

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE UN ACTOR

Anastasiya Hrynyak

Thesis submitted to the
Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies
in partial fulfillment of the requirements
for the Doctorate in Philosophy degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

Resumen

Los críticos modernos proponen dos acercamientos diferentes con respecto a la caracterización de los personajes del teatro del Siglo de Oro español. El primero, utilizado por la mayor parte de los críticos literarios, consiste en suponer que el lector ha de desvelar algo que está oculto en el texto. Tal enfoque supone que los personajes teatrales son construcciones del autor que, como un gran arquitecto, fabrica las personalidades que los lectores tienen que descubrir. Por otro lado, hay críticos que opinan que el personaje debe ser construido por el lector (José María Ruano de la Haza, Víctor Dixon). El propósito central de mi tesis es elaborar una metodología para la construcción de los personajes teatrales y ponerla a prueba aplicándola a los seis personajes “prototípicos” delineados en el estudio clásico de Juana de José Prades.

The modern critics offer two different approaches regarding characterization in Golden Age Spanish theatre. The first approach, used by the majority of literary critics, consists in assuming that the reader has to discover something that is hidden in the text. According to this approach, stage characters are creations of the author who, like a great architect, produces personalities that the reader has to discover. On the other hand, there are critics who claim that the characters have to be constructed by the reader. (José María Ruano de la Haza, Víctor Dixon). The main goal of my thesis is to elaborate a methodology for the construction of dramatic characters and apply it to the six “prototypical” characters described in the classic study by Juana de José Prades.

Índice

Introducción-----	vi
Capítulo I. La dama: <i>La dama duende</i> , de Calderón de la Barca-----	1
1. Ángela y los rasgos esenciales de su personalidad-----	1
2. Ángela y la crítica moderna-----	6
3. La indumentaria de Ángela-----	11
4. Ángela y la sociedad-----	14
5. El espacio y tiempo de Ángela-----	17
6. Ángela y el desarrollo de la acción-----	27
7. La construcción del personaje de Ángela-----	32
Conclusión-----	40
Capítulo II. El galán: <i>La verdad sospechosa</i> , de Juan Ruiz de Alarcón-----	44
1. Don García y los rasgos esenciales de su personalidad-----	44
2. Don García y la crítica moderna-----	49
3. La indumentaria de don García-----	54
4. Don García y la sociedad-----	56
5. El espacio y tiempo de don García-----	59
6. Don García y el desarrollo de la acción-----	66
7. La construcción del personaje de don García-----	71
Conclusión-----	78

Capítulo III. El gracioso: <i>El perro del hortelano</i> , de Lope de Vega Carpio-	80
1. Tristán y los rasgos esenciales de su personalidad-----	80
2. Tristán y la crítica moderna-----	85
3. La indumentaria de Tristán-----	90
4. Tristán y la sociedad-----	92
5. El espacio y tiempo de Tristán-----	95
6. Tristán y el desarrollo de la acción-----	97
7. La construcción del personaje de Tristán-----	100
Conclusión-----	104
Capítulo IV. El Rey: <i>Del Rey abajo, ninguno</i> , de Francisco de Rojas Zorilla-	107
1. El rey Alfonso y los rasgos esenciales de su personalidad-----	107
2. El rey Alfonso y la crítica moderna-----	109
3. La indumentaria del rey Alfonso-----	113
4. El rey Alfonso y la sociedad-----	116
5. El espacio y tiempo del rey Alfonso -----	122
6. El rey Alfonso y el desarrollo de la acción-----	124
7. La construcción del personaje del rey Alfonso-----	126
Conclusión-----	132
Capítulo V. El padre: <i>El desdén, con el desdén</i> , de Agustín Moreto-----	134
1. El conde de Barcelona y los rasgos esenciales de su personalidad---	134
2. El conde de Barcelona y la crítica moderna-----	137

3. El conde de Barcelona y la sociedad-----	140
4. El espacio y tiempo del conde de Barcelona-----	142
5. El conde de Barcelona y el desarrollo de la acción-----	144
6. La construcción del personaje del conde de Barcelona-----	146
Conclusión-----	150
Capítulo VI. La criada: <i>El narciso en su opinión</i> , de Guillén de Castro-----	151
1. Lucía y los rasgos esenciales de su personalidad-----	151
2. Lucía y la crítica moderna-----	155
3. La indumentaria de Lucía-----	156
4. Lucía y la sociedad-----	159
5. El espacio y tiempo de Lucía-----	162
6. Lucía y el desarrollo de la acción-----	164
7. La construcción del personaje de Lucía-----	168
Conclusión-----	174
Conclusión general-----	176
Bibliografía citada-----	180

Introducción

Tradicionalmente, la caracterización del personaje teatral ha sido relegada al último plano en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro español. La mayor parte de la crítica alega que los personajes del teatro clásico español son personajes-tipo, sin personalidades individualizadas. En la *Historia de la Literatura Española* (1849), George Ticknor afirma que en el teatro de Lope de Vega observamos la subordinación de todos los elementos de una comedia, incluyendo la caracterización, al argumento. Juana de José Prades tampoco adjudicó mucha importancia a la caracterización. En su estudio clásico *Teoría sobre los personajes en la Comedia Nueva en cinco dramaturgos* (1963), Prades proporciona una lista de atributos de los seis personajes-tipo fácilmente reconocibles en la comedia española: *la dama, el galán, el gracioso, el rey, el padre y la criada*. Según ella, estas figuras, sistemáticamente utilizadas en la *comedia*, exhiben ciertos atributos fijos que les comunican una individualidad poco precisa y determinada condenándolos a una conducta predecible desde el principio de la obra hasta el final.¹

En *The Approach to the Spanish Drama of Golden Age* (1957),—otro estudio esencial en la historia de la crítica sobre la caracterización del personaje teatral— Alexander Parker sitúa la caracterización en un último plano, sosteniendo que el argumento, el tema, la causalidad dramática y la intención moral son más importantes (3). Parker afirma que

¹ Cabe subrayar que los personajes delineados por Prades se asemejan a los de la *commedia dell'arte*, que son fundamentales para entender a los personajes españoles. Las compañías italianas itinerantes de los siglos XVI y XVII se componían de un gremio de actores profesionales que se especializaban en uno de los personajes siguientes: dos *vecchi*, uno de ellos Pantalone y el otro un Dottore; dos o más *zanni* o graciosos; una *servetta*; el *Capitano* fanfarrón y enamorado; y dos o más parejas de *innamorati*.

The generic characteristic of the Spanish drama is, of course, the fact that it is essentially a drama of action and not of characterization. It does not set out to portray rounded and complete characters ... We must waive ... any preconceptions and accept the fact that the Spanish drama works on the assumption... that the plot and not the characters is the primary thing. (681)

Muchos críticos posteriores a Parker están convencidos de que los personajes del Siglo de Oro español son personajes-tipos y cada uno de ellos viene a ser como “un complejo de variantes de un grupo genérico” (Ruiz Ramón 150). Asimismo, dicen que el teatro áureo “no ha creado grandes caracteres, sus personajes carecen de interioridad, no hay profundidad psicológica, no encarnan valores humanos universales ...” (150). Estos personajes “se agitan... en la superficie de la vida humana, pero rara vez descienden a sus abismáticas honduras” (150) y reflejan las ideas, creencias y sentimientos propios de su sociedad contemporánea. De la misma manera, en el *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro* publicado en 2002, en el apartado sobre la “Caracterización”, Frank Casa afirma que “el personaje autónomo es un concepto caro a la literatura moderna, pero de poca utilidad dramática para el teatro clásico” (40). Si se tratara del teatro shakesperiano, Frank Casa probablemente no dudaría en aceptar que el carácter de protagonistas como *Hamlet*, *Macbeth* u *Otelo* es no sólo de gran utilidad, sino esencial para la comprensión de la obra.

Sin embargo, no toda la crítica moderna comparte esta opinión sobre el personaje teatral áureo. El que el drama del Siglo de Oro no haya generado auténticos personajes ha

sido cuestionado por Peter Evans, José María Ruano de la Haza, Victor Dixon y otros. Estos críticos han iniciado el proceso de la revalorización de la jerarquía de los elementos dramáticos. Por ejemplo, Evans observa que los críticos como Parker “diverted attention from the study of one of the most difficult and absorbing areas of Golden-Age plays, to claim, if only implicitly, that the dramatists were really more interested in theme, plot structure and imagery” (136). De la misma manera, en *Characterization in the Comedia of Seventeenth-Century Spain* (1994), Victor Dixon pone en tela de juicio cada uno de los principios parkerianos y llega a la conclusión de que “in a given Golden-Age play either character or action or theme may have primacy, although arguably in the finest all three elements are held in balance and indeed inextricably intertwined” (12).

Esta visión tradicional del personaje áureo está basada en textos clásicos antiguos, como la famosa *Poética* de Aristóteles. Para el gran filósofo, el espectáculo consta de cinco elementos: “el protagonista, la fábula, la dicción, la melodía y el pensamiento” (7), y lo esencial de la tragedia es la fábula o el argumento, mientras que “los caracteres” (8), que es el elemento que revela el propósito moral de los protagonistas, aparecen en segundo término. Aristóteles asevera que

en un drama, ... los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal. Aparte de esto una tragedia es imposible sin acción, aunque puede haberla sin carácter. (8)

Aristóteles insiste en que “la tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad” (8). El protagonista—explica Aristóteles—“nos da cualidades, pero es en nuestras acciones—lo que hacemos—donde somos felices” (8).

Es más, Aristóteles, como algunos otros escritores antiguos, desarrolla ideas que conducen a la estereotipización del personaje. El principio del decoro es fundamental en este sentido, pues supone que el personaje no debe ser contradictorio, ni hacer ni decir nada que vaya contra el tipo que representa. Así, para Aristóteles, el personaje teatral debe poseer ciertas cualidades bien determinadas. Debe ser moralmente bueno en sus fines, incluso si se trata de una mujer o de un esclavo (seres inferiores al hombre libre); debe ser verosímil, creíble, y actuar apropiadamente; debe ser real, no fantástico, ni sobrehumano; debe ser estable, coherente, sin variaciones, ni contradicciones. De la misma manera, Horacio insiste en el mantenimiento del decoro, es decir, cada personaje debe actuar y hablar según su rango social y ha de manifestar su auténtico estado de ánimo. (vv. 205-285). Por ejemplo, el gracioso debe decir gracias, el enfadado mostrar su enfado, el triste hablar con tristeza y el serio con gravedad. Horacio sostiene que las palabras son fiel traductor de las emociones del alma y de los afectos interiores y que cada personaje debe emplear las palabras apropiadas a su clase o naturaleza, sea este un héroe, un anciano, un dios o un extranjero. Dentro de este marco, el autor debe respetar las costumbres y formas de actuar de los personajes, siguiendo la lógica de la edad, pues no reacciona igual el joven que el viejo. Los personajes deben mantener la coherencia en todo momento sin mezclar lo cómico con lo trágico, siendo consistentes también en el

discurso. Por ejemplo, un fauno no debe hablar como hablaría un plebeyo en las calles de Roma.

Los trabajos de los teóricos del Renacimiento también reflejan la vía interpretativa tradicional del personaje teatral. Así, Francisco Cascales, hablando sobre las *costumbres* en el teatro, afirma en sus *Tablas Poéticas* (1617):

las costumbres han de ser convenientes, considerando los oficios, los estados, las naciones, el sexo y las edades. Y cada cosa destas se le ha de guardar a su decoro y propiedad, con que se cumplirá este precepto de la conveniencia ... Las costumbres han de ser buenas en conformidad de la persona que imitamos; si fuere buena la persona, serán buenas las costumbres; si mala, malas. (75-79)

Al igual que Aristóteles y Horacio, Cascales insiste en la necesidad de mantener el decoro en el discurso: “que los mancebos traten cosas juveniles; los viejos, negocios graves; aquellos, cosas amorosas, como gente llevada de su apetito; y estos, como sujetos a la razón, cosas guiadas por el consejo y prudencia” (75-76), y en lo que se refiere a las acciones, muestra un punto de vista muy conservador, según el cual, el teatro debe representar un orden social estable y respetuoso con las normas que el poder y la moral tradicional imponen, donde los súbditos tienen sus papeles sociales bien marcados y las clases sociales se perpetúan sin entrecruzarse: “la mujer casada es buena siendo honesta, vergonzosa, callada y solícita en el regalo de su marido; el criado será bueno, si es fiel, diligente y obediente en el servicio de su amo; el rey será bueno, si es justo, vigilante, liberal y amador de sus vasallos” (75).

Como vemos, aunque la caracterización haya quedado relegada a un segundo término, continúa siendo un aspecto tratado con atención y bien definido en estas obras teóricas, pero probablemente más por razones políticas y morales que por razones estéticas o teatrales. Los teóricos y dramaturgos del periodo que abarca el Siglo de Oro español rindieron el debido homenaje a los estudios de estos clásicos. Así, el principio del decoro constituye uno de los pilares esenciales del *Arte Nuevo*, tal y como Lope lo expone en los siguientes versos:

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,
 y con mudarse a sí, mude al oyente.
 Pregúntese y respóndase a sí mismo,
 y si formare quejas, siempre guarde
 el divino decoro a las mujeres. (vv. 269-279)

De la misma manera, Lope se opone a cualquier tipo de contradicciones dentro del discurso: “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 dicho.” (vv. 286-290). Sin embargo, a pesar de la doctrina ortodoxa, podríamos pensar, a tenor de lo que expone Francisco Bances Candamo en su tratado *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* (1689-1694), que no todos los autores respetaban estas directrices. Bances Candamo se inserta en la polémica sobre la licitud del teatro para hacer una defensa del teatro español en la que alude a las críticas contenidas en el *Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (1689) del padre Ignacio de Camargo.² Camargo defiende la postura de que los teatros son fuente de ejemplos viciosos que trastornan por completo la moralidad cristiana. Afirma que las comedias son la causa de la decadencia moral y física de los españoles contemporáneos y que corrompen las costumbres de la sociedad. Condena a los actores y sobre todo las actrices por viles e inmorales. Aunque el jesuita reconoce que, según la doctrina de Santo Tomás de Aquino, es posible representar comedias que sean buenas y honestas, niega que en la práctica esto sea posible en los teatros de España. Por consiguiente, la única solución es cerrar los teatros (Bances Candamo lxi).

Anne Ubersfeld (1918-2010) subraya que el “personaje textual” siempre está acompañado de toda una cadena discursiva. De ahí que debamos concebir al personaje teatral a raíz del conjunto del texto y metatexto.³ La concepción del personaje al margen de su contexto histórico y de su discurso tradicional nos conduce a una lectura ingenua.

Ubersfeld arguye que todos los argumentos a favor de la deconstrucción del metadiscurso

² En los últimos decenios del siglo XVI y en los veinte primeros años del siglo XVII, a raíz de la aparición y el desarrollo de la Comedia nueva, se multiplican las manifestaciones de una amplia controversia ética, centrada en la licitud del teatro, que empieza a asentarse por los años 1580-1585. Este debate es permanente y se alimenta de diversas consultas del Consejo de Castilla o de Consejos de otros reinos de múltiples tratados y escritos de variada naturaleza. Los oponentes de la Comedia ven el teatro como una diversión peligrosa que representa el pecado en el escenario.

³ Ubersfeld subraya que el conjunto del texto y el metatexto constituye la noción clásica del personaje.

clásico sobre el personaje no son adecuados en el campo del teatro dado que es imposible negar la existencia física del actor. En el teatro, la “realidad física” del actor es la “mime” del personaje textual; el teatro posibilita la introducción de cambios y novedades al personaje textual por parte del actor.

Ubersfeld propone acercarse al personaje teatral desde ángulos diferentes: el personaje frente al sistema actancial y el personaje como elemento retórico. Con respecto al primero, el personaje puede estar implicado en el sistema sintáctico en que puede desempeñar una función gramatical. En este modelo, el personaje puede ocupar el mismo lugar que otro personaje (por ejemplo, en *Hamlet*, Laertes, al igual que Hamlet, ocupa la posición del sujeto de la venganza del padre). Sin embargo, en otro modelo actancial, el mismo personaje puede ocupar una posición completamente distinta. Con respecto al segundo punto de vista, el personaje como elemento retórico, este puede actuar como metonimia, sinécdoque, metáfora u oxímoron. Así, en una tragedia, un guardia puede aparecer como metonimia de la grandeza real, o un ministro, como metonimia de autoridad. Asimismo, el personaje puede ser considerado como metáfora o metonimia del referente socio-histórico. Por ejemplo, Phedre, puede ser vista tanto como metonimia textual de Crete, como metonimia de la corte. Gracias a estos personajes, podemos hacer conexiones entre el referente del siglo XVII y el referente contemporáneo. Está claro que en tal caso hemos ido más allá del nivel textual al campo de la puesta en escena. Es más, un personaje puede aparecer como oxímoron, es decir, como punto de convergencia de dos nociones opuestas, como la vida y la muerte. Ubersfeld afirma que “a character can be a kind of living oxymoron, a locus par excellence for dramatic tension, because it metaphorically brings together two opposite orders of reality” (81).

Asimismo, esta autora subraya la función connotativa del personaje. Por ejemplo, un personaje heroico o un personaje de la antigüedad puede connotar todos los elementos de la leyenda de la que forma parte, sin que necesariamente aparezcan explícitamente en el texto dramático. Así, el lector o espectador puede construir significados basándose en los elementos extra-textuales, históricos o legendarios, o incluso aquellos que han sido aportados a la obra a lo largo de la puesta en escena. Ubersfeld afirma:

a series of elements that normally are not heard or perceived by the spectator can be set into play as a result of the manner in which a character is presented on stage. Thus the totality of the connotative network set up around a character can be integrated into a constructed system of meanings. The character's connotations can help in the construction, for and through performance, of a new way for a given theatrical text to function. (83)

Hay toda una serie de determinaciones que hacen del personaje un individuo, como el nombre o sus características físicas y personales. Sin embargo, no todas las formas del teatro prestan la misma atención a los rasgos personales del personaje. Así, un personaje puede actuar tras una máscara—cuya naturaleza es por definición des-individualizante—, siendo de esta manera reducido a un papel codificado, como es el caso de los personajes de la *commedia dell'arte*, o de los payasos, o simplemente puede ser definido por una red de determinaciones socioculturales abstractas que lo convierten en “a figure in a deck of cards” (*el rey, la reina, el héroe, la sirvienta*). Las características individuales desempeñan dos funciones en el drama: por un lado, definen al personaje

como individuo con alma, la hipóstasis de la persona real, y por otro, definen al individuo como elemento bien insertado en un determinado proceso histórico.

El siglo XX marcó la irrupción de los grandes directores de teatro y cine, quienes descubrieron ángulos diferentes para ver a los personajes. Su extensa experiencia teatral y cinematográfica ha llegado a desafiar las visiones tradicionales y ha llevado a conclusiones que a muchos pueden parecer sorprendentes. Elia Kazan y Jonathan Miller se oponen a la idea de la pre-existencia de los personajes. Los principios sobre la caracterización de Jonathan Miller están basados en la idea central de su obra maestra *Subsequent Performances* (1986): “the play, whether new or old, is an emergent object that can be realized only in its many subsequent performances” (Miller 81). El autor parte de la convicción de que las grandes obras de teatro contienen un abanico de significados que se irán construyendo y superponiendo, como estratos, con cada puesta en escena: las representaciones de las obras de grandes dramaturgos deben ser interpretaciones, y no meras reproducciones miméticas, pues los textos dramáticos pueden contener significados impensables a la hora de su creación por el autor (55, 71).⁴ Jonathan Miller afirma que “people tend to believe in the pre-existence of the fictional characters, and mistakenly think of rehearsals as nothing more than the process of bringing these characters back to life. But I start out the rehearsals treating the speeches in the text as if they are premises that are to be occupied by persons as yet unknown” (96). Para Jonathan Miller, el personaje no existe a menos que un actor lo construya: “each time a classical play is revived, actor and directors approach the characters on the understanding that who

⁴ Con el desarrollo de las teorías psicoanalíticas, se ha llegado a cuestionar la autoridad del autor, según las cuales, el escritor, como cualquiera otra persona, está bajo la influencia de los impulsos inconscientes que no puede controlar. Por lo tanto, el significado consciente expresado en el texto es menor.

they are and how they speak is something to be discovered in the course of rehearsal” (Miller 79). En efecto, dentro del marco de la caracterización, se ha de tener en cuenta la importancia del actor como inventor o mediador, ya que un mero gesto, expresión, o entonación irónica, pueden cambiar por completo el significado de la acción. En los *Cigarrales de Toledo* (1624), Tirso de Molina ya había resaltado la importancia del actor en el drama. A través del personaje de don Alejo, Tirso se quejaba de que muchas comedias habían sido desacreditadas por los malos actores incapaces de encarnar bien sus papeles:

Muchas comedias han corrido con nombre de disparatadas y pestilenciales; que, siendo en sí maravillosas, las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no vestirlas, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian; las cuales, después que caen en otras manos, o más cuidadosas o más acomodadas, vuelven a restaurar, con el logro, la fama que perdieron. (449)

Para la configuración concreta de sus películas, Kazan parte del principio de que “it is not necessary that the director’s reaction match the author’s intention. Different periods have different values and meanings. And a director might want to produce a work for reasons other than the writer’s” (7). Según Simon Callow, el personaje teatral oscila entre la concepción inicial del autor y la interpretación o construcción por parte del actor que lo va a interpretar. Marvin Rosenberg, reflexionando sobre los personajes shakesperianos, denomina al personaje complejo un *personaje polifónico*, concepto que

ilustra bien la profundidad de un personaje a la luz de todas sus contradicciones (30). Los héroes trágicos complejos, durante la representación escénica, padecen “a lifetime of pressures, passions, and pain. Stressed as they are by others, by hostile circumstance, by inner torment, they are at various times kind, cruel, happy, anguished,... Loving, hating, hopeful, hopeless” (30); debido a tal multiplicidad de rasgos contradictorios, “no fixed personality inventory could be developed” (32).

Los directores del teatro y cine junto con los críticos modernos nos ofrecen pautas sobre cómo construir el personaje teatral. Jonathan Miller, cuestionando la utilidad de los prototipos, afirma que “instead of inheriting a model of this or that character, it now became necessary to build one more or less from scratch” (77). Kazan insiste en la importancia de encontrar cierta particularidad que defina al personaje: “you, the director, must search with the actor for that one image, or that one particularization, that makes the character clear” (12). Esta particularidad, o “spine” o “hook” debe ser la base que explique su comportamiento, sus reacciones, etc.⁵ Simon Callow, antes de abrirse a la posibilidad de dar a un personaje facetas originales, que es la aportación personal del actor, insiste en la necesidad de establecer una característica fija que defina al personaje, o bien de encontrar un elemento que atraiga el interés del espectador: “I discovered a rule: it is only necessary to establish the essential nature of a character once, very clearly, at the beginning of a play, and then you can play every situation your like” (71). Para Callow, un abanico de interpretaciones posibilitará la construcción del personaje como un “auténtico” ser humano (63)⁶, pero antes de encontrar esta particularidad, hay que verlo

⁵ Kazan se dirigió a sus estudiantes con la siguiente afirmación: “I tried during rehearsals to give each one of you a single hook to kind of hang on to” (78).

como un mero “tipo” (138), para luego, en un segundo momento, empezar a darle retoques originales que conformen la variedad de matices psicológicos que debe tener para ser interesante. La convicción profunda de Simon Callow es que “a play needs to be discovered, uncovered... liberated. Every single actor has a personal responsibility in this matter; every scene, every part needs to be implied from the bare text” (93). Es esencial rellenar los vacíos con respecto a las circunstancias previas que no aparecen en el texto, el desarrollo interior en el personaje, así como la información que uno irá adquiriendo de otras fuentes, siempre y cuando se trate de un personaje universal (140). Dentro de este marco, Simon Callow hace una observación interesante. Mientras que el personaje creado por el autor está definido en sus contornos psicológicos de una vez por todas en una página de papel, donde es un ente cerrado e invariable, el actor ha de llevarlo a otro medio expresivo: la escena del teatro, lo que le permitirá mostrar nuevas facetas del personaje, impensables tal vez para el autor mismo en el momento de su creación. Simon Callow afirma: “You may know more about the character you’re playing than the writer does” (138).

Según Kazan, para la construcción de los personajes, se deben tener en cuenta los siguientes aspectos: las intenciones de cada uno de los personajes, la manera en que reaccionan y cómo trabajan para alcanzar sus metas (29). Si un personaje está en el centro de la trama, cada escena tiene que revelar diferentes aspectos sobre él, sin que él mismo aparezca necesariamente (120). En el caso de una tragedia, se ha de tener en cuenta el peso del pasado vital del personaje y sus efectos en su comportamiento presente, su fallo trágico, así como el conflicto interno que padece: “a tragedy is where a character is doomed by the inevitable contradiction in her character” (50). Por ejemplo, al dirigir *La*

muerte de un viajante de Arthur Miller, en la que el personaje principal Willy Loman acaba suicidándose, Kazan señala que “all movement must come from character impulses... has to be directed from the point of view of what happens in Willy’s head” (71). En definitiva, para Kazan, “there is no real drama unless you have situations that push the main character to the extreme frontier of his nature. You must finally so arrange it that the leading character’s back is to the wall. There he has no exit. He must face the music” (187).

Los hispanistas modernos también nos ofrecen ciertas pautas sobre cómo se puede construir el personaje teatral. Así, Victor Dixon habla de la construcción de los personajes a base de las lagunas que muchos textos dramáticos contienen (24). A este respecto, Dixon opina que un actor “can exploit the opportunities his text provides to display his range of physical and vocal skills in portraying different and even contradictory facets of a character” (21). Ruano de la Haza afirma que el crítico o el actor debe “identificar, seleccionar y hacer hincapié en los aspectos que parezcan pertinentes para una determinada caracterización del personaje” (“*Un gracioso en busca de un actor*” 114). En este proceso, ha de privilegiar algunas palabras que le serán útiles para una construcción determinada del personaje, dando menos realce a otras. Esto no quiere decir, sin embargo, que este proceso deba ser arbitrario o frívolo; tampoco se debe hacer caso omiso al texto en su totalidad, ni eliminar las partes que parezcan inútiles. También, se ha de tener en cuenta el marco histórico en que se mueve el personaje. En suma, el personaje construido ha de ser lógico, coherente y plausible, dramáticamente interesante y, si es posible, vehículo de cierta verdad poética o psicológica; ha de crear en el espectador “la ilusión de que está viendo y oyendo a una persona real, a una persona que

comparte su humanidad y con la cual y sus problemas puede identificarse” (“*Un gracioso en busca de un actor*” 114). Ruano afirma que en un espectáculo teatral hay siempre dos autores: el que escribe las palabras y el que les da vida en escena:

el dramaturgo crea o fabrica el material, las palabras, que luego utiliza el actor para dar vida al personaje. Ese personaje, que el actor transformará en alguien vivo, hecho a imagen y semejanza de un ser humano, no existe, ni puede estar oculto en las palabras del texto; y el actor, o el crítico, que trate de descubrir lo que no existe no puede llevarse más que una decepción, pues no encontrará nada, o lo que es lo mismo, encontrará al personaje-tipo (114).⁷

Muchos, si no todos de los grandes dramaturgos y cineastas modernos han mostrado el debido aprecio por los trabajos de Konstantin Stanislavsky, inspirándose en su famoso *Método*, donde el maestro insiste en la necesidad de resaltar la humanidad de los personajes teatrales a lo largo del espectáculo. Stanislavsky insistía en que el actor debe vivir el papel que representa llegando a sentir las mismas emociones del personaje que encarna (263). Partiendo del principio de que una obra de teatro ha de reflejar la vida en toda su plenitud, Kazan afirma que “the only way to understand any character is through yourself” (56). Kazan intentó encontrar la base para cada personaje en sí mismo (62), insistiendo en que “some mystery should be left in the revelation of character in a

⁷ En *Six Characters in Search of an Author* (1921), Luigi Pirandello había presentado una idea diferente a través del personaje del Padre: “... the author who created us, living in his mind, wouldn’t or couldn’t make us live in a written play for the world of art” (14). Por eso, los seis personajes buscan a otro autor que los pueda poner en un libro tomando al dictado lo que ellos digan. Para Ruano, esta idea, por interesante que sea, es falsa, ya que “el personaje no existe sin las palabras del texto, sino que surge de ellas al igual que nuestra personalidad surge de nuestras propias palabras” (“*Un gracioso en busca de un actor*” 114).

play, just as a great deal of mystery is always left in the revelation of character in life, even one's own character to himself in life" (101). Uno de los pilares esenciales del ideario de Stanislavsky es que los grandes personajes teatrales son aquellos con los que el público se puede identificar. En otras palabras, la empatía o la identificación con el personaje por parte del público es un elemento esencial del drama. Marvin Rosenberg habla de la profunda humanidad de los personajes shakesperianos dada su capacidad de evocar la empatía en el lector o espectador: "If they did not seem real, we would not care about them" (30). Para este autor, los personajes shakesperianos son susceptibles de provocar una identificación total o parcial gracias a una "tremendous concentration in them of recognizable human qualities" (31).

Como vemos, los grandes directores del teatro y cine han desafiado las visiones tradicionales sobre el personaje, reconociendo la importancia del actor en el proceso de la puesta en escena. A este respecto, los hispanistas modernos han asumido dos posiciones diferentes: por un lado, los que creen en la pre-existencia de los personajes (Prades, Parker, Casa, etc.). Este método deductivo, basado en los principios de Alexander Parker, supone que podemos descubrir lo que ha creado el escritor. Utilizado por la mayor parte de los críticos literarios, consiste en suponer que el lector ha de sacar a la luz, o desvelar algo que está oculto en el texto. Tal enfoque supone que los personajes teatrales son construcciones del autor que, como un gran arquitecto, fabrica las personalidades que los lectores han de descubrir. La metodología que proponen estos críticos, según Ruano, es válida, pero no la más apropiada para caracterizar el personaje teatral ("*Un gracioso en busca de un actor*" 112). Según este tipo de acercamiento, ninguno de los personajes áureos está motivado por una única pasión, sino más bien son

máscaras (112). Por otro lado, hay quienes opinan que el personaje debe ser construido (Ruano, Dixon). Aunque han proporcionado ciertas pautas de cómo construir los personajes teatrales áureos, ninguno ha propuesto metodología completa. A pesar de que reconocen rasgos inusuales en los personajes áureos, sus trabajos ofrecen solamente resultados parciales. En su artículo, “Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*”, Javier Rubiera Fernández pone de relieve las características y las funciones del personaje gracioso, Chato, en *La hija del aire* de Calderón.⁸ Como un prototipo de “tonto”, Chato reúne todos los rasgos del gracioso estereotipado, como “villano, amigo del vino, miedoso, cornudo, misógino, prevaricador del lenguaje, mal entendedor cuando le conviene, agudo en unas ocasiones, ingenuo y corto en otras, desconfiado” (Rubiera 235). Rubiera advierte que, además de ser sujeto de necedades y tonterías, Chato también es capaz de notarlas en los demás. Asimismo, Rubiera pone de relieve las funciones del gracioso que van más allá de crear la comicidad resumiéndolas en ocho puntos: la deformación burlesca de los nombres propios; comportamientos inesperados e impropios en presencia de gente principal; la parodia de situaciones dramáticas codificadas (por ejemplo: parodia situaciones características de dramas de honor); actitudes, gestos y movimientos cercanos a la payasada o al mundo de la farsa; alusiones picantes, chistes o juegos de ingenio sobre mujer, los médicos, etc..; salidas ingeniosas que contrastan fuertemente en tono y estilo con la situación dramática, rebajándola cómicamente; transposiciones cómicas de actitudes serias de gran importancia en la acción dramática; crítica de la vida en palacio y de las vaivenes del poder (237-239). Además, Chato aparece como mediador entre el espectador y el

⁸ Luciano García Lorenzo. *La construcción de un personaje: el gracioso*.

espectáculo y con esto crea el efecto distanciador (240). Así, emite frases que ponen de relieve la propia naturaleza metateatral de la acción. Además, Chato cumple las funciones relacionadas con el desarrollo de la intriga y del espectáculo que ayudan a conocer y caracterizar mejor los otros personajes. Como un villano que sirve a Semíramis durante más de veinte años, su presencia en la escena asegura variados contrastes, simetrías y paralelismos frente a la heroína principal. En ciertas ocasiones, las intervenciones de Chato tienen un carácter profético y hasta de ironía trágica (242). Por último, en la escena cumbre, Chato apunta hacia el centro del problema: cuando Semíramis aparece vestida de Ninias, Chato apunta a su verdadera identidad.

Javier Rubiera ha llevado a cabo un análisis sumamente interesante, profundo y detallado del gracioso de la famosa comedia calderoniana al notar los rasgos que alejan a Chato del gracioso estereotipado o el gracioso pradiano. La metodología que voy a proponer en estas páginas y luego poner a prueba, podría llevar este estudio más adelante y rescatar a Chato de las aulas académicas, llevándolo a la escena teatral. La idea central de mi tesis, es elaborar una metodología para la construcción de los personajes teatrales. Como es bien sabido, cada teoría, para ser válida, tiene que ser comprobada en la práctica. Por esto, la voy a poner a prueba aplicándola a los seis personajes “prototípicos” delineados en el estudio de Juana José de Prades: *dama, galán, gracioso, rey, padre y criada*. Como etapa previa para su construcción, voy a utilizar los siguientes criterios:

1. El personaje y los rasgos esenciales de su personalidad
2. El personaje y la crítica moderna
3. La indumentaria del personaje

4. El personaje y la sociedad
5. El espacio y tiempo del personaje
6. El personaje y el desarrollo de la acción

Puedo adivinar de antemano que todos estos personajes van a reflejar muchas, si no todas, las características delineadas en el estudio pradiano. El primer criterio, importantísimo, permitirá revelar lo que individualiza a estos personajes, aparte de lo que poseen en común con sus congéneres. Estas sutilezas, si las hay, las utilizo para la construcción de una personalidad determinada. En esta labor, es ver cómo estos personajes se autodefinen y examinar si su propio *yo* coincide con la manera en que los perciben los otros personajes. Asimismo, este criterio me permite ver si el personaje evoluciona desde el principio de la obra hasta el final o si manifiesta una conducta estática. ¿A qué se debe el cambio, si lo hay? ¿Se presenta el personaje ante los demás tal como es u oculta su identidad? Si este último es el caso, ¿por qué lo hace? Asimismo, veré si el personaje está asociado con algún personaje histórico, bíblico, legendario o literario.

A continuación, resumo lo que la crítica moderna ha dicho sobre los personajes que van a ocupar estas páginas. Si aparte de los numerosos estudios que los presentan bajo la óptica tradicional existen otros que ofrecen visiones diferentes, los utilizo para la construcción concreta de estos personajes. Por “construcción concreta”, me refiero al establecimiento del “gancho” del personaje, o de una característica precisa que ayude a explicar el personaje en su totalidad. A este respecto, es preciso observar si la conducta del personaje es consistente con el gancho, o si en algún momento, se aleja de su patrón

de conducta habitual. Dentro de este marco, intento dar sentido a aquellas incoherencias, privilegiando unas partes del texto, y dando menos realce a otras. En esta labor, voy a permanecer fiel al texto dramático en su totalidad sin eliminar partes que me parezcan inútiles.

La indumentaria del personaje es otro criterio importante y también, tengo en cuenta la condición social del personaje para ver si está a favor o en contra de los códigos sociales dominantes de su tiempo. En el criterio siguiente—el espacio y tiempo del personaje—examino la variedad de espacios en que el personaje aparece, es decir, el espacio geográfico y local (abierto o cerrado), así como la distancia y la relación entre los espacios en que se mueve este personaje. ¿Cómo puedo usar las lagunas temporales entre los actos, si los hay, para la construcción del personaje? Cuando el personaje aparece en la escena, ¿es de día o de noche? En lo referente al criterio siguiente—*el personaje y el desarrollo de la acción*—veo de qué manera el personaje influye en el desarrollo de la acción dramática y examino el efecto que sus hechos producen en otros personajes. Asimismo, me pregunto en qué consiste el conflicto del personaje que nos ocupa, y, si lo hay, ¿es el conflicto interno o externo? ¿Qué es lo que lleva el conflicto a la mayor tensión? ¿Cómo se resuelve? ¿de qué manera la personalidad del personaje influye en la resolución del conflicto? En el caso de la ausencia del conflicto, trato utilizar este hecho para construir cierta parte de la personalidad del personaje. Asimismo, tengo en cuenta la manera en qué el personaje influye en el desenlace de la obra.

Hasta aquí, mi labor consiste en observar, recoger datos, analizarlos y clasificarlos. A continuación, utilizo los datos recogidos y las conclusiones alcanzadas para construir unas personalidades teatrales. Un elemento importante del que me voy a

servir para la construcción de los seis personajes, es la teoría de Julian Jaynes, profesor de psicología en la Universidad de Princeton. En *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (1977), Jaynes descarta algunos mitos sobre la autoconsciencia. La mayoría de las veces, explica Jaynes, los seres humanos reaccionan frente a ciertas situaciones o estímulos sin ser plenamente conscientes de este proceso. Es decir, la consciencia no solamente es innecesaria para nuestro vivir cotidiano, sino que además puede ser su obstáculo. Por ejemplo, si el pianista fuera consciente del movimiento de sus dedos a la hora de tocar el piano, no sería capaz de ejecutar la partitura, o si fuéramos conscientes de nuestro proceso articulatorio al pronunciar palabras y frases no seríamos capaces de hablar. Asimismo, Jaynes afirma que la mente no copia experiencias como si fuera una cámara, sino que “what you have been conscious of before”, “is a great deal of invention”. En su estudio, Jaynes explica:

Conscious retrospection is not the retrieval of images, but the retrieval of what you have been conscious of before, and reworking of these elements into rational and plausible patterns... You tend not to see, hear, or feel things as you actually experienced them, but rather to re-create them in objective terms, seeing yourself in the setting as if you were somebody else. Looking back into memory, then, is a great deal of invention, seeing yourself as others see you. Memory is the medium of must-have-been. Though I have no doubt that in any of these instances you could by inference invent a subjective view of the experience, even with the conviction that it was the actual memory. (30)

Las reflexiones de Jaynes son muy actuales. ¿Por qué muchas veces llegamos a las conclusiones o encontramos soluciones a problemas sin estar pensando en ellos en el momento preciso? Asimismo, Jaynes destaca tres etapas del pensamiento creativo: primero, la etapa preparatoria, cuando nos estamos planteando un problema conscientemente; segundo, el periodo de incubación, en que no nos concentramos en el problema; y finalmente, la iluminación, cuando encontramos solución al problema sin pensarlo, como si el problema se hubiera olvidado. Jaynes explica que solemos llegar a las conclusiones de manera automática e imprevista basándonos en las experiencias previas. Es sólo después de un cierto tiempo que somos capaces de rescatar “any of the past experiences on which the assertion is based” (42).

Jaynes explica ciertos rasgos de la consciencia. Por ejemplo, cuando estamos plenamente conscientes de algo, nunca vemos cosas en su totalidad: es porque sólo podemos fijarnos en unos cuantos aspectos a la vez. Otro rasgo de la consciencia es lo que Jaynes denomina *The Analog I*, es decir, la imagen o la “metáfora” que uno tiene de sí mismo y el tercero, la *conciliación*, implica el reconocimiento de un objeto que la mente adhiere a un esquema ya conocido. Es un proceso automático, a veces llamado *asimilación*, por el cual solemos asimilar un estímulo nuevo a nuestra concepción ya formada sobre algo, aunque este estímulo sea algo diferente: “we are putting things together into recognizable objects on the basis of the previously learned schemes we have of them” (64). La aplicación de esta teoría me ayuda a construir personajes teatrales como auténticos seres humanos quienes, dominados por su subconsciente, muchas veces se comportan de manera inexplicable, que no cabe dentro de su conducta habitual. En parte, en esto puede consistir su humanidad. También, las teorías de Jaynes me ayudan a

construir a los personajes como seres pensantes que al reflexionar, dejan de ser dominados por su subconsciente, aunque sea por unos instantes.

Stanislavsky también había adjudicado mucha importancia al subconsciente en la práctica de la puesta en escena: “the very best that can happen is to have the actor carried away by the play. Then regardless of his own will he lives the part, not noticing how he feels, not thinking about what he does, and it all moves of its own accord, subconsciously and intuitively” (13). Nuestro inconsciente, explica Stanislavsky, es inaccesible para el consciente—“we cannot enter into that realm. If for any reason we do penetrate into it, then the subconscious becomes conscious and dies” (13). Por consiguiente, la tarea del actor debe ser entrenar o programar su subconsciente con el fin de adquirir las herramientas del arte dramático. Como el subconsciente depende del consciente, es necesario plantear la manera de incorporar su papel de una manera consciente para después poder “play the role truthfully” (15).

Dentro de este marco, Stanislavsky ofrece a sus alumnos unas técnicas que permiten estimular su subconsciente, y con él, su creatividad. Primero, hay que asimilar el papel y por eso es imprescindible tener en cuenta los rasgos esenciales del personaje, su época, su país, sus condiciones de vida, su psicología y la manera en que vive su condición social (21). Todos estos datos ayudarán a forjar el conjunto del papel que un actor debe adaptar a su propia forma de ser (21). Para explicar este concepto, Stanislavsky retoma ideas de otros aficionados del teatro, como un actor francés Coquelin, quien en sus días afirmaba: “The actor creates his model in his imagination, and then, just as does the painter, he takes every feature of it and transfers it to, not onto canvas, but onto himself” (21).

Para este proyecto, he seleccionado seis comedias: *La dama duende*, de Calderón de la Barca; *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón; *El perro del hortelano*, de Lope de Vega; *Del Rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla; *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto; y *El narciso en su opinión*, de Guillén de Castro. He escogido obras de los dos dramaturgos principales de la historia del teatro del Siglo de Oro y de otros tres considerados “de menor categoría” por la crítica. Esto no quiere decir, sin embargo, que las comedias de estos tres últimos contengan menos material para la construcción de los personajes. Mientras que unos personajes, como Ángela de *La dama duende*, han recibido una amplia atención de la crítica, otros, como Lucía de *El narciso en su opinión*, no han recibido ninguna. Por consiguiente, mi construcción de Ángela está influenciada por lo que ya se ha dicho sobre este personaje; Lucía, en cambio, es un personaje construido por primera vez.

Capítulo I. La dama

La dama duende, de Calderón de la Barca

1. Ángela y los rasgos esenciales de su personalidad

Ángela, la protagonista de *La dama duende* (1629) de Calderón de la Barca, posee todos los atributos prototípicos de *la dama* señalados en el estudio de Juana de José Prades: la belleza (una condición unánimemente reconocida no sólo por los galanes, sino también por los demás personajes); el linaje (en las damas, es común la conciencia de su distinción social. A las que poseen nobleza de sangre o título nobiliario, se les llama *mujeres principales*, en las que se suponía una hidalguía nata) (74); dedicación amorosa (el amor aparece como su móvil principal. Muchas veces, al intenso amor de las damas, se oponen unos obstáculos que ellas han de vencer (76-77); audacia (implica la idea de valor para alcanzar sus fines); insinceridad (para defender su firme propósito amoroso por el medio de la ocultación, cautela y disimulo).

