

INTRODUCCIÓN

1. TEORÍA DEL PERSONAJE

Un teatro de la convención

Limitado a la primera generación de la Comedia española (Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón...), el presente estudio sobre el sistema de los personajes tiene como punto de partida la conciencia de la primacía, ampliamente señalada por la crítica, de lo convencional en la definición y la construcción del personaje y, más allá, en la estética de la comedia barroca en general*. Consecuencia de la repetición, y fuente de ella, la convención suele interesar poco al estudioso, desde el presupuesto implícito de que originalidad y novedad son los únicos criterios adecuados para la valoración de un producto artístico: nada más equivocado para la cabal comprensión del teatro del Siglo de Oro español, y ese prejuicio anacrónico puede explicar tal vez por qué nos faltan todavía herramientas meramente descriptivas que nos puedan servir de guías y de manuales para la buena lectura y recepción de la dramaturgia de la Comedia áurea, a imitación del magno libro que Jacques Scherer dedicó a la dramaturgia del teatro clásico en Francia¹.

* Este libro fue inicialmente una tesis de doctorado leída en diciembre de 1997 en la Universidad de Paris X-Nanterre, con el título de *Le système des personnages de la 'Comedia' espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*. Quiero expresar aquí mi agradecimiento a los miembros del tribunal, cuyas recomendaciones he seguido a la hora de emprender el proceso de ampliación-reducción, adaptación y traducción del texto original: Liliane Picciola, Bernard Sesé, Marc Vitse y Jean Canavaggio (director).

¹ Scherer, 1950.

Sea lo que fuere, no tomar en cuenta lo convencional —lo artificial— en la Comedia es desentenderse de una dimensión fundamental de este teatro: lo idéntico, lo recurrente, lo semejante entre distintas comedias es la manifestación de una cultura que comparten el público y los autores —una cultura del lugar común, de la repetición, de la insistencia, que casi prohíbe aislar una comedia determinada de esa especie de «macro-cartelera» teatral que constituye la cadena de textos en que se inserta la aparición de tal o cual pieza escrita para el corral o el palacio. La atención a la convención hace, pues, de este trabajo un estudio (parcial) de la famosa «poética invisible» de Lope²: nuestro propósito es tratar de ordenar las constantes que afectan a los personajes principales (los galanes y las damas), postulando la existencia de unas reglas que acatan por igual varios dramaturgos de una misma generación.

Si exceptuamos los trabajos pioneros de J. de José Prades sobre los personajes, o los de Marín sobre la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega³, los estudios dramáticos han despertado durante mucho tiempo un escaso interés por parte de la crítica del teatro español áureo, más a menudo orientada hacia la dilucidación de otro tipo de planteamientos, como las cuestiones de poética, la ideología, o la reconstrucción de las condiciones de representación. Más recientemente, con todo, investigaciones como las llevadas a cabo por Oleza acerca del nacimiento de la Comedia Nueva, y de las relaciones de Lope con los dramaturgos valencianos de finales del siglo XVI, o el libro de Canavaggio sobre el teatro de Cervantes, o el estudio sistemático del teatro de Solís por Serralta han constituido avances significativos en nuestro conocimiento de la estética teatral clásica en España, si bien, en relación con los temas tratados, la Comedia lopesca sólo aparece, en estos estudios, como en ciernes, o como un contramodelo⁴. Pero el periodo del primer apogeo de este teatro parece condenado a estudios parcelarios, naturalmente más abundantes, como las propuestas, ambiciosas

² Es una fórmula de Lope en el prólogo dialogístico a la *Parte XIX* de sus comedias: «TEATRO: Pues con eso [la codicia de la fama], ¿quedan enseñados los poetas y los historiadores? POETA: Con esto y con remitirse a una Poética invisible que se ha de sacar ahora de los libros vulgares» (en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV, p. XXVIII). Ver también Gaos, 1959.

³ J. de José Prades, 1963; Diego Marín, 1958.

⁴ Ver el colectivo *La génesis de la teatralidad barroca*, 1981, y Oleza, 1986; Canavaggio, 1977; Serralta, 1987.

INTRODUCCIÓN

13

pero inacabadas, de Weber de Kurlat sobre la morfología de la Comedia de Lope de Vega⁵.

Los estudios citados, que son otros tantos hitos en un camino muchas veces arduo, pueden servirnos, aunque a veces de forma oblicua, o indirecta, para la correcta lectura de la Comedia Nueva; comparten una misma preocupación por someter las formas de la literatura dramática a un examen sistemático y riguroso. A la dramaturgia, que podemos entender como arte de la composición del poema dramático, como conjunto de reglas, explícitas o implícitas (pues no siempre dichas reglas se expresan en términos de prescripción, desde la *Poética* de Aristóteles, hasta el ya mucho menos preceptivo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega), que son constricciones para el autor, le corresponde el estudio morfológico de los textos dramáticos, para intentar enunciar estas reglas partiendo de la constatación de la existencia de invariantes, cuya recurrencia se busca ordenar. Ahora bien, cualquier lectura de la Comedia que tenga la presunción de situarse a un nivel de comprensión general de sus mecanismos de producción poética tropieza en seguida con el obstáculo de la masa ingente y variopinta de los textos escritos para la representación durante el Siglo de Oro español. Sin embargo, y precisamente para dar correcta cuenta de la realidad de una tradición literaria que es también un fenómeno social, nos parece imprescindible reafirmar la necesidad de estudiar las exigencias formales que se imponen a una comunidad de poetas, antes de pasar a cualquier tipo de comentario interno de la letra de un texto dado: para decirlo con Serralta (en la conclusión de su libro sobre Solís), en el teatro clásico «la estructura precede a la significación»⁶. Así pues, queremos dedicar el presente libro a una definición rigurosa de las constricciones dramatúrgicas, y a lo que Bataillon llamara una historia exigente de las formas⁷.

El estudio morfológico y dramatúrgico es tanto más necesario en el caso de la Comedia española clásica cuanto que ésta constituye un género literario en el que la invención y la originalidad de los poetas se aúnan con la aplicación de recetas trilladas, reglas codificadas que afectan

⁵ Weber de Kurlat, 1976a, 1976b, 1977.

⁶ Serralta, 1987, p. 381.

⁷ Bataillon, 1959.

a todos los aspectos de la escritura dramática. Frente a estas convenciones⁸, tan visibles que a menudo su presencia se ha comentado como un defecto artístico, no nos podemos contentar con denigrar una literatura en la que el artificio se deja ver de manera a veces transparente. A la inversa, estas convenciones contribuyen a unificar un *corpus* teatral cuya asombrosa extensión es conjuntamente causa y consecuencia de esta codificación: consecuencia porque sólo unos mecanismos generadores de regularidad son susceptibles de dar a luz un teatro tan abundante, y causa porque la demanda de un público ávido de novedades impone a los poetas los imperativos técnicos de una producción serial. No es menospreciar el valor de una comedia, sino situarla en el contexto que permite su aparición, decir que pertenece a un género popular (algunos críticos hablaron de paraliteratura), así como de una empresa comercial, y que por consiguiente es un objeto de consumo cultural muchas veces efímero.

Persona y personaje: la ilusión referencial

La presencia reiterada y la visibilidad de dichas convenciones ha permitido hablar de un arte combinatoria⁹, para describir la elaboración de una comedia del Barroco, y el personaje, con sus características fijas que no parecen variar de una comedia a otra, constituye a buen seguro una de las piezas más importantes en esta «especie de almacén mental de trucos que fue el sistema de la *comedia nueva*»¹⁰. Sin embargo, a partir de esta observación, debemos precavernos contra cualquier juicio demasiado rápido, que tendería a condenar la estética dramática del Siglo de

⁸ Retomamos la definición de Bradbrook (*Themes and Conventions of Elizabethan tragedy*) de la convención: «un acuerdo entre autores y lectores [y espectadores] que permite al artista limitar y simplificar su material para asegurar una mayor concentración en ciertos aspectos de su obra mediante la distribución de énfasis» (citado por Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 261).

⁹ Ver Ynduráin, quien emplea la locución, y pone de realce la «tipificación» y la «abstracción» como rasgos dominantes de la Comedia Nueva (Ynduráin, 1985, p. 29); Serralta habla de una «mécanique combinatoire» (Serralta, 1987, p. 379); Díez Borque de «esa mecánica combinatoria que la comedia es», pocas líneas después de haber indicado que «los personajes se definirán, fundamentalmente, no tanto por una individualidad psicológica, como por su función fija, por la acción» (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. Díez Borque, p. 23); Arata insiste también en la «lógica combinatoria de la comedia» (Lope de Vega, *El acero de Madrid*, ed. Arata, p. 39).

¹⁰ Oleza, 1995, p. 99.

INTRODUCCIÓN

15

Oro, porque no satisface la moderna verosimilitud que la literatura del siglo XIX nos ha legado, con su exigencia de credibilidad asociada con el personaje, entendido como proyección de una persona de carne y hueso¹¹.

En estas condiciones, considerar que el personaje del teatro español áureo se halla subordinado a la acción, y que, no siendo autónomo relativamente a ella, es superficial y carece de espesor, no debe llevarnos a un tajante juicio de valor, sino que ha de ser el primer paso hacia la correcta aprehensión de los rasgos específicos de la Comedia Nueva. Alexander A. Parker en su conocida —y, aunque ya antigua, no desprovista de interés—, propuesta de aproximación al teatro español áureo, ya expresó esta misma idea de la subordinación del personaje a la acción: «La característica genérica del drama español es, por cierto, que constituye esencialmente un drama de acción y no un drama de personajes». Y recordaba a continuación el ilustre hispanista, que, a este respecto, el teatro clásico español no se apartaba de los preceptos aristotélicos: «Debemos [...] aceptar el hecho de que el drama español se apoya en la suposición —que al fin de cuentas está respaldada por la autoridad de Aristóteles— de que lo principal es la trama y no los personajes»¹². En un famoso párrafo de la *Poética*, en efecto, Aristóteles concede más importancia a la acción que al personaje: «Así, pues [los personajes] no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones». Ello se debe a que «la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción»¹³. En cuanto al complejo concepto de «carácter», que aparece en esta cita, forma parte, según el filósofo, de las «cualidades» que afectan al personaje, y que pueden ser de dos tipos, pues la tragedia «es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan,

¹¹ Escribe muy agudamente Dixon: «The assumption, still prevalent, that it is a creative writer's main (if not sole) aim and claim to fame to portray such characters, beings we can be persuaded are as real and unique as ourselves, was a product of the nineteenth century's cult of the individual. In drama its first exemplification is in the plays of both Ibsen and Chekhov» (Dixon, 1994, p. 17).

¹² Parker, 1976, p. 331. Ver un reciente repaso a las posiciones de la crítica de habla inglesa sobre este punto en Dixon, 1994, pp. 17-22.

¹³ *Poética de Aristóteles*, ed. García Yebra, cap. 6, pp. 147-148. El texto de Aristóteles es comentado muy de cerca por Corneille, quien recomienda «faire entrer les Caractères dans les sujets, et non pas former la constitution des sujets d'après celle des Caractères» (citado por Forestier, 1996a, p. 73).

que necesariamente serán tales o cuales por el carácter [*ethos*] o el pensamiento [*dianoia*]: el carácter remite pues a la serie de rasgos que individualizan al actante en la acción, más que en el discurso; es la carne de que se reviste el esqueleto del portador de la acción. Y termina Aristóteles su explicación con la conocida comparación con la pintura, en que se confiere más importancia al dibujo que a los colores con que se rellena el trazado inicial: «la fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura en blanco)»¹⁴. Es tanta la supeditación del personaje a la acción que ni siquiera hay en el texto griego de la *Poética* un sustantivo para lo que traducimos por «personaje» sino que se recurre al participio del verbo que significa *actuar* (en la cita anterior «algunos que actúan», «los que actúan»); la traducción literal como «portador de las acciones» o «portador del discurso» en realidad le convendría bastante bien al mal llamado personaje del teatro español del Barroco¹⁵. Por consiguiente —y aunque tal vez sea aventurarnos hacia lo que debería formar parte de las conclusiones del presente trabajo—, bien pudiera ser que el personaje no existiera en el teatro occidental de la edad moderna.

Encontramos una confirmación de que la existencia de la noción es problemática, y de que conserva toda su validez la definición aristotélica para los teatros de la Europa clásica, en el hecho de que la palabra «personaje», aunque existe en el siglo XVII en castellano, todavía no se usa en los textos dedicados al teatro por Lope de Vega y sus contemporáneos, y tiende siempre a indicar el papel ficticio, antes que la supuesta individualidad encarnada por el actor¹⁶. Es por lo tanto legítimo consi-

¹⁴ *Poética de Aristóteles*, ed. García Yebra, pp. 149-50.

¹⁵ Véanse los comentarios a la palabra *prattontes* en Aristóteles, *La Poétique*, pp. 156-57.

¹⁶ Documentada en el siglo XIII, en las *Partidas* (Corominas, 1981), la voz «personaje» no parece tener aún su acepción moderna cuando se redacta el *Diccionario de Autoridades* (publicado a principios del siglo XVIII), donde es solamente la palabra «persona» la que designa al moderno personaje, según la siguiente definición: «en las Comedias vale lo mismo que Interlocutor, porque representan fingidos los sujetos de la fábula o la historia». Sin embargo es posible cosechar algunas ocurrencias, como la siguiente, bajo la pluma de Luis Alfonso de Carvallo (en 1602), donde se diferencia «personaje» de «persona» (palabra empleada en la frase precedente a la cita), pero también porque se trata de designar a personas importantes, fuera de la norma: «pero cuando debajo de unos personajes se entienden otros alegóricamente, se llama *introducir*...» (*Cisne de Apolo*, en Sán-

INTRODUCCIÓN

17

derar que el personaje es una noción anacrónica en tiempos de Lope de Vega, o por lo menos que la lengua aún no ha asociado con una palabra un concepto en realidad profundamente ambiguo y complejo, pues designa a una entidad a medio camino entre la realidad y la ficción, lo representado y la representación. En los discursos paratextuales o teóricos acerca del teatro, es la palabra «persona» (como en «personas que hablan en ella», o en *dramatis personae*, cómoda locución que usaremos a menudo¹⁷), directamente sacada del latín, la que se usa para los seres de ficción que representan una pieza de teatro¹⁸. El latinismo sin embargo no significa que implícitamente se dé una confusión entre la realidad y la ficción, pues a la inversa, «persona», como el griego latinizado «carácter» (que ha conservado el inglés), indica más la actividad artificial de la

chez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 116; otro ejemplo en p. 118). En la base de datos electrónica CORDE, de la Real Academia Española, se hallan unos cuantos testimonios de la palabra, ya en el siglo XVI, con el sentido actual de personaje, o, más precisamente, con un sentido que oscila entre actor y papel; como éste, sacado de la traducción por Boscán, en 1534, de *El cortesano* de Castiglione: «Por esta causa hubo entre los antiguos un señalado representador de comedias que siempre en ellas trabajaba de ser el primer personaje que saliese a representar lo que le cabía» (ed. M. Pozzi, Madrid, 1994, p. 220). O bien en Francisco de Luque Fajardo, la interesante asociación de figura y personaje, éste con un sentido algo impreciso: «Farsa es, o comedia, la del juego —dijo Laureano—, donde un mesmo personaje representa el de un gran príncipe y también el de un esclavo. Aquí vemos al tahúr, que ahora hace figura de simple, y en otra jornada representa un gran soldado» (*Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, ed. M. de Riquer, 1955, II, p. 210). O en *El patrañuelo* de Timoneda (1566), «hacer el personaje» (ed. M.^a Pilar Cuartero Sancho, Madrid, 1990, p. 93). En francés pasa más o menos lo mismo: del siglo XIII es también la palabra *personnage*, parecidamente para designar a un beneficio eclesiástico; al lado de otros valores, ya equivale en el siglo XIV a «personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique» (*Dictionnaire historique de la langue française*, s.v.; muchos ejemplos del siglo XVI en Huguet, 1973). Viala observa que en el teatro de Racine la palabra *personnage* se impone gradualmente frente a *acteur* (Viala, 1991), pero el *Dictionnaire* de Furetière (de 1690) aconseja: «On dit mieux les Acteurs d'une pièce que les personnages» (citado por Fumaroli, 1990, p. 290, n. 33).

¹⁷ Aunque, como escribe Pavis, 1998, «el término *dramatis personae* pone el acento en su similitud con personas reales inmersas en una acción» (p. 275, s. v. lista de personajes).

¹⁸ Así lo confirma una rápida ojeada a los textos recopilados por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972. A la inversa, es notable y original el empleo de «personaje» por Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*, ya tardío (hacia 1690) para el periodo que nos ocupa aquí: «Calderón [...] fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia de España, así en lo airoso de sus *personajes* como en lo compuesto de sus argumentos» (en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 343).

mimesis que la supuesta ilusión creada por la representación, si tomamos en consideración su sentido etimológico y muy concreto de ‘máscara’; ambas palabras, señala Abirached, «sugieren implícitamente el relieve y el rostro ausentes que están preparadas para producir o albergar»¹⁹. Seguramente por la voluntad de desterrar toda posible confusión entre la realidad y la ficción se explica la autonomía gradual de «personaje» respecto a «persona» —ésta, real; aquél, ficticio—, aunque la expansión del uso de ambas palabras es traducción de una misma y progresiva emergencia del sujeto, con la creencia —que se va afianzando en los albores de la Modernidad— de que debajo del nombre (primera y última definición de la persona, tanto como del personaje), se esconde una intransferible sustancia individual.

