

Persuasión mediante la relación en las *Ocho comedias*¹

Emiliano Gopar Osorio
(Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM)

El objetivo del presente escrito es mostrar que el cambio de perspectivas experimentado por los personajes después de oír la información ofrecida en una relación es una de las funciones principales del discurso narrativo en la dramaturgia cervantina. Para ello, se observará el fenómeno en las obras que fueron publicadas en 1615; y se recurrirá a las obras tempranas para ofrecer un punto de contraste sobre la manera de persuadir entre la primera y la segunda época de la dramaturgia cervantina. Antes de ofrecer el análisis, conviene aclarar lo que se entiende por *relación*.

Relación

Sin la intención de agotar el tema, se ofrece a continuación algunas características de la relación.² Es un tipo particular de narración que se caracteriza por ser parte fundamental de la acción dramática porque suspende momentáneamente el diálogo,³ que no la acción, para ofrecer una contextualización de la acción dramática, principalmente. Cuenta con una fórmula de apertura y una de cierre en las cuales la función apelativa es el eje. Regularmente, el oyente no interviene mientras el relato está en curso, excepto para manifestar alguna emoción o sentimiento causados por la relación o por manera en que se trasmite. El personaje emisor del relato es consciente de su actividad narrativa y de la atención que presta su receptor. Esta condición lo obliga a llevar a cabo una suerte de puesta en escena del relato; utiliza para ello todos los medios a su alcance: una métrica apropiada para el relato (principalmente el romance y las octavas, aunque no exclusivamente),⁴ gestos, movimientos y recursos retóricos para conmover a su oyente. Por lo regular, transmite hechos verídicos; al menos, así deben ser percibidos, ya que no hay manera de comprobar su veracidad. Algunas veces, no obstante, los hechos relatados no son verídicos; la prueba de su falsedad casi siempre la ofrece el mismo emisor del discurso. Conviene señalar, por último, que no se puede entender la relación como un discurso autónomo, sino como un elemento que hace posible la extensión de la acción dramática al ámbito diegético, medio a través del cual se suple los límites que impone el espacio escénico en la representación teatral.

La persuasión a través de la relación en la primera etapa dramática

Parte de las relaciones de las obras de la primera época de Cervantes detienen la acción dramática, como sucedía en el teatro del siglo XVI y en el teatro latino de Terencio y Séneca.⁵ Tal es el caso de la que ofrece España en la *Tragedia de Numancia* sobre el estado numantino⁶ o la que

¹ Este artículo es producto de la investigación posdoctoral 2023-2025, cuyo apoyo económico ofrece CONAHCYT: Becas Posdoctorales por México 2023(1). Dicha investigación se lleva a cabo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, bajo la dirección de la doctora Ana Castaño Navarro.

² Para mayor información sobre el tema, véase Gopar (29-110).

³ A diferencia del monólogo, que es discurso no dialogado. Véase Fernández Mosquera (37).

⁴ Las mismas formas métricas señaladas por Lope de Vega: “las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo” en *Arte nuevo* (vv. 309-310).

⁵ Véase, por ejemplo, la relación de la Nodriz sobre el actuar de Medea —en la obra homónima— cuando se le dio un día para el exilio: no sólo da cuenta de sus conjuros, hechizos, gestos y sufrimientos, sino también de las propias palabras de Medea (Séneca, vv. 670-739). Así, la acción dramática se sustituyó por el discurso narrativo.

⁶ Estas son algunas de sus palabras:

Ansí, están encogidos y encerrados

brinda Sebastián en el *Trato de Argel* (I, vv. 489-686) sobre la muerte del sacerdote cristiano a mano de los turcos.

No obstante, en la tragedia se observa una evolución hacia un tipo de relación que no necesita ya suspender la acción. Así sucede con la del Embajador 1º, cuyo objetivo es tratar de convencer a Cipión para firmar la paz. Conviene observar la disposición del General ante la embajada:

Dales estrada;
que aunque descubra cierto o falso pecho
el enemigo, siempre es de provecho.
[...] Oír al enemigo es cosa cierta
que siempre aprovechó antes que dañase (*Numancia*, I, vv. 214-222).

Pero la relación no hace mella en el soberbio General: en lugar de elegir el camino de la paz, opta por alcanzar la victoria mediante la ruina del numantino. Los embajadores no sólo reciben un injusto desprecio, “no quiero por amigos aceptaros / ni lo seré jamás de vuestra tierra” (I, vv. 299-300), además parece que la embajada se convierte en el motivo que Cipión necesitaba para encauzar su furia: “Yo haré que abaje el brío y pierda el tino, / y que en sí mismo su furor detenga: / pienso de un hondo foso rodeallos / y por hambre insufrible subjetarlos” (I, vv. 317-320).