Según la describe su criada Isabel, es “moza, bizarra y bella”, (v. 404), y como es típico de las damas jóvenes, juguetona.⁹ Isabel le advierte acerca de los peligros que

⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica, 1999.

La división de la comedia en cuadros:

I.I (vv. 1-368)

I.II (vv. 369-652)

I.III (vv. 653-1102)

II.I (vv. 1103-1530)

II.II (vv. 1531-1730)

II.III (vv. 1731-1916)

puede correr a causa de su belleza: “Señora, no tiene duda / de que, mirándote viuda, / tan moza bizarra y bella, / tus hermanos cuidadosos / te celen, porque este estado / es el más ocasionado / a delitos amorosos” (vv. 402-408). Según cuenta su hermano Luis, los hombres celebran que es entendida y sazónada. Destaca en ella desde el principio su capacidad de entretener a los caballeros con quienes estaba hablando en la calle, y eso fue lo que despertó la curiosidad de su hermano y le impulsó a seguirla. Ángela se define también por su curiosidad innata: cuando su criada Isabel le cuenta la manera de pasar al cuarto de don Manuel, Ángela responde: “no porque verlo [a don Manuel] deseo, / sino sólo por saber” de qué manera su cuarto “corresponde al otro” (vv. 573-574). Otra manifestación de su naturaleza curiosa tiene lugar al apereibir las maletas de don Manuel cuando quiere “neciamente mirar qué ropa y alhajas trae” (vv. 820-822) y no duda en sacar el contenido y esparcirlo por la sala. Esta escena también apunta al espíritu travieso de Ángela, el cual se irá manifestando a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, cuando Isabel le pregunta a qué han venido a la habitación de los huéspedes, ella contesta: “A volvernoss solamente, / que para hacer sola una / travesura dos mujeres, / basta haberla imaginado” (vv. 796-799). Este espíritu la impulsará a mentir, engañar e inventar burlas ingeniosas.

Como sugiere el título de la comedia, el personaje que nos ocupa va asociado con la imagen del duende. El *DRAE* lo define como “espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece

II.IV (vv. 1917-1984)
 II.V (vv. 1985-2242)
 III.I (vv. 2243-2478)
 III.II (vv. 2479-2592)
 III.III (vv. 2593-2726)
 III.IV (vv. 2727-3114)

con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales”. El horizonte de expectativas que este título abre es el de “travesuras” y los consiguientes “trastornos”, sólo que, en vez del “viejo” o “niño” de la definición académica, esta vez van a ser causados por una traviesa dama. Asimismo, el *DRAE* da las siguientes acepciones:

- 4. m. pl. And. Encanto misterioso e inefable.
- 1. locs. verbs. coloqs. Aparecer en los lugares donde no se le esperaba.
- 1. loc. verb. Tener encanto, atractivo, etc.
- 2. loc. verb. coloq. Traer en la imaginación algo que le inquieta.

Todas estas acepciones son transferibles a Ángela, quien posee un encanto misterioso e inefable; aparece en los lugares donde no se la espera; tiene atractivo y planta en la imaginación de don Manuel algo que le inquieta. En la obra, la alusión al duende aparece ya desde el primer acto. Cuando don Manuel y su criado Cosme vuelven a su habitación, descubren que el dinero de su asistente ha sido sustituido por carbón. Ante el asombro que este inexplicable hecho produce, la única explicación que el criado logra encontrar en su ingenuidad es que algún duende ha debido de llevarse su dinero. Así, dirigiéndose a este ente invisible, le pide la devolución de su bolsa: “Duendecillo, duendecillo, / quienquiera que fuiste y eres, / el dinero que tú das / en lo que mandas vuelve,... / (vv. 917-920). Como nota Lorna Polo Alvarado, “la risa ante los parlamentos de Cosme debe ser inmediata, pues conocemos la verdad: no hay duendes familiares, sólo mujeres astutas” (176). Esta autora nota también que la visión supersticiosa de Cosme

sugiere la crítica social dado que la creencia en los duendes o aparecidos era compartida por un amplio sector de la sociedad.¹⁰

La dualidad de la protagonista se establece no solamente en el título, sino también a través de las metáforas con que don Manuel y Cosme la describen a lo largo de la obra. En efecto, Ángela se presenta como un ente dual, es decir, ángel y demonio a la vez. La visión de Ángela como demonio toma raíces en la tradición literaria en que se asocia a las mujeres con el demonio. En la comedia que nos ocupa, el gracioso es el exponente máximo de esta tradición asociando a Ángela con el diablo. En el tercer acto, Cosme cuenta una anécdota de Lucifer vestido como mujer. Por otra parte, el nombre de la protagonista la asocia con los ángeles. Don Manuel la ve como tal cuando la percibe por primera vez. El final convencional de la obra atribuye a Ángela la identidad de un ángel: al haber conseguido su propósito, ella ya no tiene la necesidad de seguir siendo una mujer tramoyera, esto es, una mujer diabólica. Catherine Larson afirma que Ángela es “neither an angel nor devil, and is, at the same time both—although, even more importantly, by the end of the play, the principal sign used to characterize her is ‘woman’ (35). En efecto, cuando don Manuel amenaza con matarla, la protagonista confiesa ser una mujer infeliz, pero al huir, deja a don Manuel confundido. Ángela se niega a revelar su identidad hasta el final. Catherine Larson concluye:

¹⁰La obra se representó al cumplirse el centenario de la aparición del *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías y vanos conjuros y abusiones*, de fray Martín de Castañega publicado por Miguel de Eguía en 1529. Este franciscano reconoce que hay una iglesia del demonio en el mundo que tiene sus ministros y familiares y menciona que hay incluso unos disfrazados en forma de mujer. Poco después, se imprime la *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, de Pedro Sánchez Ciruelo, catedrático de la Universidad de Alcalá Henares, en la cual se acepta “una demonología un tanto ingenua” (Valbuena Briones 30). Valbuena Briones afirma que “la sátira de la comedia adquiere valor de documento social en la lucha contra las supersticiones y hechicerías en el siglo XVII” (37).

The varied linguistic markers that they use point, on a negative level, to a certain degree of ambiguity in Angela's characterization and, on a positive level, to a richly evolving character, representing not a stereotypical view of the seventeenth-century Spanish woman, but, rather, the image of a complex, well-rounded character who can be understood by modern audiences. (44)

La imagen de Ángela como un personaje redondo y complejo fue promulgada por los operistas alemanes a lo largo de los siglos.¹¹ Esta etapa empieza en 1869, cuando Joaquín Raff compone el libreto de Paul Reber, sigue con la obra de Félix Weingartner presentada en 1914, continúa con el estreno de la ópera cómica de Kurt von Wolfurt, en 1940, texto de Kurt Fischer, y termina en 1964, con la presentación de la de Gerhard Wimberger. En cada uno de los tres actos, Joaquín Raff presenta múltiples facetas de Ángela: el primer acto se centra en la dama esclava; el segundo, en la dama duende; y el tercero, en la mujer libre.¹² En esta obra se hace hincapié en el destino de Ángela como una mujer esclava, puesto que su hermano sólo le presenta la alternativa de casarse con quien él le indique o recluirse en el convento. En esta obra, Ángela pasa de ser una viuda pícaro a ser una mujer sentimental manifestando toda una gama de sentimientos: felicidad, amor y entrega a don Manuel. La obra de Weingartner refuerza la idea de la

¹¹ Alfonsina Janés, "Dame Kobold: cuatro óperas alemanas basadas en *La dama duende* de Calderón".

¹² En esta ópera, la división de los actos es diferente de la de la comedia calderoniana. Las secuencias dramáticas que corresponden con la carta de Ángela en el primer acto, el alboroto en la habitación de don Manuel y el debate sobre la existencia de los duendes, se desarrollan en el segundo acto, del cual, además, se elimina la escena con el azafate. En lo que respecta a los personajes, desaparecen Beatriz, don Luis y su criado.

preocupación de un hermano por Ángela (Janés 108).¹³ Un coro femenino interviene en el tercer acto en la escena del disfraz de Ángela “primero invisible, como ser fantasmagórico, y después comentando y describiendo los acontecimientos” (108), subrayando de esta manera su figura de duende. En la adaptación de Kurt von Wolfurt, lo más interesante es que Ángela y don Manuel entonen un dúo lírico y en esta ópera, la faceta de Ángela como duende ha sido disminuida y se ha acentuado, en cambio, el hecho amoroso. Wimberger, por su lado, ha acentuado el lirismo operístico con el que los personajes expresan sus sentimientos.¹⁴ Por ejemplo, la solicitud de ayuda a don Manuel en el primer cuadro se expresa en forma de melodrama, “sin la sequedad inherente del lenguaje hablado” (110). Como vemos, cada compositor ha adaptado la obra a su gusto, naturalmente, tomándose mayores o menores libertades, pero guardando un denominador común: pese a las modificaciones introducidas en el argumento original, la eliminación de los personajes secundarios, la aparición del coro, etc., todos hacen girar la obra en torno al personaje de Ángela, destacando un aspecto diferente de su carácter. Parece evidente que Joaquín Raff, Félix Weingartner, Kurt von Wolfurt, así como Gerhard Wimberger vieron en ella a un ser polifónico, diversificado y rico de matices.

2. Ángela y la crítica moderna

La figura de la dama duende ha atraído la mayor atención de los estudiosos. El enfoque tradicional—que niega a Ángela un carácter independiente—configura la visión de la mayor parte de la crítica que ha escrito sobre esta comedia. En el estudio preliminar

¹³ En esta ópera, en cambio, se conserva la intriga secundaria, y se hace énfasis en el personaje de Beatriz.

¹⁴ Wimberger transforma largos monólogos en diálogos. También, es la criada quien incentiva a Ángela a ponerse el traje de luto y escribir una carta a don Manuel; al final, es don Luis quien revela a don Manuel la identidad de su hermana.

a su edición de *La dama duende* (1960), Pilar Díez y Jiménez de Castellanos afirman: “No fue Calderón de la Barca pintor de mujeres. Diríase que las conoce superficialmente. Y aun más: no le interesan. Le interesa la rica complejidad psicológica del hombre. Y los tipos femeninos empiezan a valer, para él, en la medida en que se van aproximando en sus mentes a la mente masculina” (14). Robert ter Host sigue la misma línea de análisis sosteniendo que “it is, understandably, the action of the play which has attracted the few critics who have written about it” (68). Este autor llega incluso a negar a Ángela todo protagonismo insistiendo en que don Manuel es el único protagonista del drama. Matthew D. Stroud, un firme creyente en que “the characters in general are more caricature than personality”(98), sostiene que todos los personajes de *La dama duende* “are the same general types” (98). María del Carmen Bobes Naves opina:

Si el engaño es el único camino para elegir marido, la dama lo seguirá sin tener en cuenta sentimientos suyos o ajenos, y el público lo celebrará. El respeto o el cariño a la familia, al padre, al hermano, no es ya que no cuenten, es que ni siquiera aparecen, ni se insinúan, y, en este sentido, podemos afirmar que los personajes de la comedia de enredo no son caracteres matizados, o dubitativos. Si las damas adquieren cierta individualidad y muestran algunos rasgos personales específicos pertenecen a otro orden ... Las damas son sujetos que orientan sus acciones al cumplimiento de su gusto que se presta, por otra parte, como una fuerza incontrolable procedente del destino o de los astros. (73-74)

Pero no todos los críticos comparten esta opinión y algunos han mostrado un aprecio por el personaje de Ángela. Ángel Valbuena-Briones afirma: “la creación del

personaje femenino es un excelente acierto del autor. Su curiosidad, propia del sexo, está trazada con finos matices” (“La técnica dramática” 17). Ignacio Arellano, desde el punto de vista de la interpretación global lúdica, la ve como “una ingeniosa viuda joven, capaz de responder con humor burlón a sus hermanos y aficionada al juego y a la curiosidad respecto al galán huésped” (138). Anthony Cascardi define a Ángela como “supple and vivacious, potent with desire, ready to partake of illusion, yet mature enough to experience the wondrous process of personal growth through interaction with others” (25). Susan Fischer ve a Ángela y a don Manuel como “Jungian analogues” uno del otro: don Manuel encuentra en Ángela su lado femenino gracias al cual él llega a descubrirse a sí mismo (232). Anne E. Wiltrout percibe a la joven viuda como un personaje complejo, comparándola con Rosaura de *La vida es sueño*: “Like Rosaura, ... Ángela, the ethereal spite of *La dama duende*, works intellectual machinations to her own advantage in order to bring about the desired marriage to Don Manuel, the man of her choice” (103). Para lograr este propósito, Ángela logra diseñar una traza que llega a configurar la mayor parte de la obra. Para Jesús Pérez Magallón, el elemento central de la personalidad de Ángela es la capacidad de simulación, el recurso al engaño: “la capacidad de fabulación y engaño la va a marcar a lo largo de toda la obra” (59-60). Pérez Magallón afirma que, más que por su derecho al amor, su lucha es “por la existencia, por la vida, por la identidad” (58). Dentro de este marco, Fausta Antonucci afirma que “mientras la mayoría de los personajes del teatro español de la época se autodefinen por lo que son (*soy quien soy*), Ángela sabe negar y ocultar su identidad asumiendo una esencia fantasmal y proteica, lo que la ayuda en la realización de sus aspiraciones” (*La dama duende* LII). Barbara Mujica sostiene que Ángela “longs for freedom and a sense of authenticity” (21). Según

Cascardi, la característica clave de Ángela es “the very fact that self and self-image are divided” (25). Otros críticos la han comparado con Segismundo, ya que ambos representan la crítica de un sistema opresivo: como Segismundo encadenado en su torre, Ángela pasa los días encerrada en su habitación.¹⁵

Adrienne Schizzano Mandel subraya la conexión que existe entre el pre-texto y el texto mismo de la obra. La autora sostiene que el título funciona como un pre-texto que sirve para identificar a la protagonista y establecer los motivos generadores de sus acciones: “El título/pre-texto, *La dama duende*, plantea el escenario subrayando las cualidades contrastantes de la protagonista: las que derivan de su situación social de *dama* y las que se generan por su situación existencial de *duende*”(43). De esta manera, se subraya la dualidad del carácter de Ángela, cuya posición social se encuentra en conflicto con su situación existencial. Según Schizzano Mandel, “el título/pre-texto leído *dama/mujer/duende* nos revela que donde la *dama* no encuentra camino como mujer, esta deberá ser *duende* para abrir uno” (43). Ángela abre este camino mediante el disfraz con el fin de conseguir lo que no puede mediante las normas socialmente aceptables. Para Alyce de Kuehne, “...paradójicamente, como “duende”, ella [Ángela] es más auténtica que como “dama”” (40). En efecto, el papel de duende le concede los derechos de que carece como viuda: penetrar en el espacio vedado y realizar anhelos de su juventud, como entablar una relación epistolar con un galán. Ángela se siente cómoda en su papel ficticio porque este le permite proyectar sus deseos más profundos. Como dama, por otro lado, Ángela se ve forzada a mentir, disimular, y crear la impresión de ser una viuda que pasa los días encerrada en su habitación llorando al marido. Dada la naturaleza polisémica de

¹⁵ Frederick A. de Armas, "Cespedes y Meneses and Calderon's *La dama duende*."

sus facetas, difícilmente se puede negar la complejidad del carácter de la protagonista.

Pérez Magallón subraya que lo central del personaje es

su complejidad humana, es decir, la diversidad contradictoria de afectos, sensaciones y pensamientos que la conducen desde lo que hubiera podido ser aceptación tranquila del encierro debido a su viudez hasta la múltiple imagen que ella se va construyendo a lo largo de la comedia. Reducirla a dicotomías ángel/diablo o dama/duende no resuelven tal complejidad, sino que la simplifican y enmascaran. (59)

Frederick A. de Armas ve la oposición ángel/demonio a través del mito de Psique y Cupido (“Mujer y mito” 57). De Armas afirma que en *La dama duende* tenemos la inversión de papeles: mientras que la mujer adquiere características de un Cupido demoníaco, don Manuel muestra la curiosidad de Psique. Sin embargo, el hombre “pierde la culpa de Psique pues no rompe ninguna promesa ni se muestra excesivamente curioso” (66). Esta inversión del mito de Psique y Cupido ha servido a de Armas para estudiar el papel de Ángela en *La dama duende*. El crítico llega a la conclusión de que “Calderón prefiere mostrar a la mujer como torbellino que nunca logrará reconciliar los aspectos angélicos y diabólicos en su ser” (69). A ese respecto, puede que la imprecisión de la identidad de la heroína forme parte de los efectos buscados en el teatro barroco, como subraya William R. Blue: “The play treats the construction or reconstruction of self, family, and by extension, of the society in which it is imbricated. Identity as a construct is that place where representation and repression, knowledge and ignorance intersect”

(“Effects of the Baroque” 17); o simplemente apunta a la complejidad del carácter de la protagonista.

3. La indumentaria de Ángela

La indumentaria de la joven viuda es esencial a la hora de construir su carácter. A lo largo de la comedia, Ángela intercambia tres indumentarias: 1. Manto (para salir a la calle como si fuera una mujer libre); 2. Tocas (vestimenta propia de las viudas que quedan recluidas como una monja); 3. Traje engalanado de gran señora (propio de la mujer fantástica e idealizada que ella crea para seducir a don Manuel). Cuando Ángela irrumpe por primera vez en escena huyendo de su hermano, aparece con un manto. La viuda, que vive encerrada y celosamente guardada por sus hermanos, sólo puede deambular libremente en un espacio público ocultando su cara tras un manto para no ser reconocida y preservar el honor de la familia y, quizás, su propia vida. No le interesa que empiecen a murmurar y a compararla con viudas tramoyeras. Cuando Ángela vuelve a su casa, cambia inmediatamente de vestido, como podemos constatar a través del diálogo con su criada, a la que ordena lo siguiente: “Vuélveme a dar, Isabel, / esas tocas, ¡pena esquivia! / Vuelve a amortajarme viva, / ya que mi suerte cruel / lo quiere así” (vv. 369-373). En este momento Ángela está afanosa por ponerse las tocas y la prisa con que lo hace apunta a la inquietud de la joven que todavía no sabe si sus hermanos la han reconocido. Tanto la ropa que la tapa al principio de la escena, como las tocas, cumplen la función de separarla del mundo externo, lo cual corresponde con su estado civil de viudedad, según las costumbres de la época. Debido al cambio del vestuario, don Luis no

tiene la menor sospecha de que la mujer que fue huyendo de él en las calles de Madrid es su propia hermana.

De entrada, podemos deducir que la función clave de la indumentaria de Ángela es ocultar su identidad y pasar invisible a los ojos de los demás, esencialmente a la vista masculina. Lo interesante del cuadro I. iii es lo que don Manuel comenta acerca de la causante del duelo: “Bien claro se ve / que aquella dama tapada, / que tan ciega y turbada / de don Luis huyendo fue, / era su dama..” (vv. 1108-1010), versos que demuestran que, estando tapada, Ángela provoca confusiones acerca de su identidad. Cuando don Manuel se aloja en casa de don Juan, sólo puede hacer conjeturas acerca de la identidad de aquella enigmática dama, creyendo que es la dama de don Luis. En los cuadros posteriores, la función no ya ocultadora, sino engañosa de la indumentaria, se intensifica. En II. I ii, cuando Isabel cuenta lo sucedido con el azafate, Ángela afirma: “Si tras desto consigo / que me vea del modo que te digo, / no dudo que pierda / el juicio” (vv. 1741-1744). Se comprende que “del modo que te digo” se refiere a la indumentaria de la que Ángela se va a servir en la tercera jornada para llevar a cabo su plan.

En III. I, al acudir a la cita, don Manuel se deja guiar por una mujer “de aposento en aposento”. Ve la luz y lo que se despliega ante sus ojos es una escena magnífica de una casa lujosa y noble y a Ángela ricamente vestida, marcando de esta manera un gran contraste con la indumentaria del principio. En este momento, la vestimenta de Beatriz e Isabel ayudan a desempeñar los papeles que la protagonista les irá asignando. Cuando en un aparte Beatriz le pregunta cuál ha de ser su papel, Ángela contesta: “(Ahora el de mi criada)” (v. 2290). En este caso, el vestido es un elemento que ayuda a llevar a cabo los enredos de Ángela y le permite transformarse en una “gran señora”. En este mismo

cuadro, cuando don Luis irrumpe en la habitación de Ángela, lo primero que hace es interrogarla acerca de su vestido: “Respóndeme tú primero, / Ángela: ¿qué traje es ese?” (vv. 2445-2446). Ángela contesta que con esas galas quiere distraer sus tristezas. Por la réplica siguiente de su hermano, deducimos que Ángela va ricamente ataviada con un vestido que subraya su belleza. Antes de irse, don Juan le hace la siguiente advertencia: “Quédate con Dios, y advierte / que ya no es tuyo ese traje” (vv. 2466-2467). Con esto, Juan quiere decir que ese vestido, aun en privado, no es el apropiado para una viuda. En III. iv hemos de suponer que Ángela sigue disfrazada de “gran señora” cuando le dirige a don Manuel su última réplica, pero no hay indicios claros al respecto. Los ricos vestidos junto con el comportamiento equívoco de las tres damas crean la ilusión de que un lugar tan simple y limitado como una habitación se ha transformado en el palacio de una “gran señora”.

Los cambios en el vestuario nos sirven para confirmar nuestra construcción de Ángela como un personaje complejo. Tal variedad del vestuario la convierte en un ser polifacético y subraya que, como un auténtico ser humano, no es una sola cosa, sino varias a la vez. Cada vez que Ángela lleva tocas, el papel que le corresponde es permanecer recluida en casa. Debemos preguntarnos, ¿cuánto tiempo se comporta conforme a su auténtico estado de viuda recluida? Después del duelo, cuando don Luis le pregunta cómo ha pasado la tarde, Ángela, irónicamente, le contesta: “En casa me he estado / entretenida en llorar” (vv. 528-529). Esto es lo que debería haber hecho en ausencia de sus hermanos, pero como bien sabemos, ha pasado toda la tarde en el Palacio con motivo del bautizo del príncipe y a la vuelta ha provocado el duelo entre don Manuel y su hermano. En cambio, todos los acontecimientos que se producen en el principio—su

estancia en el Palacio, la conversación con los hombres en la calle y la petición de ayuda a un desconocido—Ángela los pasa como si fuera una mujer libre. *Como si fuera*, pero está lejos de serlo. El resto de la obra, Ángela lo pasa en su papel de duende o el de la mujer fantástica, el cual se inicia con una coincidencia de encontrar al huésped, continúa con la primera nota que le escribe, e *in crescendo*, alcanza la cumbre en el tercer acto. El cambio de las identidades que Ángela asume va necesariamente acompañado por el cambio del vestuario adecuado para cada momento. Podemos concluir, entonces, que la indumentaria desempeña un papel clave en la construcción del personaje de Ángela, gracias a la cual, podemos atribuirle un carácter polifacético, y por lo tanto, complejo.

4. Ángela y la sociedad

Socialmente definida, Ángela es una viuda que pasa los días encerrada en su aposento, sujeta a la voluntad de sus dos hermanos, celosos guardianes del honor familiar. Sabemos que la heroína se ve forzada a mantener el luto tanto en el vestir como en un modo de vida riguroso, tradicionalmente más exigente con las mujeres que con los hombres. Era bueno y honesto que una viuda llorara al difunto marido mostrando de esta manera el amor que le tenía y conformándose con la soledad que le aguarda. Ángela sabe aparentar muy bien el cumplimiento de sus deberes. Lleva un manto ocasionalmente—sin cubrirse la cara—para poder pasearse libremente por las calles de Madrid. Asimismo, lleva las tocas, pero únicamente para simular inactividad cada vez que sus hermanos entran en su habitación. Dentro de este marco, Valbuena-Briones nota que “la joven viuda acepta solamente en apariencia las rígidas reglas de honor, mientras que, a escondidas y mediante la alacena, mantiene una relación con el galán que va a poner en

peligro su vida y reputación” (“La técnica dramática” 20). En el tercer acto, Ángela manifiesta la ruptura con las convenciones de luto de manera explícita cuando se pone lujosas prendas de seda que la convierten en una “gran señora” e incluso antes, cuando empieza a realizar constantes trayectorias al aposento del huésped alojado en su casa. Asimismo, la joven se rebela contra estas normas sociales mediante la petición de ayuda a don Manuel, la toma de iniciativa de comenzar la relación epistolar, el enamoramiento, el robo del retrato y la última escena de seducción. El hecho de que Ángela no respete el luto nos permite verla como una transgresora social. Habiendo logrado guiar los acontecimientos a su fin deseado, no es erróneo suponer que lo seguirá haciendo después del matrimonio. Ella comprende que pasando de ser la propiedad de sus hermanos a la de don Manuel, gozará de una mayor libertad.

Cabe notar que en el caso presente, son sus hermanos los que le imponen estas normas rígidas debido a su obsesión con el código del honor. Esto se ve en I. I, cuando don Luis le revela a Rodrigo su mayor preocupación:

lo que más siento es que sea
mi hermano tan poco atento
que llevar a casa quiere
un hombre mozo, teniendo,
Rodrigo, una hermana en ella
viuda y moza, y-como sabes-
tan de secreto que apenas
sabe el sol que vive en casa;

porque Beatriz, por ser deuda,
solamente la visita.” (vv. 320-329)

A la vuelta del duelo, cuando don Luis se entera de que nadie ha entrado en la habitación en todo el día, exclama con enfado: “¡Qué mal yo / estos descuidos resisto!” (vv. 533-534). David J. Hildner, justifica, en parte, la actitud transgresora de Ángela, afirmando que la causa original de la alienación de las heroínas como ella se debe al sistema de falsos valores impuestos por la sociedad, especialmente el código de honor, que “se oponen a los verdaderos valores cristianos de justicia, piedad, y libertad” (121-122). Esta es la razón por la cual Ángela necesita mentir para buscar su libertad. Asimismo, podemos observar la naturaleza ambivalente de este código rígido: “el honor como un deber a menudo se convierte en fuerza opresora y degradante, en otras ocasiones, sienta una pauta para la conducta humana, y constituye el único medio que el individuo tiene a su disposición para preservar su propia identidad” (citado en Arthur Holmberg 914). La primera parte de la afirmación es la que concierne a Ángela que como individuo se siente oprimida por el luto riguroso del cual quiere liberarse a toda costa. Arthur Holmberg afirma que Calderón ha creado un personaje tan seductor que nos identificamos con él en su rebelión contra el código del honor que la aprisiona. Matthew D. Stroud nota que Ángela logra escapar de este sistema imponente, pero a través del matrimonio, el único medio socialmente aceptable.¹⁶ De la misma manera, Schizzano Mandel afirma que “... el autor reconduce a la protagonista desde su posición inicial de aparente rechazo del orden establecido, que la apresta a usar del disfraz y el equívoco

¹⁶ Matthew D. Stroud, "Social-Comic Anagnorisis in *La dama duende*."

para conseguir su propósito, hasta una situación acorde con lo que es tradición en su contexto social” (44).

Todas estas afirmaciones sobre la viudedad y el código del honor en la época nos pueden ayudar a construir el personaje que nos ocupa. Ángela se rebela contra las normas sociales, pero de modo indirecto—con la excepción del tercer acto—, manteniendo siempre las apariencias. Esto apunta a la inteligencia de la heroína. También, podemos suponer que sus salidas secretas a la Corte han contribuido a la configuración de su autorretrato, formado, en parte, por las reacciones de otras personas ante sus hechos o palabras. La capacidad de despertar el interés en los círculos masculinos en las calles, incluido el de su propio hermano, la hace pensar, sin equivocarse, que don Manuel también se rendirá ante sus encantos.

5. El espacio y tiempo de Ángela

La mayor parte de la acción transcurre en el espacio doméstico, la casa de don Juan, y oscila constantemente entre las habitaciones de don Manuel y de Ángela, conectadas por la alacena. Varey, Vitse y Ruano de la Haza han llegado a la conclusión de que, al hablar del cuarto, no se trata de una sola habitación, sino de un espacio que incluye una sala y un dormitorio.¹⁷ Las habitaciones de don Manuel y Ángela no están juntas, sino a algunos metros de distancia. A este respecto, Pérez-Magallón sostiene que “pese a la aparente simplicidad de ese espacio, hay mayor complejidad espacial de la que se ha dado por supuesta, complejidad que haría saltar en añicos algunas interpretaciones

¹⁷ J. Varey, “*La dama duende*”; M. Vitse, “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel; J. M. Ruano de la Haza, “The Staging of Calderon’s *La vida es sueño* and *La dama duende*”.

arriesgadas que se basan en una hipotética proximidad física y una separación membranosa entre ambos cuartos” (44).

A. J. Valbuena Briones en su edición de *La dama duende* (1976), confiere a la alacena una serie de metáforas: “la apariencia de la alacena es la puerta que abre la imaginación de Cosme, el engaño que confunde a don Manuel, la posibilidad de simulación para doña Ángela, el truco que facilita las entradas y salidas mismas y el recurso cómico más eficaz de la pieza” (26).¹⁸ En efecto, la alacena es un elemento espacial fundamental para el desarrollo de la acción dramática, siendo la herramienta que la heroína utiliza para llevar a cabo sus engaños y enredos con los cuales procura cambiar su destino. Según Lorna Polo Alvarado, “la prosémica de los personajes de doña Ángela, Isabel, Cosme y don Manuel está marcada por los movimientos traslativos que los unen o separan, dados mayoritariamente a través de la alacena” (174). Asimismo, la alacena permite que esos encuentros y las consiguientes dudas, temores, intrigas, enamoramientos... etc., transcurran en secreto. Cada cruce por la alacena aumenta la certidumbre de Cosme sobre la existencia de los duendes. Es más, María Martino Crocetti observa que el espacio físico de la alacena representa metafóricamente el concepto de la honra dada la fragilidad de su contenido:

The “glass” is a transparent material that allows us to see what is behind it; at the same time, it is fragile and possesses the property of acquiring the color of the substance that fills it. The inscription of these same conditions of feminine

¹⁸ En “La alacena: recurso espectacular en *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca”, Lorna Polo Alvarado examina la alacena como recurso escenográfico que mejor sirve a Calderón para crear la atmosfera cómica y tensa.

geography is obvious. Woman's hymeneal space is divided by an element as fragile and irreparable as the glass in and of the cupboard. (52)

Ignacio Arellano, por el contrario, insiste en que “las relaciones de los personajes integran impulsos sexuales es tan explícito en esta y en otras comedias del género que interpretar la manipulación del espacio como deseo de disponer del propio cuerpo de forma autónoma es un gratuito retorcimiento” (133). Sea como fuere, la comparación de las propiedades físicas de la alacena con el concepto de la honra me parece muy creativa dentro del marco temático de la comedia que nos ocupa.

La mayor parte del tiempo, Ángela se mantiene en un espacio cerrado. No obstante, sabemos también que sale fuera para divertir sus penas y tristezas. Con la excepción del primer cuadro, solamente hay alusiones a su presencia en un espacio abierto. Una de ellas aparece en el relato de don Luis: él estaba siguiendo a una tapada, cuya capacidad de entretener a los hombres le despertó la curiosidad y le incitó a seguirla. Estos datos son significativos, ya que podemos extraer unos elementos para la construcción del personaje que nos ocupa. Por ser viuda, Ángela se encuentra recluida en su habitación por sus hermanos. La llegada de don Manuel le ofrece la esperanza de escapar de ese espacio cerrado y lúgubre y casarse. Todos los peligros que la heroína corre para alcanzar sus fines transcurren dentro de unos cuantos metros cuadrados; excepto por el primer cuadro, Ángela no se mueve de la casa de su hermano. Dentro de este marco, Maria Martino Crocetti señala que

Angela and Isabel are the renewing elements of space. When they enter, the special dimensions become mutable and alive; the environment acquires an

almost human, or more precisely a supernatural, character. The scenery becomes the textures where gesture, word and intention are all interwoven with the purpose of disorientating and ridiculing.” (58)

En efecto, cuando Cosme entra en su habitación y ve el alboroto, la describe como “Plazuela de la Cebada” (v. 899). Martino Crocetti observa que en el momento en que Ángela entra en la habitación de don Manuel, se apodera inmediatamente de este espacio. La misma especie de metamorfosis ocurre cuando don Manuel entra en el “palacio” de la gran señora, concluyendo que “all distribution and reorganization of space as designed by the protagonist and her maid lead the male characters to a constant state of blindness and misunderstanding” (64).

La transformación de la habitación de Ángela en especie de palacio mágico en el tercer acto evidencia la conexión con los espacios encantados del palacio de los duques en la segunda parte del *Quijote*. Este episodio de la obra maestra cervantina es bien conocido: después de haber atravesado el Ebro, don Quijote y Sancho topan con una bella cazadora, a la que Sancho saluda solemnemente por orden de su señor. La cazadora, que en realidad es la Duquesa, los reconoce de inmediato por haber leído la primera parte de sus aventuras. Este encuentro posibilita que don Quijote y Sancho accedan por primera vez a un ambiente aristocrático y refinado y convivan con la nobleza. Esta vez, don Quijote ya no tiene que idear el mundo fantástico puesto que es el Duque quien adapta la realidad a sus ensueños: la servidumbre del palacio va a tratarlo como a un caballero andante e irá intentando trances novelescos a la manera de los libros de caballerías.

Las conexiones entre el principio del tercer acto de *La dama duende* y este episodio son múltiples: Ángela escribe a don Manuel que venga a verla; la cazadora expresa a Sancho su deseo de ver a Don Quijote: "...y decid a vuestro señor que él sea el bien llegado y el bien venido a mis estados, y que ninguna cosa me pudiera venir que más contento me diera" (227). Al acudir a la cita, don Manuel se deja guiar por una mujer de una habitación a otra. Ve la luz y lo que se despliega ante sus ojos es una escena magnífica: ve a las mujeres saliendo con toallas, conservas y agua que le hacen reverencias, y al final, sale Ángela ricamente vestida. De manera parecida, el traje de la bella cazadora con que se topa Quijote se describe de la manera siguiente: "... vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía transformada en ella" (Cervantes 225). Don Quijote ordena a Sancho que transmita a la cazadora el deseo de su amo de servir a su alteza y hermosura, cuyo nombre aún no conoce (226). De igual manera, don Manuel emite un discurso típico del amor cortés en que alaba la belleza de Ángela y se ofrece como servidor. También, podemos establecer paralelos en lo referente al comportamiento fingido de las tres damas y el de los servidores del palacio de los Duques, descrito en el *Quijote* de este modo:

... por haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con presupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se

detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aún les eran muy aficionados. (227)

El comportamiento de Ángela al recibir a don Manuel es bien parecido. Sabiendo que él ha aceptado su identidad de caballero andante, logra transformar su habitación en el palacio mágico. Evidentemente, aquí se plantea el tema sobre el espacio real y el espacio imaginado. El aposento de Ángela se convierte en una casa alhajada y ricamente adornada, mientras que Ángela asume la identidad de una gran señora y Beatriz con Isabel, la de sus criadas. De este modo, Ángela convierte la realidad cotidiana simple en mágica, típica de las novelas de caballerías.

Hemos de notar que es difícil hablar del significado del espacio teatral sin saber lo que vieron los espectadores. Primero, para reconstruir la puesta en escena de obras del siglo XVII, tenemos que desprendernos de muchos convencionalismos modernos. El tablado escénico de los corrales de comedias de la época estaba rodeado en sus tres lados por espectadores. Las cortinas estaban en el fondo del tablado y sus aberturas permitían las salidas y entradas a los dos extremos del fondo. Entre las dos puertas, había un espacio que se descubría cuando se corrían las cortinas. Este espacio, o escena interior, simulaba en el corral una cueva, gruta, cárcel o torre y a veces se utilizaba para sacar al tablado muebles u otros accesorios escénicos. Ruano de la Haza y J. E. Varey han llevado a cabo trabajos significativos sobre la escenificación de *La dama duende* en el siglo XVII. Según Varey, la alacena fue erigida detrás de las cortinas de esta escena interior y se descubría sólo en aquellos cuadros donde la acción se desarrollaba en la habitación de don Manuel: al correrse las cortinas se dejaría a la vista del auditorio (171). Ruano, por el contrario, concluye que la alacena ocupaba la posición normalmente reservada para una

de las dos puertas laterales porque el espacio interior, “the discovery space”, estaba ocupado como mínimo por tres objetos: un bufete, una mesa y una silla. Ruano visualiza la puesta en escena de la obra de la manera siguiente:

... for *La dama duende* the lower level of the permanent wall structure at the back of the stage was divided into three sections, which were covered by curtains. The two lateral sections were occupied respectively by the *alacena* and a practicable door, while the larger middle section or inner stage was fitted out with a *bufete*, a table and a chair to represent synecdochically an *aposento*. When the curtain covered all three sections the action of the play took place either in a street or in an unspecified room in Don Juan’s house; when it concealed only the middle section it moved to Doña Ángela’s room; and when it was fully drawn to reveal all three sections then the characters found themselves in Manuel’s room. Thus the twelve *cuadros* of *La dama duende* followed one another swiftly and uninterruptedly from location to location, reflecting both the vertiginous action of the play and its whirlwind protagonist. (“The Staging of Calderón's *La vida es sueño*” 61)

En definitiva, el espacio en que se mueve Ángela, puede ayudarnos a construir su personalidad. El espacio tiene un gran efecto en el comportamiento de la heroína. Ángela quiere escapar. Si no estuviera encerrada, no actuaría como actúa. Lo interesante es que la mayor parte de la acción transcurre en unos pocos metros cuadrados. ¿Cómo ha podido Ángela transformar un espacio tan limitado como una habitación en un palacio fantástico? Lo ha podido hacer gracias a su imaginación, ingeniosidad y capacidad de

trazar un plan de acción: medir el tiempo con cuidado de modo que la ausencia de sus hermanos coincida con la disposición de don Manuel; conseguir el vestuario que haga esta escena verosímil; convencer a su criada y prima de ser cómplices en este empeño peligroso y llevar a don Manuel por la alacena bajo el peligro de la entrada repentina de sus hermanos. Desde mi punto de vista, el tercer acto es clave porque nos presenta la cumbre de las fantasías y enredos de Ángela. Como don Quijote, Ángela logra transformar un espacio real en algo imaginario y fantástico.

El tiempo no es menos significativo que el espacio para la construcción de nuestra *dama*. Ángela aparece por primera vez en la escena en plena tarde. Cuando Cosme y don Manuel llegan a Madrid, acaban de terminar los festejos organizados para el bautizo del príncipe heredero Baltasar Carlos, que tuvo lugar el 4 de diciembre de 1629. La obra empieza con el lamento de don Manuel de no poder llegar a tiempo: “Por una hora no llegamos / a tiempo de ver las fiestas / con que Madrid generosa / hoy el bautismo celebra / del primero Baltasar.” (vv. 1-5). Frederick A. de Armas observa: “En el momento en que se evoca el tiempo, aparece Ángela, tapada, pidiéndole un favor a don Manuel. El no haber llegado ‘por una hora’ a las fiestas del bautismo del príncipe, traen consigo la aventura, el peligro y el amor” (“Por una hora” 122). En efecto, toda una serie de acontecimientos surgen a partir del momento que proviene de la tardanza de don Manuel y la prisa de doña Ángela. La intervención de Cosme a este respecto incluye referencias a la mitología grecolatina –historias de Lucrecia, Píramo y Tisbe, y Hero y Leandro- para expresar la importancia de una hora en el destino de los seres humanos. Como nos recuerda Fausta Antonucci, es algo típico en la comedia de capa y espada, “donde la

intriga se construye a base de equívocos y coincidencias, y donde por tanto el tiempo es efectivamente un factor determinante” (“Sobre construcción y sentido” 64-65).

En I. ii, cuando Ángela se encuentra en su habitación, se supone que ya es tarde. Este tiempo se prolonga hasta el último cuadro de la primera escena, como lo podemos comprobar por la siguiente acotación: “*Salen DON JUAN, DON MANUEL y un criado con luz*” (p. 30). Las primeras palabras que don Juan dirige a don Manuel es el ruego de acostarse a causa de su herida. Sin embargo, sabemos que todavía no es de noche. Cuando Cosme llega borracho, don Manuel avisa: “Pues no es tarde, / porque me importa, ir quiero / a hacer una visita” (vv. 740-742), a lo cual don Juan replica que lo espera para cenar. El final de este cuadro marca el anochecer. Cuando entra don Manuel en su habitación, ordena a su criado: “Alumbra, / Cosme” (vv. 982-983) y encuentra la nota de Ángela justo antes de acostarse. Podemos concluir, entonces, que el primer acto transcurre desde la tarde hasta bien entrada la noche.

En el II. i Ángela le cuenta lo sucedido a Beatriz: “Quedaste / en que por el alacena / hasta su cuarto pasaste, / que es tan fácil de verse / como fue de abrirse fácil; / que le escribiste un papel, / y que al otro día hallaste la respuesta.” (vv. 1107-1113). Con “al otro día”, podemos suponer que desde el primer acto ha pasado un día entero. Al continuar “contando su historia”, Ángela logra decir que le ha escrito otro papel a don Manuel antes de que llegara don Luis. Sin embargo, el diálogo entre don Juan y Beatriz sugiere que ha transcurrido un día entero. En este caso, teniendo en cuenta los acontecimientos que Ángela ha referido a Beatriz—la recepción de la respuesta de don Manuel y la escritura de otra carta—no sería erróneo suponer que ya ha pasado cierto tiempo. Al final de este cuadro, todo apunta a que es ya de noche. Don Manuel está para

irse a El Escorial y antes de salir, pasa la luz a su criado. El II. Ii, Isabel lleva el azafate a don Manuel, convencida de que los huéspedes se han ido. Es plena noche, como lo indican las palabras de Isabel moviéndose en la oscuridad: “!Ay de mí triste, /que, como es de noche, tengo / con la gran oscuridad, / de mí misma asombro y miedo!” (vv. 1535-1538).

II. iii En este cuadro, se supone que es todavía de noche cuando Isabel vuelve a la habitación de Ángela para contar lo sucedido con el azafate. Al contar su plan de aparecer ante don Manuel disfrazada de gran señora, Ángela dice: “Todo advertido / está ya, y por estar tú aquí no ha sido / hoy la noche primera / que ha de venir a verme” (vv. 1755-1758). Los cuadros II. iii y II. iv se desarrollan en la misma noche en que don Manuel y Cosme van al Escorial y en el camino se dan cuenta que han olvidado unos papeles y deciden volver. Ángela aprovecha la ausencia del huésped para robar el retrato de una dama que se encuentra entre las pertenencias de don Manuel. Don Manuel decide volver en silencio para no despertar a sus huéspedes. Cuando Ángela está a punto de pasar a la habitación de don Manuel, nos deja claro que es de noche: “Isabel, pues recogida / está la casa, y es dueño / de los sentidos el sueño, / ladrón de la media vida...” (vv. 1985-1988).