Ha dejado de ser necesario, a estas alturas, someter a proceso la ilusión referencial, según la cual el personaje de ficción se define «por su correspondencia con personajes o tipos de personas que existen en la vida real»²⁰. La deconstrucción de la noción de personaje ha ido muy lejos, hasta negar totalmente su existencia, y debería haber imposibilitado la proyección en el personaje de la exacta imagen de una persona, dotada de sentimientos, de una voluntad, de una interioridad y de una subjetividad que el personaje es incapaz de asumir, como ser de ficción que es²¹. El reverso de la medalla es que el personaje corre el riesgo de atomizarse ya que, cuando el enfoque no es voluntariamente general, ahistórico y universalizante, la lectura semiológica suele limitarse a un objeto o un campo muy reducidos. Precisamente se trata de un escollo que pretendemos vadear asociando la aproximación deductiva, que parte de la modelización para aplicarla al texto, con el recurso constante a la aproximación dramatúrgica, es decir inductiva y empírica, a partir del mismo texto. Quizás a causa de la excesiva complejidad de los procedimientos analíticos propuestos por la crítica semiótica, el personaje, este viviente sin entrañas, según la conocida fórmula de Paul Valéry, resiste, a pesar de los cuestionamientos a los que ha sido sometido. Como escriben los organizadores de un reciente simposio sobre el personaje, es una «categoría cuyo carácter operatorio se resiste a todos

¹⁹ Abirached, 1994, p. 15. Ver también Fumaroli, 1990, pp. 296-97.

²⁰ Forestier, 1988, p. 93 (traducción nuestra).

²¹ Ver, como botón de muestra de la crítica más radical, Rastier, 1974, o Alexandrescu, 1974.

INTRODUCCIÓN

19

los intentos de deconstrucción»²²; cuando menos perdura el personaje como comodín del discurso crítico, o como accesorio pedagógico en un primer acercamiento al texto de una comedia, o cuando la búsqueda de las fuentes crea una ilusoria continuidad entre los antecedentes literarios del personaje y el mismo personaje²³.

Pero, sea lo que fuere, en una época —ya lejana— en que el sujeto entraba en una profunda crisis, los aportes de la crítica semiótica han permitido, primero, poner a plena luz y, luego, cuestionar los presupuestos ideológicos y estéticos que cimentaban la existencia hasta entonces aporreada de la categoría literaria del personaje, asimilado a la persona humana y a su alma, necesariamente insondable. Primero denunciado como «hipóstasis ininterrumpidamente renovable de la conciencia burguesa, flor suprema de la cultura, inevitable florón de la ideología dominante»²⁴, el personaje ha podido ser aprehendido luego como el signo teatral que es, es decir, como un conjunto semiótico y un referente construido del texto teatral ya que, como recuerda Abirached, «únicamente en el escenario encuentra el personaje su materialidad, el signo su significación y la palabra su destinatario»²⁵. Ubersfeld propone así definirlo como «agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre», y como la categoría que «permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. El personaje representa así, en el espacio textual, el punto de cruce o, más exactamente, de incidencia del paradigma sobre el sintagma; *se trata de un lugar propiamente poético* [que no hay que considerar] en absoluto como una *sustancia* (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar* geométrico de estructuras diversas [...], como el punto en que se dan cita funcionamientos relativamente

²² Glaudes y Reuter, 1990, p. 7. Abirached, 1994, ya escribía que el personaje dramático es «una estructura permanente contra la que ninguna revolución ha conseguido prevalecer hasta estos últimos años» (pp. 14-15).

²³ Spang propone audazmente usar la palabra «figura», porque es una categoría endógena que se utilizaba en el Siglo de Oro, en vez de la ambigua, anacrónica e imprecisa de «personaje»: «en el fondo, la elección de la voz “figura” para designar al ser ficticio que desempeña un papel en un drama, no reviste mayor importancia. Pero tampoco es un mero capricho, dado que me parece subrayar con más énfasis el carácter artificial, ficticio y elaborado del este “ser”» (1991, p. 155).

²⁴ Ubersfeld, 1998, p. 86.

²⁵ Abirached, 1994, p. 14. También escribe Ubersfeld, 1998: «es preciso volver sobre esta cuestión evidente: el personaje sólo tiene existencia concreta en el interior de una representación concreta; el personaje textual es sólo un personaje virtual» (p. 106).

independientes»²⁶. Por consiguiente son necesarios unos procedimientos de análisis que se adapten a la complejidad del personaje, y que hagan posible un intento de sistematización, cosa imposible mientras no se borra la frontera entre la vida, cambiante y polimorfa, y la ficción²⁷. Como escribe Canavaggio, el personaje, en efecto, no se reduce ni «a la proyección de un modelo vivo, ni a la reelaboración de un antecedente libresco»²⁸; por tanto su análisis debería ir asociado a una «lectura dramática del teatro del Siglo de Oro que, utilizando los aportes de la lingüística y de la semiótica, se esforzaría por determinar sus presupuestos, elaborar sus hipótesis, fraguar sus herramientas a partir del examen de objetos específicos»²⁹.

Dramatis personae y sistema dramático

El personaje es pues construcción, y su estudio debe empezar por el de su funcionamiento. Conjunto de signos, «suma de significantes cuyo significado debe ser elaborado por el espectador»³⁰, según una fórmula de Abirached en su precioso estudio diacrónico sobre el personaje, éste debe dar lugar a un análisis que siga dos orientaciones distintas pero convergentes: se tratará, por una parte, de estudiar la definición de los elementos que entran en la composición del personaje (análisis compo-nencial); por otra parte, de prestar la atención debida a lo que se suele llamar el sistema dramático de una pieza determinada, es decir el conjunto de relaciones que se establecen entre las *dramatis personae* de una obra, y que las hace interdependientes (análisis funcional).

Acerca del primer aspecto, nos limitaremos de momento a una presentación somera, que iremos completando con los análisis posteriores

²⁶ Ubersfeld, 1998, cita pp. 88-90.

²⁷ Ver los «tres hilos conductores» del personaje en Ubersfeld, 1998, y los «procedimientos de análisis» que esta autora propone (pp. 91 y ss.), así como las rigurosas propuestas teóricas de Hamon, 1972. Para la historia y la crítica del teatro español clásico, los trabajos más convergentes con esta perspectiva crítica son seguramente los que dedica Hermenegildo al «gracioso» (Hermenegildo, 1988, 1989).

²⁸ Canavaggio, 1984, pp. 81-82 (traducción nuestra).

²⁹ Canavaggio, 1977, p. 334, nota 1bis (traducción nuestra). Algunos años más tarde, Vitse sigue lamentando que aún sea necesario «renovar el capítulo más pobre de los estudios sobre la poética dramática aurisecular, que es el capítulo dedicado al personaje» (Vitse, 1995, p. 280).

³⁰ Abirached, 1994, p. 33.

de las comedias que conforman nuestro *corpus* textual³¹. El objeto de este libro no es una semiología del personaje en general, sino un estudio dramático del personaje de la Comedia española áurea, y por consiguiente no pretendemos aquí dedicar más que una atención rápida a los presupuestos teóricos del debate de que el personaje ha podido ser el objeto. Dejar de lado el personaje para interesarse por sus componentes significa descender hasta el nivel en que se encuentran los elementos que entran en su composición: situaciones, estructura, funciones, roles, son invariantes susceptibles de una modelización, al lado de otros conceptos que remiten, en el vocabulario contemporáneo de los textos que nos interesan, a ciertas determinaciones que pesan sobre el personaje.

Decíamos antes que el español en tiempos de Lope no recurría a la cómoda palabra «personaje»; pero para referirse a aspectos más concretos o particulares de la actividad del representante, disponía de otros términos, al lado del latinismo «persona» ya comentado. El «papel» es ante todo la hoja suelta en que se copian las réplicas que cada recitante tiene que aprender y, por sinécdoque, designa al ser ficticio que debe encarnarse en el cuerpo del actor³². Es por lo tanto, en su primera acepción, el soporte físico de la «parte» que le toca a cada uno de los actores de una compañía, palabra esta que viene directamente del latín, y más exactamente de *primae partes*, *secundae partes*, etc.³³: de ahí que Corneille traduzca *actor primarum partium*, *actor secundarum partium* por *premier acteur*, *second acteur*, así como, en tiempos de Lope, se dice primer galán, primera dama, segundo galán, etc., para la repartición del texto entre sus diferentes intérpretes, exactamente como en una orquesta. El principio del auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo* ofrece un compendio de los términos técnicos de la vida teatral: una acotación indica que el Autor (es decir, el «autor de comedias») «da su papel a cada uno» (v. 333+); en los versos siguientes el «papel» designa unas veces al accesorio escénico y otras alterna con «parte»: «y la comedia acabada/ha de cenar a mi lado/el que haya representado, sin haber errado en nada,/su

³¹ Ver en particular la Segunda parte, capítulos I y II.

³² Escribe Rodríguez Cuadros, 1998: «Esos *papeles* adquieren para el actor del Siglo de Oro toda la constancia de una afortunada metáfora: es la materialización de la responsabilidad, la *parte* que el comediante asume en el conjunto fragmentado de una puesta en escena» (p. 528).

³³ Fumaroli, 1990, pp. 290 y 293.

parte más acertada», dice entonces el Autor (vv. 429-433)³⁴. En la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, para tomar un ejemplo en un texto teórico, es la palabra «parte» la que alterna repetidamente con «persona»: «la *Ulisea*, por no tener el fin trágico, dice [Aristóteles] que es mezcla trágica y cómica: trágica, por la *persona* que tenía en la acción las *primeras partes*...»³⁵. Soporte de la parte, el papel, a pesar de la extensión del uso de la palabra hoy en día, es una palabra neutra, carente de indicaciones acerca de la funcionalidad del personaje, pues remite a la materialidad del trabajo del actor que representa. Dicho esto, así como en una orquesta los músicos no se reparten los atriles a la buena de Dios, sino en función del instrumento y de las habilidades de cada uno, los papeles en el teatro no son todos intercambiables, sino que su organización, hasta cierto punto, puede reflejar la estructura de la acción.

Por consiguiente, una importante determinación que debemos tomar en cuenta es la que implican las condiciones materiales de la representación: la compañía de teatro constituye el primer orden de condicionamiento, la primera constricción en la elaboración del personaje; el primer conjunto de relaciones que pesa sobre su individualización es el de los papeles distribuidos por el «autor de comedias», como empresario de la compañía y organizador del espectáculo.

A pesar de innegables avances en el conocimiento de las condiciones de representación del teatro áureo, los datos concretos y precisos escasean acerca del arte y de la vida de los actores en la España moderna, así como acerca de la composición de las compañías. El trabajo de Oehrlein³⁶ ha dejado constancia de las lagunas que permanecen, y, en conjunto, ha aportado pocos elementos que permitan una aplicación fructífera a la crítica textual interna (la interpretación de una comedia

³⁴ Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen y Ynduráin, p. 14 y p. 17. Agradezco a Germán Vega García-Luengos la indicación de que en *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, tenemos otro fiel reflejo de la actividad diaria de un autor de comedias: en su primera aparición, Ginés alude a su actividad de representante y autor de comedias, dedicándose a copiar, a partir del texto original, los fragmentos para su posterior distribución a los actores: «CARINO: ¿Qué hacías? GINÉS: Sacando estaba/de una comedia papeles» (Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, en *Obras de Lope de Vega*, IX, pp. 63-64).

³⁵ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 85.

³⁶ Oehrlein, 1993. Ver también Rodríguez Cuadros, 1998.

INTRODUCCIÓN

23

en particular). Sabemos que las compañías contaban con una quincena de actores, y con más hombres que mujeres³⁷; seguramente los actores debían especializarse en ciertos registros típicos, pero es difícil percibir la exacta jerarquía que se instauraba entre estos registros (una jerarquía que quizás también podía no ser la misma en todas las tropas, en función de las excelencias de tal o cual comediante); Oehrlein escribe al respecto: «la lista de Avendaño de 1633 muestra que ya mucho antes [de 1658] se ha debido de dar una cierta estructuración jerárquica dentro de las compañías», y el crítico se vale de este argumento para suponer que, de forma general, los actores se fueron especializando en sus papeles conforme avanzaba el siglo XVII³⁸. Pero, por tomar un ejemplo, ¿es posible suponer que el papel del «criado gracioso» haya sido desempeñado por el primer actor de la compañía (generalmente el mismo autor de comedias³⁹) teniendo en cuenta que a veces se trata de una «parte» muy importante del texto y requiere una gran habilidad en el oficio, pero que otras veces este tipo de personajes casi no está presente en la comedia? Por consiguiente, ¿qué hacía entonces el actor especializado en los papeles de la «figura del donaire»? ¿a no ser que a la inversa se deba suponer que todos los actores pudieran representar cualquier papel. Oehrlein observa igualmente que el actor, con el tiempo, pasa de «galán» a «barba», y luego a «apuntador», aunque, como observa Oliva, «no se llega a *galán* 1.º con veinte años»⁴⁰. En cuanto a las actrices, su suerte es comparable, y puede sorprender que una actriz, en una compañía cuya composición conocemos con detalle en distintas fechas sucesivas, fue primera dama diez años después de haber sido cuarta dama⁴¹; más generalmente, se encuentran indicaciones acerca del

³⁷ La cifra más elevada de veinte personas en una compañía es poco frecuente (Oehrlein, 1993, pp. 7 y ss.). Estas indicaciones confirman las hipótesis de Rennert, 1909.

³⁸ Oehrlein, 1993, p. 78. Recordemos que se deben usar estos datos con suma prudencia. La lista de Avendaño, con sus indicaciones muy pormenorizadas, constituye una excepción, como indica el propio Oehrlein.

³⁹ «La palabra gracioso [...] designa un papel, muchas veces el papel más importante y más atractivo de la comedia, y a menudo era el que hacía el autor de la compañía» (Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 323).

⁴⁰ Oliva, 1998, p. 181.

⁴¹ Ver Oehrlein, 1993, pp. 81 y ss. A la inversa, Ruano indica que «los únicos cambios durante su vida profesional [de los actores] se debían al inevitable paso de los años: los galanes se convertían al cabo del tiempo en barbas y las damas primeras pasaban a segundas o terceras, según iban envejeciendo» (Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 519).

rango (primera dama, segundo galán, etc.) que dejan percibir que la clasificación, lejos de responder a criterios dramáticos, sirve para la administración interna de las compañías; ciertas compañías llegaban así a diferenciar hasta seis estratos para los galanes y cinco para las damas, lo que correspondería a una jerarquización de los papeles muy difícil de aplicar al estudio de una pieza dramática⁴².

Nada sistemático, en suma, puede concluirse a partir de esas indicaciones sobre el perfil de los actores. Con todo, más allá de las dudas que permanecen enteras, existe una jerarquía entre los papeles de la Comedia áurea, que se expresa mediante la noción de «figura», seguramente la palabra más empleada para designar al moderno «personaje», y que alterna con «persona» en el paratexto que acompaña la publicación de las comedias áureas, como en los textos teóricos dedicados al teatro. Lope por ejemplo escribe, a propósito de lo mal educado que es el público: «muchos van a la comedia, más como figuras que como oyentes; y me hacen allí mayores papeles que los representantes»⁴³. También observa Asensio, con numerosos ejemplos sacados del teatro en portugués o castellano del siglo XVI, que «figura» vale «como sinónimo de *persona* dramática», aunque, añade, «nunca logra expulsar a sus rivales

A no ser que la distribución de los papeles no conserve ninguna relación con la jerarquía que nosotros percibimos entre los diferentes papeles de una comedia cuando la leemos, la calidad del juego de la actriz seguramente, hasta cierto punto, podía permitir que se olvidaran sus características físicas, en este caso su edad. Pero Tirso, en una famosa página de *Los Cigarrales de Toledo*, y a propósito de «lo mal que le entalla el papel al representante», como posible causa del fracaso de una comedia suya, alude (sin citarla) a la actriz Jerónima de Burgos con las siguientes palabras: «¿quién ha de sufrir, por estremada que [la comedia] sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha [...] salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antrúejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos» (citado por Zamora Vicente, Introducción a Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, p. 17). Lope aporta los mismos argumentos para explicar por qué fracasa una comedia: puede ser, dice el Teatro, por «el representante que se yerra [...] la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas; pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en la imaginación, que fueron catorce o quince» (Prólogo a la *Parte XII*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV, p. XXII).

⁴² Oehrlein, 1993, p. 77.