Persuasión a través de la relación en la segunda etapa dramática

A diferencia de lo que sucede en la *Numancia* y en el *Trato de Argel*, en la mayor parte de las obras de las *Ocho comedias*, no son las figuras alegóricas sino los personajes de la acción dramática quienes ofrecen las relaciones. No obstante, hay un número reducido de obras de la segunda época en las que el discurso narrativo corre a cargo de las figuras alegóricas. Así sucede cuando Castilla muestra la realidad histórica a Bernardo en *La casa de los celos* (III, vv. 2452-2517), y cuando la Comedia hace saber al público los cambios que ha sufrido el protagonista en el paso del Acto I al II en *El rufián dichoso*. Que la relación pertenezca a los personajes y no a entidades diegéticas permite que el recurso narrativo sea aprovechado como un medio para enfrentar al personaje con el otro. El resultado de este enfrentamiento casi siempre desemboca en un verdadero intercambio de visiones de mundo en el que los personajes pueden llegar incluso a abandonar su anterior concepción para adoptar la nueva que se le ofrece; la persuasión adquiere aquí una función relevante, mientras que el estatismo ideológico, como el que expresaba Cipión ante el numantino, desaparece.

los tristes numantinos en sus muros:
ni ellos pueden salir, ni ser entrados,
y están de los asaltos bien seguros;
pero, en sólo mirar que están privados
de ejercitar sus fuertes brazos duros,
con horrendos acentos y feroces
la guerra pierden, o la muerte a voces (*Numancia*, I, vv. 409-416).

El personaje alegórico funge como una suerte de narrador omnisciente. A pesar de que España se conmueve por el destino del pueblo ultrajado, no pertenece al ámbito mimético (del que son partícipes los romanos y los numantinos). La distancia que la separa de la acción dramática le permite llevar a cabo reflexiones en torno a las acciones en curso. Interesa señalar que en tanto dura su intervención, la acción dramática se suspende. Al término de la cita de las obras, se ofrece el nombre de la obra, el número de acto (en romanos) y los números de versos (en árabigos).

Una relación, por ejemplo, puede transformar una mentira en una realidad fehaciente cuando se combina astucia para contar e ingenuidad en la recepción. Tal situación se observa en *La entretenida* cuando Torrente relata un falso naufragio a don Antonio: hace pasar al pobre estudiante Cardenio por Silvestre de Almendárez, primo de don Antonio. Supuestamente —cuenta el criado— el indiano prometió ir a Roma tras su salvación, pero no ha querido entrar en casa de su primo para evitar ser reconocido tras su ruina. En esta obra y en otras de la segunda época, el revolucionario Cervantes hace que la acción interrumpa el relato: en varias ocasiones, Torrente trastabilla en su discurso; entonces interviene don Antonio y Muñoz; el gracioso logra salir a flote con su engaño con gracia y astucia. Nótese, a continuación, la intromisión de la acción en el relato y el poder persuasivo del discurso:

D. ANTONIO. ¿En qué paraje sucedió el naufragio?
 TORRENTE. Estaba yo durmiendo en aquel trance,
 y no pude del paje ver el rostro.
 D. ANTONIO. ¡Paraje dije! Pero no me espanto
 que aun hasta aquí os conturba la borrasca;
 ni que en ella os durmiédeses, que el miedo
 tal vez suele causar sueño profundo (*La entretenida*, I, 876-879).

El astuto Torrente, gracias a su *sui géneris* relación, convence totalmente a su ingenuo interlocutor de la falsa identidad de Cardenio. Por su parte, el estudiante finge ofensa por las mentiras que hacia su persona supone ha emitido Torrente y niega ser quien el gracioso asegura. Entonces, el propio don Antonio, saliendo de sí y adoptando un punto de vista enajenado, ayuda a convencer al personaje de ser quien no es:

¡Por Dios, primo y señor, que es caso fuerte
 negarme esta verdad! ¿Qué importa vengas
 rico o pobre a tu casa, que es la mía? [...]
 ¿Mandabas tú a los vientos, o pudiste
 del proceloso mar las altas olas
 sosegar algún tanto? ¿No es locura
 hacer caso de honra los sucesos
 varios de la fortuna, siempre inestable,
 o, por mejor decir, del cielo firme? (*La entretenida*, I, I, 930-933, 934-939).