El III. comienza cuando don Manuel se encuentra en un lugar desconocido para él y está esperando a una dama misteriosa. Por sus primeras palabras, sabemos que acaba de volver de El Escorial. No sabemos con exactitud cuánto tiempo habrá pasado, pero teniendo en cuenta que El Escorial está a unos cincuenta kilómetros al norte de la Corte, una ida y vuelta a caballo tardaría como mínimo un día entero. Además, a juzgar por la última nota que Ángela deja a don Manuel, es de noche. Los últimos dos cuadros de esta escena presentan el desenlace que tiene lugar esa misma noche.

Como acabamos de ver, con la excepción de los primeros cuatro cuadros, la mayor parte de la obra tiene lugar durante la noche. Asimismo, cabe notar que el tiempo de la acción dramática está asociado a pares contrapuestos que marcan el contraste: la luz / la oscuridad; noche / día; luna / sol. Para Pérez Magallón, la luz está vinculada con la búsqueda de respuestas, el saber, y el conocimiento, mientras que la oscuridad “envuelve el misterio y oculta identidades y realidades” (45). La prueba es que Ángela, actúa amparada por la noche, cuando los duendes llevan a cabo sus encantamientos en la oscuridad de los bosques. Ángela es incansable en el camino a su meta. Aprovecha cada noche que don Manuel está alojado en su casa para trazar enredos nuevos, pues así lo exige la identidad que ha asumido.

6. Ángela y el desarrollo de la acción.

La tensión dramática en *La dama duende* es resultado de las tramas e intrigas que Ángela crea: desde el duelo inicial entre don Manuel y don Luis, hasta la escena final en que logra su fin deseado. Mientras don Manuel conversa tranquilamente con su criado, irrumpe Ángela con su servidora y le pide que la ampare de “un hidalgo” que la está siguiendo. Por consiguiente, Ángela es la causante del duelo entre don Manuel y su hermano (vv. 170-175). Gracias a este duelo, don Manuel manifiesta su valentía y con esto gana la voluntad de Ángela y se convierte en su “caballero andante” (vv. 1118-1120). Vemos que en los pocos minutos que Ángela ha pasado en la escena, ya ha logrado encomendar su honor a un desconocido, provocar el duelo y elegirse un caballero. El segundo elemento que pone en marcha la dinámica de la obra es el descubrimiento, por parte de Ángela, de la alacena, el cual permite los trayectos

frecuentes de una habitación a otra y forja todos los enredos que van surgiendo en consecuencia. Isabel, su criada, le informa de la existencia de la alacena (vv. 577-79), pero es ella, Ángela, la que traza el ingenioso plan de acción (vv. 624-37). El tercer hecho protagonizado por Ángela que influye en el desarrollo posterior de la acción se produce en I. iii, cuando con su criada pasa a la habitación de don Manuel y ahí esparcen sus pertenencias por el suelo y sustituyen el dinero de Cosme por el carbón. Es entonces cuando nace la idea de iniciar la correspondencia epistolar con el huésped. Cuando don Manuel y Cosme vuelven a su habitación, difícilmente pueden explicar lo ocurrido ahí y esto provoca el debate entre ellos acerca de la superstición. Asimismo, cabe resaltar la escena en que Ángela quiere robar el retrato de una dama que pertenece a don Manuel (vv. 852-862), precisamente porque subraya la ingeniosidad con que la joven se escabulle de una situación complicada. Al entrar en la habitación de don Manuel, Ángela no espera su repentina vuelta y en el momento en que este la procura detener, la joven, inevitablemente, se siente en gran peligro. Ángela exclama en un aparte: “¡Ay, infelice de mí! / Fingida su ausencia fue. / Más ha sabido que yo...” (vv. 2083-2085). Con esta exclamación, Ángela manifiesta su sorpresa, y, quizás, un descontento cuando se da cuenta de que don Manuel es más astuto que ella. Estos versos también apuntan a que Ángela supone, erróneamente, que la vuelta del huésped ha sido planeada y cree que tiene a un rival digno en este juego de duendes que ella ha iniciado. Lo interesante de esta situación es que Ángela no se rinde, sino que lucha hasta el final. Ángela ha estudiado muy bien a qué cosas reacciona don Manuel, pues le dirige un discurso en el lenguaje poético propio de una mujer fantástica insistiendo en que va a perder una dicha si la toca (vv. 2091-2114). Sin embargo, este truco ya no sirve, pues don Manuel desenvaina la

espada para comprobar si es espíritu o mujer (vv. 2145-2148). Este gesto aumenta su inquietud y disminuye la posibilidad de escapar. ¿Cómo reacciona Ángela cuando don Manuel le pide confesar su identidad? Llena de miedo, confiesa su verdadera identidad de mujer (v. 2152). Ángela encuentra en sí misma la capacidad de ejercer un autodomínio extraordinario y con esto logra inventar una respuesta que sí tendrá un efecto en don Manuel: “Pero estamos en peligro, / si nos oyen o nos ven, / de la muerte, porque soy / mucho más de lo que ves;” (vv. 2165-2168). Al volver a mencionar la palabra “peligro”, que ya ha funcionado dos veces, Ángela se pone en situación de víctima. ¿Cómo puede su caballero andante dejar en peligro a una dama desprotegida? Por suerte, Isabel acaba rescatándola al abrir la alacena. Esta escena es una muestra de la astucia de Ángela dado que apunta a su capacidad de reflexionar y planear. Es en situaciones peligrosas cuando su ingenio alcanza la cumbre. Irónicamente, cuando todo parece haber terminado, se abren nuevos caminos gracias a su ingenio, imaginación y autodomínio.

Para Pérez Magallón, es Ángela la que marca el curso de la acción a partir de su aparición en la escena dado que, a diferencia del galán, ella padece un gran conflicto interno que debe resolverse (25). En efecto, la posición social de la protagonista la coloca en un conflicto obvio con sus inclinaciones naturales. Las restricciones que la sociedad le ha impuesto en tanto que viuda se encuentran evidentemente en conflicto con los impulsos naturales de su juventud, el saber y el descubrir. Naturalmente, como mujer, no puede oponerse abiertamente a sus hermanos, por lo que busca cualquier medio de manifestar su disconformidad o de escapar a una protección excesivamente sofocante, lo que la conduce hasta utilizar un manto para poder pasearse por las calles de la ciudad e ir al teatro. Pérez Magallón dice que se trata del “conflicto de una joven y bella viuda que

no vive pero quiere vivir, que no tiene identidad y la quiere tener” (27).¹⁹ En efecto, podemos afirmar que *La dama duende* es una búsqueda desesperada de la identidad por parte de la heroína. Su voluntad de escapar de una vida recluida en prisión se manifiesta desde el principio, cuando aparece deambulando por las calles de Madrid coqueteando con unos hidalgos y se prolonga hasta el final, cuando improvisa la escena de seducción. Magallón también afirma que la vida de Ángela no le permite “mostrar y vivir uno de los aspectos centrales de la identidad: la relación con los demás y, en particular, con el otro masculino” (31). Es por eso que Ángela se arriesga a retos increíbles para tener este tipo de relación.

Alyce de Kuehne sostiene que “lo que singulariza la obra es la sutileza del conflicto *interior* manifiesto en la dualidad de la protagonista” que por un lado se conforma con su estado civil y por otro, se rebela contra él (40). El lado de Ángela como viuda prototípica, de Kuehne lo justifica por el que, encerrada en su habitación, Ángela llora al difunto esposo. De noche, para de Kuehne, Ángela es una hada de bondad que se desliza por el paso secreto de la alacena al aposento del huésped de su hermano” (41). Para demostrar la conformidad de Ángela con su estado civil, de Kuehne pone de relieve la petición que Ángela dirige a Isabel de devolverle sus prendas de luto. Yo no puedo compartir esta opinión. Una lectura atenta de la obra deja claro que Ángela está ansiosa por volver a ponerse el vestido convencional por el miedo a que su hermano la reconozca (vv. 369-370). Con esto, se descarta por completo la posibilidad de ver a Ángela como una viuda ejemplar. Tampoco me parece pertinente el símil que de Kuehne le confiere a Ángela de “hada de bondad”. Aunque sea cierto que al principio Ángela quiera cuidar de

¹⁹ Este autor subraya que Ángela “no vive” a causa del código social al que todos los personajes están sujetos.

don Manuel, sus acciones posteriores adquieren un carácter más bien jocoso y burlón. Pero sí comparto la segunda parte de la dualidad de Ángela como una “viuda hipócrita” que se despoja del “negro sudario” para escapar al Palacio y posteriormente miente a su hermano fingiendo que ha estado en casa todo el día entreteniéndose en llorar (42). Lo significativo es que la mera palabra *dualidad* con que de Kuehne caracteriza a la heroína ya apunta a su densidad psicológica. Según Pérez Magallón, la resolución del conflicto de Ángela consiste en la “ruptura del orden que debe conducir a la restauración del orden” (25). ¿Qué es lo que ha logrado en este juego circular? ¿Qué importancia tiene el hecho de terminar en el mismo punto en que empezó? En mi opinión, en unos cuantos días, Ángela ha logrado vivir un abanico de emociones humanas, como temor y esperanza; se ha atrevido a riesgos, engaños, el amor, los celos: y con todo esto ha alcanzado una de las metas principales de cada ser humano, el haber vivido plenamente.

Con respecto al desenlace, este sigue el paso natural de acumulación de varios elementos: el espacio en que se mueven los personajes, tan limitado como dos habitaciones, y el tiempo, en el sentido en que la oscuridad forja varios malentendidos. El final feliz, típico de las comedias de capa y espada, culmina en el matrimonio. En su edición de *La dama duende* (1960), Pilar Díez y Jiménez de Castellanos atribuyen el desenlace convencional a la carencia de la profundidad psicológica de las mujeres, especialmente, la de Ángela: “Si nuestros clásicos hubiesen tenido profundidad psicológica en lo que a las mujeres respecta, no habrían multiplicado tanto los matrimonios en la escena, porque estas enredadorcillas que se casan por casar en el último acto no ofrecen semilla de paz en sus futuros hogares sino de nuevos enredos, mentiras e hipocresías” (18). Unos críticos han negado la felicidad del desenlace,

mientras que otros, como Mujica, insisten en su convencionalismo. A mi entender, este matrimonio se debe a la ingeniosidad de Ángela que con sus enredos ha logrado conquistar a don Manuel.

Como he tratado de demostrar, es la fuerte, ingeniosa e inteligente personalidad de Ángela lo que conduce la acción de la comedia hacia su final. Es ella la que provoca el duelo, hace uso de la alacena y plantea con cuidado la escena de seducción. Todo ello responde a un fin bien determinado en su mente: casarse con don Manuel. Como un auténtico ser humano, ella está devorada por dudas y temores; a solas, manifiesta una fragilidad típica femenina, pero frente al peligro, manifiesta la fuerza de su carácter, su autodominio, y su capacidad de reorientar su vida. Es cierto que el argumento está marcado por varias casualidades, pero no son suficientes como para mover por sí solas el curso de la acción: es Ángela y sólo ella el motor de un plan ingenioso y la energía para llevarlo a cabo.

7. La construcción del personaje de Ángela

Para la construcción del personaje de Ángela, voy a tomar como punto de partida su gran descontento con su posición social de viuda, lo que la convierte en víctima de muchos factores, los cuales resume muy bien Schizzano Mandel: “víctima de las deudas de su difunto marido; casi víctima de la anarquía erótica de su hermano don Luis; víctima igualmente del problema existencial de la mujer, es decir, de su inhabilidad para actuar de manera independiente en el mundo” (641). El descontento con su estado civil, Ángela lo manifiesta en los versos siguientes: “¡Válgame el cielo! Que yo / entre dos paredes muera, / donde apenas el sol sabe / quién soy, pues la pena mía / en el término del día / ni se contiene ni cabe;” (vv. 379-84). Su posición social la pone en conflicto evidente con

sus inclinaciones naturales que ya hemos puesto de relieve en la primera sección: su curiosidad, carácter alegre y espíritu travieso. En las circunstancias dadas, el mayor anhelo de Ángela es la libertad: escapar de un espacio doméstico tan limitado como “dos paredes” donde “encerrada / sin libertad [ha] vivido, / porque [enviudó] de un marido, / con dos hermanos casada;” (vv. 389-392). A este respecto, de Kuehne afirma que a diferencia de otras comedias, el enredo en esta nace de “la disconformidad de una mujer con su destino” (41); por consiguiente, “el espectador o lector se identifica con la heroína en su lucha por liberarse, como individuo, de las restricciones convencionales” (45). En efecto, las circunstancias de Ángela no pueden menos que producir una gran empatía por parte del espectador, puesto que su dilema es un dilema humano universal y los grandes personajes teatrales, recordemos, son aquellos con cuyos problemas nos podemos identificar. Aunque la heroína interprete su destino como una implacable adversidad de los astros, no pierde la esperanza de poder realizar cambios cuando se presente una oportunidad propicia. Y, por supuesto, dispone del gran ingenio para hacerlo. Ángela no teme manifestar su enojo de no poder ver el sol del día, pero al mismo tiempo, comprende bien que no puede oponerse abiertamente a sus hermanos. Por esto, busca cualquier medio indirecto de escapar a su protección excesivamente sofocante. Unas veces, tiene la osadía de pasearse por las calles de la ciudad, otras, ir al teatro, pero cuidadosamente tapada para impedir las murmuraciones innecesarias.

El encuentro con don Manuel en las calles de Madrid le abre la esperanza de escapar de su triste estado, pero ¿sabe esto la heroína en el momento en que se produce este encuentro fortuito? Se dirige al desconocido con la petición de rescatarla de una situación embarazosa: “Si, como lo muestra / el traje, sois caballero / de obligaciones y

prendas, / amparad a una mujer / que a valerse de vos llega” (vv. 100-104). Como vemos, sus primeras palabras son una súplica de protección y el vocabulario utilizado remite al lenguaje típico de los libros de caballerías. Dentro de las circunstancias dadas, se puede entender que una mujer en peligro acuda a un desconocido en busca del refugio, pero ¿por qué en este momento Ángela otorga a don Manuel el papel de caballero andante? ¿Será porque su visión de los hidalgos es tan idealizada?, o porque la razón de fondo, es más profunda, inaccesible a su consciente en el momento de esta súplica. Lo que Ángela sí sabe es que necesita escabullirse de una situación embarazosa. Pero, por el vocabulario que emplea, podemos postular que sus palabras proyectan un subconsciente alimentado por la lectura de las novelas fantásticas. Asimismo, podemos suponer que desde su prisión cotidiana, Ángela se entretiene leyendo esas novelas que han terminado por convertir su mundo interno en una realidad virtual. Además, el teatro, uno de los pocos lugares que frecuenta, proyecta ese mundo ideado sobre el escenario. Aquí vemos un paralelo obvio con el delirio de don Quijote, quien interpreta la realidad cotidiana en función de su conocimiento literario. Sólo que, a diferencia del caballero manchego, Ángela no está loca, simplemente, es poco afortunada.

Después de volver a casa, Ángela confiesa a su criada haber sido “necia” en empeñar a don Manuel de la manera en que lo hizo; ella, perfectamente lúcida, no creía que su caballero iba a tomar en serio su ruego y reaccionar de manera tan impulsiva: “... cuando oí / de las cuchilladas ruido, / me puse-mas son quimeras-, / Isabel, a imaginar / que él había de tomar / mi disgusto tan de veras, / que había de sacar la espada / en mi defensa.” (vv.431-438). Don Manuel superó sus propias expectativas. Hasta a Cosme le parece algo exagerado el hecho de que su amo haya provocado el duelo cuando en un

aparte comenta las consecuencias de la contienda: “¡Qué bien merecido tiene / mi amo lo que se lleva, / porque no se meta a ser / don Quijote de la legua!” (vv. 251-254). Cosme, al igual que los demás lectores de la obra cervantina, bien sabe cómo acaban los arrebatos de valentía de su héroe. Lo importante de esta escena es que Ángela ha comprendido que su “truco” ha funcionado y quizás sea por esto que al enterarse de la existencia de la alacena quiera servirse de ella para sus fines. Si el huésped es la misma persona que la defendió, los días que va a estar alojado en su casa, los podrá bien aprovechar para fabricar nuevas intrigas. Estos cuadros iniciales nos llevan a establecer la peculiaridad de Ángela como joven ingeniosa y enredadora. Esta particularidad de su persona es lo que puede atraer el interés del espectador y ser la base que puede explicar su comportamiento, reacciones posteriores y sobre todo, dejar claro por qué la vida convertida en cárcel le es tan insoportable. Ángela comprende que el matrimonio es la única vía posible para salir de la oscuridad de su encierro; si es así, entonces es necesario tener un plan preciso para alcanzar esta meta. Y si no la alcanza, por lo menos podrá divertir sus penas y tristezas.

Observemos la manera en que Ángela justifica sus motivos para pasar al cuarto de don Manuel. Primero, quiere asegurarse de que el huésped es el mismo que la defendió, y segundo, quiere “mirar por su herida” (v. 629), manifestando así su agradecimiento. Pero en realidad, estas razones son tan sólo un pretexto que marca el inicio de su plan, ya que la joven comprende que la herida de don Manuel no es grave. La prueba es que cuando se entera de la existencia de la alacena, ordena a Isabel que, a través del criado, la avise siempre que don Manuel salga de casa, agregando: “...según creo, / no le obligará la herida / a hacer cama” (vv. 621-623). La impaciencia con que Ángela quiere pasar al cuarto de don Manuel es la evidencia clara de que está tramando algo. También, cabe

observar que en la primera nota que Ángela le deja, manifiesta preocupación por su salud: “Con cuidado me tiene vuestra salud, como a quien fue la causa de su riesgo; y así, agradecida y lastimada, os suplico me aviséis della” (p. 47). Pero de nuevo, la aparente preocupación por la salud de don Manuel es tan sólo una excusa para entablar con él la correspondencia epistolar. Este doble juego interesado de la protagonista nos permite construir el carácter de Ángela: estamos en presencia de una gran manipuladora que disfruta con la burla e, incluso, llega al límite de la explotación del código del honor propio del barroco: un juego sumamente peligroso para su posición social. La preocupación por su salud, de seguro, parecería a don Manuel una inquietud válida en la situación presente.

Lo que Ángela expresa a continuación en su primera nota parece ser producto de cierta reflexión. Le pide a don Manuel que mantenga en secreto el contenido del billete porque: “el día que lo sepa alguno de los amigos, perderé yo el honor y la vida” (p. 47). Precisamente esta misma petición fue lo que había causado el duelo en la calle unas horas antes. Es una evidencia de que Ángela es muy consciente de su tejemaneje, o dicho en palabras de Jaynes, es un ejemplo de *asimilación*: Ángela asimila el caso presente a la experiencia previa que ya ha tenido con don Manuel, es decir, comprende que para conseguir que el huésped mantenga todo en secreto debe ponerse en posición de víctima. El resultado es que Ángela logra iniciar una trama—cuyo futuro procedimiento aún no conoce—sin ponerse en peligro. Hasta aquí, vemos dibujándose cierta complejidad en el carácter de la protagonista, que unas veces, dominada por su subconsciente, emite discursos que sorprenden tanto a otros personajes como a los espectadores; otras, usando

su agudo ingenio para reflexionar, inventa burlas que invitan a nada menos que a una gran admiración.

Al recibir la respuesta de don Manuel, con el comentario sobre el estilo de la escritura como “imitando los andantes/ caballeros, a quien pasan/ aventuras semejantes” (1118-1120), comprende que don Manuel es el mismo que se puso en su defensa en la calle y más aun, que acepta la broma y el papel otorgado de caballero andante, puesto que le responde en un estilo arcaico. En su respuesta, don Manuel se adapta al lenguaje sonoro y ampuloso de los caballeros andantes basado en el de las novelas de caballería con las que la joven parece muy bien familiarizada. Es la mejor prueba de que don Manuel es susceptible a futuras manipulaciones de este género. Este hecho subraya el carácter ingenioso y la imaginación de la joven. La respuesta de don Manuel la anima a seguir inventando situaciones ficticias, pues ya sabe que él va a morder el anzuelo. Para los enredos futuros, Ángela recurrirá de nuevo a su conocimiento de los libros de caballerías. En su segunda nota, Ángela responde con el mismo estilo arcaizante y artificioso de la carta de don Manuel. Por lo visto, según Ángela cuenta a Beatriz, todo fue funcionando muy bien: “..papeles suyos y míos / fueron y vinieron, tales /-los suyos digo-que pueden / admitirse y celebrarse, / porque mezclando las veras / y las burlas, no vi iguales/discursos” (vv. 1221-1224).

Contenta con haber podido entablar la correspondencia epistolar con su caballero y haber recibido muestras de reciprocidad, Ángela decide llevar sus enredos al extremo. En este momento, comprende que no puede perder tiempo y que ha llegado el momento propicio para llevar a cabo la escena cumbre que ha estado tramando. Cuando Isabel le cuenta lo sucedido con el azafate, le parece un “extraño suceso” (vv. 1738-1739). Este

hecho alimenta aun más su imaginación y provoca el planteamiento de algo tan espectacular que don Manuel “pierda el juicio” (vv. 1743-1744). El “espectáculo” se traza mediante su conversación con Beatriz. En este momento, Ángela no quiere aún revelar su auténtica identidad, sino planear cuidadosamente la escena más significativa de la obra, la escena en la que ella va a construir su identidad ficticia, al estilo de don Quijote. Ángela explica a Beatriz cómo va a ser: “Escucha / y sabrás la más notable / traza, sin que yo al peligro / de verme en su cuarto pase, / y él venga sin saber dónde” (vv. 1293-1297). Aquí se trata de la trama genial que acaba atrapando completamente a don Manuel entre sus hilos cuando este acaba en el aposento de la dama misteriosa: “¡Qué casa tan alhajada! / ¡Qué mujeres tan lucidas! / ¡Qué sala tan adornada! / ¡Que damas tan bien prendidas! / ¡Qué beldad tan estremada!” (vv. 2277-2282). Varios elementos caracterizan esta escena espléndida. Primero, la imprecisión del lugar adonde don Manuel va “sin saber dónde”, segundo, el misterio de la identidad de la mujer y la de sus ayudantes. En este momento, Ángela convierte su propia vida en teatro. Como una gran directora, dirige las escenas y asigna los papeles a los demás, eligiendo su propio rol dentro del drama que ha creado.

Podemos preguntarnos ¿por qué Ángela estima necesario ocultar su identidad durante tanto tiempo y planear una escena tan sorprendente? David Hildner sostiene que

además de la interpretación del proyecto de doña Ángela como el de una mujer que busca la ‘liberación’ por medio del engaño, debe mantenerse abierta la posibilidad de interpretarlo como nada más que un juego iniciado por la

curiosidad, el cual llega al borde del desastre varias veces, pero que se resuelve de una manera satisfactoria para todos.”(125)

Si el único propósito de Ángela fuera casarse con don Manuel, podría haberse declarado en el momento en que queda atrapada en su habitación y este acaba tomando su mano. Precisamente el no haberlo hecho refuerza el gancho de Ángela como una joven tramoyera que disfruta con la burla. De haberse revelado en aquel momento, Ángela habría debido renunciar al placer de contemplar el asombro con que don Manuel estaba mirando a la “gran señora”, su confusión ante el hecho de ser llevado “de aposento en aposento”, maravillarse ante la declaración con fórmulas del amor cortés, así como el placer de reír con sus cómplices cuando termine el espectáculo. Esta vez, las reacciones del huésped no solamente han sido previstas, sino minuciosamente calculadas. Por otra parte, no era difícil prever que una vez don Manuel estuviera en el aposento de Ángela, al oír el ruido, sus hermanos querrían saber lo que estaba pasando. De esta manera, don Manuel acaba en un rincón ante el cual tiene dos opciones: casarse con Ángela, o enfrentarse de nuevo con sus hermanos. Esta vez, Ángela no duda de que don Manuel hará lo correcto.

Todas estas sutilezas nos permiten construir a Ángela como un ser pensante que reflexiona, planea y manipula. Muchas veces, sin embargo, su subconsciente determina su manera de pensar y sentir sin que ella se dé cuenta de ello. Esto ocurre cuando ve a don Manuel por primera vez. Dada la fugacidad con que se producen los hechos, claro está, Ángela no ha tenido tiempo para reflexionar, es decir, usar su consciente. Por lo tanto, en su petición de amparo, es una manifestación de su subconsciente alimentado por

los libros de caballerías. Otra evidencia de que Ángela a veces no entiende sus emociones es cuando llega a tener celos del retrato de una dama que se encuentra entre las pertenencias de don Manuel. Puede que esta contradicción apunte a que Ángela, por original que sea con sus enredos, en el fondo, anhela enamorarse sinceramente. Estas inconsistencias emocionales le confieren un carácter complejo y nos permiten trazar su perfil como auténtico ser humano con sus anhelos, dudas y contradicciones.

En definitiva, Ángela no carece de interioridad. Es una extraordinaria creadora capaz de montar un gran espectáculo ilusorio que atrapa a unos y otros, a partir prácticamente de la nada. Como un extraordinario *metteur en scène*, es capaz de convertir un limitado espacio doméstico en una fantástica escena teatral. Su fin logrado, el matrimonio es bien merecido. De no haberse atrevido a iniciar el juego, lo más probable es que seguiría siendo una viuda recluida el resto de su vida. Gracias a su carácter rebelde y, por supuesto, a la cooperación de don Manuel, logra salir de la oscuridad a la cual la sociedad la había condenado. Si Ángela será feliz o no después del matrimonio, es pura especulación; no obstante, podemos afirmar con certeza que se ha liberado de su angustia, soledad, inactividad y aburrimiento. Aunque ha caído en el molde de otra norma social, lo acepta sin enojo, pues de esta manera, podrá realizarse como mujer, aceptando un nuevo papel con todas las obligaciones propias del matrimonio: ser amante esposa y madre, y tal vez, jugar a duendes con su ingenuo marido.

Conclusión:

En definitiva, Ángela comparte los atributos teatrales de la típica *dama* de la comedia española barroca, aunque estos rasgos típicos sean propios de todo ser humano.

Lo que marca, sin embargo, su individualidad, son todas esas particularidades sutiles que he analizado, las cuales la convierten en un oxímoron vital: es una ingenua infantil, pero perversa; es una manipuladora cariñosa. Aspira a su libertad, pero no duda en encadenar al otro. Asimismo, nuestra heroína es una paradoja en estado puro, y en eso reside su interés. Su belleza contribuye a su encierro y, al mismo tiempo, es una cualidad imprescindible para llevar a cabo su plan. La “gran señora” en que se transforma al final de la obra no podía ser fea. Cabe resaltar cómo Ángela utiliza este don de naturaleza y la consciencia que tiene de ello. Su audacia e insinceridad son, en parte, el resultado de la lectura de los libros de caballerías y en el curso de la acción, llevadas al extremo.

El análisis pormenorizado de los elementos que he utilizado para construir la personalidad de Ángela pone de manifiesto que la joven es siempre el centro de la acción, la atracción principal de la pieza y el hilo que ensarta todos los enredos. A cada una de sus apariciones en escena, el interés del espectador se aviva. En lo que respecta a la indumentaria, es nuestra heroína, de nuevo, la que la elige, utilizando su inteligencia para llevar el traje tradicional cuando es necesario y su imaginación, para idear un vestido al servicio de la simulación de la identidad de una mujer fantástica. Ángela intercambia estas tres indumentarias con una gran habilidad y es ella la que decide cuál llevar y en qué momento. Con esto, logra ser visible o invisible a los ojos de los demás, revelar u ocultar, engañar o decir la verdad. Ángela asume en cada momento la identidad más propicia para sus propósitos: la viuda obediente, la mujer libre o el duende y los encarna con una habilidad suprema. Observemos que la identidad asumida desde el principio hasta el final de la obra está en profunda contradicción con su identidad real, la de una infeliz mujer que quiere cambiar su destino. En su lucha contra las normas sociales, su

arma más importante es el ingenio para lograr lo que quiere—liberarse de estas normas— salvando en todo momento las apariencias a la vista de los demás. Ante los ojos de la sociedad, Ángela ha sabido guardar su imagen de mujer honrada, y sólo ella sabe los peligros que ha debido correr para lograr su meta: todo un talento. Es ella la que tiene el privilegio, raro para la época, de elegir a su marido. Su esencia fantástica es la que le ayuda a realizar sus aspiraciones. Nuestra *dama* hace un buen uso del tiempo.

Comprende bien que no tiene ni un minuto que perder y, al igual que los duendes, actúa por la noche. Es fuerte, ingeniosa e impredecible; mueve la acción de la obra desde el principio hasta el final, por encima del tema y la causalidad dramática, y muestra en todo momento un gran ingenio para escabullirse de situaciones peligrosas. Su afán de libertad arrasa cualquier otra consideración, y por eso, no es erróneo afirmar que Ángela es egocéntrica.

En estas páginas, espero haber demostrado que Ángela se desvía del personaje prototípico. He procurado construirla cómo un auténtico ser humano cuyo comportamiento es difícil de predecir, ajustándose de esta manera a la definición del personaje complejo de las obras teatrales. Volviendo a la definición de Ruano, nuestra *dama* logra crear la ilusión de ser un individuo complejo y polifacético, y sobre todo, contradictorio. Precisamente en este punto reside su interés dramático. Aunque pertenece a una especie, es diferente de los otros miembros de esa especie: no todas las damas del teatro áureo se convierten en duendes. Unas veces, anclada a su nivel consciente y tenaz, no se deja dominar ni arrastrar por la pulsión del inconsciente, por lo cual adquiere automáticamente una indudable densidad psicológica. En otras ocasiones, cuando es incapaz de comprender sus sentimientos o cuando emite discursos típicos de las novelas

de caballerías, maravilla al espectador con su afición a la literatura y al arte teatral, y más aun, cuando la utiliza para sus intereses. Su reflexión personal es el producto del gran conflicto interno que padece, el cual hace nacer la simpatía por parte del espectador, que se identifica con la protagonista, perdonándole sus debilidades, egoísmos, y otros defectos. También, Ángela se ajusta a la definición del *personaje polifónico* de Marvin Rosenberg: a la luz de sus contradicciones, padece una gama de pasiones en las circunstancias adversas que la atormentan, siendo feliz y miserable a la vez. Posee muchos rasgos contradictorios que impiden establecer una personalidad fija.

Capítulo II. El galán

La verdad sospechosa, de Juan Ruiz de Alarcón

1. Don García y los rasgos esenciales de su personalidad

Según Juana José de Prades, el *galán* de la comedia española comparte las siguientes características: talle (el atractivo físico); valor (el valor físico, y la valentía hasta la osadía son sus atributos indispensables); generosidad (la generosidad de los bienes materiales es evidente en todo lo que tiene que ver con su pasión amorosa); amor-celos-honor (al galán de la comedia, lo conocemos siempre como enamorado y es común que el amor esté subordinado a los celos y a la preocupación del honor) (86-99). Como un galán típico, don García se nos presenta muy proclive al enamoramiento, pues recién llegado a Madrid, muestra un gran interés por las mujeres de su entorno. Lo podemos comprobar por la primera conversación con su criado Tristán, cuando después de haber tocado brevemente ciertos asuntos concernientes a la Corte, don García insiste: “de gobernar nos dejemos / el mundo” y pregunta: “¿qué hay de mujeres?” (vv. 285-286).²⁰

²⁰ Juan Ruiz de Alarcón. *La verdad Sospechosa*. Ed. Alva V. Ebersole. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977.

La división de la comedia en cuadros:

I.I (vv. 1-236)

I.II (vv. 237-872)

I.III (vv. 873-1116)

II.I (vv. 1117-1308)

II.II (vv. 1309-1383)

II.III (vv. 1384-1919)

II.IV (vv. 1920-2151)

III.I (vv. 2152-2223)

Tristán le da cuenta del tipo de mujeres que habita la Corte advirtiéndolo que “...el dinero es el Polo / de todas estas Estrellas” (vv. 363-364). Justo en este momento, don García dirige su atención a Jacinta y ordena a Tristán: “Deja lisonjas y mira / el marfil de aquella mano; / el divino resplandor / de aquellos ojos, que, juntas, / despiden entre las puntas / flechas de muerte y amor” (vv. 375-380). A esta dama—quien llegará a ser su objeto de conquista—don García alabará con el discurso amoroso, típico del amor cortés, idealizándola hasta el punto de percibirla como “divina” y primera dama “en cielo” (vv. 92-93). Estos ejemplos evidencian el lado idealista de nuestro héroe, cuya motivación principal es el amor, como él mismo confiesa: “Aquel cielo [Jacinta], primer móvil / de mis acciones, me lleva / arrebatado tras sí” (vv. 781-783). Este enamoramiento, llevado al extremo, hará que don García pierda el control sobre su propia voluntad, confesando: “... no soy dueño / de mí mismo” (v. 796). Estos versos y los que siguen remiten a la tradición de “vivo sin vivir en mí” teresiana a la cual don García recurre para persuadir a Jacinta de su amor en el segundo acto: “desde aquel día / que os hablé en la platería / no me conozco por vos; / de suerte que de los dos / vivo más en vos que en mí; / que tanto, desde que os vi, / en vos transformado estoy; / ni conozco el que soy, / ni me acuerdo del que fui” (II.). A este respecto, Mary Malcolm Gaylord observa: “...amorous young man, transformed by love into elusive figure of the beloved, has achieved a mystic ideal of forgetfulness of self to the point of not even knowing who he is” (229).

Hasta aquí, la imagen que se ha perfilado de don García es la de un idealista que eleva a su dama por encima de todos los otros bienes del mundo. Sus mentiras en la

III.II (vv. 2224-2347)

III.III (vv. 2348-2975)

III.IV (vv. 2976-3112)

Platería pueden ser perdonadas puesto que responden a su deseo de conquistar a Jacinta. Pero más adelante, podemos ver otro lado de don García, el de un joven para nada indiferente a los bienes materiales. En efecto, en II. I. don García supone erróneamente que el nombre de la mujer con que habló en la platería es Lucrecia y pide a Camino la información sobre ella. Camino le proporciona unos datos significativos: primero, que tiene la fama de ser “hermosa”, “discreta” y “virtuosa” (1130-1131); segundo, subraya un detalle importante, que es rica: “su padre es viudo y es viejo; / dos mil ducados de renta / los que ha de heredar, serán / bien hechos” (vv. 1132-1134). Don García reacciona de inmediato a estos datos: “¿Oyes, Tristán/?” (v. 1135), a lo cual Tristán responde que doña Lucrecia “merece un Rey por marido” (v. 1141). Don García, seguro de que este “rey” ha de ser él, exclama: “¡Amor, tus alas te pido / para tan alto sujeto!” (vv. 1143-1144). Este pasaje nos revela el perfil materialista de don García y con esto, plantea una gran contradicción con el romántico que acabamos de ver. Esta contradicción, la voy a utilizar para construir un personaje complejo, pues un individuo en que pueden convivir estas dos características difícilmente se podría percibir como común y corriente. No es que sean incompatibles, pero como son exageradas en el personaje que nos ocupa, difícilmente pueden convivir de manera armónica en su ser. A partir de aquí nace una ambigüedad con respecto a las motivaciones del protagonista de perseguir el objeto de su deseo: la locura amorosa, por un lado y codicia, por otro. Las dos son igualmente plausibles: por una parte, no tiene nada extraño que un joven se enamore de la primera mujer hermosa con quien se topa y la quiera conquistar a toda costa; por otra, es comprensible que alguien que ha sido segundón toda su vida quiera aprovechar la oportunidad de beneficiarse de las ventajas del mayorazgo y casarse, de paso, con una dama de alta alcurnia.

Precisamente en este punto consiste el elemento central para la construcción del personaje de don García: su pasado de segundón y su consiguiente complejo de inferioridad. A base de estos datos, se perfila perfectamente el gancho del personaje que, sin causa ni razón aparente, miente, movido por un irrefrenable deseo de impresionar a los otros y de ganarse su afecto o su admiración. Desde un punto de vista de la psicología moderna, diríamos que es un joven inseguro de sí mismo que busca la aceptación de los demás. Desde el punto de vista teatral, es un ser único y sumamente interesante.

La filosofía de la vida del protagonista también puede conectarse con el complejo de inferioridad y la subsiguiente necesidad de compensación. Su visión del mundo puede resumirse en los versos siguientes:

Quien vive sin ser sentido,
quien sólo el número aumenta
y hace lo que todos hacen,
¿en qué difiere de bestia?
Ser famosos es gran cosa,
el medio cual fuere sea.
Nómbrenme a mí en todas partes,
y murmúrenme siquiera;
pues, uno, por ganar nombre,
abrasó el templo de Efesia.
Y, al fin, es éste mi gusto,
que es la razón de más fuerza. (vv. 857-868)

Lo primero que cabe destacar aquí es el deseo de don García de ser alguien extraordinario, alguien que se resiste a ser un hombre común. Segundo, su anhelo de grandeza y determinación de conseguirlo a todo precio. En este punto, cabe preguntarse si la imagen que García tiene de sí mismo es exagerada. ¿Se diferencia su *yo* de la imagen que tiene de sí mismo? Lo que podemos afirmar con certeza es que García es ingenuo puesto que no considera las consecuencias que el “a cualquier precio” puede traer. Las sabrá al final, a costa de un gran golpe, cuando no podrá casarse con la mujer de su preferencia. Tampoco conoce el joven el daño que pueden hacer las murmuraciones, especialmente en un lugar tan cruel como la Corte. Recordemos que precisamente las murmuraciones, o el “qué dirán” fueron el *leit motiv* de muchas tragedias universales, como *Anna Karenina*. Don García hace caso omiso a la siguiente advertencia de Tristán: “Juveniles opiniones / sigue tu ambiciosa idea, / y cerrar has menester, / en la Corte, la mollera” (vv. 869-872).

Los versos siguientes apuntan a otra incongruencia en el carácter de don García. Cuando Tristán le advierte que tarde o temprano las damas van a saber quién es, éste contesta: “Cuando lo sepan, / habré ganado en su casa / o en su pecho ya las puertas / con ese medio, y después / yo me entenderé con ellas” (823-826), lo que demuestra una gran seguridad en sí mismo y en sus acciones, una aparente contradicción frente a la inseguridad señalada antes. Al irse las damas, Tristán afirma que la más hermosa se llama Lucrecia, a lo cual don García responde: “Si es Lucrecia la más bella, / no hay más que saber, pues ella / es la que habló, y la que quiero;” (vv. 558- 560). Por una parte, estos versos pueden apuntar a que don García ya muestra su predilección por la mujer con la

que habló, por otra, a su ambición de seducir a la más bella. Esta última posibilidad puede indicar su afán por conceptos sublimes como la belleza, o bien, evidenciar que es presumido al creer que la más bella se ha de aficionar por él.

Como vemos, nuestro galán posee muchas cualidades identificadas por Prades, pero al mismo tiempo, se desvía de la definición tradicional. Tenemos suficiente material textual para la construcción de un personaje complejo, dramáticamente interesante y vehículo de cierta verdad poética o psicológica a base de las interrogantes siguientes: ¿es don García un simpático embustero o un joven arrogante?, ¿seguro o inseguro?, ¿loco enamorado o codicioso? ¿De qué manera pueden estas contradicciones convivir en un solo ser?

2. Don García y la crítica moderna

El personaje de don García ha recibido una amplia atención por parte de la crítica. Ricardo Serrano Deza se pregunta si el joven es un mentiroso, o más bien inexperto en el mundo de la corte (46). Geoffrey Ribbans, en cambio, aboga por la visión tradicional del personaje afirmando que las respuestas a las interrogantes que plantea la obra—por ejemplo, si debemos ser condescendientes con don García o si el desenlace es satisfactorio—hay que buscarlas en el argumento mismo y no en el carácter del personaje, “rigid and unchanging” (139). Una buena parte de la crítica se ha centrado en particularidades de la personalidad de don García. Beatriz Suárez Briones observa con mucha agudeza una sutileza que lo aleja de la definición tradicional del *galán*: “En *La verdad sospechosa* se nos presenta un caso un tanto especial: el galán, Don García, no cumple con las virtudes diseñadas especialmente para su casta; mentir es algo que

contraviene el código del honor al que por nacimiento está obligado... ” (230). Más tarde, Suárez Briones afirma que “este personaje es un oxímoron: se da en él lo noble; también ama y es fiel a su dama, es valiente, generoso, rasgos todos ellos típicos para su casta; y lo plebeyo: es mentiroso, rasgo éste que en el reparto de características morales sancionado por la ideología del teatro áulico correspondiente a la plebe apicarada” (235). Mary Malcolm Gaylord también nota ciertas ambivalencias propias de don García: “Throughout the play, García is both a liar and a bungler, the duper and the duped, the villain and the victim” (226). A su vez, Eduardo Urbina ve en don García un personaje polifónico y le atribuye un “triple juego” que consiste en la “triple existencia” del mentiroso; primero,

como personaje, segundón inmaduro en la comedia social que constituye el mundo de la Corte; segundo, como representante de su propia comedia en la que entre gusto y necesidad, amor y burla, se afirma y autocrea en el mundo de la imaginación; y tercero, como ser apicarado a lo Rinconete y Cortadillo en quien los embustes son expresión vital de sus deseos de adquirir identidad propia... . (724)

Ricardo Castells, a su vez, subraya que don García tiene “far more *ingenio* than common sense” (93). Brett Levinson afirma que “García’s problem is not that he lies, but that he lies in excess. No human being is completely honest; but García goes beyond all limits” (168). Michael Jones, a su vez, ha subrayado el “inventive gift” como una de las características peculiares de este personaje y considera que la mentira sobre su

casamiento en Salamanca es la más significativa puesto que “on the spur of the moment he invents for his father the entire *mise en scène*, complete with characters, intrigue, and a climax involving a lover—himself—hidden in a closet” (194). Alison Weber caracteriza al galán que nos ocupa como “caprichoso, imprudente, arrojado, orgulloso, ingenuo, ingenioso e irresistiblemente incorregible” (783). Para Jaime Concha, lo que crea un personaje rico y casi contemporáneo es su extravagancia, es decir, “su deseo de apartarse de los caminos trillados de la razón” (273), y afirma que nuestra familiaridad con el mentiroso radica en “su admirable e insólita autoconciencia. Y este concepto con su propio e íntimo ser, que tan pocas criaturas teatrales del Siglo de Oro alcanzan, se proyecta más allá de él, en busca de fama e inmortalidad, para ‘perseverar en su ser’, como diría Espinoza” (273). Asimismo, Concha pone de relieve cómo el pasado de don García de secundón es un elemento inseparable de su forma de ser:

Desprendiéndose de un contexto delimitado, creciendo gracias al arte de Alarcón, vemos emerger un personaje enterizo, íntegro en su dimensión humana, que se proyecta más allá de la circunstancia histórica que lo originó. Más acá también, muy cerca de nosotros, por el claroscuro misterioso que adivinamos tras su aparente despreocupación. Pues, ¿qué son esas mentiras a que constantemente recurre sino coartadas, fintas para escapar a las determinaciones de su ser? Para escapar al triunfo póstumo de Gabriel, ese arcángel muerto que pesa sobre sus hombros y que el padre no titubea en conjurar, confiriendo a la actitud del joven una complejidad profunda. (278)

Varios contrastes se han establecido entre don García y el protagonista de la versión francesa, *Le menteur* (1642), de Pierre Corneille. El mentiroso, Dorante, al final acaba enamorándose de Lucrecia, con lo cual no hay castigo implícito en esa obra. En la comedia francesa, la mentira se presenta de manera mucho más sofisticada que en la obra alarconiana. Esto es evidente en el epílogo del gracioso, Clinton, donde se celebra la mentira: “How a liar gets caught up in his own wit! But few would be able to extricate themselves with as much grace as he has. Those of you who thought he wouldn’t be able to do it, learn from this magnificent example how to tell a lie” (citado en Jones 195). Así interpretó su carácter Corneille. Esta visión del personaje es esencial para mi construcción de don García, pues voy a usar la palabra “wit” para conferir al mentiroso de Alarcón un aspecto único y original.