⁴³ Lope de Vega, Prólogo a la *Parte XVI* de sus comedias, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV, p. XXVI. En su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope emplea dos veces «persona» y tres veces «figura».

personas, interlocutores que caprichosamente alternan en las partes de comedias de Lope»⁴⁴. Más exactamente, la «figura» corresponde a lo que ahora solemos llamar un tipo, es decir un personaje cuyas acciones vienen de antemano definidas, o por lo menos acotadas, por una serie de limitaciones vinculadas con los criterios de la edad, el sexo, la apariencia física, y, de forma menos precisa, también con cierto estilo en la forma de representar: en el conocido Prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes habla así de «figuras» de rufián, de negra, de bobo y de vizcaíno que aparecen repetidamente en los entremeses, así como de la «figura de un rufián cobarde»⁴⁵. Existe por lo tanto una gradación entre el papel y la figura, ya que este último vocablo sirve para designar claramente al ser ficticio cuya existencia asume el actor, y que además corresponde a un papel especializado: como decíamos antes, ahora pasamos de la representación a lo representado, de la realidad profesional de la farándula al mundo de la ilusión poética. Al respecto la «figura» se parece mucho a otra noción, quizás más propia del teatro francés, la del «empleo» (*emploi*), que Pavis define así en su *Diccionario del teatro*: «tipo de *papel* que un actor representa de acuerdo con su edad, su aspecto y su estilo interpretativo: por ejemplo el de criada o *soubrette*, el de galán joven, etc. [...] Esta noción bastarda, a medio camino entre el personaje y el actor que lo encarna, es una síntesis de características físicas, morales e intelectuales»⁴⁶. Scherer apunta asimismo que la lista de los empleos «expresa el punto de vista del actor que busca su sitio en una distribución, no el del autor que elabora una intriga»⁴⁷; y Pedraza y Rodríguez observan con razón que «los empleos son [...] categorías

⁴⁴ Asensio, 1965, p. 79. Asensio propone una «historia teatral del vocablo», señalando que la palabra «figura» en el siglo XVII procede del léxico de las tablas y que luego se la apropia la calle, usándola para «entes ridículos». Observa también Asensio que, en conformidad con el valor de la palabra en el mundo greco-latino que había estudiado Auerbach (en su ensayo *Figura*), el vocablo designa primero a personajes de la historia sagrada: «en la Península Ibérica *figura* designa primero a los personajes de los autos religiosos, luego a los de los autos y comedias profanas. Es un desarrollo semántico peculiar de España y Portugal, al que no hallo equivalente en Francia o Italia» (pp. 77 y 78).

⁴⁵ Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pp. 171 y 172.

⁴⁶ Pavis, 1998, p. 159 (s. v. *emploi*). En Ducrot y Todorov, 1983, se ha traducido *emploi* por «empleo» (p. 262).

⁴⁷ Scherer, 1950, p. 19 (traducción nuestra).

que afectan más al tipo de actor que al de personaje. [...] El sistema es parecido al que más tarde se ha usado en las compañías de ópera (barítono, tenor, bajo, soprano, contralto, etc.), y, con otras denominaciones, en las compañías dramáticas»⁴⁸.

Lista de empleos o reparto de figuras indican pues de manera muy sucinta el carácter ficticio de un personaje en escena, o que un actor se dispone a encarnar, sin olvidar que «personas que hablan en ella» o «*dramatis personae*» (como *index personarum* o *acteurs* en el caso del teatro clásico francés) son indicaciones que aparecen en textos manuscritos o impresos, y que a veces pueden remitir a convenciones editoriales antes que a la práctica teatral. Ni las figuras ni los empleos pueden bastar para describir un sistema caracterizado por «una repartición irregular» entre los personajes y los papeles dramáticos, o funciones, que asumen los personajes, o, como dicen Ducrot y Todorov, lo que hacen y lo que se espera que hagan⁴⁹. La Comedia Nueva no es (o aún no es, en la época que nos interesa) por lo tanto comparable con el drama burgués en la Francia del siglo XIX, donde la codificación rígida de la acción permite identificar empleos que corresponden con personajes-tipos (*jeune premier*, *ingénue*, *père noble*, etc.) siempre protagonistas de acciones similares. La variedad de las intrigas del teatro español del Barroco no puede agotarse en unos arquetipos, es decir «personajes que permanecen inmutables a lo largo de un relato», y cuyos «atributos no sólo permanecen idénticos, sino que también son muy escasos y con frecuencia representan el grado superior de una cualidad o un defecto»⁵⁰. En los personajes de la Comedia, no pueden corresponderse estrictamente la calificación estática (los rasgos individualizantes), y la calificación dinámica, o actancial (la función asumida en una intriga dada), como sí ocurre con la equivalencia establecida por Propp entre la «esfera de acción» y el «personaje-tipo», que le permitía al más conocido representante de la escuela formalista describir el cuento popular ruso como una combinación limitada de elementos invariantes⁵¹.

⁴⁸ Pedraza y Rodríguez, 1981, p. 78.

⁴⁹ Por este mismo motivo, la tipología de los personajes de la comedia española áurea escapa de los modelos que esos mismos críticos llaman «tipologías espontáneas», como por ejemplo la *Commedia dell'arte*, con sus tipos fijos de personajes que no evolucionan (Ducrot y Todorov, 1983, p. 263).

⁵⁰ Ducrot y Todorov, 1983, pp. 261-62.

⁵¹ Propp, 1998, pp. 105-106.

INTRODUCCIÓN

27

Es sin embargo merced a esta categoría de «personajes-tipos» como Juana de José Prades elaboró su tipología en su *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*⁵². Este análisis, empírico, como lo reconoce la autora, parte de un estado de la cuestión en que se sintetizan los diversos juicios críticos que se han merecido los personajes del teatro áureo español, y llega a un balance, establecido a partir del análisis de los textos escritos por dramaturgos menores, que consiste en proponer un catálogo de los rasgos definitorios de seis personajes-tipos. Estas seis «figuras» son la dama, el galán, el gracioso, la criada, el rey y el padre. A pesar de algunos reproches metodológicos a que se presta este trabajo —en particular en el plano teórico—, se trata de una descripción (más que «teoría») que sigue siendo el punto de partida obligado de cualquier investigación acerca de las *dramatis personae* del teatro áureo: la dama (citaremos libremente a de José Prades), audaz, insincera y dedicada exclusivamente al amor, es bella, de linaje aristocrático; el galán, enamorado y celoso, es linajudo, de buen talle, valiente y generoso; el gracioso, o figura del donaire, criado fiel y consejero sagaz, es codicioso, dormilón y glotón, y tiene con la criada una relación paralela al amor de los amos; la criada es encubridora, consejera y tercera en amor; el rey, si es joven, es un galán con una pasión violenta, soberbia e injusta, y si es anciano, es prudente; el padre, valeroso, aplica el código del honor. Es cierto que de José Prades ha mezclado categorías discursivas distintas bajo la etiqueta de «tipos», en particular porque procuró identificar invariantes en la definición estática de los personajes, antes que en la dinámica de la acción de la que son el soporte —lo que reduce notablemente las posibilidades combinatorias del sistema⁵³. Pero lo más valioso de su libro es el acierto de su intuición cuando pone de relieve que el criterio decisivo —aunque tan sólo implícito— para la definición de dichos invariantes son las *relaciones* entre los personajes. Lo ha subrayado Vitse, para completar esta tipología, demostrando que dichas relaciones son intrínsecamente relaciones de parentesco, regidas por el

⁵² J. de José Prades, 1963, pp. 251 y ss.

⁵³ Ver, por ejemplo, para una crítica reciente y detallada de estos defectos metodológicos, Cantalapiedra, 1995, pp. 81-86 («Los papeles inherentes»). Profeti, por otra parte, señala que los rasgos recurrentes indicados por de José Prades podrían encontrarse también en las figuras ideales que son los personajes de los géneros narrativos; y que las regularidades descritas no explican la diferencia radical entre Lope de Vega y los *minores* a los que de José Prades dedica su estudio (Profeti, 1970, pp. 116-20).

principio de la obediencia, y/o del vasallaje, a favor de la vertebración de una sociedad ficticia que refleja una visión del mundo aristocrática. Esta repartición jerarquizada, como la tipología de J. de José Prades, implica que el primer orden de caracterización del personaje se relaciona con su estatuto sociodramático, antes que con las acciones de que participa; pero, entre el padre y el hijo (o la hija), entre el amo y el criado, el rey y el súbdito, un mismo principio jerárquico organiza la totalidad de las relaciones que se establecen entre los personajes-tipos, creando —escribe Vitse— «un sistema de relaciones doble, conjunta e indisolublemente familiar y social [...] una sociedad dramática ordenada dualmente, es decir atravesada por fronteras que separan a señores y vasallos, por una parte, y a amos y criados, por otra»⁵⁴.

Aparte de la división sexual, primer principio de estructuración del sistema, se impone por consiguiente una organización descendente que reparte a los actores del drama en tres clases, es decir tres categorías sociodramáticas⁵⁵: padres —aquí la división sexual no funciona, ya que casi no hay madres en la Comedia⁵⁶—, amos y señoras, criados y criadas. En cuanto al rey, se asocia a la primera o la segunda de estas clases, en función de su edad, lo que implica una participación distinta en la acción, ya que puede ser, como ha mostrado Ruiz Ramón, rey galán o rey viejo⁵⁷. Es por lo tanto en el seno de una estructura socio-familiar donde hay que situar siempre al personaje, antes de emprender la exploración de las variaciones que afectan a dicho sistema, para clasificar y problematizar sus formas diversas. El padre, el «poderoso», o rey, el gracioso o la criada, son personajes periféricos —relativamente al núcleo de la acción, que se elabora siempre en torno a la pareja damagalán—: situados por encima y por debajo del campo en que se mueven los agonistas, su presencia es opcional para el dramaturgo, pero siempre se individualizan mediante su relación con los demás personajes, que pertenecen a la misma categoría sociodramática, o a otra, antes

⁵⁴ Vitse, 1990, p. 284 (traducción nuestra).

⁵⁵ Usamos el adjetivo «sociodramático» como lo hacen Vitse y Serralta en sus trabajos, es decir para indicar que estamos hablando de una sociedad ficticia, la de la Comedia Nueva, que obedece a sus propias reglas, y no de la sociedad real de la España del Siglo de Oro, a la que se parece y de la que se inspira, pero de que es fundamentalmente distinta.

⁵⁶ Ver Faliu-Lacourt, 1979.

⁵⁷ Ruiz Ramón, 1992, p. 137.

INTRODUCCIÓN

29

que por un determinado comportamiento. El padre puede ser obstáculo frente a los amores de los protagonistas, o quedarse al margen de la acción, o no estar presente; el criado puede tener un papel decisivo, y hasta providencial, en la intriga, como adyuvante de su amo, o ser sólo acompañante y confidente suyo, o también, en otras configuraciones, oponerse —con la palabra— a sus proyectos. Lo constante es la relación entre los distintos personajes, y es esa misma relación la que los define a cada uno. Para resumirlo con palabras de Rozas, «sabido es que este teatro se construye sobre seis tipos básicos: la dama y el galán (agonistas como amantes, héroes o santos), el gracioso y la criada (distanciadores y con funciones de acompañamiento y de enlace de los protagonistas) y el padre y el poderoso (responsables, en lo familiar y en lo social, del orden establecido). Los dos primeros son agonistas, pero los cuatro últimos suelen ser, más bien, funciones»⁵⁸. Mientras que las figuras ancilares y paternas —que Rozas con razón agrupa por pares— son actores periféricos, los galanes y las damas, en cuanto objetos y/o sujetos de la acción, son figuras invariantes de la misma.

Precisamente porque esta doble característica común a los padres y a los criados (la posición periférica y la presencia opcional) genera combinaciones muy diversas, cuyo examen nos alejaría del propósito central del presente libro, hemos decidido dejar de lado estas dos categorías de personajes —a no ser que en algún caso particular la construcción de los personajes principales tenga conexiones con los padres o los criados presentes en el «reparto de figuras»— y limitar nuestra encuesta a la categoría de los «agonistas», es decir los agentes del conflicto que se desarrolla a lo largo de la intriga de una comedia, o, para citar de nuevo a Ruiz Ramón, las figuras de la libertad⁵⁹ —galanes y damas—, sin descartar la diversidad evocada por Rozas («amantes, héroes o santos»).

Lo dicho hasta aquí nos lleva al segundo aspecto señalado antes, es decir la necesaria inscripción del personaje en un sistema dramático. Así como es preciso situar correctamente el texto de una comedia dada en el conjunto o la serie de piezas dramáticas de que forma parte, y cuyos elementos dispares retoma, es igualmente necesario situar al personaje en la estructura de las *dramatis personae* de la que forma parte.

⁵⁸ Rozas, 1990, p. 474.

⁵⁹ Ver Ruiz Ramón, 1985, donde el crítico opone dichas figuras de la libertad a las de la autoridad, es decir el rey, el poderoso, el caballero.

Dicha estructura —en su sentido de conjunto inmanente de relaciones— permite aprehender los condicionamientos tanto paradigmáticos como sintagmáticos del personaje: paradigmáticos, porque un personaje es siempre un ejemplar de una categoría de personajes, y el estudio conjunto de varios textos dramáticos, como si tratáramos de superponerlos, debe llevarnos a la definición de invariantes, mediante la observación de la recurrencia; sintagmáticos, porque lo que pretendemos es ante todo estudiar la relación que se establece entre el personaje y la acción, partiendo de una serie de comedias cuya acción analizaremos con detenimiento.

En su inspiración metodológica, nuestro estudio se valdrá de los resultados de la semiología de la literatura, que considera que el personaje debe ser analizado como elemento de un sistema, es decir de manera funcional y relacional. Sin que nuestro objetivo sea la teorización, pues lo que nos interesa es encontrar herramientas válidas para el estudio del teatro áureo, podemos aceptar como marco general las propuestas que van en esta dirección: como Ubersfeld, Hamon observa por ejemplo que el personaje se construye mediante la oposición respecto a los demás personajes: «la ‘significación’ de un personaje [...] se constituye menos por *repetición* (recurrencia de las marcas) o por *acumulación* (desde un menos determinado hasta un más determinado), como por *diferencia* respecto a unos signos de mismo nivel del mismo sistema, o como por su inserción en el sistema global de la obra. Es por lo tanto diferencialmente, respecto a los demás personajes del enunciado como se definirá ante todo un personaje»⁶⁰.

De ahí la importancia de la definición de los ya clásicos «rasgos pertinentes» inspirados en el análisis lingüístico, que sirven para describir un elemento dentro de un sistema (y asimismo el propio sistema), como en la definición siguiente de lo que Pfister llama «*personnel*»:

By ‘personnel’ we mean the sum total of all the figures in a play from the central hero to the most peripheral walking-on parts. And we believe that the personnel can always be analysed in terms of a system of structural relationships of correspondence and contrast. There is always a limited number of distinctive features established as relevant in a play, and the individual figures are related to each other in terms of correspondence and contrast according to these features. Each figure is then characterized as a

⁶⁰ Hamon, 1972, p. 99 (traducción nuestra).

INTRODUCCIÓN

31

specific point of intersection in the structural pattern of correspondences and contrasts, as a specific combination of distinctive features [...] Thus no dramatic figure exists as a monade, and thus the whole personnel is bound together in an intricate network of dependencies, affiliations, sympathies or antagonism⁶¹.

La doble exigencia de inscribir al personaje dentro de los límites marcados por una época y un género literario dados, y de dejar de lado la aproximación tradicional y «personalista» del personaje de teatro, implica que se aborde por lo tanto el estudio de la relación entre el personaje y la acción postulando la necesidad de situar al personaje-individuo dentro del sistema de relaciones que lo hace solidario e interdependiente de los demás personajes. Ello quiere decir que, al examinar las implicaciones socio-dramáticas del comportamiento individual de tal o cual personaje, y al hablar de su coherencia, no nos situaremos nunca en el plano de la psicología, pero sí en el de la poética del personaje, ya que en una ficción literaria el individuo no se define merced a cualquier moderna sustancia, sino por las relaciones que se establecen entre él y los demás⁶². Ahora bien, dicho sistema, antes de ser analizado como una constelación o una configuración abstracta de fuerzas, debe ser circunscrito dentro de los límites de la estética teatral áurea. Ello implica que establezcamos una fal-silla de lectura funcional aplicable a nuestro *corpus*, es decir que necesitaremos inventar una herramienta particular, adecuada al género literario que nos ocupa, y para el cual no basta aplicar servilmente las propuestas teóricas de la crítica semiótica —generalmente más preocupada por el estudio del personaje de la novela que del teatro.

Para resumir, y antes de pasar adelante, digamos que hemos diferenciado hasta ahora varios estratos en nuestra aproximación al personaje, desde la capa superficial que es la actividad representacional del comediante hasta el ser ficticio representado: primero se halla el actor, quien con su cuerpo da vida al signo teatral «personaje» al que encarna en el escenario; después tenemos el papel, o la parte, sumido en un conjun-

⁶¹ Pfister, 1984, pp. 14 y 16.