Lo que más anhelan Cardenio y Torrente es oír esta inverosímil invitación del anfitrión que ellos mismos previamente ingeniaron y pusieron a disposición del ingenuo personaje. La interrupción del relato por parte de don Antonio agrega un matiz cómico a la escena, pues resalta la ingenuidad del personaje al ser partícipe en la creación de una mentira, cuya función es engañarlo. Cuando don Antonio obliga a Cardenio a aceptar la ‘verdad’, ya ha abandonado su propia visión de la realidad y la sustituye por la perspectiva impuesta por los estafadores; de este modo, queda muy contento por haber encontrado a su primo y al prometido de su hermana. La graciosa relación de Torrente, por un lado, alcanzó el objetivo persuasivo; por otro lado, sirve para que don Antonio caiga en la ironía dramática: haber sido víctima de un engaño que, paradójicamente, el ayudó a elaborar.

La persuasión también se puede conseguir no con la mentira sino mediante el ocultamiento de la verdad. Tal situación está presente en *Pedro de Urdemalas* cuando ante Martín Crespo, alcalde

de la villa, Clemente ofrece una relación; el embozo que el personaje y Clemencia llevan es importante para ocultar su identidad delante del alcalde, quien también es padre de la joven. Gracias al relato, sabemos que el padre se oponía a la unión de los jóvenes por cuestiones económicas: el solicitante se declara hijo de sus obras, virtuoso, pero no rico. Terminada la relación, Crespo determina, mediante una sentencia leída por Urdemalas, el matrimonio de los amantes. Las razones de Clemente para estar con la embozada ejercieron una gran influencia en el ánimo del alcalde, así lo expresa el propio personaje cuando ratifica la sentencia:

Puesto que redundara esta sentencia,
hijo, en haberos dado el alma mía,
porque no es otra cosa mi Clemencia,
me fuera de gran gusto y alegría.
Y alégrenos agora la presencia
vuestra, que está en razón y en cortesía,
pues ya lo leído y sentenciado
será, sin duda alguna, ejecutado (*Urdemalas*, I, 446-453).

Más asombroso aún resulta que en lugar de anular la sentencia cuando Clemencia muestra su rostro, se alegra y celebra la unión; no obstante, atribuye su resolución al cumplimiento de la ley, no a una cuestión personal: “lo que escribí, escribí; bien dices, hija; / y así, a Clemente admito por mi hijo, / y el mundo de este proceder colija / que más por ley que por pasión me rijo” (462-465). Lo cierto es que termina por aceptar lo que anteriormente tanto despreciaba; detrás de su decisión, no obstante, se encuentra el poder persuasivo del relato de Clemente y el ocultamiento de la identidad de los amantes.

La persuasión puede obtenerse mediante la simulación. Tal situación se presenta en *La gran Sultana* a partir de una relación de doña Catalina de Oviedo. No se trata de una relación extensa,⁷ como las que caracterizan las primeras obras del autor calalaíno; los sucesos que el espectador no ha visto son transmitidos en un relato que por momentos coquetea con el diálogo porque la premura de la situación así lo ameritan: la vida de Lamberto depende de la astucia de doña Catalina.

Este es el contexto: la Sultana sale y hace una escena de celos, no porque los sienta, sino porque conviene mostrarse herida a causa de la elección de Zelinda para que el gran turco obtenga un heredero, pues la esquivo esposa y cautiva le ha negado su amor y él ha decidido no forzarla, aunque es cierto que se abrasa en deseos de poseerla. Doña Catalina sabe que la mujer elegida es el disfrazado Lamberto, amante de Zaida, y que él morirá a consecuencia de la revelación de su verdadera identidad, como castigo por la osadía que implica formar parte del serrallo. Los ‘celos’ alegran al gran turco, pues cree que han despertado el dormido amor de su esposa. A partir de este fingimiento inicial, doña Catalina tiene el control sobre su opresor; la astuta dama aprovecha tal ventaja para ofrecer con dos pinceladas un gran suceso:

si por dejar herederos
este y otro desafuero
haces, bien podré afirmar

⁷ Caro Baroja cuando habla sobre las relaciones de comedias del siglo XVIII destaca como característica principal del género su extensión: “llamaban de modo particular la atención aquellos largos parlamentos, escritos casi siempre en romance, en que uno de los protagonistas, hombre o mujer, suele dar la clave de la acción dramática” (234).

que yo te los he de dar,
y que han de ser los primeros,
pues tres faltas tengo ya
de la ordinaria dolencia
que a las mujeres les da (*Sultana*, III, 2798-2805).