Asimismo, los críticos se han debatido bastante en cuanto a la naturaleza de las mentiras del joven embustero. Eduardo Urbina afirma que sus fabulaciones son inocentes, no tienen por finalidad dañar a nadie y por lo tanto pueden considerarse mentiras blancas: la de perulero, para aumentar las posibilidades de ser aceptado; la de la fiesta, para provocar mayor admiración; la del casamiento, por amor; y la del duelo, por pura diversión (727). Según Jesús A. Ara, “para García el mentir es una satisfacción interior, una manera de escucharse a sí mismo, una forma de destacarse entre los demás y, en último término, una salida fácil en un momento dado” (90). José Amezcua afirma que las mentiras de don García “no son verdaderas mentiras, sino coherentes historias donde, como todo adolescente, él es el héroe que las puede todas; sus fabulaciones surgen repentinamente, de manera que la simple mención de una palabra sobre los extranjeros dichas por Tristán basta para encenderle la imaginación y desatar el relato...” (839).

Eduardo Urbina y Alan Paterson han observado la teatralidad de las mentiras de don García. Urbina afirma que las mentiras de don García son “engaños artificiosos, fingimientos cumplidos capaces no sólo de producir gusto y provecho, sino comedia propia con razón y fuerza suficientes para descubrir verdades” (726). Esto es especialmente cierto en cuanto a los mentirosos cortesanos. Paterson, a su vez, señala que “To lie is, in Garcia’s case, to act; to act is to persuade; so if we, the audience off-stage, do not yield to his performance as they do on-stage, then the actor has failed in his business and so has the play” (365). Dentro de la misma línea de interpretación, Alan Soons examina el carácter poético de las mentiras de don García afirmando que con sus mentiras, el protagonista quiere evitar “an aesthetically neutral life” y construir “his life as a poem” (241-242). ¿Es este el único motivo que empuja al protagonista a mentir? A este respecto, Robert. L. Fiore afirma:

The most important motive for Garcia’s lies, by his own admission, is his desire for notoriety. He craves attention and wants to be recognized as an extraordinary person. He feels the need to impress favourably both noble and servant alike and to obtain by any means necessary their recognition and attention. Yet as the second son of Beltrán, he suffers because of his sense of inadequacy, a feeling for which his father is in no small measure responsible. García’s situation elicits the reader’s sympathy, and his need for self-aggrandizement is readily understandable. Garcia’s error lies not in his desire to get attention and to impress but rather, like Beltran’s, in the means he uses to achieve his end. (19)

Angélica Prieto Inzunza afirma que el protagonista miente no únicamente por el amor por Jacinta sino también “por diversión, por impresionar” (181). Para Mary Malcolm Gaylord, por otra parte: “García lies out of the same wish to control people and events: his greatest fear is vulnerability” (235). José Amezcua opina que la inclinación de don García a contar mentiras ha nacido “de manera espontánea; es decir, don García comienza tejiendo invenciones innecesariamente, de manera que en la primera mentira que dirige a Jacinta, a quien acaba de conocer, muestra que el mentir es en él un acto gratuito” (836). Más adelante, el mismo crítico afirma: “No, don García no miente para salir del paso en algún apuro, sino por pura sed de invención, por una irreprimible necesidad de fabular que le nace repentinamente” (837). Desde mi punto de vista, esta vía de interpretación es la más plausible y permite construir a don García como un embaucador compulsivo a la vez que irreflexivo porque no mide las consecuencias de sus palabras y ni siquiera la ingenuidad de sus mentiras. Esa falta de premeditación hace que todas sean descubiertas una tras otra. En el fondo, el pobre don García es un pésimo mentiroso. Pero eso sí, un mentiroso culto, artístico y creativo.

3. La indumentaria de don García

Don García cambia de indumentaria una sola vez. Esto sucede al principio del I.I cuando se pone un vestido de cuello apanalado. Cuando nuestro héroe se pone este traje, Tristán se pregunta: “Con un cuello apanalado / ¿qué falsedad no se enmendó?” (vv. 241-242). Don García le responde: “Por esa y otras razones / me holgara de que saliera / premática que impidiera / esos vanos canjilones. / Que, demás de esos engaños, / con su holanda el extranjero / saca de España dinero / para nuestros propios daños.” (vv. 261-

268). El *DRAE* define la *holanda* como “lienzo muy fino de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas”. En efecto, los paños provienen de Holanda que había sido provincia española hasta su independencia en 1648 tras una larga y costosa guerra. Por lo visto, a don García le preocupa el presente político de su país cuando expresa el deseo de una ley que impida “esos vanos cangilones” (v. 264). Es irónico que don García abogue por una ley que impida este tipo de vestimenta—poniéndose de esta manera contra los engaños—y al mismo tiempo siga engañando a las personas de su entorno. A este respecto, James F. Burke sostiene que en *La verdad sospechosa*, la función de la indumentaria es “illuminate the themes of lying and deceit which underlie the play’s structure” (“Dramatic resolution” 54). El cuello apanalado es un emblema de “all the false colourings, the cosmetic, which may be utilized to hide the truth” (54). Además, la falsedad de los ropajes de otros personajes obnubila la visión de la realidad del protagonista. Por ejemplo, los mantos con que Jacinta y Lucrecia se cubren en el tercer acto impiden que don García comprenda que la dama que quiere conquistar se llama Jacinta y no Lucrecia. A este respecto, Mary Malcolm Gaylord sostiene: “The scene is a highly dramatic one: without being sure to whom they are talking, the characters can only project their words into the darkness. Blinded by their own desires, they really communicate with no one” (236).

Además de subrayar el tema de la inautenticidad, la vestimenta cumple otra función importante en lo que respecta a nuestro héroe: el traje nuevo de don García lo eleva automáticamente a su nuevo estatus social, como si fuera una metamorfosis de estudiante salmantino en primogénito cortesano. Este cambio de vestimenta es muy visible ante los ojos de su padre, Letrado, Tristán y todas las *damas* de la Corte. Por

ejemplo, cuando don Juan se encuentra con don García, no lo reconoce debido a su vestimenta: “Veros en Madrid lo hacía, / y el nuevo traje” (vv. 595-596). Don Juan aplaude su vestido al afirmar: “Más galán sois de seglar / que de estudiante lo fuiste” (vv. 599-600). Debido al cambio de vestimenta, don Juan empieza a ver a don García con ojos diferentes: ya no como típico estudiante, sino como apuesto cortesano. Pero como es bien sabido, el hábito no hace al monje. Aunque en apariencia, don García logra crear la ilusión de haber asumido su nueva posición social privilegiada, su comportamiento muestra que psicológicamente no está preparado para ello. Esto no tiene nada extraño, pues ¿cómo pueden borrarse en un instante largos años de ser un “segundón”? Es un proceso que puede ser muy largo y costoso, y los incidentes en que don García se ve involucrado a lo largo de la comedia bien evidencian esta lucha entre su *yo* del pasado y el del presente. Por ejemplo, con la historia ideada sobre de la fiesta en Manzanares, don García procura reafirmarse ante don Juan como un rival digno, como merecedor de la dama, y más aun, como el elegido. Aquí, para el joven, es esencial salir ganando en cada conflicto que surge entre él y don Juan; incluso los anhela, busca y provoca.

4. Don García y la sociedad

El primer tema social que se plantea en la obra y que es esencial para la construcción de la personalidad de don García es el del mayorazgo. La muerte del primogénito le convierte en el mayorazgo de la casa. Este hecho apunta a la organización familiar, donde la propiedad se distribuía injustamente entre primogénitos y segundones. Jaime Concha examina este tema ampliamente en "El tema del segundón y *La verdad sospechosa*". Para expresar que el conflicto entre hermanos podía comenzar incluso en el

mismo vientre de la madre, el crítico remite al pasaje de *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas* (Munich 1640) por Diego Saavedra Fajardo: “Aun el mismo seno materno fue campo de batalla a dos hermanos valerosos; el más atrevido, si no pudo adelantar el cuerpo, rompió brioso las ligaduras, y adelantó el brazo, pensando ganar el mayorazgo” (citado en Concha 253). Cierta número de comedias muestra este conflicto intra-nobiliario y en nuestro caso es esencial para la construcción del personaje de don García, que era segundón antes de la muerte de su hermano mayor. Debido a su posición social, muchos acontecimientos en la vida de don García fueron condicionados por la voluntad de su padre: tanto el estudio de las Letras como la forzada vuelta a Madrid. Don García fue a estudiar Letras porque su padre creía que “para un hijo segundo, / como él era, es cosa cierta / que es ésa la mejor puerta / para las honras del mundo” (vv. 73-76). Muerto su hermano, su padre decidió que dejara esa profesión y asumiera sus nuevos deberes: “como es cosa acostumbrada / entre los ilustres Caballeros / en España; porque es bien / que las nobles casas den / a su Rey sus herederos” (vv. 86-88). Don García regresa a la Corte sin ninguna experiencia, como lo subraya don Beltrán: “que tú [Tristán] eres diestro en la Corte / y él bisoño” (vv. 14). Con esto, don Beltrán quiere decir que su hijo es demasiado ignorante, joven e indiscreto ante los peligros del mundo cortesano.

Otro tema social que se plantea en la comedia es el los valores como el honor y la honra. El diálogo entre don García y su padre en II. III permite ver las diferencias en lo que constituye el honor para el padre e hijo. Según don García, el honor es algo heredado, mientras que para don Beltrán, se adquiere mediante ilustres hechos: “sólo consiste en obrar / como Caballero, el serlo”(vv. 1402-1403). Don Beltrán procura explicarle a don

García que aunque este sea su hijo, puede perder el honor obrando mal: “luego si vuestras costumbres / os infaman en el pueblo, / no importan paternas armas, / no sirven altos abuelos” (vv. 1424-1427). García, a su vez, sabe muy bien que su nueva posición de mayorazgo es algo que ha heredado, y no merecido. En *Honneur, moral et société dans l’Espagne de Philippe II* Claude Chauchadis afirma: « Pour accéder à l’honneur, ou pour le conserver, il faut d’abord paraître » (citado en Levinson 178). A este respecto, Brett Levinson subraya: “not only those aspiring or clinging to nobility but also those who already were established nobles had to imitate ‘true nobility’, had to simulate and dissimulate. *Caballeros*, too, had to keep up appearances, sustain a fanciful lifestyle for it was not enough to *be* honourable; one had to *appear* honourable” (171). Dicho claramente, no bastaba con serlo, sino que, además, había que parecerlo. Y aún es así en los códigos morales del español tradicional. Es todo lo contrario del famoso “el honor es el patrimonio del alma” de *El alcalde de Zalamea*, basado en el concepto moral según el cual todos los seres humanos tienen almas del mismo valor ante los ojos de Dios. En este sentido, podemos simpatizar con don García de quien se exige un comportamiento poco practicado en la realidad. ¿Cómo reacciona a esta exigencia? Aunque comprende sus nuevas obligaciones, no las ejerce en la práctica y con esto ignora la gravedad de las consecuencias de su comportamiento. Las comprende sólo al final cuando acepta sin discusión la mano de la mujer que no ama. Una lectura atenta de la obra permite comprender que al joven, que no parece tener principios morales sólidos, lo quieren encajar dentro del marco de los ideales antiguos, obsoletos en la práctica del arribismo imperante. Don Beltrán le procura explicar a su hijo que debe:

...hablar poco y verdadero;
 mirar que estáis a la vista
 de un Rey tan santo y perfeto,
 que vuestros yerros no pueden
 hallar disculpa en sus yerros;
 que tratáis aquí con Grandes,
 Títulos y Caballeros,
 que, si os saben la flaqueza,
 os perderán el respeto;
 que tenéis barba en el rostro,
 que al lado ceñís acero,
 que nacistes noble al fin,
 y que yo soy padre vuestro”. (vv. 1475-1487)

Sin embargo, como afirma Robert L. Fiore, “Beltran’s lecture and his sense of chivalry embody noble ideals which are not, however, realized in this play. None of the nobles depicted here acquire their nobility through illustrious deeds, nor do they lose it through their misdeeds” (16).

5. El espacio y tiempo de don García

La acción de la obra se desarrolla en Madrid y la mayor parte de los cuadros transcurre en espacios domésticos interiores. Sólo unos cuantos se desarrollan en lugares exteriores, como iglesia de la Magdalena, las Platerías, el Paseo de Atocha, o una calle.

La Corte aparece solamente como el espacio de referencia en que se mueven los nobles. Asimismo, se plantea una dicotomía entre dos ciudades: Salamanca y Madrid. Es importante mencionarla dado que nos permite construir ciertos rasgos del carácter de don García. Madrid representa el centro de la Monarquía y de la nobleza española en todo su esplendor. Es donde se asienta la Corte del Rey y en torno a ella orbitan los nobles. Salamanca, en cambio, por tener la universidad más prestigiosa de la época, es hogar de los estudiantes. Los códigos de conducta, claro está, difieren de manera significativa entre las dos ciudades. Cuando don Beltrán pregunta a Tristán cómo don García se ha comportado desde su llegada a Madrid, este contesta:

Tiene un ingenio excelente,
con pensamientos sutiles;
mas caprichos juveniles
con arrogancia imprudente.
De Salamanca reboza
la leche, y tiene en los labios
los contagiosos resabios
de aquella caterva moza.
Aquel hablar arrojado,
mentir sin recato y modo;
aquel jactarse de todo
y hacerse en todo extremado.
Hoy en término de un hora,

echó cinco o seis mentiras. (vv. 1237-1250)

Así vemos que muchos rasgos del carácter de don García están configurados por el entorno estudiantil del que acaba de volver. En otras palabras, Salamanca es su pasado y Madrid, el presente. Don García se ve forzado a asumir muchas responsabilidades nuevas, más acordes con su estatus social actual y a abandonar las antiguas.

En lo referente al espacio en *La verdad sospechosa*, es imprescindible mencionar la cuestión teatral, es decir, la puesta en escena. Suárez Briones describe la escenificación de la comedia por Pilar Miró de la siguiente manera:

En cuanto al ‘adentro’, al espacio escénico en sentido estricto, unas notas: el acusado realismo de los trajes contrasta con la estilización del decorado, que se reduce a unos tablones negros de madera (verticales y horizontales) que se deslizan por el escenario y, al hacerlo, delimitan espacios y planos diferentes. En el diseño escenográfico se ha llevado a cabo un ejercicio de esencialización a través del cual las funciones del decorado se han trasladado a los accesorios y gestos de los actores; estamos ante una comedia de ‘figuras’ y éstas son las que importan. (234)

Así concibió la puesta en escena Pilar Miró, confiriendo al actor una gran responsabilidad para la construcción del personaje, pues la escasez de los accesorios escénicos sirve un propósito bien determinado. Prieto Inzunza nos recuerda que ha habido directores como Vitez, que en su puesta en escena de *Hamlet* “trabaja con un

espacio vacío y sólo valiéndose de la voz y del cuerpo de los personajes para crear espacios” (citado en Inzunza 180). En "*La verdad sospechosa* bajo sospecha: de Ruiz de Alarcón a Pilar Miró", Suárez Briones destaca que, cuando don García conversa con Jacinta por primera vez, dice: “que esta tienda que os franqueo / dé señal de mi deseo”, más adelante, “las joyas que gusto os dan / tomad de este aparador” (vv. 525-526), la tienda y el aparador en realidad no existen en el escenario, son simplemente creados por un gesto del brazo de don García. Asimismo, cuando don García le dice a su padre que está casado con doña Sancha, crea con voz, cuerpo y gesticulación el espacio de la habitación de doña Sancha: “Lo que cuenta don García constituye un microrrelato con sus respectivas coordenadas espacio-temporales: es un microespacio en Salamanca, en casa de la familia Herrera, donde ocurre una serie de hechos-en el *decir* de don García...” (Inzunza180).

En efecto, el *decir* de don García crea muchos espacios imaginarios. Detengámonos en dos de ellos. Por ejemplo, cuando conversa con Jacinta en la Platería, remite al “indiano suelo” (v. 489) del que dice haber llegado hace un año. Se plantea inmediatamente la dicotomía entre “aquí” (v. 490), que es el lugar concreto, Madrid, y el Nuevo Mundo, lugar también existente, pero difuso y lejano. Con la pura mención de este último, don García evoca el imaginario de la joven sobre de las Indias: sus riquezas innumerables, y los valientes conquistadores. Jacinta le pregunta si es indiano, y si es “.. tan guardoso / como la fama los hace” (vv. 501-502); y a continuación le dirige una interrogante provocativa: “Luego, si decís verdad, / ¿preciosas ferias espero? (vv. 505-506). Remitiendo a un lugar lejano y en gran medida ilusorio, pero bañado en un aura de interés y aventura, don García logra despertar el interés de Jacinta. Justo después de la

aparición de don Juan, el protagonista alimenta de nuevo su fértil imaginación para enriquecer el espacio del río con retoques fantásticos. Esta vez, se trata de un espacio concreto, el Manzanares, un río bien conocido por los madrileños. Gracias a los retoques poéticos que aporta, lo convierte en un espacio nuevo y atractivo. Fijémonos cómo con los primeros cinco versos don García logra crear un ambiente visual espléndido: “Entre las opacas sombras / y opacidades espesas / que el soto formaba de olmos, / y la noche de tinieblas..” (vv. 665-668). Asimismo, el poder transformador de la palabra se puede ver en los versos siguientes en que describe la aparición de Jacinta: “Apenas el pie que adoro / hizo esmeraldas la yerba, / hizo cristal la corriente, / las arenas hizo perlas,..” (vv. 694-696). De la misma manera, don García apela al oído de sus interlocutores al hablar del coro con flautas y arco y “cuatro voces / con guitarras y harpas” (v. 713), así como al gusto y al olfato al mencionar las frutas y las bebidas.

El protagonista crea este espléndido espacio mediante un discurso cautivador. Todos estos pasajes nos pueden servir para la construcción de la personalidad de don García, la de un hombre común que quiere ser extraordinario. En Salamanca, don García no se distinguía de ninguna manera de otros estudiantes, también mentirosos. La corte madrileña tampoco brilla por su franqueza. Y sin embargo, nuestro héroe elige la vía de la mentira para distinguirse. Don García, claro está, no miente por necesidad. Todas sus mentiras tienen un carácter fantástico, parecido al de los ensueños de don Quijote. Y precisamente en esto reside el interés del carácter del joven: el empleo de las mentiras con el fin de ser otro, diferente de los otros miembros de su entorno a través del medio muy común. Todo esto, en parte, para burlarse de todos y con esto compensar sus largos años de ser “segundo” en todo.

Los aspectos temporales también pueden contribuir a la construcción del personaje que nos ocupa. La acción dramática transcurre en dos días. Don García llega a Madrid al anochecer. A partir del I. II, la acción continúa por la mañana y este día se prolonga hasta el final del primer acto. Cuando don Juan quiere hablar con Isabel, esta le dice que “Sólo un momento ha de ser, / que de salir a comer / mi señor don Sancho, es hora”. El segundo acto tiene lugar por la tarde, siguiendo la mañana del primer acto. A las cinco de la tarde, Jacinta habla con Isabel; don Juan y don García se encuentran a la siete; Jacinta y Lucrecia están en la ventana a las diez. Hay una imprecisión temporal en el tercer acto, pero podemos suponer que este transcurre varios días después. Cuando don García se dirige a Jacinta, diciéndole: “desde aquel día que os hablé en la Platería”(vv. 2507).

Don García inventa sucesos que tuvieron lugar en un pasado ficticio. Por lo tanto, sus mentiras no tienen sentido temporalmente hablando, es decir, hay una indiferencia hacia una lógica temporal. Para don García, el tiempo es flexible y acomodable a sus mentiras. Durante su primer encuentro con Jacinta, cuando esta afirma nunca haberlo visto, don García finge asombro: “más de un año por vos / he andado fuera de mí” (vv. 87-88). A la joven, se le hace difícil creerlo: “¡Bueno a fe! / ¿Más de un año? Juraré / que no os vi en mi vida yo” (vv. 486-489). Incluso Tristán no puede menos que manifestar sorpresa: “¿Un año, y ayer llegó / a la Corte...” (vv. 485-486). En este episodio, vemos que don García extiende un día en un año con un relato que empieza: “Cuando del Indiano suelo / por mi dicha llegué aquí...” (vv. 489-490). El interés que este relato logra despertar en Jacinta la hace hacer caso omiso al lapso temporal, pues la historia pintada tan vivamente, traslada a la joven en la época de la Conquista y a todo el ideario

fantástico asociado con el siglo XVI. En este momento, parece que Jacinta quiere seguir soñando sobre el Nuevo Mundo y cerrar los ojos a la lógica temporal. Lo mismo sucede durante el encuentro con don Juan, cuando don García afirma haber organizado la fiesta en el río para una dama. Aquí, de nuevo, Tristán se muestra sorprendido: “¿Qué fiesta o qué dama es ésta? / si a la Corte llegó ayer?” (vv. 625-626). Cuando don Juan se sorprende que en tan poco tiempo haya podido organizar una fiesta, don García contesta: “No ha tan poco que he llegado / que un mes no haya descansado” (vv. 630-631). Don García afirma haber estado en secreto todo este tiempo, dejando a don Juan convencido de lo que dice: “Esta la causa habrá sido / de no haberlo yo sabido” (vv. 638-639). En este cuadro, el protagonista convierte un día en un mes, frente a un año en el episodio precedente. El hecho de que sea un mes en lugar de un año es significativo. Aquí, de nuevo, don García, temporalmente, acomoda sus mentiras a las circunstancias. A Jacinta, le confiesa haber llegado de las Indias hace un año porque ella no lo conocía antes, mientras que don Juan es su conocido desde hace un tiempo; por lo tanto, en las circunstancias dadas, le conviene hacerlo creer que ha vuelto a la corte hace un mes.

En el episodio en que don García hace creer a su padre que ya es casado, don García realiza una pirueta temporal en su imaginación e inventa una historia que tiene lugar en Salamanca de una duración poco precisa y dividida en varias etapas: el enamoramiento a primera vista de doña Sancha una tarde en que don García la vio paseándose en su coche; un periodo de cortejo, en que don García paseaba por su calle durante varios días y noches y le escribía cartas amorosas y cuando don García acaba en su aposento una noche donde sucedió la historia en que casi perdió la vida; la boda. Cuando don Beltrán acaba convencido de la veracidad de la historia, el propio García

parece atrapado en su torbellino de embustes, que incluso, diríase, le asusta: “Tan terribles cosas hallo / que sucediéndome van, / que pienso que desvarío: / vine ayer y, en un momento, / tengo amor y casamiento / y causa de desafío” (vv. 1750-1755). A continuación, don García logra persuadir a don Juan de que la fiesta fue organizada no para su novia, sino para una dama desconocida “... ha tan poco que llegó / a Madrid, que sólo” él, don García ha podido verla. En definitiva, a lo largo de la comedia, don García se muestra capaz de controlar cada situación con su capacidad compulsiva para el embuste más burdo, que en su boca, se vuelve plausible. Un día se convierte en un año, o al revés. Este es su talento, que a muchos parecerá envidiable.

6. Don García y el desarrollo de la acción

Lo que pone en marcha la trama de la comedia es el gran defecto en el carácter del protagonista: su mendacidad. Don García inventa una sarta de fabulosas mentiras cuyas consecuencias se prolongan hasta el final de la comedia. La primera de ellas despierta el interés de Jacinta por el “perulero” y los subsiguientes enredos. La que dirige a don Juan, también tendrá grandes consecuencias: el primer acto termina con el pleito del celoso don Juan y Jacinta cuando, después de haber creído el cuento de la cena de don García y Jacinta, va a la casa de su dama para reprocharla. Don García acaba victorioso gracias a la fábula que inventa: sin saberlo, ha conseguido la ruptura entre la mujer deseada y su prometido. El segundo y tercer acto serán movidos de nuevo por sus fabulaciones. Para calmar la rabia de don Juan, don García corrige la situación con otra mentira diciendo que la fiesta fue agasajo de una mujer casada, no conocida por don Juan. El propio don Beltrán acaba atrapado en la red de mentiras de su hijo cuando este logra convencerlo sobre su casamiento con doña Sancha y se cree abuelo feliz.

Es cierto que hay en la comedia coincidencias dramáticas, como es típico de las comedias españolas; sin embargo, lo que hay que destacar es la manera en que el protagonista reacciona ante ellas. Con la excepción del desenlace, García logra controlar cada situación. A este respecto, Soons afirma que “He presents himself, to each of the other characters, as a ‘metaphor’—García-as-something-else—and it is through the plausibility of these presentations that he remains master of the action of the play” (401). En efecto, las mentiras de don García son plausibles en cada situación y satisfacen los deseos del personaje a quien van dirigidas. En el caso de Jacinta, apelan a su imaginario fantástico sobre las riquezas del Nuevo Mundo y al misterio del perulero; en cuanto a su padre, le hace creer en el cumplimiento de su mayor anhelo. Escuchando a don García, cada una de sus víctimas encuentra una satisfacción momentánea.

A lo largo de toda la obra, la Fortuna parece acompañar a don García. Aun cuando Lucrecia descubre sus mentiras, sigue dispuesta a casarse con él: “Al fin, como fuere sea. / De sus partes me contento; / quiere el padre, él me desea: / dar por hecho el casamiento” (vv. 1380-1383). Lo que resulta imperdonable es el que mienta sin escrúpulos a su padre. Don Beltrán lo reprocha de la siguiente manera: “... ¿Qué aun a mí en mis propias canas, / me mintiese, al mismo tiempo / que riñéndolo estaba?” (vv. 2835-2837); “Más ¿quién creyera que a mí / me mintiera, cuando estaba / reaprehendiéndole eso mismo? / Y ¿qué juez se recelara / que el mismo ladrón le robe, / de cuyo castigo trata?” (vv. 2842-2847). Es más, los engaños de don García lo ponen en ridículo ante el padre de Jacinta, cuya mano ya había pedido para su hijo, pero al final, sus mentiras acaban volviéndose contra él. Tristán le reprocha al final de la obra: “Tú

tienes la culpa toda; / que si al principio dijeras / la verdad, esta es la hora / que de Jacinta gozabas”.

Este fin es atípico dado que la mayoría de las Comedias del Teatro español “acaban bien”, es decir, el público sale satisfecho con el premio o castigo que los personajes reciben. Tal desenlace ha generado mucha polémica entre los críticos por saber si la obligada boda de don García es un castigo o un premio. Una buena parte de la crítica se ha inclinado por el primero: frustración del amor. DiLillo nota que “... it is not the youth’s lies but his self-centred nature (manifested in this case by presumptuousness, arrogance, and disrespect for others’ opinions) that accounts for his erroneous identification of the ladies and which ultimately leads to his downfall” (255). Pero por otro lado, hay quienes consideran el matrimonio forzado como un premio. Jesús A. Ara sostiene que el desenlace de la obra “no sólo es el más idóneo, pese a lo frío o injusto que a primera vista parezca, sino también el único posible acuerdo con una justicia tanto humana como poética” (83). Para Jesús A. Ara, el desenlace, más que la restauración de la armonía interior del protagonista, lo concilia con su sociedad “por medio del poder regenerador del amor desinteresado que le ofrece Lucrecia. Don García, que ha vivido alejado del recto camino de la verdad, encontrará su salvación social en la boda con Lucrecia, y cristiano moral en la rectitud de una mujer virtuosa y en el amor generoso que le ofrece” (94-97). En los años 70, un trabajo de Fothergill -Payne plantea la hipótesis de un oculto final feliz en la obra al afirmar que, aunque el casamiento le parezca grave a don García, con los años y mayor experiencia, se dará cuenta de que el aparente castigo acabará siendo una merced debido a que Lucrecia es “infinitamente preferible a Jacinta y a cuantas damas en la Corte... Es la Lucrecia callada quien, a pesar de las apariencias

desfavorables, empieza a dar crédito a las palabras de García y, lo que es más, amarle de un amor sincero” (589). Asimismo, Fothergill-Payne afirma:

La única salvación para este víctima de la Corte parece residir, no en la mano dura de su padre implacable, ni en el escenario de la juventud dorada de Madrid, sino un casamiento feliz con mujer sincera, callada y amorosa. Ahora, ¿qué posibilidades hay de que García, dado su carácter cándido, ignorante e impetuoso, sepa escoger él mismo a una buena esposa entre tantas damas “corruptibles siendo estrellas”? Es necesario que aquí intervenga nada menos que la Providencia, la Buena Fortuna, o, simplemente, el Cielo, agencia matrimonial de tantas nupcias armoniosas. (594-595)

Por una parte, este juicio es acertado ya que permite a don García vivir en una sociedad superficial en la que predomina la hipocresía y “el que dirán”. Es seguro que nadie podrá decir nada malo contra Lucrecia, la virtuosa, pero frente a los encantos de Jacinta, es un ratoncito gris y discreto. Con esta mujer, don García no tendrá por qué mentir, inventar, fabular, ni respirar. Jacinta, en cambio, despertaría la envidia de muchos caballeros que intentarían asediar la honra de la bella joven. Además, de haberse casado con esta última, don García de seguro tendría a don Juan por enemigo, puesto que a causa de él se ha separado de su prometida y ha sido puesto en ridículo. Asimismo, la rendición total a las normas sociales implicaría para don García la represión de un *yo* lleno de vida y ambiciones. Habiéndose despedido de este *yo*, ¿qué más queda que someterse a la guía de su Buena Fortuna?

David H. Darst afirma que la razón de la polémica entre los críticos sobre cómo debe ser interpretado el final reside en la ambigüedad del drama alarconiano: “it is this very ambiguity, of course, that makes *La verdad sospechosa* such a stimulating and perennially popular drama” (441). Inés Arribas nota otra ambigüedad del desenlace, nunca antes señalada por la crítica:

... le dénouement de l’oeuvre espagnole reste ambigu. Le ‘vice’, considéré comme un péché, est puni. García est condamné non seulement à accepter la main d’une femme dont il n’est pas amoureux, mais surtout à se taire. Dans la dernière scène de *La verdad sospechosa*, García est réduit au silence... Le dénouement n’a donc pas nécessairement une intention didactique comme se sont évertué à nous le faire croire mains critiques. Alarcon semble plutôt vouloir indiquer son dépit et son ressentiment face à tous ceux qui l’obligent à se taire.

(4)

Efectivamente, el castigo de don García reside no solamente en tener que casarse con una mujer que no ama, sino, sobre todo, en tener que guardar silencio. En lo que se refiere al conflicto, a primera vista, sorprende por su ausencia. Sin embargo, al ahondar en la mente de don García, podemos postular que tiene que superar su estado de marginado y condición de segundón. Este conflicto se plantea a nivel subconsciente y muchas de sus acciones evidencian esta lucha. Al llegar a la Corte, se enamora de la más bella, y no de la más virtuosa. Desafía constantemente a don Juan; quiere reafirmarse como un rival digno, o incluso superior. Inventa una historia a sabiendas de que le fuera a crear grandes inconvenientes. Incluso los anhela, pues son el medio de imponer su yo.

Estos detalles me permiten construir un aspecto del personaje complejo, con un pasado tremendo que tiene un gran peso sobre su comportamiento. El cambio brusco en el curso de su destino lo invita a una gran lucha interna en que intenta dejar su pasado atrás y ser un don García “nuevo”: ya no un simple estudiante, sino don García noble.

7. La construcción del personaje de don García

Antes de su llegada a Madrid, don García era un típico estudiante de letras. Al mencionar su mayor vicio: “no decir siempre verdad” (v. 156), el Letrado espera que el tiempo y la autoridad de su padre puedan cambiar este pecadillo. Pero el Letrado da gran crédito a sus méritos personales. En el curso de su estancia en Salamanca, don García ha podido ganar el aprecio y hasta el afecto del Letrado, quien confiesa a don Beltrán haber venido “bueno, contento, honrado / de mi señor don García / a quien tanto amor cobré, / que no sé cómo podré / vivir sin su compañía” (vv. 25-28). El Letrado caracteriza a don García como: “magnánimo”, “valiente”, “sagaz”, “ingenioso”, “liberal”, “piadoso”, aunque “repentino, impaciente”, sujeto a “las pasiones propias de la mocedad”, y por lo tanto, “mudables” (vv. 141-148).

El complejo de inferioridad que pesa sobre los hombros de nuestro héroe influye todas sus acciones a lo largo de la comedia y puede ser utilizado para dar sentido a sus mentiras. Por ejemplo, cuando Tristán le pregunta por qué ha fingido ser extranjero con las damas, don García contesta: “...que los forasteros / tienen más dicha con ellas, / y más si son de las Indias, / información de riqueza”/ (vv. 815-818). Este caso es una muestra de que don García miente incluso cuando no es necesario mentir. Siendo un personaje noble y rico, pues acaba de obtener el mayorazgo, no necesita “fingir—o

aspirar a –una condición distinta, ya que la suya es de lo mejor para un caballero del XVII y sus prendas solas le aseguran el efecto de aceptación inmediata” (Amezcuca 836). Y sin embargo, miente. Los versos siguientes son los que mejor apuntan a su complejo de inferioridad:

... me pesa
que piense nadie que hay cosa
que mover mi pecho pueda
a invidia o admiración,
pasiones que al hombre afrentan.
Que admirarse es ignorancia,
como invidiar es bajeza.
Tú no sabes a qué sabe,
cuando llega un porta nuevas
muy orgulloso a contar
una hazaña o una fiesta,
taparle la boca yo
con otra tal, que se vuelva
con sus nuevas en el cuerpo
y que reviente con ellas. (vv. 845-52)

Este pasaje indica claramente que don García, como segundón, se niega a ser segundo en cualquier circunstancia, incluso cuando alguien llega con una noticia

verdaderamente interesante. Don García, entonces, responde con otra noticia todavía más interesante, pero inventada. Estos versos también demuestran que don García quiere ejercer control total sobre las emociones humanas y sus reacciones. Para hacerlo, claro está, se requiere un gran ingenio. Don García lo tiene y es muy consciente de él. Esta consciencia ha de ser producto de sus experiencias previas en casos parecidos. Uno de ellos es el episodio con don Juan, en que don García logra su objetivo de una manera muy espontánea: sin saber que éste iba a mencionar una fiesta, logra “taparle la boca” con una fábula fantástica y la rapidez con que lo hace es digna de admiración.

Examinando la naturaleza de las mentiras de don García, podemos deducir ciertas características para construir su personalidad. Deseando impresionar a las damas con su primera mentira, el joven afirma ser más rico que Potosí: “Y tales son / mis riquezas, pues os vi, / que al minado Potosí / le quito la presunción” (vv. 497-500). En este instante, don García dice a las damas que tomen las joyas de su preferencia: “Las joyas que gusto os dan, / tomad deste aparador.” (vv. 525-526), y además insiste: “Mirad que me agraviaréis / si no lográis lo que ofrezco” (vv. 531-532). Es un gran riesgo ofrecerles a las damas un regalo que uno no puede pagar. Sin embargo, Jacinta rechaza la oferta de don García afirmando: “Yerran vuestros pensamientos, / Caballero, en presumir / que puedo yo recibir / más que los ofrecimientos” (vv. 533-536). ¿Y si las damas hubieran aceptado la oferta? Don García, de seguro, habría encontrado maneras de escabullirse de una situación tan embarazosa. Ya a partir de esta mentira, podemos ver su gran capacidad de invención, pues con ella, don García logra crear una imagen favorable de sí mismo; exagerada, pero perfectamente plausible en los ojos de las *damas*.

La segunda mentira se produce en este mismo cuadro con la llegada de don Juan de Sosa. Don García confiesa haber organizado una ostentosa cena en el Manzanares sin darse cuenta de que a don Juan le preocupa esta fiesta porque cree que fue organizada para Jacinta, su prometida de dos años. Don García describe la fiesta con todos los pormenores inventando una fabulosa ficción en que aparecen mesas y manteles lujosos, muchas tiendas para reposar, una gran variedad de comidas, fuegos de artificio, música y bebidas. La descripción deja a don Juan y a Tristán boquiabiertos. Tristán: “¡Válgate el diablo por hombre! / ¡Que tan de repente pueda / pintar un convite tal / que a la verdad misma venza” (vv. 753-756). La misma idea retoma don Juan cuando dice : “no trocara el oírlo / por haberme hallado en ella (vv. 751-752). Di Lillo subraya que esta mentira manifiesta el anhelo de don García de ser siempre el centro de atención.

Cuando don García confiesa estar casado, no miente por puro placer, sino para evitar el casamiento forzado. Como en los casos precedentes, esta mentira es producto de un impulso súbito. Al final, su padre acaba convencido de que su casamiento se debió a las circunstancias particulares y decide no culparlo. En lo que concierne esta mentira, Dilillo afirma: “Not only has don García duped and exploited his own father, but he takes satisfaction in having done so—an attitude in consonance with his inflated self-image and unwillingness to be outdone” (257).

Lo interesante de la cuarta mentira, que se produce durante la cita con don Juan, es que don García decida cubrirla con otra nueva afirmando que la mujer para quien ha organizado los festejos no era la prometida de don Juan, sino una mujer casada. Como esta mujer vino a Madrid recientemente, sólo don García era el único que había podido verla. Don Juan queda convencido fácilmente. En este momento, don García desafía a

don Juan al duelo: “puesto que tengo de hacer / como quien soy, no volver / sino muerto o vitorioso” (vv. 1814-1815). Por coincidencia, interviene don Félix, que acaba haciendo las paces entre los dos caballeros. A partir de esta mentira, percibimos otras dos características contradictorias en el carácter de don García, señaladas por don Juan cuando se entera de que la fiesta fue toda una invención: “Lo que me tiene dudoso / es que sea mentiroso / un hombre que es tan valiente; / que de su espada el furor / diera a Alcides pesadumbre” (vv. 1905-1909). Para DiLillo, este episodio subraya la vanidad de don García: “García could easily clarify the matter by admitting the truth... don García makes a fool of his friend don Juan in order not to humble his own pride” (257). Podemos usar esta contradicción en el carácter de don García para construirlo como un ser humano polifacético, en quien pueden convivir el valor y la cobardía; la verdad y las mentiras. Recordemos que don García es estudiante de letras de la universidad de Salamanca, una de las más prestigiosas en la España de la época. De seguro habrá oído en las aulas académicas historias sobre las Indias, sus tierras exóticas, viajes marinos y tesoros innumerables. Asimismo, habrá leído novelas fantásticas y no es de extrañar que quiera narrarlas y vivirlas en su propia imaginación. Por lo tanto, aprovecha cualquiera ocasión propicia para hacerlo. Amezcua afirma:

Si la vida cotidiana es desagradable, pues, la literatura—no importa que sólo sea por ahora a nivel oral—transporta a los hombres por mundos lejanos de aventura: las novelas de caballerías, que levantaron en vilo a un pobre hidalgo, cuyas similitudes con don García debieran ser estudiadas. Las novelas de tipo bizantino fertilizaron la sed de imaginación de los hombres y los hicieron aspirar a los

viajes y a perseguir tierras extrañas y exóticas: la ruta de las especias, la conquista de las Indias. La novela pastoril los persuadió de la veracidad de un mundo natural e inocente y los encaminó a buscar un paraíso, perdido una vez pero recuperable en una nueva 'Edad dorada'. Y, claro está, las noticias de conquistadores, cronistas y viajeros a América volvieron posible un sueño de tesoros, de heroísmo, de conquista de tierras extrañas. ¿Y en qué época si no en la juventud los deseos de aventura se vuelven tan vívidos...que obnubilan la visión de la realidad. (839)

Este “pobre hidalgo” es don Quijote, que transforma la realidad cotidiana en función de su conocimiento literario, y no en su juventud, sino en ya bien entrado en edad. Sin lugar a dudas, podemos trazar muchos paralelos entre el caballero manchego y don García, como su tendencia a distorsionar la realidad. James F. Burke, por ejemplo, subraya esta idea de no permanecer en la realidad afirmando que don García; “*simply imitates imaginatively the natural course of creation. Nothing in this world is sure; everything is merely a dream, an illusion. Why should the liar not conform to this reality by extending it and playing with it verbally in terms of his own existence?*” (57). La opinión de Burke es aceptable hasta cierto punto. Esto podría funcionar si la mayoría de los miembros del entorno de don García fuera consciente de esta idea y de alguna manera estuviera abierta a la fabulación y al ensueño. Sin embargo, don García es el único en esa lucha por su identidad insólita que, en el fondo, no tiene nada de malo. Sus mentiras son inofensivas, no están al servicio de ningún crimen; son más bien, una respuesta refleja para contrarrestar las lecciones morales de un grupo que lo quiere forzar a asumir la norma dominante en la sociedad. Jesús A. Ara afirma que en la obra existen dos tipos de

verdad: la exterior, aceptada socialmente; e interior, de valor absoluto. Mientras que la primera consiste en parecer, la segunda, consiste en ser. La falta grave de don García es el desprecio por la verdad exterior, perfectamente explicable por su ignorancia de lo que pasa en la Corte: “no se da cuenta de que infringe lo sancionado por esa sociedad” (85). En la Corte, todos los personajes están dominados por un concepto convencional de la moral “que les hace aceptar como válido sólo lo que está vigente dentro del mundo en que viven” (85).

Alison Weber plantea algunas interrogantes clave: ¿Podrá García casarse con Jacinta? , ‘¿Podrá dejar de mentir?’ , ‘¿Es que merece el premio del amor?’ (783). Desde mi punto de vista, el espectador, maravillado con estas mentiras, más que desear que el joven abandone este vil vicio, anticipa mentiras nuevas. Con respecto a la última interrogante, al tratarse de un personaje polifacético, puede ser sujeto a dos juicios a la vez: el de los que se ponen del lado del ingenioso embustero deseando que se case con Jacinta, y el de aquellos que se ponen del lado de la justicia poética considerando que don García merece un castigo duro. Soons defiende a don García al afirmar:

Truly it is impossible to hate García... To be censorious about him would, one feels, be tantamount to harbouring a sentiment of mere misanthropy. García’s objectives *almost* justify what he does, since audiences readily forgive the stratagems which stage-lovers resort to—and how many others have put less *empeño* into deserving the ladies they have conquered! (399)

Asimismo, Louise Forthergill-Payne afirma que “al rechazar ‘*La verdad sospechosa*’ como una invectiva contra los mentirosos, se nos hace difícil aceptar ese desenlace trágico: cobramos cada vez más simpatía por el joven estudiante que desarma por su candor natural, su ignorancia de ‘modus vivendi’ en la Corte y su entusiasmo por las apariencias y las damas hermosas” (589). Lo más probable es que el verbo “desarma” se refiere a los espectadores quienes han ido cobrando una simpatía, cada vez mayor, por el protagonista, a pesar de todo.