⁶² Observa Forestier, cuyo comentario podemos plenamente suscribir, que hace falta «inverser l'approche et le raisonnement traditionnels: analyser un personnage d'un point de vue psychologique, c'est dégager les traits psychologiques que l'auteur lui a conférés pour justifier le comportement qu'il lui a préalablement prêté en accord avec l'intrigue» (Forestier, 1996a, p. 71).

to, y que por lo tanto es una noción funcional (la «parte» es parte de un todo), pero que aún remite a la práctica profesional del arte representativo y a su especialización; muy cerca está la «figura» (o empleo, o personaje-tipo), un concepto híbrido, que en parte se define mediante una referencia al arte de representar, y en parte se asocia con el tipo de acción representada (y hablamos hoy más de papel que de figura para el criado, el rey, el galán, etc.); en fin la función del personaje es una dimensión interna del mismo, exclusiva y profundamente vinculada con la acción de una pieza teatral: en el nivel inferior del texto, en su arquitectura más profunda, es donde hallamos la función (para algunos sería el actante), que define una posición en un sistema de oposiciones y similitudes. El rol, para terminar, será la particularización, o la expresión concreta de esta función, asumida por un personaje, en una acción dramática determinada; el rol es la actualización de la función en una comedia, mientras que la función forma parte del sistema matricial, o sea el modelo explicativo y abstracto que sirve para definir un género literario, de la misma forma que, en la semiología greimasiana, el análisis de los textos maneja a «actores», y no a «actantes»: éstos son las unidades constitutivas del modelo aplicable a un conjunto de textos, mientras que aquéllos son la manifestación de los actantes en un discurso particular⁶³. Rol y función, o actor y actante, no tienen la misma naturaleza, ya que el rol pertenece a la estructura superficial, y la función a la estructura profunda, es decir que remite a un nivel superior de abstracción, aunque naturalmente rol y función mantienen una mutua relación de homología, ya que forman parte de organizaciones sintácticas parecidas en cuanto a su estructura⁶⁴. Como veremos, y según el uso que haremos de estas nociones extrapoladas del análisis lingüístico, el rol, las más de las veces, vale como «máscara» y se circunscribe a los límites de una acción enmarcada dentro de la acción principal, según el procedimiento del teatro dentro del teatro, íntimamente asociado con el disfraz que puede asumir el personaje en el teatro del Barroco. Por consiguiente, tendremos que analizar la acción recurriendo a sistemas

⁶³ La polisemia de la palabra «actor» nos lleva a usarla con cautela. Hermenegildo, 1989, por ejemplo, diferencia el personaje del actor, y éste del rol: de esta forma, el personaje se define merced a su nombre, el actor por el papel-tipo (Hermenegildo habla de «actor [señor]»), y el rol por la identidad ficticia asumida («rol de gracioso»).

⁶⁴ Sobre el análisis de Greimas, véanse las observaciones de Ubersfeld, 1998, pp. 77-79, y nociones afines en Pavis, 1998, pp. 30 y 336.

INTRODUCCIÓN

33

de roles, antes que al cómodo sistema de los personajes, que sí puede servir para una descripción a grandes trazos de la intriga de una comedia, pero que no basta para el estudio detallado de la articulación entre acción y personaje.

2. DOS PRINCIPIOS PARA UNA POÉTICA DEL PERSONAJE. EL DECORO Y LA JUSTICIA POÉTICA

Antes de pasar a la presentación de nuestro *corpus*, quisiéramos dedicar alguna atención a dos condicionamientos del personaje del teatro áureo, porque sobre estas dos bases se fundamenta su verosimilitud: el decoro y la justicia poética.

El decoro

El decoro es una noción a la vez compleja y fundamental, pues está relacionada con las convenciones que enmarcan la *mimesis*, es decir con la verosimilitud⁶⁵. El sentido general es el de respeto, obligación o deber, y suscita asociaciones como «guardar el decoro», como en la definición de Covarrubias en su *Tésoro de la lengua castellana o española*: «decoro vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves» (*s. v. decorar*); o como en la definición de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*:

Quando queremos decir que uno se gobierna en su manera de vivir conforme al estado y condición que tiene, decimos que guarda el decoro; es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los cuales entonces se decía que guardaban bien el decoro cuando guardaban lo que convenía a las personas que representaban⁶⁶.

⁶⁵ Habla Vitse de «les deux impératifs imbriqués de la vraisemblance et de la bienséance» (Vitse, 1999, p. 1939). También comenta Forestier que «l'“accord” du caractère, auquel le XVII^e siècle réservait le nom de bienséance —quelquefois celui de convenance—, [...] est l'une des notions les plus problématiques de l'esthétique classique» (Forestier, 1996a, p. 151).

⁶⁶ Citado por Moir, en su prólogo a la edición de Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. LXXVI (con más citas de autores españoles del siglo XVII dedicados al decoro, pp. LXXVI-LXXVIII); ver también Julio, 1996, pp. 209-20, «El concepto de decoro».

A partir de este sentido de conveniencia, o acuerdo, se suelen diferenciar dos acepciones de la palabra «decoro», como en la siguiente descripción propuesta por Arellano:

Dos conceptos hay de decoro en las tablas del siglo XVII: el decoro *moral* que veda la representación de ciertos motivos (rebeliones, adulterios, etc.) y que se mantiene con límites muy variables e imprecisos (desde el permissivismo de Lope o Calderón a la rigidez de Bances), y el más propiamente *dramático*, que consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática —primer galán, rey, etc.—)⁶⁷.

El decoro moral tiene que ver con la relación establecida entre la ficción representada y el público que asiste a esta representación, y, como observa Arellano, es susceptible de variaciones y de evoluciones, pues se explica en última instancia por el gusto del público, gusto cambiante y que acota el campo de lo aceptable, en la ficción, desde el punto de vista moral. Más interesante nos es el decoro interno, o dramático, es decir la coherencia interna del personaje, entendida como una relación de conveniencia entre su discurso y sus actos, por una parte, y su condición (social) por otra: dicha conveniencia define modelos previos de caracterización, a los que el personaje tiene que conformarse. Si la noción es difícil de definir es porque linda con la verosimilitud, con la que, por cierto, llega a confundirse en no pocos textos teóricos del Siglo de Oro, como en la cita siguiente, sacada de la Epístola quinta de la *Filosofía antigua poética*, de López Pinciano, donde se recomienda: «mire el poeta a quien pinta, y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa y, en suma, al *verisímil y buen decoro*, que por otro nombre se dirá *perfecta imitación*; ésta se debe guardar siempre y, en ella, la edad, fortuna, estado, nación, hábito [de la persona imitada]»⁶⁸. La equivalencia entre decoro y verosimilitud es pues total, y designa tanto a un ideal de perfección estética como a un principio que ocupa el primer puesto entre

⁶⁷ Arellano, 1995, p. 125. Para el teatro francés clásico, se suele recurrir a una diferenciación parecida entre «*bienséance externe*» y «*bienséance interne*»: ver Forestier, 1996a, pp. 153 y 165; Scherer, 1950, pp. 383-88, y el clásico Bray, 1927.

⁶⁸ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, II, p. 77 (subrayado nuestro). Que el respeto del decoro era un lugar común de la retórica lo confirma una rápida ojeada a los textos reunidos por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972.

INTRODUCCIÓN

35

las leyes que rigen la elaboración de las «personas» del drama. Para describir cómo el poeta imita la realidad, López Pinciano se vale de la comparación del teatro con la pintura (el poeta «pinta»), pero considerando implícitamente que lo que se imita a través de los personajes es una selección de modelos, de tipos con sus características fijas: fundiendo a Aristóteles con Horacio (con los conceptos de *decorum*, *aptum*, o *convenientia*), pasa lista a las características que debe tener el personaje. Éste, dice, debe ser conveniente —es el criterio principal—, semejante y constante: «conveniente, porque la fortaleza y ánimo es bueno, mas en la mujer es inconveniente, y la fidelidad es costumbre buena, mas en el esclavo es desproporcionada [...]; semejante a la persona que representa, por la cual semejanza dijo Horacio, en su *Arte*: “Sea Medea feroz; llorosa, Ino; pérfido, Ixión, y Orestes, triste” [...]; constante, como el Horacio mismo enseña diciendo: “que, si alguno quisiere introducir alguna persona de nuevo y nueva, mire cómo la comienza en sus costumbres, y en ellas prosiga siempre hasta el fin constante y firme”»⁶⁹. Como resume Maestro, comentando la aparición del concepto de decoro en la *Poética* aristotélica: «en cierto modo, todas estas cualidades tratan de contribuir, desde presupuestos lógicos y causales, a la configuración del personaje desde el punto de vista de la coherencia y armonía en sus modos de presentación, actuación y expresión, con objeto de alcanzar lo que los latinos llamarían *decorum* o *aptum*»⁷⁰. Lope recordará también estos mismos preceptos de conveniencia, semejanza y constancia en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, entre los consejos dirigidos al poeta deseoso de escribir una obra de teatro:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,

⁶⁹ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, II, pp. 360–62. Sobre las fuentes aristotélicas y horacianas de esta descripción, ver Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, Introducción de Moir, pp. LXXV–LXXVI; Maestro, 1999, en part. pp. 66–67; Julio, 1996, pp. 211–12; y una buena síntesis en Pasquier, 1995, pp. 81–101.

⁷⁰ Maestro, 1999, p. 66.

y, con mudarse a sí, mude al oyente;
 pregúntese y respóndase a sí mismo,
 y, si formare quejas, siempre guarde
 el debido decoro a las mujeres.
 Las damas no desdigan de su nombre,
 y, si mudaren traje, sea de modo
 que pueda perdonarse [...]

 Guárdese de imposibles, porque es máxima
 que sólo ha de imitar lo verisímil;
 el lacayo no trate cosas altas,
 ni diga los conceptos que hemos visto
 en algunas comedias extranjeras;
 y de ninguna suerte la figura
 se contradiga en lo que tiene dicho⁷¹.

Según la perspectiva de la poética clásica, el respeto del decoro es garante de la coherencia del personaje, siempre en función de lo que espera el público, prescriptor implícito de estos modelos convencionales, según los cuales la ficción representada en el tablado es aceptable, es decir verosímil. Fumaroli ha mostrado todo lo que debe esta concepción de la invención dramática a la tradición de la antigua retórica, según la cual el personaje era conjuntamente un ser ficticio y el representante emblemático de una virtud, para un arte cuyo cometido era mostrar ante los ojos del público unos modelos de perfección incuestionables: de ahí que el poeta sea un mediador entre el público y un repertorio de imágenes estereotipadas almacenadas en un imaginario común, que define una visión del universo como constituido de esencias ordenadas de manera definitiva⁷². Como comenta García Berrio en su libro sobre la recepción de Horacio en España, «en suma el decoro personal no reside tanto en las noticias reales de los personajes literarios, sino en su conformidad con arquetipos y leyes filosófico-morales, para ajustar las cuales tanto la Retórica como la Poética han fundido y consagrado los moldes estrictos que se repiten, desde la *Retórica* de Aristóteles al *Ars* de Horacio, como garantía de verdad absoluta e inmutable, no sometida a las parciales fluctuaciones de la verdad de las imitaciones directas y

⁷¹ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 269-90 (citamos por la ed. de Rozas, 1976, p. 190).

⁷² «Le dramaturge et son public disposent donc d'un territoire imaginaire commun, que la fonction du théâtre est d'animer» (Fumaroli, 1990, p. 303).

INTRODUCCIÓN

37

realistas»⁷³. Ahora bien, en un teatro cuyos personajes, como ya hemos dicho, no se limitan a la repetición de un tipo, respetar el decoro, en el sentido de respetar la asociación de unos cuantos papeles fijos con una serie invariable de cualidades, no basta para definir el comportamiento y el lenguaje de los actores de una obra dramática. Y las protestas de los poetas de que se debe respetar el decoro no impiden que en la práctica los personajes, para pintar la variedad humana, tengan que apartarse de estos arquetipos modélicos, porque lo que pretende el teatro moderno es imitar la vida con su diversidad y no a unos dechados de virtudes.

En estas condiciones, el decoro, más que proponer modelos positivos, impone una serie de limitaciones al comportamiento y al discurso del personaje, en función de su sexo, su edad, y su *estado* o posición social, pero dentro de unos límites difíciles de definir una vez por todas. De ahí que Arellano, después de recordar que, por ejemplo, el galán escapa muchas veces del arquetipo del «caballero hierático» al que se le ha querido limitar, proponga recurrir a la perspectiva genérica en que se sitúan el poeta y el público de una comedia determinada, para explicar por qué el decoro admite variaciones: «estos conceptos [decoro moral y decoro dramático] no son absolutos, sino que dependen del molde genérico. El decoro dramático y moral a que están obligados los géneros serios se diferencia del que rige los burlescos, donde se constatan numerosas “rupturas” del decoro que serían inaceptables en los primeros»⁷⁴. La ruptura del decoro, más que implicar una modulación del mismo, lo cuestiona, se distancia de él en los géneros cómicos, donde precisamente aflora una tensión entre la tradición retórica de representar al mundo mediante un proceso de idealización, y una voluntad de prestar atención a la realidad y a su particularidad: como escribe Maestro, el decoro es el vector de «una visión del mundo que se atiene a una antropología de la conducta social» que pide al personaje que defienda, a través de sus acciones, «un orden moral y político, desde el que se exigen al individuo unas determinadas formas de conducta y desde el que se regulan todos los impulsos de expresión social»⁷⁵. La complejidad del

⁷³ García Berrio, 1980, pp. 56-57.

⁷⁴ Arellano, 1995, pp. 125 y 128.

⁷⁵ Maestro, 1999, p. 65, nota 2, y p. 67. Canavaggio, 1977, propone articular parecidamente dos principios de construcción del personaje en su definición de la *bienséance*: ésta es «fidélité du personnage à sa loi intérieure, mais aussi conformité de ses comportements aux normes d’une idéologie» (p. 228).

personaje del teatro moderno radica en esta tensión histórica, propia de los albores de la Modernidad, como momento de la emergencia del Sujeto, es decir del paso de la sociedad estamental, de antiguo régimen —hasta podríamos decir: primitiva—, en que el individuo se define por completo merced a la posición en que se encuentra al nacer en el grupo que lo rodea, a esa otra visión del mundo basada en la percepción (llamémosla democrática) de la igualdad de todos. Proyectada hacia el mundo del arte, esta transición se manifiesta en una tensión entre dos concepciones de la caracterización del personaje, es decir, por una parte, una reproducción casi alegórica de una abstracción, que sería la «verdad» universal de la vero-similitud que se le exige a la imitación, o, por otra, un reflejo fiel a la percepción particularizada: como categoría literaria, el personaje se encuentra pues en esta encrucijada entre idealidad y realidad, entre el respeto de un modelo inmutable y la invención libre que pretende reproducir lo individual. Por consiguiente el decoro, a pesar de las numerosas rupturas a que da lugar, sigue siendo vigente en la Comedia cómica, como un repertorio de modelos de los que es necesario apartarse para dar cuenta de la diversidad y de la complejidad humana. Dicho de otro modo, nos parece lícito afirmar que existe un decoro único, invariable, aunque acepte modulaciones muy numerosas, pero siempre en el sentido de una deformación de un modelo preexistente de que tienen conciencia tanto el emisor como el receptor del mensaje. Relativamente a los géneros graves, en que es posible que los personajes se correspondan con modelos de perfección y de virtud, los géneros cómicos jugarán con este horizonte de expectativas, bajo la modalidad predilecta de la referencia distante e irónica —como referencia implícita a un código— o como parodia y pastiche —es decir como referencia explícita en que el modelo parodiado se halla designado claramente. Como escribe Maestro, es en efecto en los géneros cómicos donde se manifiesta el problemático estatuto del decoro, y donde es necesario alejarse de una concepción del arte, o de la poesía, enfocada únicamente a partir de los géneros dignos, es decir los géneros graves, en que los argumentos retomaban una y otra vez las mismas fábulas, y que ignoraban la temática amorosa y sus historias llenas de transgresiones de todo tipo, propias del universo del amor⁷⁶: «desde la

⁷⁶ Como observa Adams, en los personajes de las comedias de Lope se suelen hallar más defectos que virtudes, porque lo dominante es el engaño y el erotismo (Adams, 1966, p. 589).

INTRODUCCIÓN

39

época medieval se desarrolla una literatura en la que diferentes tipos de personajes comienzan a distanciarse cada vez más de las exigencias formales y funcionales del decoro. Se trata de creaciones literarias afines a las formas narrativas y a los géneros cómicos, modalidades ambas que no se vieron involucradas en los objetivos normativos de las poéticas clásicas»⁷⁷.

El decoro —es decir las obligaciones de las *dramatis personae*— propio de los géneros cómicos es un decoro que se diferencia del decoro de los géneros graves, pero que no deja de definirse en referencia con éste —y precisamente la caracterización de los personajes puede servirnos de argumento en este sentido, frente a la teoría opuesta, que defendería la autonomía del campo cómico. Y es así porque la comedia sucede a la tragedia, y porque lo cómico se sustenta de su contrario⁷⁸: como rasgo de la comedia cómica, existe una comicidad que radica en la ruptura del código dominante. Sirvanos de ejemplo Lucía, primera dama de *No hay peor sordo*, de Tirso de Molina⁷⁹. Cuando finge ser sorda y mueve los brazos de manera exagerada y disparatada, Lucía hace reír, no porque ser sordo sea risible, ni tampoco porque la que parece ser sorda no lo es en realidad, sino porque el efecto cómico nace de la distancia (la disconveniencia) entre el modelo que sirve de referencia a su definición como dama, y su caracterización como individuo: Lucía es risible porque no debería dar que reír, porque ilustra una ruptura del código que fundamenta convencionalmente la existencia de su personaje, como ejemplar de la clase sociodramática «dama»; es risible porque, cuando finge ser sorda, es una anti-dama⁸⁰. La distancia respecto a

⁷⁷ Maestro, 1999, p. 68. Sobre el proceso de dignificación del tema amoroso, ignorado por los antiguos, su progresiva inclusión en el campo de la poesía, y las consecuencias de esta aportación, véase el magno libro de Auerbach, 1950.

⁷⁸ Después de otros críticos que se interesaron por la definición del género cómico (como Frye o Mauron), Vitse, 1990, vuelve sobre la sucesión, más lógica que cronológica, entre tragedia y comedia (pp. 339-40). Ver también Gómez: «en la oposición tragedia/comedia, el término no marcado es el segundo, como advierte Caramuel, *Primus Calamus* (1668): “Latius patet Comoedia, quam Tragoedia: omnius enim Tragoedia est Comoedia, non contra”» (Gómez, 2000, p. 41).