Mientras el sultán queda convencido de las palabras de la mujer, pues Catalina logra su objetivo (consigue el perdón para Lamberto y su nombramiento como bajá de Rodas), el espectador sabe que el poder persuasivo de la dama no se funda en la verdad, sino en una gran simulación que incluye celos y un embarazo imposible, asunto que merece ser tratado con detenimiento y que no es posible desarrollar en estas líneas. Lo que sí interesa es el convencimiento del sultán aun cuando la obra no da testimonio de la intimidad entre los personajes y según lo atestigua el propio sultán: “¡Oh, archivo do la prudencia / y la hermosura está!” (*Sultana*, III, 2806-2807). La inocencia de su actitud y la facilidad con que se convence de un imposible tienen su parangón en la credulidad con la cual recibió el cuento de Lamberto acerca de su transformación de mujer en hombre: “¿puede ser esto, Cadí? / CADÍ. Y sin milagro, que es más. / TURCO. Ni tal vi, ni tal oí” (*Sultana*, III, 2753-2755).

No todas las relaciones que provocan una sacudida interior en el oyente y un cambio en su visión de mundo tienen vínculo con la mentira, con el ocultamiento de la verdad o con la simulación. En *El gallardo español* (I, 569-608), las mujeres de Orán, mediante una carta, solicitan no ser enviadas a España; ellas pretendían servir activamente en la guerra. El resultado de tal petición es la aceptación de su participación bélica, pero lo más importante es que consiguen la visibilidad de la mujer en el ámbito que es exclusivo del hombre, la guerra: quienes hasta el momento habían sido ignoradas, marginadas y obligadas al retiro, al igual que ocurrió con los niños y los viejos, ahora son vistas como una potencial ayuda; así lo prueba la persuasión de la que es objeto el conde:

Nunca tal me pasó por el pensamiento,
nunca tanto el temor se ha apoderado
de mí que hiciese prevención tan triste.
Por respuesta llevad que yo agradezco
y admito su gallardo ofrecimiento,
y que de su valor tendrá la fama
cuidado de escribirle y de grabarle
en láminas de bronce, porque viva
siglos eternos; y esto respondo (*El gallardo español*, I, 608-616).

Además del descubrimiento de la utilidad bélica de las mujeres por parte del conde, también la visión de los ciudadanos sobre las mujeres cambia: “por cierto que han mostrado / de espartanas valor, de argivas brío” (*El gallardo español*, I, 617-618). Para lograr su objetivo, no hubo necesidad de que las mujeres participaran en escena; para persuadir fue suficiente la palabra escrita, transmitida en la obra mediante el recurso de la relación, en este caso, escrita en una carta.

Una relación que implica una verdadera revolución con respecto al estatismo observado en la *Numancia* se ofrece cuando Margarita, vestida de hombre, descubre su identidad y el enamoramiento de oídas por don Fernando. La novedad de esta relación radica en una estrategia que le agrada a Cervantes y que ya se había señalado: el discurso por momentos coquetea con el diálogo, pues el relato sufre interrupciones por la misma acción dramática y por los propios

personajes. En un momento determinado de la historia de la enamorada, por ejemplo, los atambores suenan, signo teatral que marca el inicio de la marcha turca hacia Orán. Por tal motivo, se hace saber a Margarita que es necesario pausar el relato,⁸ y ella acepta gustosa, pues no encuentra ningún alivio en contar. La pausa incrementa el deseo de los oyentes de saber cuál es el fin de la historia, así lo da a entender la consternación de don Fernando:

¡Válgame Dios, qué sospechas
me van encendiendo el alma!
Muchas cosas imagino,
y todas me sobresaltan.
Desesperado esperando
he de estar hasta mañana
o hasta el punto que el fin sepa
de la historia comenzada (*El gallardo español*, II, 2127-2134).

La relación cierra el acto II. Previamente, el relato había sido interrumpido por el efecto que causó en los oyentes el relato: “¡Santo Alá! ¿Qué es lo que dices?” (*El gallardo español*, II, 2075) había gritado Arlaja al enterarse de la verdadera identidad de quien creía ser mujer; situación que obliga a Margarita a volver a solicitar silencio y atención para poder proseguir su historia. Ya en el tercer acto, tras atender un asunto con los reyes del Cuco y Alabez, Arlaja dice a Margarita: “vuelve a seguir tu comenzada historia” (*El gallardo español*, III, 2175). Pero su relato es tan conmovedor que, a la mitad de la segunda intervención, Arlaja deja ver el impacto emocional que provoca en el oyente y en la propia Margarita:

no te suspendas, prosigue
tu bien comenzado cuento,
que ninguna cosa siento
en él que a gusto no obligue,
y aun a pesar (*El gallardo español*, III, 2246-2250).