Conclusión:

Pese a que don García posee las características esenciales del *galán* de la comedia española, no deja de ser un individuo debido a su carácter único y sumamente interesante. Es orgulloso e inseguro a la vez; ingenioso e ingenuo; su capacidad de fabular es suprema, como suprema es su imaginación. En ningún momento deja de sorprender a los cortesanos honrados con su flaqueza, esa misma que rige las vidas de cada uno de ellos; pues sabemos que la mentira, lejos de ser un vicio excepcional de nuestro héroe, es una práctica extendida de la Corte. Hubo muchos conquistadores, pero sólo un Cortés; innumerables los que se dieron a la fiebre de escribir el teatro, pero sólo un Calderón, un Lope y un Tirso; un sinnúmero de mentirosos, pero sólo un don García. Sus mentiras cautivan hasta tal punto que todas las víctimas acaban enredadas entre sus hilos; pero al final, no le guardan rencor al mentiroso, al contrario: se maravillan de sus invenciones y hasta quieren creer en ellas tanto como los espectadores del teatro quieren creer en todo lo que sucede en la escena. Al final, ¿qué importa que no se haya podido casar con Jacinta? Lo esencial es que el público haya disfrutado del espectáculo.

En el transcurso de la comedia, la Fortuna parece estar al lado de don García. El inesperado giro de su rueda le ofrece una nueva vida, un nuevo estatus social y por añadidura, una mujer guapa y rica. El protagonista lo gana todo debido a la muerte de su hermano. Pero asimismo, lo pierde todo, ya que no obtiene a Jacinta a pesar de todos sus esfuerzos. Paradójicamente, cuanto más cree acercarse al objeto de su deseo, más se aleja de él. ¿Qué es la vida misma sino una gran paradoja, una ilusión, un sueño? Los genios del Barroco la percibieron como tal y sembraron en sus personajes semillas de humanidad insondable. García es uno de ellos. Lo que lo impide obtener el objeto de su deseo es, en apariencia, un simple malentendido: la confusión acerca del nombre de su dama. Pero en realidad, la razón de fondo, hay que buscarla en su carácter. García habría obtenido todo tan sólo con haberse conformado; en otras palabras, renunciando a su individualidad y no siendo don García. En este caso, nuestro *galán* equivaldría al personaje-tipo. En el polo opuesto encontramos a Ángela, cuyo carácter rebelde sí le permite lograr sus propósitos. Pero el drama perdería sentido e incluso el interés del público si el protagonista, como una marioneta, obedeciera las órdenes del dramaturgo, de la Fortuna, de otros personajes o de la coincidencia dramática. Los personajes han de rebelarse contra su autor, seguir creciendo. El auténtico personaje dramático debe vivir, debe poder ser reinterpretado, debe conmover al público con su ser complejo, sus decisiones, sus vacilaciones, sus miedos y sus contradicciones. Es el caso de este don García: simpático en su debilidad, ingenuo en sus acciones, que se gana el afecto del público a pesar de todo.

Capítulo III. El gracioso

El perro del hortelano, de Lope de Vega

1. Tristán y los rasgos esenciales de su personalidad

Juana de José Prades afirma que “el *gracioso* es el personaje del teatro clásico español que posee una caracterización más completa... Los comediógrafos le moldearon de tan magistral forma que su entidad en cuanto personaje... alcanza un relieve que sobrepasa al de los demás personajes de la Comedia Nueva” (110). Por lo general, el gracioso es un lacayo, soldado, estudiante o escudero, y posee una “multitud de facetas” (110). Si damos un breve repaso a las características esenciales que lo definen, encontramos, en primer lugar, la fidelidad ciega a su señor, la cual lo eleva hasta el grado de su confidente activo que participa en todas sus aventuras amorosas (112). Dentro de este marco, el criado reproduce con enfoque humorístico la manera de actuar y hablar de su amo, pero dirigidas a la criada, y no a la dama. Es codicioso,²¹ miedoso,²² e incapaz de sentir amor, por lo que su interés no va más allá del simple deseo. También, se nos muestra como “amigo de los buenos manjares, hasta la glotonería, perezoso, dormilón” (120) y desdeñoso de las vigiliadas amorosas de su dueño. Por último, Prades afirma que “entre los donaires del gracioso hay una constante referencia a la realidad escénica de la que él forma parte” (122). “El gracioso se erige en censor de la comedia, y cuando menos

²¹ “el sentido utilitario del gracioso le impulsa a aprovechar cualquier situación propicia para allegar dinero o alhajas... el gracioso sabe obtener dádivas de amistad y enemistad” (Prades 117)

²² “la reconocida adhesión del gracioso a su señor no impide que, en los trances peligrosos, el criado tenga miedo y rehúya la intervención directa” (Prades 118).

lo esperamos, en medio de sus burlas, lanza unas alusiones críticas a la convención teatral en la que él mismo está participando” (123).

De acuerdo con el cliché del *gracioso*, el personaje de nuestro enfoque, Tristán de *El perro del hortelano*, famosa comedia de Lope de Vega, es confidente de su amo Teodoro. Lo acompaña en todas sus visitas nocturnas a la casa de la condesa, siendo su consejero más íntimo. Esta aparente “camaradería” ha sido criticada por Enrique García Santo-Tomás, quien afirma que “esto conduce a un cuestionamiento de la relación noble-criado, desde el momento en que no se ve con buenos ojos la camaradería de dos estamentos diferentes en escena” (54). Tristán manifiesta la fidelidad a su dueño constantemente; incluso se permite educarlo y reprocharlo siempre y cuando sus acciones tienen consecuencias adversas. Por ejemplo, después de la huida peligrosa del palacio, Tristán le recuerda a Teodoro su precedente advertencia: “Díjete que la [a Marcela] dejaras / acostar, y no quisiste” (vv. 343-344).²³ En efecto, si Teodoro hubiera hecho caso a su criado, no estaría ahora en peligro. Este fragmento también muestra que Tristán es un instrumento muy útil por su pragmatismo y sirve de contrapunto a las aventuras peligrosas de Teodoro, cegado por la pasión amorosa. Entre otros consejos útiles que el criado da a Teodoro es tener prudencia en las circunstancias dadas e incluso dejar de cortejar a Marcela. Tristán comprende bien que con sus visitas nocturnas su dueño pone en peligro el honor de la condesa de Belflor (vv. 371-375). Estos pasajes demuestran que el criado entiende bien los valores jerárquicos y sociales dominantes, que acepta sin discusión. De la misma manera, Tristán comprende sobradamente bien su función social

²³ Lope de Vega Carpio. *El perro del hortelano*. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1997.

y, a diferencia de Teodoro, se atiene a sus deberes. Pero a la vez, este conocimiento de la estricta separación de clases es un requisito previo imprescindible para romperla.

Con frecuencia, Tristán aparece celestineando entre Teodoro y Marcela: a través de él, los enamorados se envían sus cartas amorosas. Cabe notar que Tristán obedece únicamente las órdenes de su amo, como cuando Marcela está por pedirle algo: “Dile..” (v. 1492), este, interrumpiéndola, se niega a aceptar cualquiera orden de su parte:

No me digas nada,
 que soy vaina de esta espada,
 nema de aqueste papel,
 caja de aqueste sombrero,
 fieltro deste caminante,
 mudanza deste danzante,
 día deste vario hebrero,
 sombra deste cuerpo vano,
 posta de aquesta estafeta,
 rastro de aquesta cometa,
 tempestad deste verano,
 y finalmente, yo soy
 la uña de aqueste dedo,
 que en cortándome,
 no puedo decir que con él estoy. (vv. 1493-1507)

En cambio, a la menor orden de Teodoro, reacciona de inmediato. Esto ocurre cuando se afana por convencer a Marcela de dejar su enojo (vv. 1883-1888). También, Tristán es aficionado a los buenos manjares y al vino. Por ejemplo, cuando Tristán reprocha a Teodoro haber rasgado la nota de Marcela sin leerla, este le contesta: “Ya tú debes de venir / con el vino que otras veces” (vv. 1408-1409). Asimismo, el sentido del humor de Tristán, característica por excelencia del *gracioso*, se muestra particularmente cuando este proporciona a su amo unas pautas sobre cómo echar el amor al olvido (vv. 380-...). Aparte del humor que sus consejos muestran en estos versos, hemos de notar el ingenio con que Tristán presenta sus argumentos. Primero, Teodoro ha de tomar la firme resolución de olvidar a su amada sin jamás dar marcha atrás y sin tener ninguna esperanza de volver (vv. 383-390). Luego insiste en que “ha de haber resolución dentro del entendimiento, / con que cesa el movimiento / de aquella imaginación” (vv. 395-398). A continuación, intenta desacreditar a Marcela con ejemplos sumamente jocosos (vv. 419-442). En estos versos vemos perfilarse la visión grotesca que Tristán tiene de las mujeres frente a la idealizada de Teodoro, para quien las damas son “todas cristalinas” (v. 451). El episodio también subraya la incapacidad de Tristán de sentir el amor, su insensibilidad a la belleza estética, y su tendencia a contradecir a su amo. Como buen hombre del pueblo, listo y pragmático, intenta convencer a Teodoro de que la imaginación es enemiga de la razón, por lo cual, es necesario dejar de cultivarla y más bien, centrarse en sus numerosos defectos (vv. 415-442).

Hasta aquí, vemos que Tristán sabe aparentar muy bien la simplicidad que ha sido atribuida al *gracioso* del teatro áureo, pero en realidad, como veremos después, es mucho más de lo que parece. Su mayor originalidad, quizás, resida en su autoconsciencia.

El personaje se da cuenta de su ingeniosidad cuando plantea a Teodoro la posibilidad de encontrarle un padre noble: “Si fuese / tan ingenioso que a tu misma casa / un generoso padre te trajese / con que fueses igual a la condesa, / ¿no saldrías, señor, con esta empresa?” (vv. 2545-2548). Son versos que muestran a Tristán consciente de su propia existencia al tener muy bien perfilada en su mente su propia capacidad. Incluso se podría decir que es algo presumido al declararlo abiertamente. Otra faceta que confiere a Tristán un carácter particular es su capacidad de escabullirse de situaciones embarazosas. Cuando Diana se dirige a él con el fin de averiguar la identidad del hombre que estuvo en su casa la noche anterior, Tristán comete la imprudencia de confesarle que tiene una cadera quebrada, lo cual de inmediato la incentiva a seguir interrogándolo acerca de lo sucedido. Ante las presiones de la dama, Tristán confiesa haber rodado por las escaleras. Cuando esta le pregunta si se había caído al arrojar el sombrero a la lámpara, Tristán comprende que ella ya conoce la verdad. Aun así, no se rinde, sino que aprovecha la ingenuidad de Diana inventando una fábula de murciélagos: “anoche andaban en casa / unos murciélagos negros: / el sombrero los tiraba; / fuese a la luz uno de ellos, / y acerté, por dar en él, / en la lámpara, y tan presto / por la escalera rodé / que los dos pies se me fueron” (vv. 667-674). Esta réplica subraya la gran capacidad de invención de Tristán quien, apretado por las circunstancias, es capaz de inventar una ficción plausible dentro del contexto dado. La misma Diana reconoce que “todo está muy bien pensado” (v. 675). Esta característica se reforzará en el tercer acto, cuando Tristán inventa la procedencia de noble linaje de Teodoro. Pero en el momento dado, Tristán logra distender la gravedad de la escena anterior con sus respuestas cómicas.

En definitiva, los pasajes a los que me he referido, pese a trazar las características fijas del gracioso, no dejan de apuntar a su singularidad evidenciada por su don de observar, su sentido del realismo, su prudencia, agilidad, autoconsciencia y gran capacidad de escabullirse de situaciones embarazosas gracias a su don de simular e inventar. Todas estas características son punto de partida para la construcción de un personaje complejo.

2. Tristán y la crítica moderna

La figura de Tristán ha recibido cierta atención por parte de la crítica. En lo referente a los graciosos de la comedia española en general, Nancy L. D'Antuono afirma:

Al oír la palabra “gracioso” surge inmediatamente a la mente un personaje de cierta delineación más o menos fija. En ese sentido podemos decir que “gracioso” equivale a “máscara”, un modo de actuar que sigue patrones consabidos. ¿A cuántos graciosos recordamos de nombre después de leer unas cincuenta comedias de Lope? –ni qué hablar de unas cuatrocientas. El gracioso, tanto como la máscara correspondiente de la *commedia dell'arte*, por talentoso que fuera su correspondiente creador (creador-dramaturgo o creador-actor), cae víctima de la fecundidad abrumadora de esa propia mano que le da vida. Sus características son tan estereotipadas, que con sólo unas pocas palabras al aparecer en la escena, el auditorio, bien consciente de la fórmula, siente vibrar en la caja de sus recuerdos toda una configuración que equivale al tipo. (85)

Lo que resulta sorprendente es que esta misma autora muestre a Tristán como “ejemplo de una marcada evolución en el desarrollo de la figura de donaire” (82) así como “la figura más sobresaliente de la obra” (91). D'Antuono destaca que Lope capta en

la figura de Tristán “la totalidad del dinamismo arlequinesco, de la personalidad multifacética y talentosa del prototipo italiano en su capacidad para actuar independientemente, fingiéndose bravucón o mercader griego; en su capacidad para la penetración sociológica...” (92). D’Antuono compara a Tristán con los personajes famosos de la *comedia dell’arte* afirmando que “es precisamente en la delineación de Tristán en *El perro del hortelano* que Lope logra captar y hacer suyos esos elementos que habían proporcionado tanta fama a sus precedentes italianos Zan Ganassa y al gran Arlequín del siglo XVII, Tristano Martinelli” (82). Esta autora hace hincapié en la multiplicidad de facetas de Tristán, como “el actor-autor-director dentro de la obra; el *capo comico*, el maestro de la improvisación quien, a la vez que desempeña su papel de criado, se entreteje en todos los núcleos dramáticos reinventando la trama a cada paso, o por lo menos así nos parece” (91). Irving P. Rothberg comparte esta opinión al afirmar que “Tristán plays, in effect, the stage director, actor and author of the unique fabrication which reduces the love-honor conflict of the piece to proportions its principals can successfully manage” (86). Rothberg denomina a Tristán: “a facile improviser of roles that meet the exigencies of a given moment...” (86). En este sentido, el criado se parece a la Ángela de *La dama duende*, quien además de simular su papel de viuda obediente, asume varios papeles dentro del drama que ella misma crea. En este aspecto, Tristán ha de tener más crédito, dado que es un personaje secundario. También, podemos trazar un paralelo entre Tristán y don García de *La verdad sospechosa*, cuyas invenciones vencen a la verdad misma. En el tercer acto, como actor-autor-director, Tristán pronuncia un largo discurso salpicado de nombres exóticos y vocablos inventados. D’Antuono observa que “el relato llega a ser tan convincente que hasta Tristán empieza a pensar que quizás fuera

verdad” (91). Es más, como afirma Antonio Carreño, con su burla, el lacayo que nos ocupa logra borrar “la línea divisoria entre lo real y lo ilusorio” (116).

Los críticos han destacado otras facetas de Tristán. Así, Enrique García Santo-Tomás afirma que al colocar un soneto en boca de Tristán, Lope “rebaja... el metro garcilasiano al estamento plebeyo, algo que choca con la mentalidad ilustrada, que precisamente quiere recuperar a Garcilaso como paradigma de la buena poesía nacional” (58). En efecto, es atípico colocar el lenguaje elevado en endecasílabos en boca de un lacayo, pues, claro está, se le considera inferior a los nobles en el plano cultural. La misma sorpresa debió de evocar en el público Peribáñez, un simple campesino, cuando resulta más astuto que el comendador de Ocaña. Por su parte, Susan L. Fischer ve a Tristán como alter-ego de Teodoro cuando el criado quiere persuadir a su amo a dejar a Marcela intentando de este modo paliar la rabia de la condesa. Para mí, más que el *alter ego*, Tristán complementa a su amo llevando a cabo tareas que él mismo no puede hacer. En efecto, en varias ocasiones, el criado interviene directamente para arreglar los asuntos de Teodoro cuando este es incapaz de hacerlo, como sucede en el tercer acto, cuando Federico y Ricardo, miembros de la nobleza napolitana, ambos pretendientes de condesa, lo quieren asesinar. Es más, tanto Teodoro como Tristán van en la misma línea de los grandes aprovechados que quieren ascender de rango social.

Otros estudios como "Le cas de Teodoro: quelques aspects de la modernité du *Perro del hortelano*" de Louis Combet, reconocen la ingeniosidad con la que el gracioso convierte a Teodoro en conde de Belflor. Combet confiere a Tristán “l’imagination fertile” y “l’effronterie” (54). María del Mar Mañas, por su parte, destaca la comicidad del personaje “especialmente cuando se disfraza de mercader griego y le cuenta al conde

Ludovico la patraña sobre su hijo perdido. ... o cuando es zarandeado por el conde y el marqués en la última escena cuando descubren que les ha engañado; destacando que en ninguno de los dos casos se sigue ninguna indicación que apunte esas acciones” (154).

La crítica ha subrayado otra función clave de Tristán, la de comentar las acciones de los otros personajes y detectar sus características más sutiles. En efecto, es Tristán el que reconoce algo inusual en el comportamiento de Diana: “... pero que tan gran señora / se pierda tanto el respeto / a sí misma, es vil acción” (vv. 2286-2287). De la misma manera, Tristán hace comentarios acerca de los impulsos de su amo. En una ocasión, nota en Teodoro cierta característica femenina cuando comenta su afecto por Marcela: “Una mudancita: / que a las mujeres imita/ Teodoro” (vv.1489-1491). En otra, reconviene a Teodoro por sus ambiciones:

César llamaron, señor,
a aquel duque que traía
escrito por gran blasón:
César o nada; y en fin
tuvo tan contrario el fin
que al fin de su pretensión
escribió una pluma airada
“*César o nada*, dijiste,
y todo, César, lo fuiste,
pues fuiste César y nada”. (vv. 1418-1427)

En efecto, en ese punto, Teodoro está dispuesto a jugarse todo o nada—Cesar o nada—cuando rasga el papel de Marcela sin leerlo. Ya no está interesado en su viejo amor aun cuando fracasen sus ambiciones condales. Estos, quizás, sean los versos más difíciles de descifrar de toda la comedia. Fausta Antonucci proporciona una explicación plausible:

Pero no deja de llamar la atención que estas palabras precedan directamente la apropiación por parte de Teodoro del lema de César Borgia, el hombre que, según Maquiavelo, es ejemplo de virtudes para el que quiera elevarse al mando de un estado. Y ¿cuáles son para Maquiavelo las virtudes del que quiere llegar a ser príncipe? Fundamentalmente tres: aprovechar las ocasiones favorables, adaptarse rápidamente a los cambios de fortuna y ser capaz de acciones malas cuando sea necesario. Y, si examinamos el comportamiento de Teodoro, veremos que combina en la justa medida estas tres “virtudes”, siendo premiado al final con el estado al que aspiraba: el condado de Belflor”. (“Teodoro y César Borgia” 266)

Es Tristán el que reconoce en su amo la cualidades que Fausta Antonucci califica de maquiavélicas. Teodoro sí tiene ambiciones, pero le falta el ingenio para llevarlas a cabo. Lo hará por él Tristán, desde el momento en que “intuye magistralmente la situación, tanto de la condesa como de Teodoro, anulando con la identidad que le inventa la prohibición; es decir el tabú: el “ni come ni deja comer” que fija el refrán” (Carreño 118). Tristán sabe que no dispone de la suficiente autoridad para realizar cambios, pero sí tiene el ingenio para influenciar a su amo.

Jaime Fernández observa que una de las funciones del gracioso de la pieza “es decir la verdad sin paliativos” (311). En ese sentido, podemos hacer un parangón entre el *gracioso* y el *bufón*, el peculiar personaje que animaba la Corte de los Austrias. A ambos se les permiten libertades que a los iguales se les prohíbe; entretienen al mismo tiempo que aconsejan diciendo lo que otros no se atreven a decir. Empleando precisamente el instrumento del humor, pueden incluso disfrutar de los favores del noble, que confía en él porque sabe que no está ahí para adular. Ambos representan muy bien el oxímoron del “tonto sabio”. Se sabe además que el bufón interpretaba en palacio escenas teatrales, por lo que la relación entre bufón y gracioso en la cultura del Barroco español se refuerza aun más.

3. La indumentaria de Tristán

A lo largo de la comedia, Tristán aparece en tres trajes diferentes: vestido modestamente, “vestido de nuevo” y vestido de armenio. En los primeros dos actos, lleva un traje modesto, típico de lacayo, mientras que en el comienzo del tercero, aparece *vestido de nuevo* (p.144). Esta vestimenta lo hace distinguirse entre otros lacayos, hecho que podemos comprobar por la réplica de Lirano quien la ve favorablemente—“Bravo salió el vestido” (v. 2419). Tristán contesta que “todo aquesto / es cosa de chacota y zarandajas, / respeto del lugar que tendré presto. / Si no muda los bolos la fortuna, / secretario he de ser del secretario” (vv. 2420-2424). Estos versos muestran claramente la ambición de Tristán de que su dueño suba la escala social y su avidez por beneficiarse de las ventajas cuando esto ocurra. El cambio de vestimenta es el primer paso que toma para lograr su meta. Viéndolo de esta manera y fiándose ciegamente de las apariencias, Ricardo y Federico le confían el asesinato de Teodoro. Pero además de la vestimenta, es

con su comportamiento como Tristán logra destacarse entre la muchedumbre y hacerse notar por los rivales de Teodoro. Uno de ellos, Ricardo, confiesa: “Aquel moreno del color quebrado / me parece el más bravo, pues que todos / le estiman, hablan y hacen cortesía” (vv. 2434-2436). A este respecto, Duncan Wheeler pone de relieve que

What the play suggests is that to gain access and recognition in society, one must be skilled at presenting an appearance that feigns the existence of inner authenticity. Clothing can be used as a disguise but in order not to be construed as mere *make believe*, as costume, it must align itself with other signifying practices as to produce the illusion of a unified totality”. (269)

Este es el caso de Tristán, quien crea identidades ficticias no solamente gracias al cambio en la indumentaria, sino sobre todo mediante su don de simular, actuar, y persuadir. Más tarde, Tristán cambia nuevamente de vestimenta. Según se indica en la acotación, “*Sale Tristán vestido de armenio con un turbante...*” (p. 158). En este momento, el lacayo va acompañado de Furio, que también lleva turbante y desempeña el papel de su sirviente Marcaponios. Ataviados de esta manera, crean la ilusión de ser extranjeros; y así los percibe el mismo conde: “Bien seáis venido, / mas ¿qué causa os ha traído / por ese remoto suelo?” (vv. 2760-2761). Este tercer vestido es el punto de partida y el elemento esencial de que Tristán se sirve para llevar a cabo su plan de hacer creer al conde Ludovico que ha encontrado a su hijo Teodoro.

Es preciso subrayar que los cambios en la vestimenta de nuestro lacayo ocurren de manera gradual: el “vestido de nuevo” es una etapa preparatoria de lo que seguirá

después, cuando aparece completamente disfrazado. Estos cambios sugieren la ambición profunda de Tristán de ser otro, no un simple lacayo, sino el secretario del conde de Belflor. Sus dos últimas vestimentas, mostrándolo por encima de su rango social, vienen a ocultar su auténtica y humilde identidad. En estas instancias, Tristán se presenta como “otro”: el Tristán “vestido de nuevo”, es ya ajeno, pero todavía reconocible dentro del círculo de sus camaradas; pero en la escena del mercader griego, Tristán completamente transformado, juega su papel como un actor. Asimismo, estos cambios de la indumentaria complementan su profundo talento teatral, y ayudan a construir su carácter. Tristán comprende bien que la vestimenta es un elemento imprescindible dentro del drama, que sirve para subrayar las identidades que un personaje quiere crearse. Y lo hace tan bien que en cada caso, su falsa identidad acaba sobreponiéndose sobre la realidad. Duncan Wheeler justifica esta idea al afirmar que “in a play in which subterfuge and lies are a way of life, clothing is construed as a paradigm means of deception” (269).²⁴

4. Tristán y la sociedad

Diana y su séquito viven en Nápoles, ciudad con unas convenciones sociales y leyes semejantes a las del código del honor de la Comedia del siglo XVII. Una joven condesa vive sola en su palacio, sin padres, hermanos o varones, guardianes habituales en ese tipo de circunstancias. El mundo que la rodea está absolutamente jerarquizado. El condado de Belflor depende en todo de la voluntad de la condesa, quien puede prohibir u ordenar a su antojo, como hace con las bodas de sus criadas. Diana está rodeada de unos

²⁴ Es Tristán quien proporciona unos consejos a Teodoro con respecto a Marcela: “No la imagines vestida / con tan linda proporción / de cintura, en el balcón / de unos chapines subida. / Toda es vana arquitectura, / porque dijo un sabio un día / que a los sastres se debía / la mitad de la hermosura” (vv. 419-426).

pretendientes nobles que aspiran a su mano, y con ella el dominio del condado. Otros personajes masculinos de menor rango social la rodean: un gentilhomme, un mayordomo, un secretario y los criados. Tristán ocupa la condición más baja de este escalafón. A diferencia de Teodoro, nuestro gracioso conoce muy bien el límite de su estado, regido por las normas estamentales que lo convierten en sirviente de su amo. De vez en cuando, Tristán lanza comentarios generales sobre el estamento social que reflejan su visión del mundo y de cómo la riqueza y el alto rango siempre han atraído a los interesados e hipócritas, los mismos que desaparecen cuando la Fortuna gira su rueda. Por ejemplo, al principio del segundo acto, revela a su amo: “Cuando está en alto lugar / un hombre (y ¡qué bien lo imitas!), / ¡qué le vienen de visitas / a molestar y a enfadar! / Pero si mudó de estado, / como es la fortuna incierta, / todos huyen de su puerta / como si fuese apestado” (vv. 1336-1343).

Paradójicamente, la obra demuestra que la bajeza estamental tiene sus propias ventajas. Por ejemplo, el lacayo es capaz de comprender emociones y sentimientos de los nobles, al igual que los dilemas de esa sociedad jerarquizada. Simplemente porque no tiene nada que perder, espera que la Fortuna le muestre un lado favorable. Como nota Edward H. Friedman, “social justice comes not through the ruling of an authority figure but through the manipulation of a servant, who constructs a metaplot based on prevarication”(6). Hayden Duncan-Irving subraya: “It is only through the success of Tristan’s stratagem—the invention of the myth of Teodoro’s bloodline—that Diana can marry her social inferior without tarnishing family honor” (148). En efecto, desde el momento en que la condesa pone los ojos en Teodoro, Tristán le ayuda a romper el tabú que separa a los secretarios de la aristocracia. Frida Weber de Kurlat destaca la faceta

más indigna de este matrimonio: “... una condesa se casa con su secretario, que primero había tenido amores con una criada de palacio y al que se fragua una genealogía para posibilitar el casamiento con la dama noble” (343). Esta transgresión, tramada por Tristán, desafía la idea tradicional de inmovilidad estamental que se asume como un orden natural, si no divino.

Con su mito sobre la procedencia noble de Teodoro, Tristán se salta otros mitos sociales, como el del honor. Jaime Fernández afirma que “es precisamente este honor “vacío” el que está condenado en *El perro*: es el honor artificial, el honor estamental, el honor-opinión, el honor-procedencia, cuando sólo obedece a meras formas exteriores.” (314). Donald McGrady hace una aclaración fundamental: “Entendámonos: no se trata aquí del honor noble y ejemplar que ha de regir las acciones de toda persona decente y respetable, sino de aquella honra superficial y falsa—en fin, fraudulenta—que sostiene que algunas personas valen más que las demás por su genealogía, por ser hijos de sus padres” (162).

Hayden Duncan-Irving pone de relieve tres tipos de mitos entretejidos implícita o explícitamente en la acción de la obra: el mito clásico, el mito como estructura social, y el engaño como forma de mito (137). Para la construcción del personaje de Tristán, me serviré de los dos últimos, el mito del honor de la España del siglo XVII y el inventado por Tristán (137). Con respecto a la decepción como forma de mito, Duncan-Irving afirma que “Tristan’s *invención* intentionally provides a much-needed solution to Diana and Teodoro’s problematic situation, and inadvertently exposes honor as a form of myth” (137). Este autor observa que el honor, “this man-made construct is neither invulnerable nor absolute—since it can be undermined by other ‘myths’ such as Tristán’s *invención* in

the closing scenes of *Perro*” (139). Diana se puede casar con su secretario gracias a la creencia en los orígenes nobles de Teodoro. De ninguna otra manera este matrimonio habría sido posible dentro del universo de *El perro del hortelano*, donde Diana comprende bien que la invención de Tristán sirve para satisfacer la opinión pública, cuyo peso crítico sería insufrible. En definitiva, en la pirámide social, es él, Tristán, un simple lacayo, quien logra conciliar lo irreconciliable: el honor y la propia voluntad, la ley y el deseo, el amor y la ambición.

5. El espacio y tiempo de Tristán

El primer acto comienza a medianoche cuando Teodoro aparece con capa guarnecida en compañía de su lacayo, huyendo precipitadamente. Duncan Wheeler afirma: “In a theatre performed in a daytime and without stage lighting the costume would suggest to the audience that it was night-time but the image is also important in establishing an initial mood for the *in medias res* opening” (270). La noche, el periodo consagrado al descanso y sueño se convierte en una pesadilla. Diana, despertada por el ruido producido por la huida, llama a sus damas de compañía. Por Anarda se entera del galanteo entre Teodoro y Marcela, lo que pone en peligro su propio honor: una situación sumamente peligrosa para una condesa que considera casarse. Cuando Anarda revela a Diana los amores entre Marcela y su secretario, esta exclama: “¡Hay tan cruel desvergüenza! / ¡Buena andaré la opinión / de una mujer por casar! ” (vv. 224-226).

Tristán aparece como un cómplice de este trance tan sólo por acompañar a Teodoro en el lugar y tiempo vedados. Además, la presencia de Tristán en el palacio a tal hora contribuye a la confusión de sus habitantes nobles, dado que durante la fuga, Fabio

habla a Diana de un solo hombre: “No he visto tal. / Como un gavilán partió” (vv. 48-49). En este momento, Fabio no comprende a quién ha visto, a Tristán o Teodoro; de ahí la sorpresa cuando encuentran un sombrero raído en vez del que la condesa creía haber visto ricamente adornado con plumas. Sólo en la escena siguiente sabremos que el hombre visto por Fabio fue Teodoro cuando este confiesa a su criado: “Cuando Fabio me siguió / bajando las escaleras, / fue milagro no matalle” (353-355). Así vemos que el acompañamiento de Tristán de su amo al palacio por la noche tiene cierto peso en el desarrollo de los acontecimientos posteriores, pues no solamente produce confusiones, sino también cambia por completo el rumbo de la acción, sobre lo cual hablaré más adelante.

Toda la comedia se desarrolla en un espacio urbano, la ciudad de Nápoles, y la mayor parte de las escenas transcurren en un espacio cerrado, el palacio de Diana. En este sentido, la organización espacial permite a Tristán moverse libremente por el palacio y ser un *voyeur* atento. Pero el criado descubre los secretos más íntimos de los nobles también gracias a su don de observación. Por ejemplo, cuando Teodoro le formula algunas preguntas ingenuas; por ejemplo, si la condesa lo ha reconocido (v. 349), Tristán contesta: “No y sí, / que no conoció quién eras, / y sospecha le quedó” (vv. 351-352). Dada la fugacidad con que ocurren los hechos, y en la oscuridad por añadidura, su capacidad para captar las reacciones de Diana es admirable.

Cabe preguntarnos, ¿qué papel cumple Tristán dentro de este espacio? En primer lugar, el criado vela por el bienestar de este ambiente tratando de reforzar el orden—por ejemplo, cuando intenta convencer a Teodoro de dejar a Marcela—, pero al mismo tiempo, se sirve de las circunstancias particulares—el enamoramiento de Diana de su

secretario—para romper este orden. Y lo logra mediante una invención: que Teodoro es de origen noble, el hijo único del conde Ludovico, que había sido secuestrado por los turcos cuando era niño.

6. Tristán y el desarrollo de la acción

Tristán influye de manera significativa en el desarrollo de la acción dramática desde el principio de la comedia hasta el final, cobrando mayor protagonismo en el tercer acto. Antonio Carreño comenta sobre el protagonismo de Tristán tanto en la primera escena como en la última: “Tristán será el personaje que, con gran habilidad, manipule la trama de ambas escenas. Acompaña a su amo en la primera, y logra la aceptación de Teodoro por Diana en la última. El engaño o burla inicial se dobla en el final, estructurando de este modo ambas escenas: tanto su principio (*beginning*) como su cierre (*closure*)” (120).²⁵ Por su lado, Louis Combet afirma: “L’acte III sera celui de l’ingéniosité et du mensonge. Tristan y prend les choses en main. Persuadé que son maître est incapable de prendre une décision énergique, il invente un stratagem” (48).

Desde el momento en que Teodoro le confiesa su atracción por la condesa y que, si sus condiciones sociales fueran iguales, se casaría con ella, Tristán dirige el curso de la acción hasta el desenlace. Donald McGrady nota que “la acción más notable de *El perro del hortelano* empieza a producirse a partir del verso 2542, donde Tristán promete a su amo que él puede resolver su problema amoroso, encontrándole un padre tan ilustre como la condesa.” (152). A su vez, Duncan-Irvin observa que el punto de partida del plan de Tristán es cuando Teodoro comenta sobre el conflicto de Diana afirmando: “... si

²⁵ Con el engaño inicial, Antonio Carreño se refiere al “bulto bajo una capa”, es decir, remite al principio del primer acto, cuando Teodoro oculta su identidad con una capa (120).

Diana algún camino hallara / de disculpa, conmigo se casara. / Teme su honor, y cuando más se abrasa, / se hiela y me desprecia” (vv. 2539-2542). Duncan-Irving afirma que “These are the words that prompt Tristán to devise the plan that eventually remedies the situation—at least on the surface” (147).

Al escuchar a Ricardo y Federico hablando de contratar a un asesino, Tristán se ofrece para esta tarea, fingiendo ser un tal “Quitavidas”. A continuación, Tristán se inventa el linaje noble de Teodoro. Tan pronto como se entera de que el conde Ludovico tenía un hijo, pone en marcha su plan para reunir a padre e “hijo”. Tristán visita al conde disfrazado de mercader griego y en un largo monólogo logra convencerlo de que Teodoro es el hijo que el conde había estado buscando durante veinte años. Así, tras escuchar el comienzo de la disparatada historia, Ludovico nos muestra cómo el alma humana está predispuesta a creer en lo que anhela, y exclama, con una ingenuidad que casi entenece: “¡Ay cielo! ¡Qué fuerza / tiene la verdad” (vv. 2799-2800).

El desenlace de la obra ha recibido una notable atención por parte de la crítica. El espectador sabe de antemano el origen plebeyo del secretario, con lo cual la anagnórisis, o el momento del descubrimiento crucial en la trama, tiene un carácter atípico y paródico. Fausta Antonucci destaca lo insólito del desenlace de *El perro*:

La relación amorosa socialmente desequilibrada entre Teodoro y Diana no se justifica posteriormente con ningún desvelamiento de una identidad oculta en la persona de Teodoro; antes bien, la construcción en su beneficio de una identidad noble ficticia por parte de Tristán suena como una parodia del motivo tópico de la anagnórisis.” (*El perro del hortelano y La moza del cántaro* 51)

Edward H. Friedman afirma: “The ending has a fairy-tale quality, with the distinction that the transformation is illusory, fraudulent” (9). Enrique García Santo-Tomás comenta sobre la legitimidad de usurpación:

El desenlace, a camino entre lo sorprendente y lo grotesco, de un confundido Ludovico abrazando a Teodoro como si fuera su hijo, es el broche último a toda una serie de máscaras y juegos (juegos de escritura, de espacios de acción, de voces y, hacia el final, de identidades) y supone la usurpación del secretario en un doble plano: el de identidad, al hacerse pasar por quien no es; y el social, al subir de rasgo estamental de manera fraudulenta. (53)

Además, como subraya Enrique García Santo-Tomás, “se agrava aún más la circunstancia presente si consideramos que Lope dibuja un lacayo (Tristán) engañando abiertamente a un noble anciano (Ludovico)... Al viejo noble....Tristán consigue engañar y atribuirle un falso hijo y, por extensión, un falso heredero” (53). Esther Fernández y Cristina Martínez-Carazo hacen hincapié en que el desenlace está en manos de la condesa: “ella debe decidir de manera definitiva si ha de seguir el código del honor, lo que implicaría renunciar a su deseo, o si va a ser cómplice de este engaño que le permite guardar las apariencias ante la sociedad y casarse con quien verdaderamente ama” (327). Conociendo bien la sentimentalidad femenina, a Tristán no le cabe la menor duda de que Diana va a elegir el amor. Cabe agregar que lo subversivo es que Diana pida al público que guarde el secreto, convirtiéndolo de esta manera en cómplice de la mentira. De nuevo, Enrique García Santo-Tomás subraya que con el desenlace: “Lope fuerza a su

público a presenciar el engaño que corona a un Teodoro que admite sin reservas su noble alcurnia, y Ludovico es engañado desde la misma escena tanto como es ridiculizado ante un espectador que comprueba impotente la decisión final” (56). La nobleza ha de guardar la invención del lacayo en secreto, y Teodoro le ruega al público hacer lo mismo: “Con esto, senado noble, / que a nadie digáis, se os ruega, / el secreto de Teodoro” (vv. 3379-3381), una forma sagaz de buscar la complicidad del espectador a través de su indulgencia.

7. La construcción del personaje de Tristán

Entre idas y venidas de Marcela a Diana, Tristán está seguro de que su amo es incapaz de tomar una decisión clara. Teodoro sí es ambicioso, pero no lo bastante arrojado como para llevar sus ambiciones a cabo. Como nota Irving P. Rothberg, “what emerges in the characterization of Teodoro is his nearly total indecisiveness and dependence on the will of others to act. Poet and lover, he is a man of pretty words and complicated conceits but incapable of action until his problem is solved for him” (94). Es demasiado sentimental, y hasta femenino, como lo observa Tristán. Tan pronto como se entera de que Diana está por casarse con el marqués Ricardo, ya piensa dejar sus aspiraciones de convertirse en conde de Belflor. Tristán, en cambio, no está dispuesto a rendir las suyas—llegar a ser el secretario del conde—tan pronto. Cuando Diana acepta casarse con el marqués, Tristán le dice a su amo: “Pienso / que a no verte sin juicio, / y porque dar aflicción / no es justo a los afligidos, / que agora te diera vaya / de aquel pensamiento altivo / con que a ser conde aspirabas” (vv. 1770-1775). Al final del segundo acto, Tristán aparece decidido a tomar las riendas de la situación. Para lograrlo,

se sirve del resorte último: un conde débil, tan afligido por la pérdida de su hijo y cegado por el dolor y la consiguiente falta de sucesión que está dispuesto a casarse en su vejez. Dado el estado vulnerable en que lo coloca su anhelo, el conde está dispuesto a aceptar la fabulación por una verdad, y de ello Tristán es bien consciente y sacará provecho.

El primer paso en la realización de su plan ocurre cuando cambia de vestimenta. Es consciente de que son los momentos postreros de su condición popular cuando Lirano elogia su vestido: “Todo aquesto es cosa de chacota y zarandajas, / respeto del lugar que tendré presto. / Si no muda los bolos la fortuna, / secretario he de ser del secretario” (vv. 2420-2424). Cuando Ricardo y Federico le preguntan si es “hombre / para matar un hombre” (vv. 2450-2451), Tristán tiene un brillante arrebato de gran héroe clásico al que todos temen “¡Pues vive / el que reparte fuerzas a los hombres, / que no hay en toda Nápoles espada / que no tiemble de sólo el nombre mío!” (vv. 2456-2458). Con tanta seguridad habla Tristán que les convence de inmediato de que es el hombre que buscan, y los trescientos escudos que le ofrecen le parece una recompensa justa. Sin embargo, dada su lealtad, avisa a Teodoro sobre el peligro que corre. Es entonces cuando habla a su amo de la posibilidad de encontrar un remedio a su dilema: “Si fuese / tan ingenioso que a tu misma casa / un generoso padre te trajese / con que fuese igual a la condesa, / ¿no saldrías, señor, con esta empresa?” (vv. 2544-2548), y luego: “éste ha de ser tu padre, tú su hijo, / y yo lo he de trazar” (vv. 2555-2556). Aquí vemos que Tristán está decidido a llevar a cabo su plan, sin que las advertencias de Teodoro acerca del peligro que conlleva lo disuadan. En efecto, Teodoro comprende que tan enorme superchería puede costar a los dos “la honra y la vida” (v. 2559), pero Tristán, seguro del éxito de su empresa, procura convencer a su amo: “que tú serás marido de Diana / antes que den las doce de

mañana” (vv. 2560-2561). Sin embargo, Teodoro no toma en serio la ingeniosidad del lacayo y decide marcharse. No tiene nada de extraño que no se reconozca la inteligencia de alguien de estatus inferior. Si Diana no puede apreciar en su valor el “ingenio” y “gentileza” (v. 328) de Teodoro por ser su secretario, ¿cómo puede un secretario apreciar la astucia de un lacayo? Su gran momento de triunfo llegará cuando las noticias eufóricas del conde Ludovico sobre su hijo encontrado se difundan por todo Nápoles y, especialmente, cuando lleguen al condado de Diana, en el preciso momento en que Teodoro está listo para embarcarse a España.