⁷⁹ Este personaje es ejemplo de lo que Arellano, 1988, llama la «generalización del agente cómico» (p. 41).

⁸⁰ En *Los Cigarrales de Toledo* Tirso deja la palabra a un personaje que critica su comedia *El vergonzoso en palacio*, donde también aparecen damas indecorosas: como escribe Vitse, el reproche «consiste, à travers le procès de l'inconduite des jeunes aristo-

la norma no cuestiona la norma; al contrario, ilustra su validez y su permanencia. En la misma comedia del Mercedario —que estudiamos más abajo—, la otra dama, Catalina, también es risible, aunque en su caso la risa no proviene de una acción voluntaria, sino de un defecto intrínseco: Catalina es dama, pero es fea (y además de carácter arisco); es decir que le falta un elemento fundamental de su definición como dama, es dama sin serlo del todo. Así como Lucía oscila entre la anti-dama que finge ser y la dama que es (en este caso sujeto de las acciones usualmente reservadas a las representantes de su estatuto sociodramático), Catalina también es dama (es noble y rica, se casa al final de la comedia con un galán), pero con una carencia, y su anormalidad sirve para despertar en el público la risa, mediante la adhesión de quien comparte el conocimiento de un código al que se ha contravenido parcialmente. Son numerosas las teorías que explican la risa, pero es innegable que uno se ríe de la observación de una distancia respecto a un modelo previsible de comportamiento, y que el placer que entraña esta risa es mayor cuando se le añade la conciencia de participar como cómplice en un engaño: es exactamente lo que ocurre en *No hay peor sordo*, donde Catalina y Lucía ilustran dos modulaciones de un mismo principio, el de la risa paródica, en una comedia burlesca, e incluso a veces grotesca, donde la fuente de la risa es a menudo la ciceroniana *turpitudō e deformitas* de sus personajes, según ha señalado Arellano⁸¹. En estos casos en que se da una comicidad generalizada, que afecta no solamente a la especializada «figura del donaire», sino también a los protagonistas, el decoro persiste en la obra, pero se le ilustra como anti-decoro, como un decoro no sólo permisivo, sino que hasta impone la contravención hacia la regla como norma de conducta para estos personajes que, aunque siguen representando los «papeles» característicos de la estética de la Comedia Nueva, lo hacen de un modo que les lleva a transgredir constantemente los límites asignados normalmente a estos papeles. Pero buena parte de lo cómico radica entonces en que hacen reír unos per-

crates tirsienenses, à dénoncer le non-respect de cette autre vérité, fondée sur un idéalisme moral, et selon laquelle est considérée comme impossible et donc artistiquement inacceptable la coexistence, en un même personnage, d'une naissance noble et d'un comportement impudique» (Vitse, 1999, p. 1940).

⁸¹ Arellano, 1994, p. 110, retoma de Cicerón esta noción para ejemplos de una comicidad grosera e indigna asociada con personajes socialmente dignos. Ver también Newels, 1974, pp. 87-105.

INTRODUCCIÓN

41

sonajes dotados de los mismos papeles que, en otro contexto —en otra modulación tonal de la Comedia—, son sujetos de acciones graves y hablan con un discurso elevado, y que ahora participan de situaciones degradantes, y hablan y se comportan de manera absurda, burlesca, paródica: el efecto cómico es producto de la distancia entre el personaje-tipo y el personaje, entre lo virtual y lo actual.

De ahí dos consecuencias: por una parte, nos damos cuenta de que estos perfiles de personajes, que resultan de una distorsión de la convención definitoria de los papeles fijos, nos llevan muy cerca de la definición de la «figura», ahora en su acepción en el universo de la comedia cómica, es decir «en el sentido aurisecular de personaje con una deformación extravagante y ridícula que mueve a risa y desprecio», lo que significa claramente («deformación») que su individualización se elabora con referencia a un modelo preexistente⁸². Como señala Asensio en su estudio del entremés, el teatro cómico español del XVII evoluciona preferentemente en el sentido de una especialización y de una multiplicación de ciertos papeles en la risa, hasta crear un repertorio muy completo y variopinto de figuras graciosas, fácilmente identificables como fuentes de risa por el público (en particular merced a su vestimenta y su aspecto físico), y que, como en la conocida y bien estudiada «comedia de figurón» se pueden insertar en el marco de una comedia de enredo⁸³. Por otra parte —y esta segunda observación depende de la anterior—, la utilización de personajes de estatuto híbrido, o problemático, como las dos hermanas de *No hay peor sordo*, trae como consecuencia la de quitar buena parte de su verosimilitud a las acciones representadas: ambas damas no respetan el decoro, es decir rompen el pacto de la

⁸² Arellano, 1994, p. 114, nota 30. Hacia el final del siglo XVII, Charles Perrault, en su *Parallèle des anciens et des modernes* define precisamente lo burlesco como producto de la disconveniencia: «Le Burlesque, qui est une espèce de ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable [...] or cette disconvenance se fait en deux manières, l'une en parlant bassement des choses les plus relevées, et l'autre en parlant magnifiquement des choses basses» (citado por Caldicott, 1984, p. 801).

⁸³ Ver Asensio, 1965, pp. 81-82. Sobre la comedia de figurón (o comedia «con» figurón), ver las atinadas observaciones de Arellano y García Ruiz en la introducción a su edición de Calderón, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa* («Calderón y la comedia de figurón», pp. 42-51). También García Ruiz, 1993; Lanot y Vitse, 1976; Hernández, 1994; así como los trabajos de Serralta indicados en la Bibliografía.

verosimilitud, faltando a la conveniencia o a la constancia (Catalina porque no se adecúa al modelo, y Lucía porque finge una discapacidad física risible, ajena a la definición canónica del papel de dama). Comenta Julio: «si el autor dramático ha creado un carácter ‘desviado’ es porque o bien pretende ridiculizar un personaje concreto y la burla se consigue faltando al decoro [...], o bien porque el autor quiere hacer alarde de sus habilidades, aun infringiendo el principio de la verosimilitud»⁸⁴. Arellano ha mostrado cómo la «artificiosa inverosimilitud teatral»⁸⁵ es un rasgo definitorio de buena parte del repertorio de la comedia de enredo, cuyas acciones remiten a una contradictoria verosimilitud inverosímil, es decir que estas comedias no pretenden crear una ilusión verista de lo que se representa, sino que a la inversa, están denunciando constantemente al espectador que lo que mira en el escenario es fingimiento, y no realidad: la caracterización de los personajes como figuras o medio figuras (Catalina en la comedia de Tirso), o como figuras voluntarias (Lucía) participa de esta construcción de una verosimilitud irónica que se autodesigna como elaboración artística, fruto de la invención y del juego con la tradición y la convención.

Se nos podría objetar que lo dicho hasta aquí del decoro —un decoro constante pero flexible, es decir que acepta excepciones parciales, a costa de la verosimilitud de las acciones representadas— es válido solamente porque con obras como la tirsiana *No hay peor sordo* nos hallamos en un extremo del campo de la Comedia Nueva; que ésta no siempre se puede asimilar a una forma de teatro declaradamente cómico; que en suma la comedia burlesca explota a fondo algunas potencialidades de la Comedia, pero que la risa no es, o no siempre es, un criterio definitorio válido de la comedia (como comedia cómica). Cuando el decoro no es tan laxo con los personajes de la Comedia, cuando no se les permite comportarse de manera degradada y extravagante, a fin de que se ría el público, ¿qué libertad les queda a los protagonistas de nuestro repertorio? La respuesta es: el disfraz, como ya lo ilustra Lucía en *No hay peor sordo*, pues sus contravenciones al decoro las realiza como si usara una máscara. El disfraz es en efecto el medio con el cual el personaje puede sortear una prohibición estatutaria, impues-

⁸⁴ Julio, 1996, p. 226.

⁸⁵ Arellano, 1996, pp. 37-38, y 1988, en part. p. 31.

INTRODUCCIÓN

43

ta por su calidad social, y en suma, su estatuto sociodramático. Si el poeta no decide recurrir a la multiplicación de las excepciones al decoro —y aquí cabría afinar nuestra reflexión tomando en cuenta la evolución diacrónica de la Comedia áurea—, le queda la posibilidad de multiplicar los disfraces, que implican que el personaje abandone su papel para, adoptando una identidad ficticia, adecuarse a las exigencias distintas de uno nuevo. En esta acepción, ensanchamos la comprensión del decoro hasta englobar, como lo sugiere López Pinciano (con la conveniencia y la semejanza), la fidelidad de cada uno de los personajes al modelo tutelar de la categoría socio-dramática a que pertenece su papel (como recomienda Lope cuando aconseja que el lacayo no trate cosas altas, la dama no desdiga de su nombre, etc.): es el sentido de una breve observación de Arellano, para señalar que con el disfraz, los «nobles disfrazados de plebeyos [...] acomodan discurso y conducta al personaje que encarnan; situación compleja y ambigua, muestra de la preocupación por el decoro (que, claro está, existe como norma general), pero problemática asunción de bajezas indecorosas por parte de los galanes y damas»⁸⁶. Respetar el decoro significa entonces dos cosas: en primer lugar que, hipócritamente, como si se tratara de una moral social puramente de fachada, o como si fuera tiempo de carnaval, el personaje puede considerar que su decoro, sus obligaciones de noble, etc., quedan intactos ya que quien actúa de forma indecorosa es «otro», como si existiera una solución de continuidad entre estas dos identidades; en segundo lugar significa que, una vez disfrazado, se va a comportar de acuerdo con las exigencias propias de su nuevo papel. El respeto férreo de las convenciones definitorias de cada estatuto sociodramático se acompaña pues de una libertad mayor para el personaje de alternar los papeles, lo que implica también, desde el punto de vista de la invención poética, una variedad mayor de los recursos expresivos —variedad que agrada al público. No es el lugar para pasar revista a los distintos disfraces posibles, pero digamos que las posibilidades de disfraz no son infinitas, y que éstos son muy convencionales. Al respecto, los más fre-

⁸⁶ Arellano, 1988, p. 41, nota 49. Ver lo que escribe Bataillon, 1961: «le réalisme traditionnel de l'Occident (sa fameuse *mimésis*) crée moins des individus ou même des types imitant le réel, que des personnages jouant leur rôle dans une action ayant un intérêt humain. Leur vérité consiste moins dans leur conformité à une réalité objective que dans leur adaptation au rôle» (p. 259).

cuentes que encontraremos apuntan a una mayor libertad de las damas, en comparación con los galanes, más constreñidos por el decoro, y también menos activos que ellas: la dama se disfraza y puede cambiar de estatuto social (disfrazándose de criada, de villana, panadera, etc.), y hasta de sexo, mientras que el galán menos a menudo cambia su estatuto por otro inferior (se disfraza de criado, o finge tener algún oficio mecánico⁸⁷) y, muy raramente, cambia de sexo⁸⁸; en cuanto al rey, veremos que la idea de majestad parece implicar fuertes limitaciones a la posibilidad del disfraz. Sea lo que fuere, en todos estos casos, el personaje disfrazado tiene la obligación de comportarse, en sus actos y en sus palabras, de acuerdo con el código que implica la nueva identidad que asume.

Para resumir, el decoro constituye una convención particularmente importante en la elaboración de las *dramatis personae* de la Comedia Nueva. Hasta podemos decir que el papel (más exacto sería decir: los papeles) precede al personaje y que es la primera constricción, el invariante elemental en la elaboración del personaje, ya que una misma regla rige, de forma igual y uniforme, los distintos estatutos sociodramáticos que constituyen el sistema de los personajes. El respeto del decoro implica por lo tanto una aceptación del artificio, lo que le ofrece al poeta dramático dos soluciones para resolver el dilema que señalábamos antes, entre respetar un modelo preexistente, según una visión conservadora e idealista, y dar cuenta de forma realista de la diversidad humana. La primera solución consiste en la multiplicación de las figuras tipificadas, que lleva hacia una acentuación de la carga cómica de la acción, acompañada de una verosimilitud inverosímil. En este caso se da una ruptura individual del decoro, de extensión relativa. La otra solución es la de permitirle al personaje que cambie de papel (con algunas limitaciones cuyos contornos hemos intentado esbozar, pero que merecerían un estudio aparte): la permisividad del decoro se compensa entonces con la obligada observación de la semejanza, como si

⁸⁷ A la inversa, es menos frecuente el disfraz del criado en señor: ocurre, con evidentes consecuencias burlescas —y aunque en un momento dado casi le cuesta la vida al criado disfrazado—, en *El poder vencido y el amor premiado*, de Lope de Vega.

⁸⁸ En la comedia de Lope de Vega *El mayor imposible*, el primer galán cuenta cómo, escondido en la casa de su dama, se ha tenido que desnudar y disfrazar con la ropa de una criada.

se asociara una definición ontológica con cada máscara que el personaje es susceptible de llevar (en particular para la dama, más libre para enredar la acción cuando se ha disfrazado). En ambos casos se advierte que la verosimilitud imperante en la Comedia Nueva resulta de un pacto entre emisor y receptor cuyo carácter artificial se acepta plenamente: la Comedia Nueva es por lo tanto un teatro de papeles, o de roles, antes que de personajes. Y es también un teatro del artificio asumido como tal, es decir un teatro lúdico, en que la convención es aceptada como convención por poeta y público⁸⁹.

La justicia poética

En su ya citado estudio sobre los principios de interpretación de la Comedia áurea, Alexander A. Parker confería una importancia decisiva a la noción de justicia poética, entendida como la obligada distribución, al final de la obra, de un premio a los personajes virtuosos, y, a la inversa, de un castigo para los malos. A esto añadía Parker que el drama español afirma «la necesidad del castigo del malvado, es decir, que nadie debería ser castigado y sufrir calamidades sin merecerlo», y que «los diferentes tipos de castigo se escalonan desde el más severo hasta el más leve, con una cantidad de matices intermedios», desde la muerte acompañada de condenación al infierno, hasta varios grados de frustración, como es «la no realización de un matrimonio sobre el cual un personaje ha puesto todas sus esperanzas»⁹⁰. El hispanista inglés, enlazando este principio con otro de los que guía su lectura del teatro español del Barroco (la existencia de un «tema» en cualquier obra), concluía que la acción de una comedia manifiesta la «subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética, que no está ejemplificada solamente por la muerte del malhechor»⁹¹.

⁸⁹ En esa dirección de una adhesión muy relativa del espectador a la ficción representada van también las observaciones de Ruano acerca del juego épico (antes que aristotélico) de los actores del teatro áureo: «todas las indicaciones que poseemos en los textos de comedias apuntan al hecho de que sobre el tablado el actor claramente actuaba como actor representando un papel y que la transformación [del actor en su personaje] de que hablan Lope y otros es la imitación literaria y artística y no realista; se trata de remedar el arte y no la vida» (Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 521).

⁹⁰ Parker, 1976, p. 335.

⁹¹ Parker, 1976, p. 357.

Frente a una postura excesivamente moralizante, y también excesivamente generalizante, pues pretende hablar de *toda* la Comedia, la crítica ha tendido últimamente a rechazar esta línea de interpretación. En efecto, como escribe Arellano, hay que guardarse de un «exceso de inclinación a las interpretaciones y principios morales aplicados a la construcción artística»⁹², lo que indudablemente era el caso para la escuela de Parker. Asimismo no podemos sino suscribir a los consejos de prudencia de Ruiz Ramón, cuando apunta que, «para aceptar la justicia poética como uno de los principios estructurales del drama clásico español, sería necesario probar antes que sólo existe en él un único nivel de culpabilidad. Lo normal, por el contrario, es la existencia de distintos niveles de culpabilidad. Desde el momento en que un personaje es castigado, pero no los otros que han incurrido en algún tipo de culpabilidad, lo prudente o lo lógico en tales instancias será considerar como relativo el recurso de la justicia poética»⁹³. Acabamos de ver, a propósito del decoro, que son abundantísimos los ejemplos de personajes respetables sujetos de acciones poco dignas, y es fácil encontrar ejemplos de comedias en cuyos desenlaces las buenas acciones no son premiadas, ni son castigadas las malas, sobre todo si tomamos en consideración las dos dimensiones conexas de las perspectivas diacrónica y genérica⁹⁴. Ya que estamos hablando de un teatro aristocrático cuyos héroes son de sangre noble, lo que define el bien y el mal tendría que ser —y muchas veces es— el código del honor, que impone sus obligaciones a galanes y damas y define una norma ética a partir de una moral social regida por la exclusión recíproca de lo noble y de lo villano; pero el hecho es que estas imposiciones también aceptan variaciones y matices, en particular porque en el teatro cómico las faltas cometidas por los personajes no pueden ni deben ser graves, ya que el desenlace no puede ser funesto, y también porque no se debe olvidar la importante influencia de la comedia latina en el teatro clásico español, con sus situaciones irreverentes y sus personajes «bajos». Así como el decoro no basta para definir la caracterización estática de los personajes de la Comedia Nueva, tampoco las obligaciones del honor bastan para su caracterización dinámica.

⁹² Arellano, 1995, p. 116.

⁹³ Ruiz Ramón, 1978, p. 32.

⁹⁴ Ver Arellano, 1995, p. 118.

INTRODUCCIÓN

47

Sin embargo algunos siguen defendiendo la utilidad y la validez del principio de la justicia poética; suscribimos palabra por palabra la siguiente observación de Serralta, a propósito de un personaje que, excluido en el desenlace de una comedia de Lope, ilustra «una justicia poética que, necesitada desde luego de matizaciones y retoques, no [...] parece una noción tan obsoleta como alguna que otra vez lo ha pretendido la crítica reciente»⁹⁵. Son dos los motivos por los que nos parece lícito recuperar la noción de la justicia poética.