También don Fernando expresa su sentir en un aparte:

y es de modo,
según que voy discurriendo,
que al alma va suspendiendo
con la parte y con el todo (*El gallardo español*, III, 2250-2253).

Más adelante, el mismo personaje desespera ante una breve manifestación sentimental que el relato despertó en la propia Margarita y casi con un grito la reprende: “di presto lo que supiste” (*El gallardo español*, III, 2281). La persuasión se aprecia en el impacto final que la relación

⁸ ALIMUZEL. [...] lugar habrá mañana
para oír si aquesta historia
en fin triste o alegre acaba.
ARLAJA. Vamos, pues. Y vos, hermosa
y lastimada cristiana,
no os pene si a vuestras penas
el oíllas se dilata (*El gallardo*, II, 2116-2122).

provocó en Arlaja: en lugar de mostrar furia por la nueva competidora en amores, se conmueve e invita a la disfrazada mujer a unírsele a pesar de que ambas aman al mismo hombre, según lo ha mostrado no de manera directa, pero sí veladamente en múltiples ocasiones:

Cristiana, de tu dolor
casi siento la mitad
que tal vez curiosidad
fatiga como el amor;
y al que te enciende en la llama
de amor con tantos extremos,
como tú, le conocemos
solamente por la fama (*El gallardo español*, III, 2310-2317).

Como sucede con Arlaja, el receptor de una relación casi siempre abandona su concepción inicial sobre algún tema, hecho o personaje y termina condescendiendo con el punto de vista que conviene al emisor o a algún participante de los hechos relatados, aunque lo transmitido no necesariamente tenga correspondencia con la verdad o con la objetividad. La relación no es el único medio para persuadir, pero sí uno de los más contundentes.

Conclusión

Con la muestra ofrecida, se puede observar que mientras en las obras tempranas no hay una verdadera persuasión mediante el relato (como ocurre con la actitud de Cipión ante el ofrecimiento de paz en la *Numancia*), en las obras cervantinas de la segunda época, el poder de la palabra al transmitir una relación es capaz de cambiar el punto de vista del oyente, lo mismo da si el relato oculta un engaño o si devela una soterrada verdad: el personaje receptor del discurso se muestra persuadido; tras oír la relación, su actuar dependerá de la voluntad ajena. En *Las ocho comedias*, la palabra puede llegar a regir el camino de la obra, pues a medida que se ofrece la relación, se va observando una desintegración del núcleo ideológico del receptor: hay un tránsito dialéctico que va del acontecer relatado a la modificación del ser que oye el relato, de tal manera que al final del discurso narrativo, el personaje receptor termina por ser persuadido, adopta como propia o muestra condescendencia con una visión que antes del relato le era ajena. Vale la pena estudiar este cambio de perspectiva porque es un tema que hermana al teatro cervantino con la prosa, sólo que en el *Quijote* el fenómeno se reviste de una fina ironía: el cambio de visión se produce gracias a la influencia que ejerce sobre el resto de los personajes no sólo las palabras sino, sobre todo, las acciones de don Quijote.

Obras citadas

- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.
- Cervantes, Miguel de. *El gallardo español*, en *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015: 19-131.
- . *La casa de los celos*. en *Comedias y tragedias*. Sergio Fernández López, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015. 133-240.
- . *El rufián dichoso*. en *Comedias y tragedias*. Valentín Núñez Rivera, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015. 363-467.
- . *La gran sultana*. en *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015. 469-574.
- . *La entretenida*. en *Comedias y tragedias*. Ignacio García Aguilar, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015. 687-794.
- . *Pedro de Urdemalas*. en *Comedias y tragedias*. Adrián J. Sáez, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015: 795-906.
- . *Trato de Argel*. en *Comedias y tragedias*. María del Valle Ojeda Calvo, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015. 909-1004.
- . *Tragedia de Numancia*. en *Comedias y tragedias*. Alfredo Baras Escolá, ed. Luis Gómez Canseco, coord. Madrid: Real Academia Española, 2015. 1005-1100.
- Fernández Mosquera, Santiago. *Géneros y construcción literaria*. Madrid / Frankfurt am Main: iberoamericana / Vervuert, 2023.
- Gopar Osorio, Emiliano. “‘Escucha mi breve relación’. Puesta en escena del relato en la literatura dramática áurea española y novohispana. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2022.
- Séneca, Lucio Anneo. *Medea*. En *Tragedias*. Germán Vivero, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. I: 115-152.
- Vega, Félix Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás, ed. Madrid: Cátedra, 2009.