Como todos los seres humanos, Tristán comete errores. Irving P. Rothberg nota que Tristán “omits oddly, to give himself a “Greek” name” (87), pero esta pequeña imprudencia no le impide seguir con el engaño. Una estrategia importante que Tristán utiliza para persuadir al conde es, como nota Rothberg, “The boy’s name, Tristán discloses only when Ludovico asks, was Teodoro” (88). En efecto, el conde acaba convencido de la verdad bien antes de que Tristán termine su relato. El conde exclama: “¡Ay cielo! ¡Qué fuerza / tiene la verdad! De oírte / lágrimas mis canas riegan” (vv. 2800-2802). Dentro de este marco, Bruce Wardropper comenta sobre el éxito de la empresa de Tristán: “Out of Tristan’s artistic lie... a natural truth emerges. Art, when successful, acts as a catalyst to precipitate a new intuition about nature. At the same time that Diana associates herself with a public lie to preserve a private truth, she perceives the “nobleza natural” of her lover” (“Comic Illusion” 108). Wardropper agrega:

To persuade the reader to accept fiction as reality is the ultimate objective of all who write fiction. In other words, the fiction writer, to be successful, must

magically turn illusion into reality. Tristán accomplishes this transmutation in the fictional world of *El perro del hortelano*. ...Lope de Vega achieves the same thing..., inducing into the imagination of his spectator or reader the acceptance of a purely imaginary reality. (111)

Es gracias a su astucia, y sólo a ella, que Tristán logra alcanzar su fin deseado, pues desde la perspectiva moral, no es diferente de otros miembros de su medio social, mostrándose igual de hipócrita que todos ellos. Jaime Fernández afirma que el hecho de que el conde Ludovico reconozca sin el menor razonamiento que Teodoro es su verdadero hijo “es un medio que usa el dramaturgo para dejar al descubierto la inconsistencia de aquella sociedad que se fiaba más de las apariencias que de otra cosa, haciendo de la “verdad” algo a la medida de sus “intereses”, sin ninguna fundamentación objetiva”(312). De la misma manera, podemos calificar los diferentes comportamientos de los personajes como de gran mentira, como producto de la hipocresía reinante y del poder de las apariencias en la sociedad del Siglo de Oro, donde el elevado nivel cultural iba de par con el declive político del imperio y de la moral. En efecto, el comportamiento censurable de Diana todo a lo largo de la obra la lleva incluso a la decisión de asesinar a Tristán para que nadie pueda descubrir su secreto. Lo dice acertadamente Donald McGrady: “Diana muestra estar enamorada pero es egoísta, cruel y hasta sádica; Teodoro, inconstante e interesado; Marcela, amantelada mas insensible. Ninguno de los tres resulta simpático ni inspira nuestra admiración; el universo del *Perro* es árido y desolado, falto de calor humano, casi animalesco en su carencia de principios morales y sociales” (152). De la misma manera, el marqués Ricardo, uno de los pretendientes de la condesa, no pregunta por su salud: sólo exige la confirmación del propio estado del

marqués, persuadido de que la va a obtener porque ya ha llegado a un acuerdo con los familiares. La peculiaridad de Tristán consiste en que él es el más astuto de todos; con su ingeniosidad logra lo que ninguno podría haber logrado ni por su posición social, ni con sus recursos. Él, un simple lacayo, que no goza de ninguna reputación, es el que encuentra la solución. Para ello, claro está, es imprescindible comprender bien los mecanismos de aquella sociedad. Y él los conoce sobradamente. Tristán derrota a los rivales de Teodoro no con las armas, sino con el engaño, demostrando ser más astuto que los pretendientes nobles de la condesa, quienes para defender su decoro, debido a su casta noble, no ven otra solución que la muerte de su rival.

Otro elemento que podemos usar para conferir a Tristán una personalidad compleja es su autoconsciencia. Cuando Tristán y Furio se van, su diálogo en “macaronic Greek” confirma el éxito del engaño. Tristán resalta sus propias habilidades: “Bien se entrecas / el engañifo” (vv. 2895-2896), a lo cual Furio contesta: “Muy bonis” (v. 2897). Esta es la tercera vez que Tristán lo hace. Recordemos que la primera, fue cuando tapó la luz con el sombrero, y la segunda, cuando admira su propia ingeniosidad al inventar un plan que salve a Teodoro. Tanta reiteración sugiere que el personaje es consciente de sus propios talentos. Y hay que admitir que su alta autoestima no es del todo injustificada, pues viene respaldada por los hechos.

Conclusión:

Como hemos visto, Tristán comparte muchos rasgos típicos del lacayo pradiano, pero al mismo tiempo, se aleja de la definición tradicional en muchos aspectos, los cuales he señalado en la primera sección de este capítulo. Sus dos atributos mayores son su

autoconsciencia y la independencia de su dueño. Desde la primera escena hasta la última, Tristán es la sombra fiel de Teodoro, pero posee un razonamiento propio. Es una sombra servicial que lo respalda y rescata de situaciones embarazosas para después beneficiarse de las ventajas de su autoridad y vivir una vida mejor y tranquila. O quizás no tan tranquila: si Teodoro, siendo un simple secretario, se ha atrevido a cortejar a la condesa y aspirar a su condado, ¿quién sabe a qué retos puede atreverse siendo conde y de qué peligros Tristán tendrá que rescatarlo?

El texto dramático me ha proporcionado suficiente material para construir a Tristán como un personaje polifacético, como alguien que está en busca del propio beneficio y al mismo tiempo quiere proteger a su amo. En otras palabras, se mezclan en él características nobles y otras pragmáticas, como el aprecio por la vida humana y la codicia. Asimismo, he tratado de construir a Tristán como un personaje dramáticamente interesante. Nuestro lacayo se ve empujado hasta el límite; en varias ocasiones se encuentra junto al precipicio, pero nunca cae. Su invención, de ser descubierta, significaría la muerte tanto para él como para su amo. Atemorizado por esta posibilidad, Teodoro decide irse a España; el lacayo sin embargo encuentra otra solución.

De esta manera, el ingenioso criado posibilita a los personajes amar y ser amados, perseverar en su ser y sentirse individuos con su voluntad y sus deseos. Gracias a su fabulación, Tristán libera las cadenas sociales y los individuos pueden sentir la consciencia del propio yo. Lo imposible se vuelve posible cuando Tristán logra conciliar el ser con el parecer, el valor del individuo con el valor de la herencia, el amor con el honor y el amor con la ambición. Gracias a su mentira, Diana puede dejar de ser el perro del hortelano y ya por fin, darse a entender hablando, y no “sin decir nada” (v. 563).

Como afirma Edward H. Friedman, “Tristan’s ploy lets the protagonists have their cake and eat it, too, without being subjected to major trials or tests. Diana can marry the man of her choice without abandoning the elitist principles on which she thrives and without endangering the family’s honor” (13). Y por supuesto, Tristán se ha beneficiado también: se ha quedado con el adelanto del asesinato de Teodoro sin tener que asesinarlo.

Tampoco le ha ido mal el matrimonio con Dorotea, una dama de Diana, cortejada por numerosos pretendientes. Pero su mayor beneficio consiste en haber ascendido de simple lacayo a secretario de conde, aún permaneciendo su camarada inseparable de siempre. De todas maneras, siempre es mejor ser camarada del conde que del secretario.

Capítulo IV. El Rey

Del rey abajo, ninguno, de Francisco de Rojas Zorrilla

1. El rey Alfonso y los rasgos esenciales de su personalidad

En lo referente a la figura del *rey*, Prades distingue entre *rey-galán* y *rey-viejo*. El rey joven, además de poseer todos los atributos del *galán* estudiados en el capítulo correspondiente, ostenta otras cualidades que le son propias. Es “mucho más impulsivo e impaciente que cualquier otro *galán*. Su pasión es rápida, intensa y ansía soluciones inmediatas... Esta violencia pasional hace muy precaria la fidelidad amorosa del *poderoso* que pasa rápidamente: desde la cúspide de su pasión a un total desamor” (102). Se presenta arrojado y temerario; su atrevimiento nunca está sujeto a los castigos punitivos que pueden recaer sobre cualquier otro galán porque como monarca, es inviolable, según el principio de lesa majestad. Según un derecho antiguo, era delito que se cometía contra la vida del soberano o sus familiares. Entre sus características distintivas, figura la soberbia o “la convicción absoluta de su superioridad, tanto de rango como de sangre, que producen en el joven rey un orgullo desmedido que le hace arrollar todo aquello que se oponga a su voluntad” (103). Asimismo, Paredes le adscribe la arbitrariedad del juicio al afirmar que “el exceso de soberbia le lleva directamente a la injusticia que, si bien el rey-joven reconoce en sus actos, no hace nada por impedirlo” (105). Por otro lado, el rey-viejo presenta una personalidad bastante distinta, pues “tiene

el sosiego y la prudencia de los años y, en verdad, como rey-padre muestra una sensatez mayor...” (106). Preocupado por los problemas de su gobierno, se dedica al ejercicio real, “una actividad masculina, ajena a las pasiones amorosas” (106).

En la obra de Rojas Zorrilla, el personaje regio tiene unos treinta años, como podemos deducir del hecho de que el rey histórico—Alfonso XI de Castilla—naciera en 1312 y que la comedia comience durante las preparaciones para la expedición a Algeciras, suceso histórico ocurrido en 1342. El personaje que nos ocupa parece haber dejado atrás la impulsión de la juventud, se encuentra en plena madurez vital e intelectual y aún está muy lejos de la decadencia física. En otras palabras, no puede considerarse un *rey-viejo*, pero, como veremos, es demasiado maduro como para ser definido como *rey-joven* de Prades.

El primer acto se abre con el Rey escuchando el informe que le trae el conde de Orgaz sobre la aportación de sus vasallos a la expedición de Algeciras. Cuando oye hablar de un tal García del Castañar que ha ofrecido al Rey una parte considerable del producto de sus tierras, el monarca queda muy sorprendido. Conmovero por tanta generosidad, desea conocer más sobre este insólito labrador y decide visitarlo. Podríamos ver aquí un doble perfil real, el de un soberano agradecido y curioso, pero al mismo tiempo, impulsivo, como es propio del *rey-galán*. En vez de ocuparse de cuestiones propias del Estado, como la preparación de una campaña de guerra, cede ante el noble sentimiento de conocer a ese vasallo extraordinario. Para ocultar su identidad, el Rey se hace acompañar solamente de Mendo, un noble que le ha servido durante años en los asuntos marciales, y de otras dos personas: el camino es corto y podrán fingir que van de

caza (vv. 182-192).²⁶ Este comportamiento, lejos de ejemplificar cierta sensatez, sosiego y prudencia de sus años, es propio del *rey-galán* pradiano.

Asimismo, podemos observar cierta ingenuidad en el personaje que nos ocupa cuando se deja manipular por sus cortesanos. Así, el conde de Orgaz se permite ocultar su conocimiento sobre la noble alcurnia de don García y actuar a espaldas del monarca. Además, se toma la libertad de anunciar secretamente la llegada del Rey y avisar a don García que lo reconocerá por la banda roja que lleva. Podemos utilizar este detalle para la construcción de una faceta de la personalidad de Alfonso como un rey impulsivo, que se lanza de manera irreflexiva a visitar al labrador. Cabe en este punto preguntarnos si en algún momento, el consciente del Rey se impondrá sobre su inconsciente impulsivo, propio de personajes más jóvenes. Al mismo tiempo, podemos afirmar que es un rey justo, pues utiliza su autoridad solamente para los propósitos nobles; no abusa de ella en ningún momento. Como veremos, a la luz de los símbolos asociados con la monarquía y con su papel correspondiente, Alfonso no es muy diferente de otros reyes del teatro del Siglo de Oro, pero visto desde su lado humano, podemos construir a un individuo con su propia visión del mundo. Podemos utilizar todas estas especificidades en la obra de Rojas Zorrilla para la construcción de un personaje complejo.

2. El rey Alfonso y la crítica moderna

La figura del monarca en *Del Rey abajo, ninguno* no ha recibido la atención que merece por parte de la crítica. No se han detectado cualidades sobresalientes del Rey ni se

²⁶ Francisco de Rojas Zorrilla. *Del rey abajo, ninguno*. Ed. Brigitte Wittmann. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

ha intentado verlo con ojos diferentes. Margaret A. Van Antwerp pone de manifiesto la asociación tradicional del Rey con el sol, algo que apela a la figura del rey barroco: “Set forth throughout the drama is the common metaphor of the king as the sun, warming those who serve from afar but scorching subjects who depend too heavily upon the traditionally unpredictable favour of the crown” (450). A Felipe IV, por ejemplo, se le asociaba con el Sol, el cuarto planeta del universo tolemaico. Asimismo, Antwerp destaca la función omnipotente del monarca, evidenciada por su capacidad de someter a prueba a los seres humanos con el propósito de redimirlos y purificarlos: “The King is the sun. By infiltrating García’s sphere to seek out and test his subject’s worth he sets in motion what he himself has termed a trial by fire which threatens to consume García, but instead elevates and purifies him” (451). El mismo García asocia al monarca con el sol: “Escuchad aquí un secreto; / sois sol, y como me postro / a vuestros rayos, mi rostro / descubrió claro el efeto” (vv. 2337-2340). Igualmente, dentro de este marco simbólico, Van Antwerp pone de relieve la asociación del monarca con el ave fénix:

Both the King’s words and his role in the action of the play are consonant with and subsumed by the metaphor of the phoenix underlying the entire drama. The connecting link in the metaphorical chain is the monarch’s personification of the sun, since in most accounts of the legendary phoenix it is the sun which first ignites the bird’s nest, launching it onto the circular path from life, through death, and back. (451)

Aun de incógnito, el Rey no deja de proyectar su carisma personal. Así, William M. Whitby nota: “After he [don García] has mistakenly identified Mendo as the King, he says to Alfonso himself, ‘Vuestra persona, / aunque vuestro nombre ignoro, / me aficiona’ (vv. 418-420) (187). Whitby agrega: “Alfonso is the one whose role it is to discover the true worth of persons so that he may reward them, and he is conscious of this responsibility” (188), y más adelante, afirma que: “Alfonso is the model of the upright King, whose intention it is to reward good and who, at the end of the play, does just that” (189). No obstante, Whitby no hace ninguna mención sobre la responsabilidad del monarca de castigar. Por cierto, en la obra que nos ocupa, el Rey no castiga a nadie: sólo premia a los virtuosos y les concede perdón por sus intrigas pasadas. La venganza dramática viene de manos de otros personajes. En esto consiste la debilidad del monarca, quien es tan sólo capaz de detectar las cualidades de sus vasallos, pero se resiste a ver sus defectos, como podemos apreciar en la conversación que mantiene con don García en el primer acto. Mientras que el Rey insiste en su responsabilidad de ofrecer a sus vasallos “premios”, “gobierno”, “bienes” y “favor”, don García subraya sus otros deberes, como los de imponer “castigos” y “cuidados” (vv. 614-618). El vocabulario empleado por el Rey proyecta su imaginario idealista y sublimado, mientras que el de su vasallo, un lado más realista y práctico.

Whitby también subraya el deseo de Alfonso “to reward the worthy, and only the worthy” (188), hecho evidenciado por las palabras del Rey en el momento en que concede a Mendo la banda roja (vv. 210-220), y resalta una paradoja en lo referente a la confusión de las identidades de los tres personajes, uno de los cuales es el Rey: “Mendo, who appears qualified to wear the ‘banda roja’, an insignia of honor, proves to be

unworthy of it; García, who in Alfonso's and Mendo's eyes appears to be a peasant, proves to be noble in action and in origin; and the King, of whom García has every right to expect noble actions, appears to the latter to be villainous" (187). Esta afirmación no es exacta. Don García y el Rey ocultan sus verdaderos orígenes, pero Mendo no.

Francisco Ruiz Ramón destaca que el Rey no es el antagonista, sino otro noble que se hace pasar por tal (301). A este respecto, Cristina González subraya que "desde el punto de vista del espectador, el enfrentamiento protagonista-antagonista no cuestiona ni la figura del rey ni las relaciones entre las clases sociales" (49). Margaret A. Van Antwerp, a su vez, ha destacado que "it is the King, Alfonso XI, who first calls into question the identity of García in the opening scenes of the play. Who, he wonders, is this apparently lowly peasant who wishes always to serve generously but never to see the King? What mysteries underlie his curious attitude of loyalty and estrangement toward the crown?" (446). Carlos Ortigoza ha subrayado una función esencial del Rey en esta comedia:

Otro importante resorte en esta comedia es un ser humano que actúa primordialmente sobre la sociedad: la persona del rey. El rey origina y representa a su vez varios poderosos móviles colectivos que mueven externa e internamente a los personajes: la absoluta lealtad, la obediencia y el respeto ciego, y la intangibilidad de la persona del rey. Su violación o rompimiento acarrearía sobre la colectividad o el individuo la deshonra; su cumplimiento, acrecentaría la honra.

(2)

Aunque Carlos Ortigoza se refiere al Rey como un ser humano, pone de manifiesto únicamente su función simbólica. Pese a dedicar todo el artículo a los móviles de otros personajes de la comedia, especialmente a los de don García, en ningún momento habla sobre las motivaciones del monarca. Para Whitby, “it may be said that the central theme of appearances and reality in *Del rey abajo, ninguno* finds expression principally in the question of distinguishing between seeming worth and intrinsic worth” (190). “Seeming worth” es lo que define a Alfonso como Rey; “intrinsic worth”, el que se asocia con sus características personales, independientemente de su papel político. Asimismo, Whitby afirma: “The fact that the problem of discovering truth beneath the obscure surface of appearances is universal and sempiternal in the history of man’s mortal existence might help explain the continuing popularity of *Del rey abajo, ninguno*” (191). Esta cita podría servir para la construcción de una personalidad ambivalente: impetuoso como el niño, pero firme como el jefe de Estado; ingenioso e ingenuo a la vez; venerado y despreciado. Parece evidente que la crítica ha resaltado la función del Rey como metáfora, como un símbolo, como representante de los ideales colectivos, pero ninguno se ha centrado en el Rey como persona. Es precisamente a lo que voy a dedicar este capítulo.

3. La indumentaria del rey Alfonso

El vestuario teatral desempeña un papel esencial en la caracterización de todo personaje y en este caso particular, nos puede ayudar a construir al rey Alfonso. Al principio del primer acto, el Rey aparece “con banda roja atravesada, leyendo un memorial” (p. 51). *Banda roja* era signo de realeza y lo que definía al Rey como tal.

Alfonso se desprende de este objeto para pasar de incógnito en el pueblo de don García. Al final del primer acto, don Mendo dice al monarca: “Mucho, Alfonso, recogéis / vuestros rayos, satisfecho / que sois por fe venerado, / tanto, que os habéis quitado / la roja banda del pecho / para encubriros y dar / aliento nuevo a mis bríos” (vv. 645-643-648). En estos versos, podemos ver una característica esencial del Rey: sus altos ideales, su fe absoluta en el valor simbólico de la monarquía y su desprecio total por la verdad exterior y las apariencias. En este último aspecto reside su error fatal, error que va a desencadenar una serie de acontecimientos desastrosos. Don García no se atreverá a defender su honor pensando que el agresor es el Rey mismo. Los factores que contribuyen a crear acontecimientos desafortunados a lo largo de la obra son su desprecio total por las apariencias—admirable en teoría, pero que se demuestra condenable en la práctica—y la voluntad personal de pasar de incógnito. Pero no olvidemos que el Rey no tiene por qué preocuparse por las apariencias: son los nobles los que han de guardarlas ante los ojos de los demás, pues importa mucho el qué dirán.

Al final del primer acto, cuando don Mendo queda a solas con Blanca, esta, convencida de dirigirse al Rey, le pregunta: “Pues, decidme, cortesano, / el que trae la banda roja: / ¿qué en mi casa se os antoja / para guisarle?” (vv. 699-701). Otra vez, la banda roja produce confusiones, haciendo pasar por noble a un vicioso y creando un aura peligrosa alrededor de una mujer inocente. Cuando justo en este momento entra don García, convencido de estar viendo al Rey, piensa que el soberano no quiere entrar en su casa “por no estar con sus criados / en una mesa sentados;” (vv. 759-760). El villano decide invitar al supuesto Rey sin que este se dé cuenta de que el villano conoce quien es. En el principio del segundo acto, la Reina elogia la banda de Mendo: “Muy bien, / la

banda está en vuestro pecho” (vv. 907-908). En este momento, Don Mendo se refiere a la banda roja en estos términos: “Vos me disteis esta banda, / que mía fue la demanda / y vuestra la información. / Ayer con su Alteza fui, / y diome esta insignia, Conde, / yendo al Castañar (donde (*Aparte*) / libre fui y otro volví) (v. 911- 917). Margaret A. Van Antwerp afirma que cada personaje de la obra

... wears a physical disguise designed to reinforce his self-created role. The noble Blanca, like her husband, wears rustic garb. Mendo and the King don hunter’s clothes, to which Mendo adds the regal touch of the ‘banda roja,’ which permits him to usurp the role of king. In every case the costume worn is an external manifestation of the riddle locked within. (445)

Visto desde el exterior, el disfraz del Rey es completamente innecesario. Dentro de las circunstancias dadas, Alfonso bien podría haberse presentado con su propia persona sin tener que ocultar su identidad. Dentro de este marco, es importante la afirmación de Ruano de la Haza en lo referente a la vestimenta teatral: “La indumentaria teatral era, pues, artificial, concebida no tanto para reproducir con realismo el vestuario de un campesino o el de un emperador como para comunicar con claridad y brevedad al público... la condición social del personaje” (*La puesta en escena* 78). Al desprenderse de sus prendas habituales, el Rey asume conscientemente una identidad distinta, la de un cortesano de rango inferior, y a la vez compromete su propia condición social. ¿Cómo podemos utilizar el cambio de indumentaria para la construcción de la personalidad del rey Alfonso? ¿Arrojado, ingenuo, imprudente?, o bien, podemos decir que su disfraz es

una máscara que encubre una personalidad ingeniosa. Si es así, ¿qué propósitos ocultos sirve esta visita de incógnito? Quizás responde a cierta necesidad urgente, irreprimible y, por lo tanto, humana.

4. El rey Alfonso y la sociedad

El Rey de esta obra es un personaje histórico, Alfonso XI de Castilla (1312-1350). O'Callaghan lo describe como “a great warrior against the Moors and their wicked sect”, así como “the equal of the emperor in the Spains”. El Rey asumió la responsabilidad de consolidar la monarquía imponiendo un control más estricto en las ciudades y resolviendo confusiones en la administración de la justicia (414). Pero ante todo, fue él quien inauguró la campaña contra los moros, “planning major assault upon Granada in conjunction with Aragon and Portugal” (409). Alfonso XI contribuyó de manera significativa al freno de la expansión islámica en la Península. Para ello pedía las indulgencias papales para la guerra contra el Islam. Según la *Crónica de Alfonso XI*:

Abu-l-Hasan sent his *alfaquis* throughout all his realms to proclaim that God had given him power in the kingdoms overseas... because he wished to serve Muhammad... and in this Muhammad showed great friendship for him... and that he wished to pass over the sea, to serve the law of Muhammad by conquering and seizing the land of the Christians. (citado en O'Callaghan 412)

Pero Dios se puso al lado de los castellanos: en 1342, Alfonso pudo conquistar Alcalá de Benzayde, Rute, Priego, Benamejé y Matrera en el Noroeste de Granada. Con la

ayuda enviada por el Papa y el rey de Francia junto con los barcos de Portugal, Aragón y Génova empezó la conquista de Algeciras, uno de los ‘puertos’ clave que daba acceso a los marroquíes a la península. La victoria de Alfonso XI sobre el ejército marroquí y granadino en el río Palmones en noviembre de 1343 prologa la toma de Algeciras. En efecto, los defensores de Algeciras, no pudiendo superar el sitio de la ciudad y con la autorización del emir de Marruecos, se rindieron en marzo de 1344. La paz fue firmada con el emir, que aún conservaba Gibraltar, Ronda y Marbella, y con Yusuf I de Granada, que aceptó pagar tributo a Castilla (413).

Después de este triunfo, el ímpetu de seguir con la expansión se acrecentó. Un teólogo, Álvaro Pelayo, en su *Speculum regum* rogaba a Alfonso llevar la guerra a África: “Africa, where once the name of Christ was revealed, but where Muhammad is exalted today, belongs to you by right. The... kings of the Goths, from whom you descend, subjected Africa to the faith... Take it, as the other western land, for it is yours by hereditary right. Because it is yours, subject it to the faith” (citado en O’Callaghan 414). Esta cita ilustra bien uno de los mitos fundadores de la Reconquista, el de la descendencia visigótica de los españoles y otro, que justificaba todas las crueldades cometidas en nombre de la religión.

En 1349, Alfonso empezó el sitio de Gibraltar. Desgraciadamente, en 1350 fue víctima de la terrible Peste Negra que assolaba a Europa, muriendo a la edad de 39 años. “After the death of Alfonso XI, the reconquest ceased to be the primary concern of the Castilian monarchy, as there seemed no compelling urgency to complete it, and so it was left in suspension for a hundred and fifty years” (406). Su muerte pospuso la Reconquista hasta el reinado de Fernando e Isabel y su fama fue tal que “when the

Moors...in...Gibraltar learned that King Alfonso was dead they ordered that no one should dare to make any movement against the Christians. ...They said...that a noble king and prince of the world died that day and that both Christian and Moorish knights were greatly honoured by him” (citado en O’Callaghan: 414).

Aunque el Rey de esta obra sea histórico, no debemos considerar la comedia de Rojas Zorrilla como si fuese una crónica de historia. El mundo que crea el autor es ficticio y está basado más bien en la idea que en el siglo XVII tenían del siglo XIV. Es decir, es una visión idealizada de la Reconquista, aderezada con algunos detalles históricos. En el primer acto, el conde de Orgaz informa al Rey: “En Algecira / temiendo están vuestra espada; / contra vos, el de Granada, / todo el África conspira” (vv. 29-32). El conde informa de que la corona no dispone de mucho presupuesto en este momento (v. 34-36). Estos dos datos son verdaderos, y nos sitúan en 1342, al principio de la expedición. Los versos presentan al Rey como una figura temida en el norte de África, lo cual también es cierto, según los historiadores, aunque en la obra de Rojas el alcance de la fama del Rey aparezca un poco exagerado.

Carlos Ortigoza pone de relieve algunos aspectos del imaginario colectivo hispano de aquel periodo evidenciados en la obra de Rojas: “los nobles y los villanos se apresuran a ofrecer al rey su colaboración movidos por dos resortes de orden socio-moral y político; el nacionalismo y la defensa de la patria Cristiana, ambos móviles son ancestrales fuerzas arraigadas en el español tras largos siglos de Reconquista” (1). Arnold G. Reichenberger, a su vez, muestra la manera en que la obra de Rojas celebra la Reconquista:

With Garcia's pledge—"que rayo soy contra el moro... / dando con aquesto fin / y principio a mis hazañas" (2569-2574)—the play achieves also its external unity, reminding us of the campaign against the Moors with which it started. And as it began in open form, taking us in *medias res* of don Mendo's *demanda* and *querella*, so the last lines open with new vistas of Garcia as a fighter in the struggle against the external enemy. (199)

El Rey de Rojas es el máximo exponente de los ideales medievales, que seguían perviviendo en la España del siglo XVII en la monarquía y la religión católica. Por ejemplo, el Rey muestra un aprecio particular por los vasallos que defiendan estos ideales, como don García. Desde este punto de vista, don García es el caballero ideal al ofrecer al Rey todas sus posesiones y hasta su propia vida. Para Bruce Wardropper, don García

represents an ideal almost unattainable as the Gongorine cosmology itself: he is the hyperbolically perfect courtier combined with the hyperbolically perfect peasant. Garcia, then, is in everyday terms a contradiction: 'el labrador más honrado'... He is the farmer with most honor in the world, with an honor which derives from his noble ancestry as much as from his noble deeds. ("The Poetic World" 168)

Tanta afición del monarca por don García parece irrazonable, puesto que "the men of the fifteenth century... persisted in regarding the nobility as the foremost of social

forces and attributed a very exaggerated importance to it, undervaluing altogether the social significance of the lower classes” (Huizinga 47). Alfonso, en cambio, atribuye esta importancia a un vasallo, mientras que pone en tela de juicio los méritos del noble Mendo, quien da pruebas de su lealtad a la corona. Al principio del primer acto, el Rey se encuentra ante la petición de Mendo de una insignia de una orden de caballería porque le ha servido “diez años... / en Palacio, y otros diez / en la guerra, ... ” (vv. 8-11). La petición de Mendo evidencia las ambiciones gloriosas de muchos guerreros, propias de la época. Huizinga proporciona unos detalles interesantes sobre la cuestión: “The thirst for honour and glory proper to the men of the Renaissance is essentially the same as the chivalrous ambition of earlier times...” (59); “the thought of all those who lived in the circles of court or castle was impregnated with the idea of chivalry. Their whole system of ideas was permeated by the fiction that chivalry ruled the world” (56). Irónicamente, el Rey quiere ascender de rango social a don García y es a don García a quien ofrece su amistad y concede el rango del capitán de la expedición contra los musulmanes, hecho que Mendo sólo podría desear. El que el Rey privilegie a un vasallo sobre un noble evidencia que el soberano reflexiona sobre los principios vigentes en aquella sociedad. Podemos utilizar este elemento para la construcción de un personaje reflexivo, que no siempre se deja arrastrar por su subconsciente.

Don García, en ningún momento decepciona al Rey, siempre cumpliendo con las obligaciones que le impone la hidalguía. Cuando erróneamente cree que el soberano está asediando el honor de su esposa, prefiere matarla en vez de desafiar al Rey: “Perdóname, Blanca mía, / que aunque de culpa te absuelvo, / sólo por razón de Estado / a la muerte te condeno.” (vv. 1657-1660). Aunque don García cuestiona las leyes crueles de este

Estado, es incapaz de trascenderlas: “Mas, ¿es bien que conveniencias / de Estado en un caballero / contra una inocente vida / puedan más que no el derecho?” (vv. 1661-1664).

Don García llega a afirmar los altos ideales del Rey al evitar la venganza de su honor, poniendo de esta manera los intereses de Estado por encima de sus propios. Margaret A.

Van Antwerp subraya otro ejemplo de las leyes nefastas del Estado:

According to Rodríguez Puértolas, the play represents the author’s protest against convention and against the passive acceptance of an unjust social system which would punish a son for father’s crime... Rojas’ ‘message’ in *Del rey abajo, ninguno* is incarnated by the protagonist, García, and dramatized by his attempts to transcend the absurdity of the situation with which he is faced”. (442)

Pierre Ullman, a su vez, establece conexión entre la deslealtad al Rey y la herejía:

It goes without saying that in a monarchy, treason is by definition disloyalty to the king. In Spain heresy was closely related to that disloyalty, since, in accord with the concept of *las dos majestades*, heresy was treason to God, the *Divina Majestad*. Given the Inquisitional atmosphere of the seventeenth century, it would not be too bold to assert that men were prone to link closely, albeit unconsciously, these two types of crime. A clever playwright could easily insinuate into the minds of his audience an analogy between a case of fourteenth-century treason and the current cases of heresy. (25)

Este breve panorama histórico-social nos permitirá construir un aspecto de la personalidad del monarca como un contrapunto vigente a las crueldades e injusticias del universo en que se mueve.

5. El espacio y tiempo del rey Alfonso

El primer acto empieza en la corte, sigue en un lugar rústico y acaba en la casa de don García. El segundo acto se divide en tres cuadros que se desarrollan en tres lugares diferentes: la corte, el camino entre Toledo y El Castañar y la casa de don García. El acto final tiene lugar en el bosque y en la corte. Como podemos observar, hay un trasiego constante entre la vida rural y la cortesana. Bruce W. Wardropper afirma que en la comedia de Rojas, estos dos mundos no están para nada separados: “The simple life of the honourable peasant is an ideally simple reflection of country activity; and El Castañar is a perfect microcosm of the imperfect world of the court” (“The Poetic World” 164). Para Don García, la caza es análoga al servicio en la guerra: “la caza, que a la guerra sustituye” (v. 1072). Estos dos mundos, tan lejanos y tan cercanos a la vez, ¿cómo estarían escenificados en sus días?

Una gran parte de la acción dramática se desarrolla en la corte: el espacio de los reyes, duques y nobles. Otro espacio importante de la acción es el Castañar, el cual se menciona ya desde el principio. Cuando el Rey pregunta dónde queda este lugar, el Conde proporciona los siguientes detalles: “Cinco leguas de Toledo, / Corte vuestra y patria mía, / hay una dehesa, donde / este labrador habita, / que llaman el Castañar, / que con los montes confina, / que desta imperial España / son posesiones antiguas” (vv. 95-100).

Para los cuadros que se desarrollan en una calle o en un camino, no hacen falta decorados. En cambio, los que tienen lugar en El Castañar, no pueden representarse adecuadamente sin un decorado rústico. En estos cuadros, abundan descripciones de paisajes, especialmente en el discurso inicial de don García: “fábrica hermosa mía” (v. 221); cuando Blanca aparece en la escena, sale *con flores* (p. 59), según se indica en la acotación; los músicos la comparan con el sol, la montaña y la nieve. “El decorado rústico solamente sugiere la idea de una montaña o lugar agreste y las descripciones sirven para complementarlo, detallando lo que no podía mostrarse en escena” (Ruano, *La puesta en escena* 183). Asimismo, una parte de la acción dramática se desarrolla en el interior de la casa de don García. Para su escenificación, no se requieren decorados ni accesorios escénicos. Los cuadros rústicos de *Del rey abajo* alternan con los que tienen lugar en la corte los cuales, al igual que los que se desarrollan en la casa de don García, solamente requieren las cortinas del fondo.

¿Qué sugiere la organización del espacio sobre la personalidad del Rey? El que el monarca realice constantes viajes entre los dos espacios apunta a que él se ocupa también de los individuos, y no solamente de las ideas abstractas o los asuntos concernientes a las labores de Reconquista. El que el monarca visite al labrador durante el periodo de una expedición tan importante apunta a su gran humanidad, pero a la vez, a su alejamiento de la realidad de la guerra. En la obra, el rey Alfonso no actúa según la concepción histórica que se tiene de él, la de un rey temerario y luchador. No disminuye su valor personal por eso; simplemente estos elementos en el texto nos permiten construirlo bajo una óptica distinta de la tradicional. Al fin y al cabo, los reyes son también humanos.

6. El rey Alfonso y el desarrollo de la acción

El primer acto se abre *in medias res*. Don Mendo quiere ser caballero de la Banda, pero el Rey no parece responder favorablemente a su demanda en este momento. Al oír la lista de la generosa contribución de don García para la expedición de Algeciras, el Rey toma la decisión de visitar a vasallo tan noble, especialmente movido por los versos en que expresa su lealtad a la Corona: “y doy esta poquedad, / porque el año ha sido corto, / más ofrézcole, si importo, / también a Su Majestad / un rústico corazón / de un hombre de buena ley, / que aunque no conoce al Rey, / conoce su obligación” (vv. 81-88). Según Arnold G. Reichenberger, por parte del Rey, “two decisions have been made that are essential for the plot: 1. the king wishes... to visit García del Castañar, and 2. with the words “pondré hoy / en vuestro pecho esta banda” (211-212) the ground has been laid for the confusion between the courtier and the king, since Garcia later will be informed that *el de la banda roja* is the king” (196). Es irónico que el Rey prometa a Mendo ponerle la banda en el futuro porque le pone una banda falsa, la banda real. Estas dos decisiones, tomadas por el Rey, son las que pondrán en marcha el desarrollo de la acción.

William Whitby afirma que el momento de mayor intensidad dramática se sitúa en la segunda jornada cuando García se debate entre la lealtad al Rey y el impulso natural de vengar su honor. Para Cristina González, la intriga reside en la confusión de las apariencias que sufre el protagonista ofendido: “Más aún, sin esta confusión, la intriga prácticamente desaparecería o quedaría reducida a un conflicto de fácil solución, como de hecho sucede cuando el protagonista u ofendido descubre que el ofensor no es el rey, sino

un noble” (50). La intriga tampoco existiría si el Rey no hubiera decidido visitar al villano de incógnito. Dentro de este marco de confusión de identidades, García no es ningún simple labrador, sino un hidalgo que también contribuye de manera significativa a la confusión de las identidades. Blanca no es ninguna labradora, sino nieta de un infante. Al averiguar que Mendo no es el monarca, don García lleva a cabo lo que no había podido hacer antes: matar a su rival.

La ocultación intencional de la identidad del monarca provoca una serie de malentendidos. Todas las acciones de don García se rigen por su errónea convicción de que su ofensor es el Rey. Un ejemplo más notable ocurre en el tercer acto, cuando don García ve a un hombre extraño abrir el balcón, reconociendo en él al supuesto Rey; pero su deber de vasallaje le impide tomar venganza. En cambio, sostiene la escalera a su ofensor para que este no se caiga del balcón. Don García decide dar muerte a su esposa para salvar su honor y quitarse la vida después.

Don Mendo usurpa la identidad del Rey cuando sube al balcón de Blanca. Cuando don García quiere defender su honor y matar a don Mendo, su ofensor afirma: “Pues advertid no me erréis. / Que si con vos igual quedo, / lo que en razón me lleváis, / en sangre y valor os llevo” (vv. 1517-1520). Y luego: “La banda que cruza el pecho, / de quien soy, testigo sea” (vv. 1524-1525). La falsa identidad pone a don García en un conflicto interno: ¿qué debe primar, la defensa del honor o la lealtad al monarca?: “Honor y lealtad, ¿qué haremos? / ¡Qué contradicción implica / la lealtad con el remedio!” (vv. 1528-1530). La lealtad al Rey acaba venciendo: “Ved qué contrarios efetos / verá entre los dos el mundo, / pues yo ofendido os venero, / y vos, de mi fe servido, / me dais agravios por premios.” (vv. 1544-1548). Don García convence a don Mendo de que deje

el arcabuz en el suelo, ya que: “que para mí basta sólo / la banda de vuestro cuello, / cinta del sol de Castilla, / a cuya luz estoy ciego.” (vv. 1557-1560). Don García suplica que el supuesto Rey se vaya del Castañar y no vuelva nunca más, pues se ve incapaz de emprender él mismo la venganza, sino “remitirla al Cielo.” (v.1570). Don García se despide de su huésped entregándole la escalera para que pueda bajar seguro y el arcabuz para que se proteja en el camino; le promete guardar silencio sobre esta visita tanto de Blanca como del Conde de Orgaz.

Al final de la obra, la función del monarca es restablecer la armonía social mediante el perdón y la justicia. Cuando don García le explica la historia de su origen, el poderoso Alfonso perdona a los padres de García y de Blanca que hubieran estado implicados, años atrás, en intrigas palaciegas contra él. Al final, después de abrazar a los esposos, encarga a García el mando del ejército de Algeciras. Este gesto del Rey apunta al dominio de sus emociones sobre la razón. Pero por nobles y virtuosas que sean, no dejan de ser emociones y como es bien sabido, son enemigas de la razón. Estamos ante un monarca que es el motor de los acontecimientos, que trama un plan desde el principio, que desencadena una serie de acontecimientos desastrosos, y que arregla la situación al final. Solo él podía conducir la historia hacia su desenlace feliz: perdonar a don García y Blanca sus intrigas pasadas y justificar la muerte de don Mendo. De la misma manera, sólo el Rey pudo crear una situación tan absurda; ninguna otra persona lo podría haber hecho.

7. La construcción del personaje del rey Alfonso

Para la construcción del personaje del rey Alfonso, me voy a referir a la constante oscilación entre su valor como figura simbólica y su perfil como persona. La idea del Rey como figura simbólica se manifiesta en boca de don García cuando se encuentra con el monarca por primera vez. Cuando el Rey le pregunta por qué se ofrece en persona a ir a la guerra, cuando ama tanto su tierra, este contesta:

... El Rey es de un hombre honrado,
es necesidad sabida,
de la hacienda y de la vida
acreedor privilegiado.
Agora, con pecho ardiente,
se parte al Andalucía
para estirpar la herejía
sin dineros y sin gente;
así le envié a ofrecer
mi vida, sin ambición,
por cumplir mi obligación
y porque me ha menester.
Que como hacienda debida
al Rey le ofrecí de nuevo
esta vida que le debo,
sin esperar que la pida. (vv. 559-574)

Aquí en García operan móviles monárquicos y morales; quiere cumplir con sus obligaciones como miembro de la sociedad, aun si para ello debe abandonar su hogar idílico para luchar contra el Islam en Algeciras. A este respecto, Ortigoza afirma que “ligado con esta conciencia clara de su deber hacia España, se encuentra el reflexivo concepto que García tiene del rey, y por ello el labrador del Castañar es fuertemente impulsado por la persona del monarca y todo lo que éste representa” (2). Joseph G. Fucilla nota con razón que don García “nunca ha visto al Rey, pero le tiene, sin embargo, en extremada veneración, correspondiendo con suma libertad a lo que le pide su monarca” (381).

Es de suma importancia que el Rey decida hacer una visita de incógnito. Para reforzar sus intenciones de permanecer oculto, el Rey se quita el sombrero y pide a Mendo que lo cubra. Este hecho lo convierte en un Rey despersonalizado. Se desprende de todos sus atributos simbólicos y hace surgir a la superficie su lado más humano. Entonces, ¿cuál es este lado humano de Alfonso XI de Castilla? Si miramos al Rey como persona, podemos encontrar aspectos que le confieren características únicas. En el momento en que el monarca decide visitar de incógnito al villano excepcional, puede que en él operen fuerzas subconscientes. ¿Será una coincidencia que el Rey prometa a Mendo la banda roja justo antes de su partida? Los versos siguientes, pronunciados con entusiasmo justo antes de la partida, “De vuestra nobleza estoy / satisfecho, y pondré hoy / en vuestro pecho esta banda;” (vv. 210-213), parecen a continuación manifestar una duda en lo referente a su nobleza:

que si la [banda] doy por honor

a un hombre indigno, don Mendo,
 será en su pecho remiendo
 en tela de otro color,
 y al noble seré importuno
 si a su desigual permito,
 porque, si a todos admito,
 no la estimará ninguno.” (vv. 214-220)

Whitby califica de “seco” el reconocimiento, por parte de Alfonso, de la nobleza de Mendo: en contraste evidente con el entusiasmo que manifiesta por el labrador desconocido. ¿Por qué desconfía el Rey de su vasallo? ¿Por qué duda de su nobleza si tiene todas las pruebas de su noble procedencia y conoce sus méritos personales, evidenciados por sus largos años de servicio? Esta duda ya apunta a cierta complejidad del personaje que nos ocupa. ¿Por qué se decide a visitar a un vasallo en plena expedición de Algeciras? Quizás el Rey se ve atormentado por algún conflicto interno que ha de resolver. ¿Qué fuerzas lo empujan a ejecutar esta serie de acciones? Estas fuerzas— estímulos o impulsos—, según Carlos Ortigoza, “casi siempre atañen a campos de orden social, psicológico, moral, filosófico y religioso” (1). El mismo autor señala, refiriéndose a los móviles en general, que estos:

pueden ser un personaje, una idea, un interés, un sentimiento, la voluntad, la razón, las costumbres de la época, la ambición, etc.... Un determinado móvil puede servir de medio para un fin, y este fin, ser tránsito para otro mayor. A

menudo un mismo resorte actúa como motor social, sentimental y moral. Otras veces, un móvil social se convierte en fuerza moral y viceversa; o bien, un estado, como la duda o la incertidumbre, impulsa al personaje hacia el sentimiento, la pasión o hacia bienes morales. (1)

Podemos postular que estos móviles inexplicables del Rey, los podemos buscar en la conspiración de sus padres, ocurrida años atrás. Sorprendentemente, durante el primer acto, el Rey ignora por completo la traición de los padres de la pareja. Blanca es la hija de don Sancho de la Cerda, quien cuestionó la autoridad del monarca y por eso tuvo que partir al exilio. El padre de García, Bermudo, conspiró sin éxito contra el infante Alfonso, fue encarcelado y luego huyó con su joven hijo García. En palabras de su padre, don García es “un rayo disuelto en humo / una estatua vuelta en polvos, / un abatido Nabuco;” (vv. 2497-2501). El segundo acto empieza con la promesa de la reina de conseguir el perdón del Rey para García y Blanca. Si los cortesanos de su entorno conocen bien este hecho, el Rey no lo puede ignorar; pero, en realidad, el Rey es el último en enterarse de este “secreto” sabido por todos, pues el conde de Orgaz hace todo lo posible por ocultarlo al Rey, negándose a revelar los nobles orígenes de don García. Finge amistad con don García y en la carta que le envía antes de la llegada del monarca a sus tierras, advierte que es peligroso revelar al Rey sus orígenes: “No se dé por entendido, / no diga quién es el Rey, / porque aunque estime su ley, / fue de su padre ofendido, / y sabe cuánto le enoja / quien su memoria despierta” (vv. 371-376). Según el Conde, se trata de un rey rencoroso, pues guarda la memoria de la conspiración tramada contra su padre. El rey mismo, sin embargo, en ningún momento menciona este hecho. Podemos concluir,

entonces, que lo que despierta el temor en los demás es más bien la idea que el Conde tiene del monarca y no la persona misma; pues, a juzgar por las palabras y los hechos del Rey, no es una persona para nada rencorosa ni vengativa, sino buena y hasta ingenua.