El primero consiste en interpretar la noción de la justicia poética en el sentido de que las acciones representadas obedecen en su organización a una forma particular de causalidad, y de causalidad significativa, que da a la intriga una coherencia lógica y estética, más importante para nosotros que el objetivo y los principios morales que motivarían esta misma acción. En efecto, se puede recuperar este principio de interpretación precisamente para enfatizar la gran coherencia constructiva de la comedia española clásica, sobre todo si la comparamos con el teatro anterior, o con ciertas formas de teatro que perduran en la primera producción de Lope. Queremos decir que el progreso dramático que representa la fórmula de la Comedia Nueva reside en buena parte en esa férrea coherencia interna de la acción, la cual llega a su conclusión —como veremos repetidas veces en las páginas que siguen— evitando las soluciones artificiales, y sin recurrir a ningún *deus ex machina*, ni otro aporte que venga desde fuera a la acción; como escribe Bataillon, la justicia poética es «distributiva tanto como immanente»⁹⁶, lo que significa que tanto el premio como el castigo le llegan al personaje después de una concatenación de sucesos ordenados según el principio de la causalidad, que hace aceptable a ojos del público la suerte final de los que participan en el desenlace. En otras palabras, el destino final de tal o cual, para ser verosímil, tiene que aparecer como la consecuencia natural de lo que antecede, y veremos que el papel del *wrongdoer*, en palabras de Parker, es fundamental en la economía de la acción, independientemente de su castigo final. Esta coherencia interna de la obra no es otra cosa que el principio aristotélico de la *necesidad*, un concepto bien conocido en la época moderna porque ha perdurado como principio retórico fundamental: en palabras de Dunn, «el

⁹⁵ Serralta, 2001, p. 92, nota 25.

⁹⁶ Bataillon, 1961, p. 132 (traducción nuestra).

hecho de que Aristóteles acentuase la *necesidad* en las interrelaciones del argumento afirma que la acción tiene sentido; la lógica íntima de una ficción es una suerte de *telos*, un destino, análogo al concepto del filósofo de que cada cosa tiende hacia su propia plenitud y perfección⁹⁷. La justicia poética sólo puede existir si la distribución del premio y del castigo obedece a esta forma de verosimilitud según la cual cada uno tiene su merecido; sólo puede existir si es justificada la suerte individual de cada participante en la acción, y ello implica que, por lo menos retrospectivamente, la trayectoria individual del personaje tenga sentido, es decir que la causa que lleva al desenlace sea una explicación del desenlace⁹⁸. De no ser así, la acción en la Comedia carecería de sentido, y los personajes recibirían premio y castigo al azar, según los caprichos del poeta, lo que nos parece difícil de aceptar para la Comedia Nueva. Concretamente, en las comedias que vamos a estudiar, la «frustración» de que hablaba Parker es una exclusión del microcosmos social, que toma la forma de la «no realización» (siempre en palabras de Parker) del matrimonio deseado, y es necesario que esta exclusión se explique, así como se explican todos los demás elementos que permiten comprender el desenlace: por ejemplo, cuando para terminar una comedia con un matrimonio de conveniencia, es necesaria la intervención de un personaje (generalmente un galán, sin el que alguna dama se quedaría «suelta») que sólo cumple con esta función, se notará que su llegada ha venido siempre precedida de alguna participación en la acción, lo que le quita a su irrupción en el escenario algo de su carácter artificial: el hecho de que el teatro áureo sea muy convencional y formulario no quita que la sucesión de las acciones obedece claramente a un riguroso principio de racionalidad, y es en esa dirección de la racionalidad y la

⁹⁷ Dunn, 1973, p. 86. También Fumaroli, 1990, aborda este punto de la necesidad aristotélica, entendida como «la logique interne de la *fabula* dramatique», que es la garantía de la concordancia entre los personajes y las acciones de que son sujetos (p. 305).

⁹⁸ Aunque, como observa Dixon, esta concatenación causal pueda hacer necesaria una reconstrucción a partir del final de la acción: «though some of the events of a story may be not be enacted on stage, and may be revealed to us out of their chronological causal sequence, it is by mentally reconstructing that sequence [...] that we can apportion responsibility for those events». Más discutible es lo que sigue: «As Pring-Mill pointed out, this is not a principle applied by the author in plotting the course of the action (it is in fact one that he has purposely eschewed), but rather a principle of critical analysis. Indeed it is one which we may well not apply while watching a performance» (Dixon, 1994, p. 14).

INTRODUCCIÓN

49

verosimilitud como nos parece lícito recuperar la justicia poética⁹⁹. No se trata por tanto de negarle cualquier valor ético a la Comedia (habrá que volver sobre el alcance de la transgresión cometida por el galán excluido), sino de centrarnos, porque es lo que importa en un análisis morfológico, en las formas que adopta la exclusión de un responsable del desorden, y observar que esta posición final viene dada por un encadenamiento causal generalmente bastante riguroso.

Esta primera observación nos lleva a la segunda, que tiene que ver con la significación de la acción de una comedia y de su desenlace. Todo drama es conflicto, combate (como en el griego *agon*), enfrentamiento de voluntades, y lo normal es que la representación termine cuando sabemos cuál es la suerte individual de cada personaje, y sin que quede cabo suelto. Más precisamente, el desenlace, como conclusión que es de un conflicto, propone, para poner fin a la maraña, a la complicación dramática, una situación en que se le declara vencedor a uno, y, lógicamente, perdedor a otro. Ahora bien, una particularidad formal de la Comedia Nueva es que el desenlace muchas veces permite celebrar la victoria del protagonista (en particular si se trata de una comedia cómica) sin dejar por eso que algún personaje reciba un castigo —eso sí, un castigo que acepta matices y grados muy diversos, como tendremos ocasión de ver más de cerca. Esta co-presencia de la celebración de la victoria y de la proclamación del fracaso dramático llevó a algunos críticos a identificar en la Comedia áurea la estructura recurrente de lo que Aristóteles llama la fábula doble, frente a la fábula simple, que le parece más recomendable y más característica de la tragedia, aunque, señala el filósofo, aquélla se adecuaba más al gusto del público: «el segundo grado de perfección en la estructura, que algunos colocan el primero, es la que tiene una doble trama, como la Odisea, y termina de una manera opuesta para los personajes buenos y para los malos. Parece que se asigna a ésta el primer puesto debido al mal gusto del público, ya que los poetas se acomodan al de los espectadores y crean conforme a sus deseos. Y, sin embargo, no es éste el placer específico de la tragedia, sino

⁹⁹ A la inversa, y quizás en contra de lo pudiera pensarse del país de Descartes, los poetas franceses que adaptan la Comedia española en la primera mitad del XVII se muestran poco preocupados por la racionalidad que pudiera explicar los lances finales que llevan la pieza a su conclusión; en particular no vacilan en recurrir a personajes puramente funcionales que intervienen sin ninguna preparación para garantizar desenlaces felices con bodas múltiples.

más bien de la comedia»¹⁰⁰. Parece como si el Estagirita hubiera tenido en mente el teatro español del Siglo de Oro cuando escribió estas frases: un teatro vivo y comercial, en que el poeta es esclavo del gusto del público, cuyas preferencias lo llevan a componer muchas comedias y tragicomedias y pocas tragedias; una doble disposición de las peripecias para los dos antagonistas, en unas obras en que a veces es difícil identificar quién es el personaje principal; por fin una distribución simétrica y exclusiva de premio y castigo para los «buenos» y para los «malos»¹⁰¹.

Por consiguiente, nos parece plenamente aceptable la justicia poética si la interpretamos desde el punto de vista poético y no desde el punto de vista moral; en otras palabras, si recurrimos a la *Poética* para interpretar la Comedia Nueva, dejando de lado los numerosos comentarios que tendieron a dar a la lectura del texto de Aristóteles un sesgo marcadamente moral. El texto dramático es, por naturaleza, un texto dialógico y polifónico. Sin embargo es evidente que al final de una comedia se puede identificar sin lugar a dudas quién ha realizado su deseo y quién ha visto frustrado su intento, quién es el vencedor y quién el vencido; de ahí que podamos preferir hablar de moral dramática antes que de moral sin más, porque, como ya sucede con la categoría del decoro, la dificultad radica aquí en definir precisamente las buenas acciones y las malas, lo bueno y lo malo, según criterios que hagan válidos estos principios morales en más de una comedia, mientras que es obvio que en el plano del juego de fuerzas que encarnan los actores del drama, cualquier obra se termina siempre con una victoria o con un fracaso: el invariante es aquí el criterio dramático, mientras

¹⁰⁰ *Poética de Aristóteles*, ed. García Yebra, cap. 6, pp. 172-73. González de Salas comenta con mucha fidelidad este pasaje de la *Poética*: «La fábula puede ser de una sola constitución o de dos. Esto es, que en su constitución, haya una sola mudanza de fortuna; quiero decir, que alguno descienda del feliz estado al infeliz o al contrario, y entonces será la fábula de una sola constitución, o que en la fábula se constituyan dos mudanzas contrarias; de una, pongo yo por ejemplo, que pase del estado dichoso al desdichado; y de otra, del desdichado al dichoso, y entonces será la fábula de doblada constitución. Y juntamente reprueba [Aristóteles] esta forma postrera y dice que la mejor constitución es la que consta de la mudanza única de alguno» (González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pp. 260-61).

¹⁰¹ Estos dos últimos puntos (la difícil determinación de quién es protagonista y la distribución del premio y del castigo) pueden llevar a interpretar algunas de las piezas de Lope que él llamó «tragicomedias» como tragedias dobles: ver, a propósito de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* interpretado en este sentido, Wilson y Moir, 1992, p. 127.

INTRODUCCIÓN

51

que la variable es el criterio moral, merced al que se rellena la estructura y se aporta una justificación a la acción para hacer verosímil el destino individual de los personajes.

Para terminar, estas dos observaciones nos llevan a aceptar la justicia poética como principio estructural, pero tomando en cuenta una constante tensión entre dos ejes de lectura, de que nos tendremos que valer conjuntamente para el correcto análisis de la relación entre acción y personaje: por una parte, la interpretación ideológica, que no podemos descartar del todo, y que aporta claves de lectura de la acción en función de un código de comportamiento externo a la obra, designando de antemano lo que es bueno y lo que es malo, para justificar la suerte final del personaje; por otra parte, la interpretación funcionalista, que privilegiamos, según la cual la justicia poética resulta de las exigencias internas de cada obra. Estas exigencias son variables, por supuesto, ya que en particular pueden modular el principio general según la tonalidad de la comedia, para de esta forma dejar de castigar lo que en otro contexto es castigable y castigado. Pero nos parece posible afirmar que, con estas salvedades, la justicia poética es una ley de cumplimiento imperativo para los personajes, porque en definitiva es un elemento de la poética de la Comedia. Veremos con más de un ejemplo que la ley de construcción de la intriga parece a veces exigir que se castigue a un personaje (casi siempre un galán, y pocas veces una dama), ilustrando el axioma de que la forma precede a la significación; pero, al mismo tiempo, nos será imposible explicar el comportamiento de los personajes sin hablar de los valores que parecen darles vida.

3. EL *CORPUS*. TRAGICOMEDIA Y COMEDIA

La voluntad de estudiar las convenciones y la dramaturgia de la Comedia Nueva choca de entrada con el escollo que constituye la cantidad de los textos escritos en el Siglo de Oro para su representación en los teatros comerciales. Es rigurosamente imposible pretender estudiar el sistema de los personajes en la totalidad de las comedias que nos llegaron (y que son tan sólo una punta del iceberg de las que se escribieron), incluso si nos limitamos, como se pretende en el presente trabajo, a la generación de Lope de Vega. A la hora de establecer el *corpus* de los textos estudiados, si el enfoque escogido es morfológico (y no temático, ni monográfico, por ejemplo en torno a la producción reducida de un

poeta menor), el estudioso está bajo la amenaza de dos peligros: por una parte, una visión disgregadora del repertorio áureo, que tiende a definir, con criterios relacionados con el autor, la forma y/o la cronología, islotes de reducida dimensión, pero aprensibles en términos de definición de un objeto científico; por otra parte, una visión unificadora, una mirada que pretende abarcar un único sistema, pero con el riesgo de negar las particularidades de la geografía de la Comedia.

Queda el criterio, muy legítimo, de la calidad literaria y de la excelencia artística de las obras escogidas, que permite aislar los textos que vienen definiendo históricamente la serie canónica de las obras bien conocidas y apreciadas: lo que convierte estas comedias en objetos de estudio es entonces su capacidad para seguir interesándonos, su universalidad, y al mismo tiempo, su supuesta representatividad. Variante más rigurosa de este mismo criterio de la representatividad es el que adopta de José Prades cuando, rechazando lo arbitrario en la definición del *corpus*, estudia el sistema de los personajes a partir de comedias escritas por cinco dramaturgos menores. Quien se dedica a un estudio dramático tiene en efecto que preocuparse por la definición de reglas o de recurrencias, lo que implica que se preste la máxima atención hacia una práctica común, antes que a la manifestación de un genio individual; pero por otra parte, la aproximación dramática no tiene que estar reñida con la calidad de la obra estudiada, es decir sencillamente con su interés literario.

Esta doble condición de la representatividad y de la calidad artística nos parece perfectamente cumplida por un *corpus* existente, y que no hace falta inventar: el que define el fenómeno histórico de la adaptación de la Comedia española en el teatro francés pre-clásico (y clásico). Estudiar las comedias que se imitan en Francia en el siglo XVII —dejando de lado la compleja cuestión de la influencia de la Comedia áurea en el teatro francés del *Grand Siècle*— permite descartar todo criterio relacionado con la subjetividad, la arbitrariedad, o con un juicio de valor cualquiera. La selección de los textos ya ha sido realizada por poetas del siglo XVII en cuya capacidad para valorar los buenos textos podemos confiar: en contra de lo que a veces se ha dicho, la mayoría de las comedias que son adaptadas en Francia son de muy buena, y, a veces, altísima calidad¹⁰². Naturalmente este corpus fue una selección, es decir

¹⁰² Estudio(s) aparte(s) merecen tanto el establecimiento de las filiaciones entre teatro español y teatro francés, como el estudio de la poética de la reescritura que se lleva

INTRODUCCIÓN

53

que obedeció en su momento a una voluntad, o por lo menos fue orientada, en función de las intenciones —muchas veces difíciles de dilucidar— de los autores franceses que decidieron buscar sus modelos en España; pero los profesionales franceses de la farándula estaban por lo visto muy al tanto de la realidad de la producción (publicada) dramática en España, en todo caso más que los historiadores de la literatura que después de varios siglos se interesan por este repertorio.

Muy curioso es que el conocimiento libresco de la comedia española sea tan exacto, tan completo entre estos poetas franceses. Así lo revela el examen de las colecciones conservadas en Francia de *Partes* de comedias, atribuidas a Lope o a «diversos ingenios», o de algunas ediciones sueltas: por lo visto existían en Francia lectores para la literatura española (quizás merced a la proximidad que conservaban entonces los dos idiomas, que pudiera haber permitido a un lector francés entender un texto escrito en español). También se puede observar que los poetas franceses que adaptan el teatro español se dedican a todo un trabajo de selección, combinando, en algunos casos, comedias publicadas en *Partes* distintas, o en otros casos volviendo a un tomo de donde ya habían sacado el modelo de una pieza anterior: se puede suponer un verdadero esfuerzo de investigación, de selección, por parte del autor-adaptador, el cual no adapta ciegamente, sin discernimiento. Y por otra parte la transposición de esos modelos en Francia da de la producción española una imagen fidedigna y completa, porque las adaptaciones reflejan la diversidad de la producción dramática española, así como la jerarquía y la evolución que se establece entre los autores españoles: en lo que hace a la cronología, se adaptan primero, en los años 1630, comedias de Lope de Vega, y, en menor medida, de Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón; luego aparece Calderón, muy dominante de 1640 a 1660, con Rojas Zorrilla, Moreto, Cubillo de Aragón, etc., en su estela: es el momento de lo que se denomina la «moda» de la comedia a la española en Francia, cuyos rasgos definitorios son los habituales de la comedia de enredo calderoniana, con una intriga enmarañada, fuertes simetrías en la construcción de los personajes, disfraces y confusiones diversas¹⁰³.

a cabo mediante esta imitación. Ver como punto de partida: Martinenche, 1900; Horn-Monval, 1961; Losada Goya, 1999; Cioranescu, 1983.

¹⁰³ También es fiel a la realidad del teatro español la poca importancia concedida al género trágico por los refundidores franceses. Los poetas españoles no ignoran la trage-

De entre las cuarenta o cuarenta y cinco piezas dramáticas publicadas en Francia en el siglo XVII, que son reescrituras de una comedia española¹⁰⁴, nos hemos limitado a las del primer periodo, es decir una buena veintena de piezas sacadas de Lope de Vega y de los poetas de su generación: estas últimas constituirán nuestro *corpus* —sin que esta selección nos impida, según la oportunidad, interesarnos por alguna que otra comedia, ajena al fenómeno de la adaptación, pero esclarecedora para la construcción de los personajes.

