 y ss.).
- Otro ejemplo o crítica de las convenciones dramáticas de la comedia en la época lo podemos encontrar en el parlamento de Ribete (Caro, *Valor*), cuando se queja del hecho de tener que hacer el papel de cobarde. En cierta manera, y si leemos su mensaje entre líneas, de lo que se está quejando o lo que está denunciando abiertamente Ribete es la convención que todos los que estamos acostumbrados al teatro de los Siglos de Oro tenemos hecha a priori de que los graciosos son unos cobardes: “Estoy mal con enfadosos / que introducen los graciosos / como muertos de hambre y gallinas” (v. 529 y ss.).

En definitiva, se está quejando de los cánones que han establecido los dramaturgos de la época; cánones que las dramaturgas no quieren seguir tan estrictamente. Es, por tanto, otra pequeña reivindicación solapada de lo que Ana Caro, en este caso, pensaba de la dramaturgia hecha por los hombres de su época. La crítica está ahí, pero no hecha de una manera abierta, sino a través de las palabras del gracioso, hecha de manera implícita: luego todo “vuelve a la normalidad” del teatro de la época, a la típica comedia de enredo.

Estamos, por tanto, otra vez, ante una lectura implícita de lo que la autora nos quiere decir: se queja de las convenciones teatrales que ponen siempre a los personajes de una determinada manera, para no evolucionar.

- Y Gaulín (Caro, *El Conde*) se vuelve a quejar de lo mismo, de que siempre, en todas las comedias de la época, cuando alguien ve a un gracioso, está pensando en un cobarde. Él quiere (la autora, mejor) romper con ese tópico, y lo hace a través de un refrán muy ilustrativo: “Vamos, aunque sea al abismo; / contigo al infierno mismo / no temeré, claro está; / porque es cierta conclusión, / que contradicción no implica, / que quien anda en la botica / ha de oler a diaquilón” (v. 819 y ss.).
- Y en *El Conde* hay también otras críticas que recaen, la mayoría de ellas, en la figura del gracioso. Gaulín también nos comenta interdialogicamente: “Bueno. / Todos y todas se casan; / solo a Gaulín, santos cielos, / le ha faltado una mujer” (v. 2100 y ss.).

Aquí se critica a los finales felices, muy del gusto en las obras de la época, en los que todos acaban casados y con los que las dramaturgas no parecen estar muy de acuerdo. Las palabras de Gaulín presuponen el conocimiento de un esquema teatral en la época que era obligado para todos: el público de la época sabía que, al final, todos acababan casados. Pero en la obra de Ana Caro hay una voluntaria transgresión de ese conocido esquema: el gracioso se ha quedado sin pareja. Él se ríe de

la ocurrencia de la autora: “Infeliz lacayo soy, / pues he prevenido el orden / de la farsa, no teniendo / dama a quien decirle amores. / Descuidose la poeta; / ustedes se lo perdonen” (v. 1608 y ss.). Y la autora, con este “descuido”, lo que hace otra vez es una crítica implícita a las convenciones teatrales del momento, con las que parece no sentirse muy contenta.

La referencia, puesta en boca del gracioso muestra, con lo que podríamos llamar una falsa modestia, que la poeta se ha permitido –no por descuido– dejar a un personaje sin algo a lo que los dramaturgos nos tenían acostumbrados: boda de todos los personajes relevantes. Es una pequeña rebeldía de la poeta pero, implícitamente, es una crítica más a la forma de hacer teatro masculina y, cómo no, una reivindicación a la forma de hacerlo las mujeres. Sin embargo, es una reivindicación velada, pues el mismo Gaulín nos dice que la perdonemos: pide perdón, y no puede ser de otra manera en la época, pues aún las puertas no se han abierto del todo para la escritura femenina.

## 8. CONCLUSIÓN

Haciendo una recapitulación de lo dicho hasta ahora, se observa que las notas escénicas son, en general, escasas y breves, incluso las que dan comienzo a las distintas partes de las piezas teatrales, aunque en las obras escritas por mujeres tienen un cariz distinto, especial, que al analizarlo bajo el prisma de la *Teoría de la relevancia*, nos ofrece todo un mundo de posibilidades.

Aun cuando no llegue a fraguar una verdadera actitud de rebeldía que se convierta en desencadenante de la solución dramática de los conflictos, resulta evidente la voluntad de las autoras de denunciar ciertas situaciones y tópicos de la sociedad de la época con respecto a la mujer. Por ello, podemos concluir diciendo que las dramaturgas de los Siglos de Oro utilizan las didascalias de sus comedias para reclamar los mismos derechos que los hombres y mostrar así su protesta por la discriminación que sufría la mujer en su época.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZEVEDO, A. de (1977): “Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen”, “La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén” y “El muerto disimulado”, en T. Scott Soufflas (ed.): *Women’s Acts. Plays by women Dramatists of Spain’s Golden Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1-44, 45-90 y 91-132 respectivamente.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup>.C. (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- CARO, A. (1993): *Valor, agravio y mujer*. Madrid: Castalia.
- (1997): “El conde Partinuplés”, en T. Scott Soufflas (ed.): *Women’s Acts. Plays by women Dramatists of Spain’s Golden Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 133-162.
- CUEVA, L. de la (1994): “La firmeza en el ausencia”, *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la A.D.E., 233-336.
- DÍEZ-BORQUE, J.M. (1988): *El teatro español en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- ECO, U. (1985): *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

- FERRER VALLS, T. (1995): “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en S. Mattalía y M. Aleza (eds.): *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura latinoamericana y española*. Valencia: Departamento de Filología Española, Universitat de València.
- HERMENEGILDO, A. (1983): “Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 22-27 agosto, volumen I, 709-727.
- REYES, G. (1990): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos.
- ROMERA CASTILLO, J. (1988): *Semiótica literaria y teatral en España*, Madrid: Reichenberger.
- RUANO DE LA HAZA, J.M. (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (2006): *Los empeños de una casa*. Barcelona: Linkgua.
- SPERBER, D., WILSON, D. (2004): “La Teoría de la Relevancia”, *Revista de investigación científica*, volumen VII, 237-286.
- TODOROZ, T. (1984): “Sobre el conocimiento semiótico”, en M. Garrido Gallardo (comp.): *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: CSIC, 73-87.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. (2000): “La traición en la amistad”, en *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la A.D.E., 33-172.
- (2001): *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Biblioteca Castro.