El lado humano del monarca se refuerza cuando queda impresionado por el discurso de don García donde rechaza el ofrecimiento de un cargo en la Corte y prefiere seguir viviendo en su ambiente rústico. En este momento, el Rey se siente colmado por conocer a alguien sumamente leal y carente de ambiciones nobiliarias. La humanidad del monarca se refuerza aun más cuando llega al extremo de ofrecer su amistad a don García. Primero invitándolo a vivir en palacio una vez terminada la guerra y, segundo, ofreciéndole una posición privilegiada. Cuando don García, perplejo, pregunta: “¿Y es bien que le dé a un villano / el lugar que otro merezca?” (vv. 581-582), Alfonso contesta: “Elegir el Rey amigo / es distributiva ley; / bien puede.” (vv. 583-584). El astuto villano reconoce que “es peligrosa amistad” (v. 587). Para la sociedad clasista, en efecto, la amistad de rangos sociales tan distintos parecería peligrosa.

El rey Alfonso se muestra incapaz de ver claramente lo que sucede a su alrededor en lo que se refiere a la pasión que don Mendo siente por la esposa de don García. Apenas entran en la casa rural, don Mendo elogia a Blanca, haciendo un parangón entre su nombre y su belleza: “Con vuestra beldad conviene” (v. 449). Hasta ahora, claro está, este comentario no es suficiente como para levantar sospechas y se puede interpretar como una muestra de la cortesía habitual. Alfonso no intuye nada extraño en tal comportamiento, ni cuando Mendo confiesa abiertamente su atracción por la mujer del labrador. Antes, el Rey le había preguntado qué es lo que le parece mejor en la casa de don García, a lo cual responde: “Si ha de decir la fe mía / la verdad a Vuestra Alteza, / me

parece la belleza / de la mujer de García” (vv. 631-634). En este momento, el Rey no hace más que afirmar que Blanca, en efecto, “es hermosa” (v. 638). Cuando don Mendo sigue elogiando a la joven como “celestial”, “ángel de nieve pura” y “amor” (vv. 635-637), el monarca, que debió de absolver la culpa de numerosos casos relacionados con la honra manchada, no intuye siquiera que Blanca pueda acabar en peligro.

En definitiva, aunque como monarca Alfonso triunfa, sus intentos de actuar como individuo desprendido de todos sus emblemas simbólicos, fracasan. Si bien cumple con sus propósitos iniciales de premiar al labrador insólito, a lo largo de su jornada, es incapaz de ver lo que sucede a su alrededor: no solamente se ve manipulado por el Conde de Orgaz, sino también es incapaz de intuir un caso común y corriente de la honra en peligro. Es más, frente a los personajes con una personalidad fuerte como don Mendo y don García, él aparece como telón de fondo. Ante las hipocresías de la vida cortesana personificadas por don Mendo y la noble conducta de don García ¿dónde situamos al Rey? Mientras que don García, dueño de sí mismo, “siempre actúa movido por la razón, la sujeción de impulsos y pasiones a la voluntad y la prudencia meditada, aun en momentos de ira y abatimiento” (Ortigoza 2), Alfonso es todo lo contrario: un joven impulsivo.

Conclusión:

Con mi construcción del personaje, espero haber demostrado que el Rey de *Del rey abajo* se aleja del monarca estereotipado y haber construido una personalidad única y sobresaliente. Aunque Alfonso representa la monarquía española, desde mi punto de vista, es erróneo verlo solamente como un ente simbólico. Como todos los seres

humanos, es una persona de carne y hueso, común y corriente, que reflexiona, se equivoca y muchas veces ignora la realidad de su entorno.

Capítulo V. El padre

El desdén con el desdén, de Agustín Moreto

1. El conde de Barcelona y los rasgos esenciales de su personalidad

El *padre* es otro de los personajes habituales en las comedias áureas. De él Prades subraya que suele venir encajado en el tema del honor (131) y que la liberación de este pesado código llega para el padre cuando al final de la comedia la hija contrae matrimonio. Otra característica principal del *padre* que destaca Prades es el valor: “todos estos ancianos caballeros tienen el valor físico y a veces la combatividad de un joven galán. La mayoría de ellos han sido soldados en su juventud y aún conservan la arrogancia de sus costumbres militares” (131). Esta castrense virtud alcanza su cumbre cuando el padre experimenta la presunta pérdida del honor de una hija.

En *El desdén con el desdén* (1654) de Agustín Moreto, el *padre*, duque de Barcelona, no parece preocuparse principalmente por el honor de su hija Diana. Al contrario, su mayor inquietud es la perpetuación de su linaje y la transmisión de su herencia. Esta meta parece inalcanzable, ya que Diana tiene un concepto muy negativo sobre el amor y rechaza a todos sus pretendientes, negándose de esta manera a cumplir con la obligación de casarse, que es el objetivo social que se espera de toda joven noble y casadera. A este respecto, Janet B. Norden ha notado la presencia del “mundo al revés” en la comedia que nos ocupa: “During Carnival Diana should be indulging herself sensually; instead, she is rigidly holding on to reason defending her chastity from the danger of love’s assault” (236). En otras palabras, la joven condesa asume el papel

tradicionalmente reservado al padre cuando vela por su propio honor. De esta manera, en esta comedia palatina, asistimos a la inversión de papeles entre padre e hija, siendo ella la guardiana de su castidad, mientras que su progenitor no parece mostrar la menor preocupación, lo cual implica en sí una divergencia significativa con la afirmación inicial de Prades.

El conde de Barcelona aparece en escena dirigiéndose a los príncipes de Bearne y de Fox—los aspirantes de la mano de Diana—con las siguientes palabras: “Príncipes, vuestro justo sentimiento, / mirado bien, no es vuestro, sino mío; / ningún remedio intento / que no le venza el ciego desvarío / de Diana, en quien hallo / cada vez menos medios de enmendallo” (vv. 439-444).²⁷ Estos versos evidencian la impotencia del padre ante el carácter desdeñoso e ingrato de Diana, su intransigencia ante sus principios, así como la consiguiente dificultad del conde y de los príncipes por vencer un desdén que es al mismo tiempo el ascua que incendia el corazón de Carlos, como él mismo declara en un hermoso oxímoron: el desdén de Diana es la nieve que produce el incendio: “Cada vez que la miraba, / más bella me parecía, / y iba creciendo en mi pecho / este fuego tan aprisa, / que, absorto de ver la llama, / a ver la causa volvía / y hallaba que aquella nieve / de su desdén, muda y tibia, / producía en mí este incendio” (vv. 271-287).

²⁷ Agustín Moreto. *El desdén con el desdén*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Clásicos Castalia, 1971.

La división de la comedia en cuadros:

- I.I (vv. 1-546)
- I.II (vv. 547-1056)
- II.I (vv. 1057-1398)
- II.II (vv. 1399-1985)
- III.I (vv. 1986-2929)

El conde se esfuerza en explicar a los príncipes la situación: “Ni del poder de padre a usar me atrevo, / ni del de la razón, porque se irrita / tanto cuando de amor a hablarla pruebo, / que a más daño el furor la precipita / ella, en fin, por no amar ni sujetarse, / quiere morir primero que casarse” (vv. 445-450). Estos versos pueden ser utilizados por el actor o director para resaltar una característica de la personalidad del padre; en este caso, mostrándolo como alguien indeciso. Por una parte, no se atreve a ejercer su poder paterno forzando a su hija al matrimonio, ya que esta le amenaza con quitarse la vida. Por otra, tampoco logra convencerla mediante discursos amorosos. El que el conde procure incitar a su hija al matrimonio exaltando el amor puede hacer pensar que es un idealista que cree en conceptos sublimes como el matrimonio por amor. ¿No sería este, en parte, su error fatal y la causa del carácter arisco y misántropo de su hija? En lugar de intentar persuadirla apelando a sus deberes dinásticos, le llena la cabeza con discursos sobre lo bien fundado del amor. No es de extrañar que Diana no sea consciente de la obligación que tiene con el Condado ni que pueda comprender el dilema de su padre ni el peligro que corre el Estado al negarse a garantizar la continuidad de la familia.

Así vemos que en el principio de la comedia, el Conde se encuentra en un callejón sin salida; la solución a su dilema no parece ser evidente. Si el matrimonio forzado no doblega la voluntad de su hija, ¿cómo proceder? Como veremos a continuación, detrás de la aparente “indecisión” del padre se esconde una ingeniosa operación de la razón. En realidad, el conde bien sabe qué remedio usar con su hija y espera para ello un momento propicio. De seguro, no estima como el mejor el propuesto por el gracioso Polilla de matarla de hambre en una torre (vv. 487-498), al cual responde: “¡Calla, loco, bufón!” (v. 499).

2. El conde de Barcelona y la crítica moderna

La crítica moderna se ha centrado escasamente en el personaje del *padre* de *El desdén con el desdén*. Los pocos que han escrito sobre él lo han visto con los ojos tradicionales. Francisco Rico, en su edición de esta comedia afirma acerca de sus personajes:

... el conjunto de la obra... nos certifica que las figuras que se mueven sobre las tablas están más próximas a la abstracción que a la humanidad... su verosimilitud no proviene tanto de la densidad humana como la consistencia lógica... Es significativo... que cuando más clara parece asomar una motivación individual más rápidamente desemboca en lo genérico... Actos y actitudes de las *dramatis personae*, así, no buscan tanto hacerse aceptables por encajar en tal o cual talante humano específico, como por convenir con una cierta imagen de “nuestra naturaleza”. (19-21)

Francisco Rico concluye que *El desdén con el desdén* es una “comedia de conceptos más que de caracteres” (21). En la introducción a la edición de esta comedia, Josep Lluís Sirera acusa al padre del “poder no ejercido” (XXVI) así como del “radical aislamiento” (XXVII). Sirera afirma que “pese a ser el destinador de la dama primera (Diana), en su doble condición de padre y de soberano, no ejerce tales poderes” (XXVII). Asimismo, Sirera escribe:

Quizá la figura del padre parece de excesivamente convencional, ya que su debilidad es imprescindible para justificar la intriga misma; sin embargo, no por ello renuncia en sus parlamentos a hacer ostentación de su amor paternal, que le impide forzar la voluntad de su hija; que el carácter de ésta es mucho más enérgico y decidido que el del conde de Barcelona... (XXIX)

Son el gracioso Polilla y Diana los que han recibido la mayor atención de la crítica moderna. Bruce Wardropper afirma que

el *gracioso*... shares the spotlight with his master. It is he who manipulates... the love affair. He not only advises his master on strategy, arranging situations and undermining Diana's morale, he knows the outcome of every move. He is a skilled chess-player, completely in control of his men. He knows exactly what is passing in Diana's unconscious". ("Moreto's *El desdén con el desdén*" 8)

Sobre el *padre* de esta comedia, se puede decir algo parecido. Es verdad que Polilla manipula la situación y la lleva a un fin deseado, pero es el padre quien permite que el juego de la conquista ocurra y es él quien prevé mejor que nadie el resultado.

En "Moreto's Polilla and Spirit of Carnival", Janet B. Norden pone de relieve cómo ciertos personajes, especialmente Carlos y Diana, crean el ambiente carnavalesco *en la comedia*. Se refiere a Carlos de la manera siguiente: "If he were to express his love in the usual courtly-love manner, Diana would reject him definitely" (236). Es sorprendente que Norden no haya hecho ningún comentario sobre el conde de Barcelona,

pues el comportamiento de este, como el de su hija y el de Carlos, es poco usual y por lo tanto se podría caracterizar como carnavalesco. En otras palabras, en vez de forzar a Diana a casarse con uno de los candidatos, le deja elegir a su futuro marido.

Paradójicamente, el conde logra su meta no mediante la insistencia, como hubiera podido esperarse, sino mostrando un distanciamiento total. En lo referente al personaje del gracioso, Norden afirma: “Polilla-Caniquí seems to have extraordinary powers, limited mainly by time. His knowledge of human psychology is astounding, his acquaintance with the natural profound, his control over the characters of the play almost demonic. He plays upon Diana’s pride and curiosity” (237). Estas observaciones de Norden sobre el gracioso son válidas y más pertinentes, si las aplicamos al conde de Barcelona, dotado con un sutil conocimiento de la psicología humana. El conde comprende sobradamente bien que el orgullo no se puede doblegar con la fuerza—especialmente frente a las amenazas de su hija de quitarse la vida—y por eso cambia el hierro por el arma de “la libertad”.

Hemos visto que la única característica sobresaliente que la crítica ha atribuido tradicionalmente a este personaje es la licencia concedida a su hija para elegir a su propio marido, viendo en el gesto una debilidad de carácter, una carencia de autoridad por parte del soberano. Si fuera así, ¿cómo explicar que al final de la comedia el conde haya logrado su meta? Se cumple lo que parecía imposible: la intransigente Diana contrae matrimonio. En definitiva, el que la crítica moderna haya prestado poca atención al personaje del conde de Barcelona, no quiere decir que no pueda ser construido como interesante. Bien al contrario, pondré de relieve su originalidad para construirlo con una individualidad rica y completa.

3. El conde de Barcelona y la sociedad

El papel social del *padre* que nos ocupa está bien definido: pertenece al rango social y político más alto y está en la cima de la pirámide del poder. Está motivado por el bienestar de sus súbditos y por la estabilidad del Condado. Desgraciadamente, topa con la veleidad de su hija que juega a ser desdeñosa. Como recuerda Francisco Rico, la “obligación irrenunciable del rey es asegurar la estabilidad y la concordia asegurando la sucesión de la corona. Y el desamor de Diana... infringe, así, los más sagrados deberes de la realeza y conspira contra los más elementales derechos del pueblo” (16). William R. Blue se expresa en parecidos términos sobre Diana: “Since she is the sole child of Count of Barcelona... she must marry to fulfil her social contract; furthermore, since she is a woman, it is a woman’s duty to marry and produce children” (139), al igual que Elizabeth Teresa Howe cuando afirma que el rechazo del matrimonio por parte de Diana “threatens both the social and the cosmic order... As the only child of the monarch, Diana faces the added obligation to marry in order to preserve the family line and thereby maintain the social order of the realm. Her stand thus threatens the balance of order more gravely than that of an ordinary woman.” (153).

La crítica señala principalmente las obligaciones del Conde como gobernante, pero no menciona sus deberes como padre. El conde de Barcelona es bien consciente del riesgo que corre el Estado en caso de que su hija no se case; sin embargo, en ningún momento cambia de táctica ni recurre a unos medios impositivos. Aquí surge una interrogante—¿es el conde sabio o imprudente?— que voy a utilizar para construir su personalidad. Al mismo tiempo, forzar a su hija a contraer el matrimonio con cualquiera

de los príncipes tomaría un minuto y en la época,—para algunos autores la obra transcurriría en el siglo XIII—la idea del matrimonio por amor o los deseos de la mujer es la menor de las preocupaciones.

Janet B. Norden afirma que “This play is a complex interweaving of the secular and religious aspects of life” (239). Bruce Wardropper proporciona un ejemplo notable de la idea secular:

The key example of a secularized idea, in *El desdén con desdén*, is the theme of free will...Such questions have nothing to do with the theological interpretations of free will as a God-given part of human nature, which enables man to choose between good and evil, between acts conducive to salvation and acts conducive to damnation. Theological free will is something that must be taken on faith or apprehended in a flash of illumination such as that which set Segismundo or Cipriano on the path to heaven. (Moreto's *El desdén con es desdén* 3)

Dentro de este marco, Wardropper percibe a Diana de la siguiente manera:

At the end she realizes that, being a woman, she has an inescapable obligation to society and to her nature, which is to accept, within a reasonable time, an appropriate suitor, to marry him, to raise a family: to embrace her status as a woman. Thus it turns out that a woman's freedom of choice is very real, but limited. She may choose, to a certain extent, between suitors, but she must choose one of them. (7)

Para Janet B. Norden, “In this play deception is a moral necessity for the continuation for the natural, political, and religious worlds” (239). En este sentido, podemos afirmar que el padre engaña a la hija. Aparentemente, le permite elegir a su marido, pero en realidad es él quien ha tramado todo cuidadosamente, tirando de los hilos con toda discreción.

4. El espacio y tiempo del conde de Barcelona

La acción entera ocurre en el palacio del conde de Barcelona y oscila entre sus varios aposentos y el jardín. En ningún momento los personajes salen a la calle: la acción entera tiene lugar entre los muros del palacio. Del primer acto, que transcurre en verano, al segundo, en que llegamos a Carnaval, transcurren varios meses. La tercera jornada se desarrolla en un solo cuadro; es decir, la escena no queda vacía ni un solo momento. Asimismo, este macro-espacio del palacio se divide en dos: el espacio público, abierto a todos los duques, príncipes, damas y criados; y el espacio privado, los aposentos de Diana y el jardín, en los cuales es necesario pedir permiso para entrar.

El espacio interior se solía representar por el tablado vacío, las puertas laterales y la cortina que cubría el espacio central del vestuario. Por la “escena interior”, Ruano de la Haza entiende “cualquier espacio escénico que se supone tiene lugar en una habitación interior de un edificio y que necesita decorados para su representación.”²⁸ Estos consisten a menudo en sencillos accesorios escénicos, tales como bufetes y luces, los cuales, sin embargo, no son transportados al tablado por los actores sino que son revelados al

²⁸ El transcurso de la acción en el aposento de Diana se comunica al público mediante el diálogo de los personajes, sin ninguna presencia del decorado.

público como parte del decorado interior” (*La puesta en escena* 158). Así, una mesa o una silla era considerada como accesorio escénico al ser sacada al tablado por los actores, mientras que “las cortinas del fondo están cerradas,” y componente de un decorado de “escena interior” cuando es descubierta en el espacio central del “vestuario”... (158). Cabe notar que por decorados se entiende “el conjunto de objetos teatrales—cortinas, muebles, rocas, ramas, lienzos pintados—que eran mostrados al público, por medio de la apertura de las cortinas del fondo, con el objetivo de crear la ilusión de un espacio determinado: aposento, jardín, dormitorio” (158). Recordemos, que el decorado de la época desempeñaba una función “sinecdótica”, de modo que una parte llegaba a representar un todo: un bufete representaría un aposento, en este caso. Con respecto a la escena exterior, en *El desdén con el desdén* aparece el jardín, que para Ruano de la Haza “consistía en una serie de ramas, plantas y matas que enmarcaban uno de los espacios del “vestuario”—seguramente el central” (178).

El espacio de la obra que nos ocupa es un espacio festivo de la aristocracia barcelonesa, lugar de celebración de suntuosas fiestas muy célebres en Barcelona, que incluían los bailes y el carnaval. La ubicación de la obra está relacionada con el contexto histórico-social: en 1652—año a partir del cual se suele fechar la composición— se celebraba el fin de la Guerra de los Segadores. La acción de la obra se sitúa en un impreciso siglo XIII, hecho evidenciado por la aparición del Conde de Urgel, el Conde de Fox y el de Bearne.

La manera en que la figura del Conde se mueve por este espacio puede servirnos para construir su personalidad escénica. Cabe señalar que es el dueño absoluto del espacio y todo lo que ahí ocurre se hace bajo su atenta mirada. Es él quien concede el

permiso a todos los demás de entrar o salir; es él quien controla su condado. Aunque aparece en pocas escenas, su ausencia es muy significativa. Curiosamente, logra su objetivo estando ausente. Una gran responsabilidad recae en el actor que vaya a interpretar este personaje, pues tiene poco tiempo para construir su carácter. En unas cuantas salidas, ha de proyectar ciertas facetas claramente. Quizás deba aparecer sumamente pensativo, profundo, calmado; emplear una mínima cantidad de gestos y mímicas y cuando los emplee, han de servir algún propósito bien determinando. En ningún momento debería mostrarse excesivo, ni desequilibrado; ha de ser consistente a toda hora. A este respecto, Stanislavsky afirma que “frequently, physical immobility is the direct result of inner intensity, and it is in these inner activities that are far more important artistically” (34). Las pautas que acabo de proporcionar deben subrayar la intensidad interior del conde o una gran operación de la razón.

5. El conde de Barcelona y el desarrollo de la acción

Sin lugar a dudas, es Polilla quien desempeña el papel primordial en el curso de la acción dramática; aun así, no hemos de disminuir el papel del *padre*. Es el padre quien incita a los príncipes a un gran reto de conquistar a su hija de manera que los caballeros deberán emplear todo su ingenio y ardides para obtener su mano: “Príncipes, lo que siento es empeñaros / en porfiar, cuando halla la porfía / de mayor resistencia indicios claros; / si la gala, el valor, la bizarría, / no la mueve ni inclina, ¿con qué intento / vencer imagináis su entendimiento?” (vv. 475-480). Dicho esto, ¿quién se atreverá a emprender una labor tan difícil?, y ¿de qué medios dispondrán para lograrlo, si se sabe que Diana permanece indiferente a la fortuna de sus pretendientes y a sus buenos modales?

Sirera observa que la estructura temática de *El desdén con el desdén* es comparable con la narrativa propia de los cuentos de hadas:

el conde (el rey) que desea casar a la princesa; ésta que se niega de entrada a aceptar tal decisión y casarse con el primero que se presente, convirtiendo su mano en trofeo al vencedor; tres príncipes pugnan por ella y sólo uno... lo logra combatiendo la fuerza con la astucia, virtud ésta de que se valen todos los protagonistas de los folk-tales a la hora de enfrentarse con las diferentes pruebas a superar. (XLIV)

Tal interpretación del argumento refuerza el carácter no-realista de la obra y mucho más el del personaje del padre. Esto no quiere decir, sin embargo, que no se pueda construir como una persona real: compleja, contradictoria y original. Para Bruce Wardropper,

the plot is traditional in the fact that it leads to a great *desengaño*, and in the fact that the *desengaño* is necessarily preceded by a series of *engaños* and *burlas*. Love, we have seen, is not amenable to the Understanding, to Reason; it must be approached through the Will. And the Will can better be swayed by deceit and trickery than by logical argument". ("Moreto's *El desdén con el desdén*" 7)

Al contrario de lo que se haya podido afirmar, yo considero esta resolución no como una debilidad, sino como una prueba de inteligencia que demuestra que la

verdadera fuerza es la eficacia final. El desenlace tan afortunado no puede pasarse por alto a la hora de construir al personaje del *padre*. La última aparición del conde tendrá lugar al final de la obra cuando agradece la buena noticia a los príncipes y afirma la elección del futuro marido de Diana. El conde confiesa: “Príncipe, vos me dais tan buena nueva / que... pago en daros mi hija y la corona” (vv. 2841-2844). La obra termina felizmente: Diana es seducida por el ingenio de Carlos, y el conde por fin puede reposar tranquilo. El padre es el único que ha sabido alcanzar su deseado fin. De esta manera, el conde de Barcelona se diferencia de otros *padres* del teatro áureo: en vez de dejarse llevar por el primer impulso de imponer su voluntad como prueba de su poder omnímodo, logra su meta con paciencia y delicadeza: mano de hierro en guante de terciopelo. El éxito de su empresa no es producto del azar ni de la inacción, sino de la reflexión. El desenlace nos permite construir a un conde de Barcelona como alguien astuto, que obtiene finalmente su mayor deseo—la perpetuación de la dinastía—no con imposición ni la violencia, aunque bien pudiera hacerlo, sino con gracia y elegancia.

6. La construcción del personaje del conde de Barcelona

Partamos de la premisa de que el conde de Barcelona posee el sosiego de los años, carece de ambiciones personales y vive la realidad de sus días. Este aspecto es un punto de partida para la construcción de un personaje complejo puesto que apunta a una cierta densidad psicológica. En el momento de un gran dilema—como es la falta de un heredero— ¿por qué permite que Diana persevere en su obcecación? ¿Por qué se deja llevar por los caprichos de la joven? Naturalmente quiere a su hija, y las palabras de ella aludiendo a la muerte lo asustan; pero también la conoce sobradamente bien como para

dejarla actuar con toda la libertad, sabiendo y previendo que su decisión final será coincidente con la suya. Algo que nunca hubiera conseguido de haber forzado la mano.

Dentro de este marco, cabe aclarar lo que significa para Diana *perseverar en su ser*. Para la joven princesa, el matrimonio sin amor, el matrimonio como obligación, no es para ella: “casarme y morir es uno” (v. 781). Sin embargo, el matrimonio por interés es el más frecuente en su medio social, puesto que históricamente ha servido a los intereses de la política de alianzas. Diana ha aprendido de sus lecturas que el amor causa sufrimiento y es el origen de “ruinas y destrozos, / tragedias y desconciertos...” (vv. 837-838); por lo tanto, procura evitarlo a toda costa, siendo su desdén una manera de protegerse. Sus pretendientes la ven como “esquiva” y “extraña”: “Her strange behaviour is in keeping with her name Diana, the chaste goddess of the hunt” (Norden 237). Es Carlos el primero en calificarla así y atribuye su actitud a la lectura de los clásicos. Recordemos en este punto el gran interés que despierta en el Barroco la mitología grecolatina y el tratamiento privilegiado que adquiere tanto en la literatura como en las artes plásticas. Es más, Diana muestra una sólida formación en la historia (v. 834) y la historia moral (vv. 843-844), las artes, el baile y el canto, como demuestran las escenas del jardín. Elizabeth Teresa Howe pone de relieve que “.. “extraña” points to her singularity. In the opinion of many of the male characters, this... characteristic derives from her learning and explains her determination to remain single. By rejecting marriage she also refuses to subject herself to male dominance” (150). Sea como fuere, su cultura libresca la ha conducido a la idea de que la ruina, los males y tragedias del mundo provienen del loco amor y de ahí su aversión patológica al casamiento: “el casarme,

señor, ha de ser lo mismo / que dar la garganta a un lazo / y el corazón a un veneno” (vv. 777-781).

Podemos postular que Diana alcanza, si no supera, el nivel intelectual de su padre. Por eso, en ciertos aspectos, el conde se enfrenta a su hija como a su igual y no como alguien inferior. Llama la atención la libertad con la que Diana se expresa frente a las exigencias de un mundo masculino al extremo, y cómo, singularmente, llega a ganarse el respeto del padre: “el amor que te tengo / me obliga a seguir tu gusto” (vv. 804-805). El conde de Barcelona estima como válidas las razones de Diana: “Y pues tú, en seguir tu intento, / ni a mí me desobedeces, / ni los desprecias a ellos, / dales la razón que tiene, / para esta opinión, tu pecho, / que esto importa a tu decoro / y acredita mi respeto” (vv. 806-812). Estos versos finales de la primera jornada son muy barrocos en el sentido en que los asistentes se enzarzan en una batalla dialéctica para saber quien saldrá victorioso en estos “juegos de ingenio”, en estos debates abstractos sobre Filosofía, Moral, Naturaleza e Historia que tan bien definen este periodo. El Conde de Barcelona es racional e irracional a la vez al apoyar el razonamiento de su hija, y al mismo tiempo poniendo en riesgo las razones de Estado, y la continuidad del linaje. Asimismo, aquí vemos una doble vertiente con respecto a su visión: acredita el afán de su hija por el estudio sin darse cuenta de que es el origen de su aversión al matrimonio. Dicho de otra manera, quiere que su hija sea una mujer intelectual y un “ángel del hogar” al mismo tiempo; es decir, procura conciliar en ella dos aspectos contradictorios para la época: el amor al estudio y la consciencia sobre su deber “natural” de mujer, el matrimonio y la procreación, dos características que se han demostrado bastante incompatibles a lo largo de la historia.

Completamente entregada al estudio, Diana todavía no ha tenido la ocasión de experimentar la vanidad de ser adorada por sus pretendientes. Su conocimiento del tema se limita a lo que habría leído en los libros o experimentado en su imaginación. Es una gran aficionada al arte y sus pretendientes le proporcionan el gusto de ser adorada de manera artística. Ahora, su saber libresco llega a proyectarse en la práctica. Y es su padre quien la conduce a este descubrimiento. Esto se inicia cuando el conde se dirige a los pretendientes de su hija con la petición que pone en marcha un gran juego de seducción a lo largo del cual la joven va a verse cortejada por diferentes pretendientes y adorada por ellos. ¿No es este el mejor halago para una mujer vanidosa? Cuando el conde se va del escenario, deja el asunto entre Diana y sus pretendientes. Dicho de otro modo, toma la decisión de no intervenir. Incluso, se puede suponer que el conde ya planea su acción mucho antes de abandonar el escenario. En el momento en que Bearne le pide el permiso de hablar con su hija, el conde contesta: “aunque la ha de negar, he de intentalla. / Pensad vosotros medios y ocasiones / de mover su entereza, que a escucharos / yo la sabré obligar con mis razones, / que es cuanto puedo hacer para ayudaros / a la empresa, tan justa y deseada, / de ver mi sucesión asegurada”(vv. 511-516). Deducimos que en realidad, el conde no se deja manipular por su hija; aunque complace en apariencia sus caprichos, en realidad, es muy astuto y sabio.

La voluntad de los pretendientes de Diana coincide con la suya, la de tener sucesión. El personaje que tiene la llave de la pieza, el que define la estrategia a seguir, no es otro que conde: vencer al desdén. Libre de preocupaciones excesivas por la honra de su hija permite que su hija inicie con sus pretendientes un juego de conquista. Los impulsos de la juventud no le son ajenos y por esto deja que todo siga su ciclo natural,

mientras que él, retirado con calma en su aposento, espera que la suerte le muestre un lado favorable. Él ya ha dado un gran paso hacia el cumplimiento de su voluntad como gobernante y como padre. Esto caracteriza al conde como paciente, astuto, razonable y sabio.

Conclusión:

En definitiva, el personaje del *padre* de *El desdén con el desdén* comparte pocas características pradianas, pues no manifiesta el valor ni la combatividad de un joven galán. Más bien, todo lo contrario: vive la realidad de sus días con calma y paciencia, siendo su primer propósito el de encontrar la manera de asegurar la sucesión. A pesar del ínfimo papel del padre en esta comedia, su presencia sobrevuela sobre la obra como una sombra poderosa, vigilante, y facilitadora del desenlace feliz, aportando unas notas particulares y renovadoras a la figura del *padre* estereotipado del teatro áureo.

Capítulo VI. La criada

El narciso en su opinión, de Guillén de Castro

1. Lucía y los rasgos esenciales de su personalidad

Juana de José Prades atribuye al personaje de la *criada* del teatro áureo las siguientes características:

Los servicios de la criada de la dama, en la Comedia Nueva están representados por una compañía constante a la misma. Cualquier movimiento de la dama es seguido inmediatamente por la criada. Esta convivencia permanente determina, entre ambas, una corriente de confianza y mutua adhesión. Es lógico que en cuanto la dama se manifiesta como enamorada, sea la criada la primera en saberlo y en tomar una actitud de iniciativa que secunde, y a veces anticipe, a la de la propia dama”. (125)

Dicho de otra manera, los servicios de la criada son incondicionales, modélicos en su fidelidad y buenas intenciones, aportando una óptica novedosa a la de la señora, a veces con un guiño a la picaresca. Su papel no se resume a ser su ayudante de cámara, sino también en las más íntimas de facilitar sus amoríos, por lo que entre ambas se establece una sólida relación de confidencialidad. Entre otros rasgos principales de este divertido personaje, Prades distingue la obediencia en lo que concierne los fines y móviles de la dama. Asimismo, la criada, según esta autora, es su consejera y

encubridora: “la astucia de la criada, más experimentada que su señora, la convierte en su consejera habitual. Muchas de las iniciativas de la dama no tienen de suyas más que el nombre, ya que han sido inspiradas total o parcialmente por la criada” (126). Sin embargo, las audacias de la criada tienen un margen de seguridad que se opone a las imprudencias de la dama y “aconseja en contra cuando la ve a punto de tomar una decisión alocada” (127). La misma autora destaca que “la participación de la criada en las intrigas, su calidad de consejera, la llevan directamente a la condición de encubridora de todas las trapacerías amorosas de la dama” (127). Además, hay en la criada, “como sucedía con el gracioso respecto de su amo, tal adhesión sincera a su señora que deja traslucir un fondo de bondad que se muestra en el ansia perpetua de ayudarla a conseguir sus fines, aunque los medios sean, la mayor parte de las veces, reprobables” (128). Por último, Prades establece un vínculo entre el gracioso y la criada: “el mutuo servicio a sus señores, el interés de cada uno de éstos, ocasiona entre criado y criada una porfía humorística, una suave disensión que se traduce en burlas y donaires”(129).

Una vez definidas las características esenciales de este “retrato robot” teatral, el personaje sobre el cual me voy a enfocar es Lucía, la criada de doña Brianda en *El narciso en su opinión* (c. 1613), comedia de Guillén de Castro. A lo largo de la obra, Lucía exhibe muchas características prototípicas de la *criada* identificadas hasta aquí, pero al mismo tiempo, posee algunos elementos psicológicos inusuales para su casta, que voy a analizar a continuación para contribuir a la construcción de su personalidad. De acuerdo con la definición pradiana, Lucía es la más íntima consejera de su dama, a quien ayuda siempre en sus asuntos amorosos. A lo largo de la acción, su misión consiste en asegurar la comunicación secreta entre Brianda y el Marqués. Por ejemplo, aparece en

escena cuando su señora está a la espera de su enamorado. Brianda le ordena: “Mira por esa ventana si viene” (p. 21),²⁹ a lo cual Lucía obedece de inmediato. Asimismo, al principio del segundo acto, Lucía otra vez está alerta para que los amantes puedan comunicarse al abrigo de miradas indiscretas. Al oír a alguien acercándose al aposento de la dueña, Lucía advierte: “Señora, pasos siento” (p. 60). Estos ejemplos evidencian que la criada que nos ocupa apoya en todo los fines y móviles de su dama. He de precisar que Lucía no es solamente consejera y encubridora de todas las trapacerías amorosas de Brianda, sino que, a la par con el gracioso y el Marqués, fabrica un plan que asegura el matrimonio entre los dos enamorados. Sin embargo, son únicamente Lucía y Tadeo quienes habrán de sufrir las consecuencias del enredo cuando están detenidos al final de la obra. En esto vemos una discrepancia significativa con la definición pradiana, pues Lucía, poco prudente en sus acciones, no duda en llevar a cabo un plan sumamente arriesgado, los medios a los que recurre son reprobables y las consecuencias, desastrosas. Pero precisamente en ello reside el interés del personaje, que mantiene al espectador atento y siempre a la espera de la aparición de la traviesa criada, con cuya salida a escena, el interés se aviva. En este sentido, Lucía ostenta mayor protagonismo en el enredo que Brianda, siendo el foco principal de la acción.

El aspecto más sobresaliente de Lucía es su relación con el gracioso Tadeo, lacayo de don Gutierre. Los dos son, sin duda, el motor humorístico de la obra desde el principio hasta el final. Tadeo y Lucía se conocen cuando este procura entrar en el aposento de Brianda para darle un recado de su amo. Este encuentro se produce de una manera sumamente cómica. Las primeras palabras de Lucía reflejan su asombro ante la

²⁹ Guillén de Castro. *El narciso en su opinión*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2007

intención del lacayo de entrar en el aposento de su señora: “Atrevimiento es ese” (p. 24), seguidos por la respuesta no menos jocosa de Tadeo: “No hay que dudar” (p. 24). Cuando este le confiesa que quiere entrar “hasta el último aposento” (p. 24), a Lucía no le deja de sorprender su atrevimiento: “¿estas loco?” (p. 24). Es entonces cuando Tadeo confiesa a Lucía que ambos tienen el mismo amo: “Soy lacayo del sobrino / cuyo tío es, por ser suyo, / tan mi amo como tuyo” (p. 25). Lucía califica su sentido del humor de “atrevido” y “extremado” (p. 25). Cuando Brianda confirma que Tadeo, en efecto, es lacayo del Marqués, Lucía cambia inmediatamente su manera de conversar con él, pasando de “ofendida” y “enojada” (p. 26)—en palabras de Tadeo—a calmada y coqueta. Lucía justifica la observación del gracioso con respecto al cambio de su estado de ánimo de la manera siguiente: “Es cierta cosa, / pues que me llamaste hermosa” (p. 26). Estos versos nos proporcionan dos elementos muy importantes para la construcción de su carácter, su hermosura y una gran inclinación a la coquetería. Tadeo confía en que su aspecto físico vaya de par con la inteligencia: “Yo me holgara / si, como tu buena cara, / tuvieran razones” (p. 26). Como veremos, aquí el gracioso ve colmadas sus esperanzas, puesto que a lo largo de la obra, Lucía disipará todas sus dudas a este respecto manifestando una astucia tan envidiable como su belleza.

El siguiente encuentro entre Lucía y Tadeo ocurre poco después, cuando esta se dirige a él con el siguiente pretexto: “Apercíbete a pedir / albricias; / que ya se apea mi amo” (p. 32). Como bien ha notado Tadeo, este es tan sólo un pretexto de su vuelta: “En buena hora sea; / más tú volviste a salir / solo para volverme a ver” (p. 32). En efecto, por su réplica siguiente, queda claro que Lucía ha vuelto para coquetear con el lacayo y lo hace de manera tan obvia que al irse, Tadeo lo nota en seguida: “Juguetona es” (p. 32).

¿Cuál será el fondo de la conducta tan desatada de la criada? ¿Vuelve porque Tadeo le interesa? ¿Por puro placer de coquetear? ¿Es porque ya ha empezado a trazar algún plan en su mente que ayude a su dueña a solucionar su dilema sentimental? ¿Cuáles son los móviles de Lucía en este momento? Trataré de dar respuesta a estas interrogantes a medida que se vaya perfilando la personalidad de nuestra criada. Por esta escena comprendemos que se ha establecido una fuerte conexión entre Lucía y el gracioso por la naturalidad en la comunicación, la afición mutua a los donaires, así como la curiosidad aguda por lo que respecta a la vida privada de sus amos. Estos aspectos forjarán su camaradería inicial, su complicidad en el engaño, así como el consiguiente e inevitable enamoramiento. Sin embargo, a diferencia de Tadeo—quien murmura y se burla de su amo constantemente—Lucía es fiel a su señora.

2. Lucía y la crítica moderna

El personaje de Lucía no ha recibido ninguna atención por parte de la crítica. La *criada*, en general, no ha gozado de la misma atención en el análisis que el personaje del *gracioso*, por ejemplo. Recientemente, Luciano García Lorenzo ha consagrado su volumen *La criada en el teatro español del siglo de oro* (2008) a este personaje “prácticamente sin atención por parte de los estudiosos, a pesar de la importancia que tiene para el desarrollo de los conflictos de muchas obras de nuestro teatro áureo” (9). García Lorenzo caracteriza a la criada como “figura imprescindible para entender buena parte del día a día de aquellos tiempos” (10). María Grazia Profeti delinea unas funciones fundamentales de la *criada*, que vienen a añadirse a las ya señaladas por Prades : alumbrar una escena que se supone nocturna o apagar velas provocando la dinámica de

ver/escondarse; poner en marcha la acción a base de una falta o un descuido; tener la ‘respuesta prevenida’ para todo; mentir; poner en tela de juicio la misma verdad de la representación, así como ser “la caracterización de los personajes femeninos altos” (García Lorenzo 61). María del Valle Ojeda Calvo, entre las características prototípicas de la criada, destaca la visión del mundo opuesto al de su señora, “sobre todo en lo referente al amor y al dinero” (García Lorenzo 74). Javier Huerta Calvo pone de relieve el mérito del gran cervantista Stanislav Zimic de haber destacado el enorme protagonismo que otorga “al personaje humilde de un modo tan radical, revolucionario para el Siglo de Oro, sencillamente porque lo presenta como un genuino ser humano, lúcidamente consciente de las circunstancias de su vida y afanoso de afirmar su existencia frente a todo el mundo; ‘¡aquí estoy!’” (citado en García Lorenzo 99). Con respecto a los criados cervantinos, Huerta Calvo afirma que ellos “reclaman su derecho a vivir, a amar, y se desmarcan de su condición de comparsas, de sujetos hechos para la chanza y el capricho de los demás” (99). Este es el caso de Lucía: vive, en vez de meramente existir, ama apasionadamente, y en vez de ser objeto del capricho de los nobles, satisface, en primer lugar, su propio afán de diversión.

3. La indumentaria de Lucía

El vestuario de nuestra criada desempeña un papel crucial en la construcción de su carácter polivalente y atípico. A lo largo de la obra, Lucía intercambia dos indumentarias: el vestido convencional de criada y las prendas lujosas de una dama. Asimismo, en el tercer acto, se sirve de un manto para cubrirse y al final aparece ridículamente vestida. Estos cambios son muy importantes en el desarrollo de la acción

dramática. Al principio del segundo acto, justo cuando Lucía está por encontrarse con don Gutierre, Tadeo asegura al Marqués: “Ya está en su puesto Lucía. / Y bien vestida y tocada, / en tu hermana transformada” (p. 74). Y cuando el Marqués le pregunta si Lucía realmente parece a su hermana, Tadeo afirma: “Del Papa lo puede ser, / pues de suyo lo asegura, / y tresdobra la hermosura / el adorno en la mujer” (p. 74). Como vemos, sus ropajes resaltan su hermosura. Tadeo confiesa al Marqués que Brianda la ha ayudado a vestirse: “con un bizarro vestido y bien compuesto un tocado, / trenzado el cabello y rizo, / sobre nieve y arrebol / hizo de Lucía un sol / que puede servir de hechizo” (p. 75). Como vemos Lucía se sirve del disfraz, uno de los recursos típicos de la graciosa.