He aquí la lista de estas comedias, presentadas en su orden cronológico (indicamos también el autor, título y fecha de la adaptación en Francia)¹⁰⁵:

- Lope de Vega, *Laura perseguida* (1594¹⁰⁶); publicada en *Parte IV de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Miguel de Serrano de Vargas, 1614. Imitada por Rotrou, *Laure persécutée, tragi-comédie* (1637).
- Lope de Vega, *En los indicios la culpa* (¿1596?–1603¹⁰⁷); publicada en *Parte XXII* [«extravagante»] de *las comedias del Fénix de España*, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido..., Zaragoza, Pedro Verges, 1630; d'Ouville, *Les Soupçons sur les apparences, héroico-comédie* (1649).
- Mira de Amescua, *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera* (¿1599?–1603); publicadas

dia, pero escriben más comedias, seguramente para satisfacer así la demanda del público del corral de comedias. El caso particular que constituye la imitación de *Las mocedades del Cid* por Corneille en *Le Cid* ha sido estudiado recientemente por Picciola, 2002.

¹⁰⁴ A ese primer grupo de obras que guardan una fidelidad de conjunto al original español hay que añadir unas veinte más —y seguramente otras cuyas fuentes españolas aún quedan por descubrir—, que adaptan parcialmente una comedia española, tomando prestada una o más escenas, parte de una exposición, los nombres de los personajes, el lugar de la acción, etc., o sea inspirándose a todas luces en una fuente que ha sido identificada, pero sin que el desarrollo de la acción siga en su totalidad el modelo español.

¹⁰⁵ El lector interesado encontrará más informaciones sobre las imitaciones francesas (fechas de representación, ediciones, etc.) en la primera parte de nuestra tesis, *Le système des personnages de la 'Comedia' espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*.

¹⁰⁶ *Laura perseguida* fue fechada por Lope el 12 de octubre de 1594, según un manuscrito (BNM, ms. 14835) copia de un autógrafo (ver Amezcua, 1945, p. 49).

¹⁰⁷ Indicamos, para las obras de Lope, la fecha propuesta por Morley y Bruerton, 1968.

en *Doce comedias de Lope de Vega, Parte XXIX*, Huesca, Pedro Lusón, 1634: Rotrou, *Dom Bernard de Cabrière, tragi-comédie* (1645).

- Lope de Vega, *La ocasión perdida* (1599-1603); publicada en *Parte II*, Madrid, Alonso Martín, 1610: Rotrou, *Les Occasions perdues, tragi-comédie* (1633).

- Juan Bautista de Villegas, *El marido de su hermana, o la mentirosa verdad* (¿1603?); publicada en *Parte treinta de comedias famosas de varios Autores*, Zaragoza, Hospital de N. Señora de Gracia, 1636: Boisrobert, *Cassandre, comtesse de Barcelone, tragi-comédie* (1654).

- Lope de Vega, *La inocente Laura* (1604-1608); publicada en *Parte XVI*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621: d'Ouville, *Les Trahisons d'Arbiran, tragicomédie* (1635-1636).

- Lope de Vega, *El ausente en el lugar* (¿1606?); publicada en *Parte IX*, Madrid, Alfonso Martín de Balboa, 1617: d'Ouville, *L'Absent chez soi, comédie* (1642).

- Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (hacia 1608); publicada en *Parte XVI*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621: Rotrou, *Le Véritable Saint Genest, tragédie* (1645).

- Lope de Vega, *La sortija del olvido* (1610-1615); publicada en *Parte XII*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1619: Rotrou, *La Bague de l'oubli, comédie* (1629).

- Lope de Vega, *La villana de Getafe* (¿1613-1614?); publicada en *Parte XIV*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620: Rotrou, *La Diane, comédie* (1632).

- Lope de Vega, *El poder vencido y el amor premiado* (¿1614?); publicada en *Parte X*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1618: Rotrou, *L'Heureuse constance, tragi-comédie* (1632).

- Lope de Vega, *El mayor imposible* (1615); publicada en la *Parte XXV* [«perfeta»], Zaragoza, viuda de Pedro Verges, 1647: Boisrobert, *La folle gageure, ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc, comédie* (1652)

- Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* (1615); publicada en *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, María de Quiñones, 1635: Boisrobert, *Les Trois Orontes, comédie* (1653).

- Tirso de Molina, *El celoso prudente* (¿1615?); publicada en *Los Cigarras de Toledo* (1624): *Le Sage jaloux, tragi-comédie* (Anónimo, 1648).

- Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (1619-1620); publicada en la *Parte XXII* [«extravagante»] de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido..., Zaragoza, Pedro Verges, 1630: Pierre Corneille, *Le Menteur, comédie* (1643-44).

• Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis* (1613-1620); publicada en *Parte XVI*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621: Rotrou, *L'Heureuse constance*, tragi-comédie (1632)¹⁰⁸.

• Tirso de Molina, *La celosa de sí misma* (1619-1621); publicada en *Primera parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Sevilla, Lyra, 1627¹⁰⁹; Boisrobert, *La Jalouse d'elle-même*, comédie (1648-1649).

• Tirso de Molina, *La villana de Vallecas* (1620); publicada en *Primera parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Sevilla, Lyra, 1627: Thomas Corneille, *Dom César d'Avalos*, comédie (1674)¹¹⁰.

• Lope de Vega, *Amar sin saber a quién* (1620-1622); publicada en *Parte XXII* [«extravagante»] de las comedias del Fénix de España, *Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido...*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630: Pierre Corneille, *La Suite du Menteur*, comédie (1644-1645).

• Pérez de Montalbán, *La doncella de labor* (ed. 1635); publicada en *Primero tomo de las comedias de Montalbán*, Madrid, Imp. del Reino-A. Pérez, 1635: d'Ouville, *La Dame suivante*, comédie (1643).

• Pérez de Montalbán, *La toquera vizcaína* (¿1629?); publicada en *Primero tomo de las comedias de Montalbán*, Madrid, Imp. del Reino-A. Pérez, 1635: Boisrobert, *La Coiffeuse à la mode*, comédie (1646).

• Tirso de Molina, *No hay peor sordo* (¿1632?); publicada en *Tercera parte de las Comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, Pedro Escuer, 1634: Scarron, *Les Trois Dorothees, ou le Jodelet souffleté*, comédie (1645).

Este grupo de comedias escritas por Lope, en su periodo de madurez creativa, y por otros dramaturgos de su generación, nos parece adecuado para un estudio dramático, porque es un conjunto de textos al mismo tiempo homogéneo y variado, tanto en lo relativo a la cronología como en lo relativo al género que ilustran. Entre estos textos, nos interesará en primer lugar la nutrida serie de comedias de enredo, porque la dinámica de su acción se basa en la repetición de situaciones, motivos, personajes, etc., comunes al subgénero que contribuyen a definir: en suma, porque la comedia de enredo es la modulación de la

¹⁰⁸ *L'Heureuse constance* de Rotrou es una adaptación de dos comedias de Lope, *Mirad a quién alabáis* y *El poder vencido*.

¹⁰⁹ Se ha perdido una edición impresa en 1627 en Madrid (ver X. A. Fernández, 1991).

¹¹⁰ Aquí la fuente directa de Thomas Corneille es una reescritura de la comedia de Tirso por Moreto, titulada *La ocasión hace al ladrón*: ver Couderc, 1998b.

INTRODUCCIÓN

57

Comedia Nueva más evidentemente convencional. Pero nos parece imprescindible que el estudio dramático no nos encierre definitivamente en la pura comedia de intriga, sino que a la inversa tenemos que poder confrontar las conclusiones que saquemos de la observación de unas comedias convencionales con otro tipo de piezas. De ahí que en una segunda fase de nuestro trabajo nos parezca necesario tener en cuenta esas obras cuyo reparto, en particular con el rey y su estatuto problemático, no se puede reducir a una pura combinación mecánica. Si echamos una última mirada al teatro francés que nos permite definir este *corpus*, nos damos cuenta de que, dejando aparte los pocos casos de reescritura trágica de piezas españolas, estas comedias fueron elegidas por los poetas franceses en un momento de transición en la historia de su propio teatro¹¹¹. En efecto, esta primera fase de la reescritura de la Comedia española se corresponde con el momento en que la dramaturgia clásica francesa, aún en gestación, busca modelos fuera de la literatura nacional, e intenta explorar nuevas vías. Entre la sobreabundante oferta que les proporciona el repertorio español (impreso, recordémoslo), los franceses orientan su selección según dos direcciones: por una parte comedias tragicómicas, para satisfacer el gusto dominante de un público —parisino en lo esencial— aún ávido de un teatro muy a menudo marcado por la estética pastoril, pero que ya tiende a considerar como trasnochados los motivos más típicos de la tragicomedia novelesca (como son la separación de los amantes, ataques de bárbaros o de piratas y consiguiente robo de la dama, naufragios e islas utópicas,

¹¹¹ Este momento bien definido en la historia del teatro francés se inicia en 1629, con la primera adaptación, por Rotrou, de una comedia de Lope, y se termina en la temporada 1653-1654, con los disturbios de la *Fronde*, que coincide en el plano literario con el principio del movimiento cultural de la *préciosité*, y con el triunfo definitivo de la estética clásica. La primera fecha (1629) también coincide —y en nuestra opinión no es una casualidad— con el inicio de una fase de renovación de la comedia cómica en Francia: «c'est à partir de cette date [1629] que le genre va connaître une véritable explosion et se diversifier considérablement» (Conesa, 1995, p. 33). Por otra parte, los años 1628-1634 corresponden a la dominación de la tragicomedia (ver Rousset, 1954, pp. 51-52, y Forestier, 1996a, p. 26). En cuanto a la última fecha, observa Forestier que «à l'époque de la Fronde, on est en plein triomphe de la comédie burlesque à l'espagnole [...] la comédie constitue un système clos: elle répète depuis une dizaine d'années les structures de la comédie espagnole qui met en scène un même personnel dramatique (jeunes cavaliers, jeunes femmes masquées, et rustres ou valets burlesques) dans des situations voisines toutes destinées à jouer sur les fausses apparences» (p. 41).

etc.); por otra parte, una comedia de enredo que va mecanizándose rápidamente para desembocar en la moda antes aludida de la *comédie à l'espagnole*, es decir una comedia regular, que se va a oponer a la tragedia, regular también, pero que paulatinamente deja atrás, en las décadas de 1630 y 1640, la posibilidad de un género mixto, híbrido, como era la tragicomedia. Retendremos del teatro francés la idea de una evolución de las formas que tiende poco a poco —y la evolución, claro está, no es lineal— a abandonar un teatro irregular (la tragicomedia), para dejar paso a un teatro regular, en sus dos vertientes conexas de la comedia y de la tragedia, atrayendo ésta hacia sí la tragicomedia, que se convierte en tragedia de final feliz, antes de desaparecer. Estas dos corrientes estéticas se pueden encontrar tanto en los textos imitados como en las imitaciones, aunque puede ocurrir, y ocurre, que un poeta francés saque de una comedia de enredo una adaptación que tienda a la estética tragicómica aun vigorosa, y no a la comedia de intriga: por ejemplo, *La villana de Getafe*, de Lope, es adaptada por Rotrou en una comedia, *La Diane*, cuyo título ya indica su pertenencia al género pastoril. Pero nos parece válido el concepto de un teatro europeo de la edad clásica, para el que es necesario relativizar las fronteras nacionales, mayormente en el caso de la entonces muy porosa frontera franco-española en el plano cultural.

Aunque nuestro propósito en absoluto es aquí entrar en la espinosa cuestión de la taxonomía del teatro español áureo, no podemos ignorar del todo este aspecto de la historia de la Comedia. Dado que lo que guía nuestra lectura es la articulación entre la acción y el personaje, nos valdremos, para distinguir los dos grandes grupos de piezas que acabamos de indicar, de un criterio diferenciador sencillo, y seguramente acorde con la sensibilidad de los poetas y de los doctos de los siglos clásicos, para quienes existía una oposición básica entre tragedia y comedia: aquella es una acción grave entre personajes ilustres, y que comporta un peligro de muerte, mientras que en ésta hombres del común son sujetos de acciones poco peligrosas con un final feliz. A partir de esta *doxa* aristotélica difundida *ad nauseam* en los siglos XVI y XVII, definimos como tragicomedia una pieza cuyo personaje cuenta con un rey o un gran personaje (como sucede también para la tragedia), o, como escribe Corneille, «un Roi, un héritier de la Couronne, un gouverneur de Province, et généralement un homme d'autorité» —un personaje que puede ser una mujer, y Corneille da a continuación como ejemplo las dos reinas de su

*Don Sanche d'Aragon*¹¹²; a la inversa, la pieza es una comedia si en ella se introducen, como escribe Suárez de Figueroa, «personas ciudadanas, esto es, comunes, no reyes, ni príncipes»¹¹³. Este criterio puede aparecer como demasiado simplificador, cuando no de un aristotelismo simplista, porque no toma en cuenta otros muchos y variados aspectos necesarios para identificar correctamente un subgénero (tema, fuentes, coordenadas espacio-temporales, tonalidad, etc.)¹¹⁴. Pero esperamos demostrar que, con algunas matizaciones, es un criterio pragmático de gran utilidad, aunque también se dan numerosos casos en que la división entre ambos subgéneros no es tajante (casos de tragedias sin reyes, o de comedias con reyes), ya que la indiferenciación genérica es lo propio de un teatro que bajo la etiqueta única de «comedia» abarca realizaciones muy diversas — y otro tanto podemos decir del teatro francés de entonces, cuyas etiquetas variadas (*comédie*, *tragicomédie*, *comédie heroïque*, etc.) no responden en la práctica a diferencias genéricas reales.

Comedias tragicómicas

La comedia tragicómica puede ser definida por la fuente (preferentemente folklórica o novelesca) manejada por el poeta —criterio discutible, y discutido¹¹⁵—; o por el lugar de la acción, eso es el palacio, por lo menos durante una parte de la intriga; o, más generalmente, por las coordenadas espacio-temporales que alejan la acción del *hic et nunc* del espectador del corral de comedias. Pero más importante, como rasgo definitorio, es la presencia del rey o poderoso/a, porque tiene implicaciones estructurales directas: la primera es que este personaje, cuyo poder parece a menudo sin límites, tiene a su disposición, en el plano de la intriga, ciertos medios que le permiten satisfacer sus deseos, lo que

¹¹² *Examen de Clitandre*, en Corneille, *Œuvres complètes*, I, pp. 102-103.

¹¹³ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 189.

¹¹⁴ Vitse, 1990, en su magno libro sobre la Comedia, ha examinado detenidamente la cuestión de la taxonomía, y su relación con los personajes. Para él, el criterio de la condición social de los personajes sirve solamente de forma negativa: la ausencia de personajes de ilustre nacimiento vale para definir la comedia doméstica; pero, a la inversa, su presencia no implica que la acción sea de por sí trágica (pp. 321-22).

¹¹⁵ Oleza considera por ejemplo que «las diferencias de fuentes no implican diferencias de función dramática y, por tanto, diferencias de género» (Oleza, 1981, p. 163). Opinan lo mismo Vitse, 1990, p. 310, y Arellano, 1996, p. 39, nota.

significa que el poeta, en el plano de la invención, dispone de gran libertad para los lances, burlas, engaños, contiendas, etc.; la segunda es una organización específica, es decir muy jerarquizada, del sistema de las *dramatis personae*; la tercera implicación es la presencia de la cuestión política, en el sentido amplio de todo lo relacionado con el ejercicio del poder encarnado por el rey o poderoso: el tema político puede dar lugar a un tratamiento más o menos serio, que linda con el género trágico o, que, a la inversa, puede ser tan sólo un elemento decorativo sin valor funcional en la acción. Estos dos últimos puntos suelen ir asociados, porque el rey es en la tragicomedia un rey-galán, es decir un rey enamorado que, según Ruiz Ramón, es un «personaje en el que chocan conflictivamente el cargo y la personalidad. Poder impersonal y pasión personal se enfrentan introduciendo el desorden y el mal»¹¹⁶. Esta ambivalencia en el personaje del rey tiene a su vez repercusiones en el sistema dramático, ya que para que exista una tensión dramática en torno a un rey amante, tiene que existir un obstáculo no trágico que se interponga entre el deseo del rey y su realización: este obstáculo no puede ser otro que la desigualdad social, destinada a ser superada, bien mediante la noble y virtuosa renuncia del rey a unos amores que no le convienen, bien mediante una anagnórisis (la villana amada en realidad era una princesa) de último momento, con su consecuente y a la sazón apreciado efecto de sorpresa. Esta doble posibilidad de desenlace nos indica una vez más que la plasticidad del sistema de la Comedia Nueva permite aportar a un mismo conflicto soluciones que pueden ser variadas, desde un tratamiento grave hasta un tratamiento lúdico o ligero. Por ello, es posible integrar en este grupo la comedia palatina, definida en buena medida por la importancia central concedida a lo que llamó Oleza las «aventuras de la identidad oculta»¹¹⁷, es decir el disfraz, al servicio, según el mismo crítico, de «la exploración de las desigualdades sociales y sus conflictos», con lo que la comedia puede adquirir entonces un «carácter oblicuamente crítico»¹¹⁸. Niega este carácter anticonformista o irónico Vitse en su descripción (que resumimos) de la comedia palatina, ya que ésta se define por su tonalidad hiperlúdica, que la diferencia claramente de la comedia «seria»; a este primer crite-

¹¹⁶ Ruiz Ramón, 1992, p. 137.

¹¹⁷ Oleza, 1981, p. 171.

¹¹⁸ Oleza, 1995, p. 88 y nota 9.

rio de definición, le añade Vitse otros dos: el exotismo de un contexto espacio-temporal desprovisto de carácter realista, y la desigualdad social existente entre algunos de los personajes principales¹¹⁹.

Las piezas de nuestro *corpus* ilustran estas dos vertientes de la comedia tragicómica, para las que la piedra de toque es en definitiva la inflexión tonal, y que podríamos llamar con Oleza tragicomedia palatina y comedia palatina¹²⁰: algunas desarrollan un tema no exento de gravedad, como el de los celos de un marido o de un amante en *La inocente Laura*, *En los indicios la culpa*; *Laura perseguida* (de Lope también) es un drama de la honra en el que, según Oleza, se da una «simbiosis de un universo de libre invención y condición palatina (al igual que las comedias de este tipo) y un conflicto altamente dramático, de naturaleza ejemplar (“morata”))»¹²¹; en *La mentirosa verdad, o el marido de su hermana*, de Villegas, el desnivel social da lugar a una situación patética en que el héroe cree haber cometido un incesto; en cuanto al díptico de Mira de Amescua sobre *Don Bernardo de Cabrera*, su final desdichado lo acerca claramente a la tragedia. En cambio, otras responden plenamente a la definición de la comedia palatina, con la inscripción de su historia en cortes extranjeras y fantasiosas, como Hungría, Bretaña o Italia (en particular Sicilia): en *El celoso prudente* de Tirso, la acción transcurre entre rey de Bohemia, princesa de Hungría y marqués de Oberisel; en *La ocasión perdida*, como en *Mirad a quién alabáis*, un caballero noble seduce sin quererlo ni saberlo a una reina extranjera; lo mismo ocurre en *El poder vencido*, con un conde disfrazado de criado; *El mayor imposible*, con su reina entre melancólica y tiránica, su inversión de las normas y su amplia secuencia de ocultación de la identidad, ha sido identificada como palatina por Weber de Kurlat¹²²; a veces, como para *La sortija del olvido* de Lope, la diferencia con una mera comedia de enredo es más sutil, aunque en este caso preciso el tema de la privanza entre el rey y

¹¹⁹ Vitse, 1990, pp. 326–30. Para la definición de la palatina, ver también Weber de Kurlat, 1975.

¹²⁰ Ver lo que Oleza, 1995, deja esbozado en una nota a pie de página de su interesante reflexión sobre la comedia palatina: «debería tenerse en cuenta que, junto a la comedia palatina, existe una tragedia o tragicomedia palatina, que complementa la acción ideológica sobre el espectador desde la vertiente seria» (p. 89, nota 9).

¹²¹ Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. McGrady, estudio preliminar de Oleza, p. XIX.

¹²² Ver Weber de Kurlat, 1976a, pp. 131 y 133.

un gentilhomme de su corte permite adscribir esta comedia al subgénero de la palatina¹²³.

Por fin, para terminar con la presentación de estas comedias tragicómicas, se notará que sus fechas de composición también apuntan a una unidad del subgrupo, ya que todas son anteriores a 1620, fecha posible de *Mirad a quién alabáis* de Lope —aunque lo más prudente parezca atenerse a la propuesta de Morley y Bruerton en su *Cronología*, 1613-1620¹²⁴. También de 1610-1620 es *El poder vencido y el amor premiado*, una comedia con un doblete de hermanos que son rey y conde, pero en la que, a pesar de la condición social de los protagonistas —y como también sucede en *Mirad a quién alabáis*, o en *El mayor imposible*, de 1615—, la tonalidad dominante es festiva y hasta burlesca, con el importante papel desempeñado por el gracioso Colín. Para *La mentirosa verdad* de Villegas, lo único seguro es el testimonio de una representación en 1622, pero es posible que la comedia sea muy anterior¹²⁵. Fuera de estas comedias, el resto corresponde al periodo del primer apogeo de Lope de Vega: de antes de 1603 son *La ocasión perdida*, *Laura perseguida*¹²⁶, *En los indicios la culpa*¹²⁷, *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* (mucho tiempo atribuida a Lope, y de difícil datación), y *La inocente Laura* podría ser muy poco posterior¹²⁸. Tanto, pues, como el criterio genérico, el de la fecha en que se escribieron las comedias es buen indi-

¹²³ Sobre el parentesco estructural entre las comedias de prianza y las comedias palatinas, ver Vitse, 1990, pp. 559 y 567, y Aranda, 1995, pp. 99-100.

¹²⁴ Sobre la fecha de 1620, ver Silverman, 1983.

¹²⁵ Si damos fe a la observación de Fernández-Guerra y Orbe, 1871, según el cual la comedia habría sido escrita «en los primeros días del siglo [...] Fue de las que recitó con mayor éxito, hacia 1603, el buen Antonio Granados» (pp. 311-12). Shergold y Varey señalan que fue representada, en el Cuarto de la Reina, por Cristóbal de Avendaño, del 5 de octubre de 1622 al 8 de febrero de 1623 (1982, p. 234, y 1989, p. 151).

¹²⁶ *Laura perseguida* forma parte de una serie de comedias que se conservan en un manuscrito fechado, que es copia de un autógrafo perdido: ver Amezúa, 1945.

¹²⁷ Barrera y Leirado, 1860, señalaba la existencia de una copia manuscrita, desaparecida desde entonces, con la fecha de 1620. Morley y Bruerton, 1968, consideran que pudo ser error del copista para 1602.

¹²⁸ No prueba nada sobre la fecha temprana de esta comedia, pero sabemos por la colección de comedias manuscritas encontrada por Amezúa que *Los embustes de Celau-ro* es del 25 de enero de 1600 (Amezúa, 1945, p. 41). Ahora bien, *Los embustes de Celau-ro* es muy parecida, en su argumento, a *La inocente Laura*, hasta el punto de que fue considerada como fuente de la comedia de d'Ouville, *Les Trahisons d'Arbiran*, hasta que Bourqui, 1996, descubriera la correcta filiación.

cador de la coherencia de este grupo de piezas: aunque es imposible dar una fecha precisa para el inicio de la madurez creativa de Lope, los estudiosos de su teatro suelen situar en torno a los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII el momento de una inflexión importante en la producción del Fénix. Los elementos biográficos le permiten a Cañas Murillo tomar en cuenta el exilio de Lope fuera de Madrid (a partir de 1588) y hablar de un ciclo de «comedias del destierro», que se corresponde aproximadamente con el ciclo «Belardo-Lucinda» que identificara Bruerton¹²⁹; Lara Garrido recuerda que el cierre de los corrales impidió que Lope escribiera teatro en 1598 y 1599, mientras que Diego Marín, partiendo de un examen de las variaciones métricas en la escritura de Lope, coincide con Oleza, en su análisis del teatro del «primer Lope de Vega», para proponer 1604 como término de la primera fase de la historia del teatro del Fénix —una fecha que, como recuerda Lara Garrido, ya proponía Schack en el siglo XIX¹³⁰. Arellano, por su parte, propone incluir en este primer periodo comedias algo posteriores, como *El acero de Madrid*, para la que Arata ha propuesto, en su reciente edición, la fecha de 1607-1609¹³¹, y las comedias de nuestro *corpus* nos incitan a darle la razón, porque todas ellas pertenecen a «la primera década del siglo» en que llega a cristalizar «la fórmula definitiva» de su teatro¹³²: aún no han desaparecido del todo los elementos prelopescos característicos de la primera producción de Lope, pero ya están presentes los rasgos del Lope-Lope, para decirlo con Weber de Kurlat: en general, los personajes ya son coherentes en su diseño individual, relativamente poco numerosos, y obedecen a un decoro más exigente.

Comedias cómicas

Para la comedia cómica, es decir el segundo subgrupo que definimos en nuestro *corpus*, el criterio de la datación es más esclarecedor aún. Todas las piezas cómicas que nos proponemos estudiar, y en que centraremos nuestro análisis, son posteriores a la primera década del siglo, con excepción de *El ausente en el lugar*, una comedia de Lope para cuya

¹²⁹ Bruerton, 1937. Cañas Murillo, 1992, en part. p. 76. A partir de observaciones similares, Ebersole, 1981, lleva este periodo hasta 1600.

¹³⁰ Ver Lara Garrido, 1989, pp. 92-93; Marín, 1968; Oleza, 1981, pp. 153-55, así como Weber de Kurlat, 1976b.

¹³¹ Ver Lope de Vega, *El acero de Madrid*, ed. Arata, p. 20.

fecha Morley y Bruerton proponen 1604-1612, quizás 1606: como ha señalado Serralta en un artículo reciente, se trata de una obra híbrida, con escenas de tonalidad patética y al mismo tiempo con un sistema de personajes que puede anunciar la posterior comedia de figurón¹³³. Las demás comedias son todas posteriores a 1613, con una concentración en la década de 1620: alusiones internas (a la política sobre los moriscos) podrían permitir fechar *La villana de Getafe* hacia 1613-1614, dentro de los límites propuestos por Morley y Bruerton (1609-1614); *La sortija del olvido* podría ser de 1610-1615; de 1615 son *El mayor imposible*¹³⁴, *Don Gil de las calzas verdes* y tal vez *El celoso prudente*¹³⁵; en 1619 podría haberse representado *La verdad sospechosa*¹³⁶; *La celosa de sí misma* sería de 1619-1621¹³⁷; *La villana de Vallecas* de 1620¹³⁸; *Amar sin saber a quién* es de 1616-23, quizás 1620-1622; *La toquera vizcaína*, mediante una alusión interna, podría fecharse en 1629¹³⁹. Por fin, las dos más tardías —*No hay peor sordo* y *La doncella de labor*, ambas de datación muy aproximativa¹⁴⁰— tienen como *terminus ad quem* los primeros años de la década siguiente.

¹³² Arellano, 1994, p. 106, n. 15. Ver, del mismo, 1996, p. 39.

¹³³ Ver Serralta, 2001.

¹³⁴ Según se deduce de una alusión contenida en una de las cartas de Lope, fue escrita *El mayor imposible* en el verano de 1615 (ver la Introducción de Brooks a su edición de la comedia de Lope).

¹³⁵ *Don Gil* fue estrenada en julio de 1615 por la compañía de Pedro de Valdés, según consta en documentos publicados por San Román (ver los comentarios de Arellano en la Introducción a su edición de *Don Gil de las calzas verdes*, p. 41). Para *El celoso prudente*, la fecha de 1615 es la propuesta por B. de los Ríos en su edición del teatro de Tirso. Wilson, 1961, recuerda que «all that can be stated with certainty is that is before 1621», ya que la comedia se publica en *Los Cigarrales de Toledo* (p. 120).

¹³⁶ Según Fernández-Guerra, 1871, p. 312.

¹³⁷ Es la fecha propuesta, en la Introducción a su edición y traducción de *La celosa de sí misma*, por Maurel, quien recuerda que para B. de los Ríos sería de 1621-1622.

¹³⁸ Se alude en *La villana de Vallecas* a una enfermedad del rey Felipe III; ver Tirso, *La villana de Vallecas*, ed. Lemartinel y Zonana, notas a los vv. 486-506, p. 82.

¹³⁹ Ver los prudentes comentarios de J. H. Parker, 1975, p. 46.

¹⁴⁰ En *La doncella de labor*, de Pérez de Montalbán, se alude al personaje de don Domingo de don Blas, de la obra del mismo título de Ruiz de Alarcón, que se considera escrita entre 1623 y 1633. Según Vega García-Luengos, 1996, todo apunta a una fecha tardía para la composición de la comedia alarconiana: por consiguiente, Montalbán hubiera podido escribir *La doncella de labor* poco antes de su publicación en 1635 (p. 167). Para *No hay peor sordo*, 1626-1632 es la fecha propuesta por B. de los Ríos en su edición de las comedias de Tirso, después de recordar que tanto Hartzenbusch como

Este segundo grupo de piezas es más homogéneo que el anterior, porque ilustra, histórica y genéricamente, el triunfo de la comedia de enredo, es decir, en el plano morfológico, una acción «de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio»¹⁴¹. Aunque reducida en su extensión, esta serie permite examinar obras que son buen ejemplo de la diversidad que encubre la única y cómoda etiqueta de comedia de enredo: algunas son comedias de costumbres con un ingrediente cómico muy mesurado, como *El ausente en el lugar*, *La villana de Getafe*: ésta ha podido ser calificada de «comedia terenciana», en virtud del carácter odioso del personaje principal¹⁴², pero es también una comedia «villanesca», es decir, no un drama de villanos, sino una comedia de intriga, urbana en lo esencial de su acción, pero en la que intervienen aldeanos, o, más usualmente, pseudoaldeanos, que se encuentran en la aldea «de modo accidental, es decir debido a las necesidades momentáneas de una intriga»¹⁴³, como comenta Vitse a propósito de *La villana de Vallecas* de Tirso. Esta última comedia del Mercedario ilustra por su parte una modulación de la comedia de enredo en que tiene gran importancia la comicidad, siempre asociada con la temática del engaño, del que en general es responsable el personaje femenino. A pesar de su variedad, todas estas piezas comparten los rasgos propios de la comedia doméstica, o de capa y espada, o urbana (siendo ésta una subespecie de aquélla), es decir un subgénero caracterizado por su «polivalencia cómica»¹⁴⁴, y por una tendencia a la «concentración espacial» y la «constricción temporal»: Arellano, quien hizo la observación de que se expresa una tendencia bastante sistemática a la unidad de tiempo en la comedia de enredo, toma como ejemplo *La celosa de sí misma* y *No hay peor sordo*, y señala, como ya se ha dicho, que la verosimilitud imperante en este tipo de teatro es una verosimilitud voluntariamente inverosímil, que corre parejas con un diálogo a menudo metateatral —manifestación ésta de que el género literario ha llegado a su plena madurez, con poetas que, como Tirso, Montalbán o Alarcón, toman el relevo de Lope en una nueva fase de la historia de la Comedia Nueva.

Cotarelo habían propuesto una datación de hacia 1625 (Ver su ed. de Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, III, pp. 1003-1005).

¹⁴¹ Arellano, 1988, p. 29.

¹⁴² Oostendorp, 1962, p. 168. Ver *infra*, Primera Parte, p. xxx (113 [=n. 214]).

¹⁴³ Vitse, 1990, p. 331 (traducción nuestra).

¹⁴⁴ Para la taxonomía, ver Vitse, 1990, pp. 331-33. Cita en p. 332.

Por fin, los personajes de estas piezas también responden a la definición del modelo de la comedia de capa y espada. En una conocida página de su *Téatro de los teatros*, Bances Candamo diferenciaba dos tipos de «comedias amatorias»: en las «de fábrica» aparecen «personas preeminentes», en una intriga «que suele ser una competencia por una princesa entre personas reales», mientras que en las «de capa y espada» los personajes «son sólo caballeros particulares, como don Juan, u don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»¹⁴⁵. Es por lo tanto rasgo característico de la comedia de enredo la homogeneidad social de sus personajes, los cuales pertenecen todos a una nobleza urbana, mediana y anónima, «de medio pelo»¹⁴⁶, como escribe Arellano, quien observa por otra parte que en la comedia de capa y espada «funciona un código onomástico que coincide con el social vigente [aunque] siempre hay una adaptación literaria que privilegia unos nombres y excluye otros»¹⁴⁷. Frente a los Arnaldo, Arminda, Celia, rey de Nápoles, o sea personajes de la tragicomedia con sus nombres exóticos (germánicos o italianos, con connotaciones folclóricas o librescas), o con un mero título de nobleza, los de la comedia cómica se llaman Juan o Diego, como escribía Bances Candamo, o Antonio, Luis, para los galanes, o Inés, Isabel, Elena, etc., para las damas¹⁴⁸.

La primera parte de este estudio del sistema de los personajes en la Comedia Nueva quiere ser lo más descriptiva posible. Está constituida de las lecturas sucesivas de algunas comedias de enredo, seleccionadas por su carácter representativo de la articulación entre situación dramática, rol, función y personaje. A partir de un esquema de cinco funciones, se pretende modelizar, de manera empírica y flexible, las relaciones que se establecen entre las *dramatis personae* y las hacen interdependientes.

El examen detallado de los textos estudiados en la primera parte se continúa, en la segunda parte, con un balance que permite recoger los elementos que entran en la «fábrica» del personaje. Se trata, primero, de proponer una definición estática de los personajes, o, más exactamente, de ordenar las constantes que se manifiestan no tanto en el personaje

¹⁴⁵ Bances Candamo, *Téatro de los teatros...*, citado por Vitse, 1990, pp. 318, 329 y 331.

¹⁴⁶ Arellano, 1996, p. 38.

¹⁴⁷ Arellano, 1988, p. 45.

¹⁴⁸ Sobre la onomástica en el teatro áureo, ver los trabajos citados en Bibliografía de Morley y Tyler, Guastavino, Fernández Marcané.

INTRODUCCIÓN

67

(encarnado por un actor a lo largo de una obra toda) como en el rol, elemento de una estructura a la que se halla subordinado. Después de esta tipología individual de los roles, tanto femeninos como masculinos, que son los verdaderos soportes de la acción, el análisis se centra luego en la noción de secuencia dramática, que el esquema pentagonal formaliza.

Por fin, la última parte deja de lado el nivel sintáctico para abordar el semántico, y para estudiar las relaciones complejas entre las dimensiones individual y colectiva del personaje, cuestionando la posible definición del heroísmo en la Comedia, y prestando atención a las relaciones de parentesco y a las implicaciones sociales del matrimonio con que se suele cerrar el movimiento dramático.