En el tercer acto, Lucía aparece cubierta con un manto en dos ocasiones. La primera tiene lugar al principio: Brianda le había pedido comunicar al Marqués la sinceridad de sus sentimientos. Unos minutos después, Lucía utiliza este mismo manto para cubrirse en el momento de la inesperada aparición de don Gutierre. Al oír sus pasos, exclama: “Don Gutierre; ¡ay cielo santo! / ¿Qué haremos?” (p. 119); a lo cual Brianda responde: “Cúbrete el manto. / No te vayas; que es peor” (p. 119). En este momento Lucía, claro está, va vestida de criada y tiene que explicar su vestimenta a don Gutierre quien aún sigue convencido de que ella es la hermana del Marqués. En este caso, Lucía ha de servirse únicamente de su ingenio y de su talento interpretativo para proseguir con el engaño. En una situación tan delicada, la joven no pierde seguridad en sus habilidades: “Pues tan importuno anda / [don Gutierre] otra vez lo he de engañar.” (p. 120), procediendo de la siguiente manera:

De una criada tomé

este vestido mejor,
para no ser conocida
de la gente que me vio;
volando por esas calles,
hasta llegar donde estoy,
a los pies de vuestra prima,
que es mi propio corazón.
Cuando entraste, esperaba
más soledad y ocasión
de tener menos vergüenza;
pero ya que me obligó
el darme vos tanta prisa,
me descubrí, porque doy,
segura, tan buen lugar
a Tadeo en mi opinión,
que ha de quedar con los tres
el secreto de los dos.
Amparadme, pues que tiene
tanta disculpa mi amor,
en vos tan bien empleado,
como gentil hombre sois. (pp. 121-122)

Aquí vemos una gran capacidad de Lucía de usar las circunstancias a su favor, inventando en un instante una fábula plausible dentro del contexto dado; una fábula verosímil que suplanta a la verdad misma. En definitiva, pese a que el aspecto visual de Lucía en el momento de engañar a don Gutierre cumple un papel preponderante, hemos de acreditar más sus habilidades artísticas dado que es capaz de seguir con el engaño incluso cuando don Gutierre la ve en su vestido convencional. Esta situación, asimismo, apunta a unas características esenciales para la construcción de su personalidad: la habilidad de utilizar las circunstancias a su favor y la capacidad de escabullirse de situaciones comprometidas. Lucía disfruta del juego, lo vive plenamente y no deja de maravillarse al espectador con su ingenio, su creatividad, su espíritu libre y con su imaginación. Ella construye su identidad artística en unos segundos, sin mirar ni adelante, ni atrás, simplemente viviéndola, junto con Tadeo, el Marqués, Brianda y los propios espectadores de la comedia.

4. Lucía y la sociedad

El *DRAE* define el término *criado (a)* como “persona que sirve por un salario, y especialmente la que se emplea en el servicio doméstico”; “persona que ha recibido de otra la primera crianza, alimento y educación”. Usualmente, los criados entraban al servicio de un señor rico a los diez u once años y este, en cambio, le proporcionaba alimentos y educación. Esto explica la obligación de los criados a establecer lazos de fidelidad con sus señores. Por ser criada de doña Brianda, Lucía, al igual que Tadeo, ocupa el escalón bajo en la sociedad clasista de la época. Sin embargo, la función social de la criada en el teatro áureo se diferencia de la del gracioso tanto en sus tareas

domésticas como en su rango. En *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Mariló Vigil enumera las diferentes especializaciones que existían para las criadas: *fregonas* y *doncellas*, encargadas de labores domésticas más duras (22).

Por representar una visión del mundo muy parecido a la de la señora, Lucía rompe la ordenación binaria de la sociedad dramática que caracteriza la comedia barroca: dama-criada; galán-dama; gracioso-criada. Con el criado, sin embargo, Lucía se relaciona de modo mucho más directo que con los demás personajes al hablarle sin rodeos ni formalidades. Entre ambos, el amor no es menos noble que entre los de alta alcurnia, en lo cual se dibuja un aspecto atípico en su relación. Cuando su enredo queda al descubierto, Tadeo pone bien de manifiesto el peligro que implica: “ ¡En grande peligro estamos / Lucia!” (p. 124), y propone una solución: escapar juntos, ofreciendo a Lucía protección y sus nobles sentimientos. Aquí vemos que la pasión de Tadeo no se reduce al mero deseo, más bien todo lo contrario, puesto que pone de manifiesto una conducta típica de caballero. Lucía, a su vez, muestra una cualidad propia de una dama cuando se preocupa por su castidad. En efecto, insiste en ser una doncella en el momento en que Tadeo le ofrece escapar adonde les “guie una estrella” (p. 124). Este aspecto es tan importante para ella que estima necesario asegurar a Tadeo acerca de su pureza: “en ocasión / que convenga a mi entereza / yo probaré mi limpieza / con bastante información” (p. 124). Lucía insiste con firmeza: “Honrada soy” (p. 125). Mediante estas réplicas, se perfila cierta contradicción en su carácter: la sinceridad, una característica muy inusual en una sociedad donde abunda lo contrario, y que el arte barroco pone de manifiesto, como los juegos de la apariencia, el engaño de los sentidos, el trampantojo, la anamorfosis, etc. Estos elementos nos permiten construirla como atrevida, pero al mismo

tiempo inocente; enredosa y manipuladora, pero sincera. El momento en que confiesa a Tadeo que es honrada, su voz es un grito de autenticidad: pese a este enredo enorme que acaba de fabricar, es real. Estas contradicciones se pueden utilizar para la construcción de una personalidad compleja, completa e interesante.

En su manera de proceder con don Gutirre, Lucía logra encarnar todas las cualidades de una dama. La única diferencia es que ella no lo es. Es precisamente el no serlo lo que la hace salir triunfante. Don Pedro caracteriza a Brianda: “Y tú, a ser más bien mirada, / más humilde, más sujeta, / más prudente, más discreta, / más dócil y más honrada, / porque de ti se tuviera / general satisfacción, / fiaras de mi elección / lo que de la tuya era” (p. 54). Lucía es más bien lo contrario: no es ni humilde ni sujeta ni dócil, ni prudente. Pero sí es discreta y honrada, preocupada por demostrar su virginidad a su futuro marido. Tadeo la caracteriza como discreta en múltiples ocasiones. La ausencia de las características señaladas es precisamente lo que le ayuda a llevar a cabo su plan. De haber sido humilde, dócil y prudente, no se hubiera atrevido a emprender un juego lleno de peligros. Tampoco hubiera podido hacerlo de haber sido una auténtica dama. El Marqués se opone a la idea de que su hermana participe en el enredo: “¿cómo a mi hermana podía / meterla yo en esas cosas?” (p. 63).

El mayor logro de Lucía ha sido llegar a ser la dama ideal de don Gutierre. Tadeo se interroga acerca del carácter de su amo: “Y ¿sabrasme declarar / cómo un hombre puede estar / de sí mismo enamorado, / y hecho de su fuego abismo, / por sí mismo desvelarse, / descomponerse, abrasarse / y apetecerse a sí mismo?” (p. 15). En palabras de don Gutierre, su mujer ha de parecersele en todo, como él mismo declara: “al mirarme me holgara / si una mujer alcanzara / que en todo me pareciera” (p. 15). Don Gutierre

confiesa a su lacayo tener “bien imaginada” a esta mujer y tiene “la esperanza, buscar [su] semejanza, / al cuidado y el espejo” (p. 15). Es más, ha de ser una gran aficionada al lujo, pues don Gutierre constata: “dame pena / verme el cuello sin cadena, / y la mano sin diamante” (p. 16). Hemos de reconocer que la mujer ideada por don Gutierre es muy difícil, casi imposible de encontrar, pues lo más probable es que no exista. Es más, si hubiera de encontrar a una mujer como él, tendría que ser narcisista, arrogante, presumida y avara. Tan vano es su carácter que el propio criado lanza reproches a su amo: “¡Oh, que gentil arrogancia! / Perecerá tu justicia, / que vanidad y avaricia / hacen grande repugnancia” (p. 16). No es este tipo de mujer el que don Gutierre anhela. Y no obstante, Lucía llegará a ser su mujer ideal. En definitiva, Lucía, tan real como ilusoria, hace a don Gutierre creer en una realidad que llega a ser una ilusión.

5. El espacio y tiempo de Lucía

La acción de la comedia se desarrolla en la Corte. Poco después de su llegada, don Gutierre se compra dos trajes nuevos para “allanar de la Corte la grandeza” y con esto llega a ser “cortesano” y “galán”, como lo califica su hermano Gonzalo. Todos, sin excepción, temen al Rey, don Pedro, “cruel” e intransigente. Así, el Marqués fía a Brianda sus temores: “¿Puede ser que me destruya / tu cruel padre, pues desvía / el llegar la mano mía / a ser lazo de la tuya?” (p. 22). Sin embargo, pese a su apariencia rígida e imponente, en *El narciso*, la Corte se presenta como un perfecto lugar de travesuras y diversiones. Inés, la verdadera hermana del Marqués, a su vuelta, alaba la vida cortesana, mientras que menosprecia la aldeana:

¡Qué mala, qué necia es
la vida de las aldeas,
donde, pasados tres días,
hermosas melancolías
hacen hermosuras feas!
Y así tan sólo ha de ser
para divertir antojos,
dando apetito a los ojos,
que aumenten el gusto al ver
de esta corte la grandeza,
de esta heroica majestad,
adonde la variedad
compite con la belleza.
¡Qué cansadas soledades!
¡Qué gustos tan enfadosos!
Con razón llaman dichosos
los que habitan las ciudades. (p. 103)

Con razón Inés se queja de la soledad y el aburrimiento que marca la monótona vida de las aldeas, pues cuando vuelve a la Corte, no tiene ni idea cuánta diversión se ha perdido. Probablemente, ni podía haber imaginado que una criada se apropiaría de su nombre y de su identidad para tramar una burla increíble: y todo esto, a sus espaldas. En tiempos modernos, este caso tendría suficientes pruebas como para convertirse en un caso

legal, donde a todos los cómplices del enredo se les podría acusar de “*defamation of character*”. Si Inés no hubiera estado ausente en el periodo del engaño, a lo mejor nada de esto habría sucedido, o bien al contrario, habría sido una cómplice más.

A juzgar por la organización de la acción dramática, la puesta en escena de *El narciso* requeriría tres escenas interiores como mínimo: el salón público, donde don Pedro recibe a sus primos, el aposento de Brianda, y el aposento de Inés. Todas ellas pueden ser reveladas al público en un mismo espacio. La criada que nos ocupa tiene mucha presencia en escena, y con esto llega a dominar el espacio que no le pertenece. En ningún momento está escondida en su rincón, reservada a las tareas domésticas, sino que oscila entre el espacio cortesano—ya sea acompañando a su dueña, ya chismeando con el gracioso, ya siendo atendida para que la adornen con prendas ricas de “señora”—y las calles de una ciudad. El espacio en que se mueve el personaje nos sirve para construir su carácter polivalente: Lucía callejera juega a ser la dama noble.

6. Lucía y el desarrollo de la acción

Lucía cumple un papel central en el desarrollo de la intriga. Junto con el gracioso, es el motor principal de la obra porque mueve todas las piezas desde el principio hasta el final. En *El narciso*, no hay una acción principal, reservada a los amores entre Brianda y el Marqués, y otra secundaria, a cargo de los criados, sino una sola de la que poco a poco se van adueñando Lucía y Tadeo hasta el punto de apoderarse de ella completamente. Al final, es la pareja cómica la que llega a resolver todos los problemas de la comedia. En el principio de la obra, Brianda se encuentra ante un gran dilema: quiere al Marqués mientras que su padre quiere casarla con uno de sus primos.

Ya han venido a la Corte para cortejarla y el matrimonio parece inevitable: “Es mía la voluntad; / sólo le falta escoger / a cuál quiere”, dice Don Pedro (p. 48). Cansado de las excusas de su hija por prolongar la “elección”, le impone un ultimátum severo: dispone solamente de una hora para elegir a uno de sus pretendientes. Tan corto plazo pone en dificultad al Marqués, perdidamente enamorado de Brianda: “hoy quiere casarla el viejo, / y yo muriendo querría, / aunque haya de ser, siquiera / suspenderlo algunos días, / y no sé el cómo, ¡ay de mí!” (p. 62). En el momento en que el marqués se fía de Tadeo, contándole la dificultad de aceptar que Brianda se case con uno de sus primos, el ingenioso criado procura buscar una solución. Pregunta si el Marqués tiene “una hermana / con tanta opinión de linda / que es un extremo en la corte?” (p. 62). Conociendo bien el carácter narcisista de don Gutierre, el lacayo no se equivoca en pensar que su amo, viendo a una dama guapa que se interese por él, y cegado por su belleza, se encapricharía por conquistarla. Como vemos, las cualidades principales que ha de tener esta dama son dos: la belleza y lo que el lacayo no verbaliza, pero comunica implícitamente: el talento artístico. La hermana del Marqués, a quien Tadeo inicialmente concibe para este papel se ha ido de viaje. Entonces, el lacayo insiste en hallar una hermana fingida. El Marqués se pregunta: “... ¿qué mujer podría, / con discreción y hermosura / hacer lo que facilitas?” (p. 64). La persona propuesta era la menos pensada: la criada; de ella, Tadeo resalta las siguientes cualidades: “Esta criada briososa, / que entra, sale, bulle y brinca, / como las culebras sabia, / y como las ascuas viva.” (p. 65), que al Marqués le parecen “cosas soñadas”; y exclama: “¡Oh, amor, tras qué fantasías, / tropezando con mis penas, / voy siguiendo mis desdichas?” (p. 65).

El enredo fabricado con gran habilidad por la criada orienta el transcurso de la acción dramática. En primer lugar, crea un gran malentendido entre la verdadera hermana del Marqués y don Gutierre cuando aquélla vuelve a la Corte. Don Gutierre la encuentra en su habitación cuando esperaba encontrar a Lucía. El momento en que don Gutierre le confiesa que esperaba encontrar en su aposento a “quien mejor lo recibiera”, y menciona su nombre, Inés, sorprendida, exclama: “Pues ¿a quién estáis hablando? / ¿Venís en vos? / ¿Estáis ciego? / ¿Yo amor a vos?” (p. 105). Esta escena es una de las que crean comicidad en la obra, gracias al enredo de Lucía. Es más, antes de su huida, sucede otro incidente importante: don Gutierre ve a Tadeo y Lucía abrazándose. Esto crea una gran confusión, pues él aún cree que Lucía es la hermana del Marqués. Don Gutierre se pregunta:

¿Son cosas sucedidas, o soñadas?
 ¿Cuerpos vivos? ¿Fantásticas visiones,
 burlas dudosas, veras apuradas,
 seguros daños, vanas ilusiones
 ya en mi locura por mí mal fundadas?
 ¿Soy yo, yo, en mi ciega fantasía?
 ¿Son las tinieblas luz? ¿La noche es día?” (p. 126)

Estos versos evidencian que Lucía diluye el margen entre los opuestos: la realidad y la ilusión, la vigilia y el sueño, la verdad y la mentira, la sensatez y la locura, la luz y las tinieblas. A causa de ella, don Gutierre sigue alejado de la realidad, albergando las

esperanza de amores con una “dama noble”, tratando de dar sentido a lo que está viendo: “¿Quién vio en una mujer un apetito / tan vilmente a sus ojos empleado? / ¿Quién le ha visto soñado? ¿Quién escrito? / ¿Y quién pudiera verle imaginado?” (p. 126). Los múltiples dones de la criada son manifiestos en cuanto se refiere al poder de la palabra, al don del subterfugio y del enredo, que siembra la perplejidad de un personaje tan peculiar como don Gutierre: “¿cómo una mujer, otra Lucrecia, / al parecer, en casta y bien nacida, / cuando tan bien mis partes mide y precia, / que se arroja tras mí ciega y perdida, / con un lacayo así lasciva y necia, / mi amor ofende y de quien es se olvida?” (p. 127). Y sólo al final se da cuenta de que es víctima de un engaño: “¿Si todo fue ficción? / Mas, cielo santo, / ¿cómo es posible que me engañe tanto?” (p. 127).

Al darse cuenta de lo grave de esta situación, Tadeo exclama “¡En grande peligro estamos / Lucía!” (p. 124), y luego, advierte: “Pereceremos, / Lucía, si no picamos; / mi amo me ha de moler, / si nuestros embustes sabe” (p. 124). Los enredadores no ven otra solución que huir, pues Lucía, preocupada, exclama: “No dudo yo que me acabe / mi viejo; mas ¡soy mujer! / ¿Adónde iré, siendo tal?” (p. 124). Aquí, la heroína se encuentra al borde del precipicio. ¿Cómo va a reaccionar cuando la huida parece inevitable? Su única esperanza es la intervención divina. Lucía espera con cierta ingenuidad que se olviden de ellos, y así sucede. Don Pedro absuelve del enredo a los criados cuando todo se resuelve felizmente en bodas entre Brianda y el Marqués así como entre Lucía y Tadeo. El espíritu novedoso de esta comedia es que don Gutierre se queda solo, cuando era el “pretendiente” seguro para una de las damas. No es erróneo afirmar que es gracias a los criados, y especialmente a Lucía que todo se resuelva de esta manera. De no haberse atrevido a tramar el enredo, lo más probable es que don Pedro hubiera forzado a su hija a

contraer matrimonio con don Gutierre. Asimismo, el desenlace apunta a la dignificación de los humildes criados y la humillación del noble don Gutierre, quien no solamente fue rechazado por Brianda, sino también por la criada. La actitud agresiva e inconformista de Brianda no hubiera bastado para prevenir el matrimonio forzado; pero el enredo de los criados sí.

A primera vista, Lucía parece ser el instrumento de Tadeo. En efecto, es Tadeo el que concibe el engaño, es él quien “alimenta” el apetito de don Gutierre por la “hermana” del Marqués poniendo de relieve su hermosura y su afición secreta por él—“Y cuanto más en ti hablaba, / los ojos, de aplauso llenos, / me volvía, y me mostraba / más blandos y más serenos” (p. 68); —Es él quien informa al Marqués que Lucía ya está preparada para recibir a don Gutierre. No obstante, Lucía posee su propia manera de pensar y es gracias a su gran don de simular, gracias a su imaginación y afición al enredo que la ingeniosa criada logra el fin deseado por todos. No es una mera marioneta del lacayo, sino que, muchas veces, toma las riendas de la situación en sus manos. Lucía está en posición de elegir su destino y ayudar a su dueña a perseverar con la elección del suyo: un aspecto bastante novedoso para la época.

7. La construcción del personaje de Lucía

El momento en que Lucía parece concebir la idea de sacar a Brianda de su dilema aparece justo cuando recibe la confirmación acerca de la identidad del lacayo: por ser el amo del Marqués, puede ser vínculo importante entre ella y su señor facilitando el acceso a la información de este. Y así sucede, pues cuando el Marqués pregunta a Tadeo si murmura sobre su amo, este contesta: “Así el hacerlo me toca / para parecer criado” (p.

28). Es entonces cuando Lucía cambia completamente su manera de conversar con Tadeo, en un instante cambiando su enojo por coquetería. Al mismo tiempo, parece demasiado pronto afirmarlo dada la fugacidad con que se producen los acontecimientos, o bien, podemos usar este elemento para contribuir a la complejidad de la criada que nos ocupa, capaz en un instante de captar lo verdadero de la situación.

Será ella, Lucía, quien llevará a cabo este plan. Cuando está por encontrarse con don Gutierre, Tadeo afirma que se ve tan bien que es una digna merecedora de “señoría” y “paternidad”, en otras palabras, lo que no puede tener en una sociedad clasista: subir el escalón social y convertirse en poseedora de una herencia. Lucía pregunta a Tadeo antes de su encuentro con don Gutierre: “¿sabes si he de poder / disimular y fingir / sin turbarme y sin reír?” (p. 79). Esta pregunta permite elegir el gancho de nuestra heroína como una gran enredadora que disfruta con la burla. No le asusta para nada la incertidumbre de la situación; su mayor preocupación en este momento es contenerse de la risa. La joven no parece manifestar ni la menor inquietud sobre el éxito de la empresa. Esto quiere decir que su mayor móvil, aparte de la preocupación por su señora, es la diversión y el regocijo. Con esto, podemos adjudicar a Lucía las siguientes características nuevas: la audacia, el atrevimiento, la astucia e imprudencia, ya que no mide las consecuencias de sus acciones.

Desde la primera réplica, Lucía maneja la ironía y el sarcasmo con envidiable soltura. Cuando pregunta a don Gutierre “si es de los valencianos el uno”, este manifiesta una sorpresa: “¿en qué lo habéis conocido?” (p. 80). Lucía responde: “Viéndole tan gentil hombre, / el crédito de su nombre / di por la vista al oído” (p. 80). Esta respuesta deja a Tadeo boquiabierto, y exclama: “¡Oh, hideputa taimada! / con esto remata el seso / de mi

amo” (p. 80). Estas líneas sugieren que Lucía, bien informada acerca del carácter de don Gutierre, con su respuesta logra alimentar su amor propio inmenso. En efecto, don Gutierre se interroga : “¿Cómo a eso / podrá mi lengua turbada / responder, sino callando?” (p. 80). El principio del enredo está bien logrado. Don Gutierre, no pudiendo resistir el encanto de Lucía, va envolviéndose entre sus redes: “Ya dulcemente me abrasa /este serafín hermoso; / todo el bien me viene junto / ya se rinde” (p. 80). El arma más fuerte de Lucía en este momento es su belleza con que procura seducir a don Gutierre. Como vemos, el impacto que dejará en el joven presumido es increíble —“¡Qué dulce mirar! ¡Qué bella!” (p. 81) y le dirige un discurso típico del amor cortés. Lucía continúa halagando el oído de don Gutierre y con esto alimenta su ego:

aunque al oírme os asombre
al verme tan atrevida,
con deciros que en mi vida
vi galán tan gentil hombre,
y que a la fama perdono
lo que juzgáis que en mí hizo
pues mi agravio satisfizo
lo que dijo en vuestro abono;
porque, si no os alabara,
el veros no apeteciera,
ni a Tadeo ocasión diera
de que en mi nombre os llamara. (p. 83)

Esta respuesta también deja a don Gutierre boquiabierto. Lo curioso de esta situación es que don Gutierre no haya notado nada inusual en el comportamiento de una “dama”. Por lo general, a las alabanzas de un caballero las damas solían responder con un frío desdén, creando la imagen de ser inaccesibles. Lucía, en cambio, a cada halago que don Gutierre le dirige, lo remata con otro aún más dulce. Esto forja la comicidad de la situación: una mujer alimenta al hombre narcisista con halagos que él suele dirigirse a sí mismo. El efecto que esto produce en don Gutierre puede apuntar a su falta de experiencia con las damas, pues, enamorado de su propia persona, no ve, ni quiere ver nada a su alrededor. Esto lo convierte en susceptible a los engaños. Y Lucía lo aprovecha bien. A continuación, don Gutierre le pide la mano, a lo cual Lucía responde:

Primero estad advertido
que este favor tan temprano
no ha sido en mí liviandad;
pero vuestro casamiento,
hallando mi pensamiento
ya firme en mi voluntad,
dio a mi esperanza este brío,
y entre dudosa y cobarde
de que no llegara tarde
a vuestro cuidado el mío,
ligera de apasionada,

quise declararme luego. (p. 84)

Conversando con don Gutierre durante unos minutos, Lucía consigue que este le proponga el matrimonio. Cabe reconocer que es un logro increíble. Y es ella, Lucía, quien lo lleva a cabo con una gran habilidad. Tadeo elogia esta última réplica, caracterizándola como “discreta” y “taimada” (p. 84).

Cuando don Gutierre deja el escenario y Lucía se queda a solas con Tadeo, la joven enredadora resalta sus propias habilidades: “Lindamente he procedido /... que es un demonio aquel viejo” (p. 87). Con estos versos podemos adscribir a Lucía una autoconciencia: es muy consciente de sus talentos. Lo mismo ocurre en el principio del encuentro con don Gutierre, cuando en un aparte, la joven exclama: “Ya le mato con los ojos” (p. 80). Lucía es un personaje que reflexiona y por eso es consciente de su propia existencia. Su autoestima es correcta, pues Tadeo también la ve como tal cuando besa su mano: “Sabrosa con tantas veras / me supo, como si fueras / propia hermana del Marqués; / que los gustos persuadidos, / de los ojos engañados / suelen ser imaginados, / lo mismo que sucedidos” (p. 88). Es una réplica importante, ya que nos puede servir para la construcción del carácter de Lucía. Con sus capacidades artísticas, la criada logra borrar la frontera entre la vida y el sueño, la verdad y la mentira.

La construcción del personaje de Lucía recuerda en muchos aspectos al de Ángela de *La dama duende*. Al igual que la joven viuda, Lucía monta un gran espectáculo en que es la protagonista, pero a diferencia de Ángela, tiene un director, Tadeo. Es él quien la “recomienda” para este papel y, desde el principio, nota en ella grandes capacidades artísticas. Al sugerirla para este papel, Tadeo la considera idónea: “Esta criada, / que para

esto fue nacida” (p. 64). Lucía se fía de Tadeo y en varias ocasiones le pide consejos de cómo proceder. Por ejemplo, a lo largo de su primera aparición como dama, cuando don Gutierre se ve distraído conversando con el paje y el marqués, Lucía pregunta a Tadeo: “¿Y ahora?” (p. 81), a lo cual Tadeo la anima a hacer lo siguiente: “Agora, Lucía, / veremos tu habilidad; / hazle favores mirrados”. (p. 81). Lucía pregunta: “Y ¿dónde están las razones?” (p. 81). Lucía, lejos de obedecer ciegamente las sugerencias del gracioso, cuestiona constantemente su modo de proseguir con el enredo, lo cual apunta a su gran ejercicio de la razón. Lucía decide aceptar la siguiente sugerencia de Tadeo de “mirar más recio” (p. 81), al afirmar: “Sí, haré” (p. 81). Estos versos apuntan a que Lucía acepta la visión de Tadeo siempre que coincida con la suya. Podemos utilizar estas cualidades para construirla como un ser pensante, capaz de dudar, cuestionar y seleccionar.

Asimismo, hemos de darle un enorme crédito por manifestar sus habilidades artísticas. Con esto, no es un mero instrumento de su director, sino es una actriz independiente, capaz de construir ella misma su identidad. A diferencia de Ángela, Lucía está únicamente movida por el placer de fabular y enredar, así como, por supuesto, ayudar a su señora. Lucía no padece ningún dilema existencial, tan presente en la vida de Ángela. Conformándose completamente con su bajeza estamental, acepta la vida tal como es y la vive plenamente. A diferencia de Ángela, encerrada entre las cuatro paredes, Lucía es completamente libre. Atreviéndose a retos inmensos, corre un peligro menor que Ángela, pues tiene mucho menos que perder. Las preocupaciones obsesivas de los nobles, tales como la honra y la perpetuación de la herencia no le atañen para nada.

Asimismo, podemos situar a Lucía a caballo entre el carácter de Ángela y el de don García. Al igual que don García, Lucía no mide las consecuencias de sus acciones,

pero cuando está al borde del precipicio, logra escabullirse gracias a su capacidad artística e ingenio. Sin embargo, la Fortuna ha sido más piadosa con ella que con don García: pese a sus enredos, ha podido salir triunfante al poder contraer el matrimonio con el hombre de su preferencia y evitar el castigo del enredo. Quizás podamos atribuir el éxito del desenlace a su carácter astuto. A diferencia de las de don García, las intenciones de Lucía son inocentes, es decir, no acaban haciendo daño a nadie.

Conclusión:

Lucía: tan atrevida como inocente, tan honesta como mentirosa, tan audaz como cobarde, tan plebeya como noble, tan real como ilusoria; parece reunir en su persona la cara y la cruz, para resumir las contradicciones en una unidad superior de sentido. Simplemente Lucía: compleja, original y única. Sus enredos sirven propósitos tan pasajeros como la pura diversión, sin dejar de tocar otros más profundos: ayudar a Brianda a casarse con el hombre de su preferencia. Segura de su belleza, coquetea con los hombres de su alrededor y lleva a cabo su plan con coraje. Dudosa de cómo proceder con el plan, no teme consultar a su “director”, cuyos consejos sí, sigue, pero selectivamente. Manifiesta una fragilidad típicamente femenina sin dejar de dar muestras de un carácter fuerte. A lo largo de la obra, interactúa con la misma eficacia con sus iguales, como Tadeo, que lo hace con los de alta alcurnia: Brianda, el Marqués, y don Gutierre. Sus arranques de franqueza, tan inusuales para una sociedad hipócrita, cruzan el límite del carácter de criada como bufona. Así, Lucía manifiesta no solamente los rasgos generales definitorios del personaje marginal, sino también otros atípicos de su género, los cuales se apropia con naturalidad. Son los que he usado para construir su personalidad. Su

diferencia fundamental reside en su papel independiente de Brianda: no es un simple personaje subalterno que acompaña y complementa a su señora. De ahí la concepción del enredo; de ahí un abanico de confusiones dramáticas; de ahí el final feliz. Con este trabajo de construcción del personaje de Lucía, espero haber demostrado que no todas las criadas del teatro áureo son prototípicas y haber iluminado al personaje con una nueva luz.

Conclusión general

El principal propósito de esta tesis es contribuir a la revalorización de la caracterización con respecto al tema y al argumento. Esto ha sido posible gracias a las contribuciones de Peter Evans, Ruano de la Haza y Victor Dixon, que me han servido como punto de partida. En las secciones *El personaje y el desarrollo de la acción*, me he centrado en la manera en que los personajes se apoderan del curso de la acción dramática. Ángela, sin poseer ninguna seguridad del éxito final de su empresa, se lanza a una jornada llena de peligros y acaba triunfando. El caso de don García es distinto. A lo largo de su jornada se cree en control de la situación, pero acaba vencido por las circunstancias. La razón de estos fines dispares hay que buscarla en sus caracteres respectivos. Ángela y Tristán triunfan gracias a su ingeniosidad, don García fracasa debido a su ingenuidad e imprudencia. El rey Alfonso quizás sea una excepción a esta regla, pues el Rey se lo puede permitir todo. Aunque lo he tratado de construir a la luz de su humanidad, en ningún momento se debe olvidar su papel tradicional del monarca.

En la sección *El personaje y la caracterización*, he descubierto que cada uno de los seis personajes posee, en efecto, toda una gama de rasgos prototípicos identificados por Juana José de Prades. Este tipo de análisis sólo me ha dado resultados parciales sobre los seis personajes. He, pues, subrayado otras cualidades, gracias a las cuales nuestros héroes se alejan de sus denominaciones típicas. Son las que he empleado para construir personalidades individualizadas. He llegado a la conclusión de que aunque se asemejan en muchos aspectos a otros miembros de su clase y tipología, son diferentes, y

precisamente en estas diferencias reside su interés dramático. Si nos fiáramos de que el comportamiento de los personajes áureos es predecible desde el principio de la obra hasta el final, ¿cómo explicar la conversión de una dama en duende, de una criada en dama y de un gracioso en secretario? ¿Cómo justificar que el heredero de un mayorazgo no se case con la dama de su preferencia y de su mismo rango social, o que un Rey, desprendido de su vestimenta tradicional, en plena guerra, decide visitar a un vasallo? ¿O que un Duque, aun a riesgo de no tener un heredero, permita que su hija juegue a ser desdeñosa y persevere con sus caprichos irrazonables? Como vemos, este tipo de comportamiento es atípico de los personajes áureos, condenados durante décadas a una conducta fija y predecible. Son estas peculiaridades las que suscitan gran interés dramático y mantienen atento al espectador desde el principio de la comedia hasta el final.

El análisis de la sección *El personaje y la sociedad* ha mostrado que uno de los aspectos que los seis personajes tienen en común es que son desgraciados: por ejemplo, el encierro sofocante de Ángela, o el fracaso en los intentos amorosos de don García. Nuestros personajes son tan desdichados como atrevidos, viéndose sometidos a duras pruebas que les empujan hasta el límite de su naturaleza: las visitas peligrosas de Ángela al cuarto de don Manuel, las mentiras de don García, la invención de Tristán, el atrevimiento irracional del Rey, la pasividad del conde de Barcelona, el enredo de Lucía. Empujados por la necesidad de reafirmarse ante el mundo, sus capacidades muchas veces superan sus propias expectativas. El aburrimiento de Ángela la empuja a tramar un plan ingenioso; la ambición de Tristán, una invención maravillosa; el complejo de inferioridad de don García, unas mentiras brillantes.

He tratado de construir los seis personajes objeto de mi investigación como muy conscientes de su propia identidad: Ángela, en lo referente a su esencia fantástica; Lucía, con respecto a sus simulaciones de señora noble; Tristán, en cuanto a su simulación del mercader griego. Contradecirse, cambiar de opinión, arrepentirse son todas muestras de autorreflexión y consciencia sobre la propia identidad. No son pocos los ejemplos de estas cualidades que hemos visto en los capítulos de esta tesis, como la vanagloria de Tristán y Lucía, por mencionar solo uno. La adopción consciente de identidades múltiples los convierte en seres polifacéticos, capaces de manifestar rostros diferentes en un contexto dado. Ángela es una viuda cómica y trágica a la vez y convierte la tragedia de su vida en una gran comedia tanto para ella misma como para nosotros.

En estas páginas, espero haber demostrado que estos seis personajes áureos se alejan de los personajes prototípicos. Los he tratado de construir como auténticos seres humanos y proponer una lectura alternativa de estas obras clásicas. Para conseguirlo, he identificado, seleccionado y hecho hincapié en aquellos aspectos del texto que me han parecido más pertinentes para la construcción determinada del personaje. Naturalmente, he privilegiado algunos diálogos mientras que he dado menos importancia a otros. Sin embargo, no he hecho caso omiso de las partes que me hayan parecido inútiles, sino que he considerado plenamente el marco en que se mueve el personaje. He optado por construir seres lógicos, coherentes y plausibles basados en el texto completo.

Las seis personalidades que he construido se han ido perfilando a partir de la premisa de grandes directores teatrales, como Kazan y Jonathan Miller, de que los personajes teatrales no pre-existen, sino que han de ser creados en escena. El posible montaje de estas comedias clásica ha sido el motor de mi metodología, ya que mi

propósito principal ha sido rescatar a los personajes de las aulas académicas y recrearlos en escena. De ahí que haya dedicado algunas páginas a la reconstrucción de la *mise-en-scene* original de las seis comedias.

El teatro español del Siglo de Oro ya tiene cuatrocientos años de historia y sigue representándose tanto en los tablados españoles como en los internacionales. Algo tendrán sus personajes como para que un teatro que gozara de tanta popularidad en sus días siga suscitando el interés aún hoy, y para que sea aplaudido, por ejemplo, en certámenes importantes como el Festival de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), que alcanza ahora su 36 edición, o en festivales organizados por Ayuntamientos de España en verano, como los de la Villa de Madrid.

Bibliografía citada

- Aldler, Stella. *On Ibsen Strindberg and Chekhov*. New York: Knopf, 1999.
- Alemán Illán, Jesús. "Una traducción inédita del *Ars Poetica* de Horacio, por Tomás Tamayo de Vargas" *Criticón* (1997): 117-148.
- Antonucci, Fausta. "El perro del hortelano y La moza de cántaro: un caso de auto-reescritura lopiana." *Criticón* 87-89 (2003): 47-57.
- . "Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*." *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de La Asociación Internacional Siglo de Oro, I*. Eds. María Luisa Lobato and Francisco Domínguez Matito. Iberoamericana-Vervuert (2004): 263-273.
- Amezcuca, José. "La verdad sospechosa y la poética del desenlace." Eds. Beatriz Garza Cuarón and Yvette Jiménez de Báez. Colegio de México (1992): 829-847.
- Ara, Jesús A. "El engañoso desenlace de *La verdad sospechosa*." *Revista de Estudios Hispánicos* 13 (1979): 82-98.
- Arellano, Ignacio. "La Dama Duende y Sus Notables Casos." *Cuadernos de Teatro Clásico* 15 (2001): 127-39.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
http://www.dooos.org/articulos/textos/aristoteles_poetica.pdf.
- Armas, Frederick A. "Cespedes y Meneses and Calderon's La Dama Duende." *Romance Notes* 11 (1970): 598-603.

- . "Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende*." *Lenguaje y Textos* 3 (1993): 57-72.
- . "'Por una hora': tiempo bélico y amoroso en *La dama duende*." *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: homenaje a Jesús Sepúlveda*. Eds. Ignacio Arellano and Enrica Cancelliere. Biblioteca Áurea Hispánica 22 (2006): 115-131.
- Arribas, Inés. "*La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón et *Le menteur* de Corneille: aspects parodiques et autobiographiques." *Romance Languages Annual* 5 (1993): 1-4.
- Bances Candamo, Francisco. *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis, 1970.
- Blue, William R. "Echoing Desire, Mirroring Disdain: Moreto's *El desdén con el desdén*." *Bulletin of the Comediantes* 38.1 (1986): 137-46.
- . "Effects of the Baroque: The Displacement of the Subject." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1.1 (1992): 7-23.
- Bobes Naves, María del Carmen. "Cómo está construida '*La dama duende*,' de Calderón." *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 1 (1990): 65-80.
- Brooks, John. "*La verdad sospechosa*: The Source and Purpose." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 15.3 (1932): 243-52.
- Burke, James F. "The 'Banquet of Sense' in *La verdad sospechosa*." Ed. John S. Miletich. *Hispanic Seminary of Medieval Studies* (1986): 51-56.
- . "Dramatic Resolution in *La verdad sospechosa*." *Renaissance and Reformation/Renaissance et Reforme* 11 (1975): 52-9.

- Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende*. Ed. Ángel Valbuena Briones. 2th ed. Madrid: Cátedra, 1977.
- . *La dama duende*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Madrid: Cátedra, 2011.
- . *La dama duende*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica, 1999.
- . *La dama duende*. Eds: Pilar Díez y Jiménez de Castellanos. Zaragoza: Editorial Ebro, 1960.
- Callow, Simon. *Acting in Restoration Comedy*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1999.
- . *Being an Actor*. London: Methuen, 1984.
- "Caracterización", *Diccionario del Teatro del Siglo de Oro*. Ed. Frank Casa, Luciano García Lorenzo and Germán Vega García-Luengos: Madrid, Castalia (2002): 40.
- Carreño, Antonio. "Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega." *El escritor y la escena*. Ed. Ysla Campbell. Univ. Autónoma de Ciudad Juárez, (1993): 115-128.
- Cascales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Cascardi, Anthony J. *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. New York: Cambridge University Press, 1984.
- Castells, Ricardo. "García's Love Melancholy and the Banquet Scene in Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa*." *Bulletin of the Comediantes* 45.1 (1993): 93-101.
- Castro, Guillén de. *El narciso en su opinión*. Barcelona: Linkgua, 2007.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha. II Parte*. Ed. Manuel Fernández Nieto.

Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006.

Combet, Louis. "Le cas de Teodoro: quelques aspects de la modernité du *Perro del hortelano*." *Cahiers d'Etudes Romanes* 17 (1993): 45-73.

Concha, Jaime. "El tema del segundón y *La verdad sospechosa*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14.28 (1988): 253-79.

Crocetti, María Martino. "La dama duende: Spatial and Hymeneal Dialectics. *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press. (1991): 51-66.

D'Antuono, Nancy L. "And the Story Goes 'Round and Round': The Genesis and Fortunes of *Il can dell'ortolano*." *Italian Culture* 12 (1994): 107-23.

---. "El gracioso de Lope de Vega: máscara desenmascarada." *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Eds. Mercedes Vidal Tibbitts and Claire J. Paolini. Cuesta. (1996): 81-95.

Darst, David H. "Hidden Truths and Wrong Assumptions in *La verdad sospechosa*." *Revista de Estudios Hispánicos* 13 (1979): 439-47.

Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: A. Bosch, 1978.

DiLillo, Leonard M. "Moral Purpose in Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa*." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 56. special issue (1973): 254-9.

Dixon, Victor. *Characterization in the Comedia of Seventeenth-Century Spain*.

Manchester: Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester,

1994.

- Duncan-Irvin, Hayden. "Three Faces of Diana, Two Facets of Honor: Myth and the Honor Code in Lope de Vega's *El perro del hortelano*." *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*. Ed. Frederick A. de Armas. Bucknell UP--Associated UP. (1998): 137-149.
- Evans, Peter. "Peribáñez and Ways of Looking at Golden-Age Dramatic Characters", *Romanic Review* 74 (1983): 136-51.
- Exum, Frances. "'Conceptismo' as a Comic Technique in Moreto's *El desdén con el desdén*." *South Atlantic Bulletin: A Quarterly Journal Devoted to Research and Teaching in the Modern Languages and Literatures* 42.4 (1977): 96-102.
- Fernández, Esther and Cristina Martínez-Carazo. "Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró." *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 83.3 (2006): 315-28.
- Fernández, Jaime. "Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega." *Bulletin of the Comediantes* 50.2 (1998): 307-16.
- Fiore, Robert L. "The Interaction of Motives and Mores in *La verdad sospechosa*." *Hispanófila* 61 (1977): 11-21.
- Fischer, Susan L. "The Invisible Partner: A Jungian Approach to Calderón's *La Dama Duende*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.2 (1983): 231-47.
 ---."Some are born great ... and some have greatness thrust upon them':
 Comic Resolution in *El perro del hortelano* and *Twelfth Night*." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 72.1 (1989): 78-86.

- Fothergill-Payne, L. "La justicia poética de *La verdad sospechosa*." *Romanische Forschungen* 83 (1971): 588-95.
- Friedman, Edward H. "Sign Language: The Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*." *Hispanic Review* 68.1 (2000): 1-20.
- Fucilla, Joseph G. "Sobre las fuentes de *Del rey abajo ninguno*." *Nueva Revista Filología Hispánica* 5 (1952): 381-93.
- García Santo-Tomás, Enrique. "Diana, Lope, Pilar Miró: horizontes y resistencias de clausura en *El perro del hortelano*." "*Otro Lope no ha de haber*", II. Ed. M. G. Profeti. Alinea (2000): 51-61.
- Gaylord, Mary Malcolm. "The Telling Lies in *La verdad sospechosa*." *MLN* 103.2 (1988): 223-38.
- González, Cristina. "Sobre *Del rey abajo, ninguno*." *Bulletin of the Comediantes* 32 (1980): 49-53.
- Gruber, William E. *Missing Persons. Character and Characterization in Modern Drama*. Athens: University of Georgia Press, 1994.
- Hildner, David J. "Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*." Ed. Alva V. Ebersole. Albatros. *Hispanófila* 6 (1979):121-125.
- Holmberg, Arthur. "Variaciones sobre el tema del honor en *La dama duende* de Calderón." Ed. Luciano García Lorenzo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (1983): 913-923.
- Howe, Elizabeth Teresa. "The Education of Diana in Agustín Moreto's *El desdén con el Desdén*." *Romanische Forschungen* 102.2-3 (1990): 149-62.
- Huizinga, J. *The Waning of the Middle Ages*. London: E. Arnold, 1955.

- Janés, Alfonsina. "Dame Kobold: cuatro óperas alemanas basadas en *La dama duende* de Calderón." *Studi Ispanici* 31 (2006): 103-22.
- Jaynes, Julian. *The origin of consciousness in the breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin, 1976.
- Jones, Michael. "Five Liars: French, English and Italian Imitations of *La verdad sospechosa*." *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association: A Journal of Literary* 62 (1984): 192-207.
- José Prades, Juana de. *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- Kazan, Elia. *Kazan on Directing*. New York: Alfred A. Knopf, 2009.
- Kuehne, Alyce de. "Los planos de la realidad aparente y la realidad auténtica en *La dama duende* de Calderón." *Pacific Coast Philology* 2 (1967): 40-6.
- Larson, Catherine. "*La dama duende* and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel." Eds. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith. *Bucknell UP--Associated Ups*. (1991) 33-50.
- Levinson, Brett. "The Management of the Estate in *La verdad sospechosa*." *Revista de Estudios Hispánicos* 28.2 (1994): 163-83.
- Lorenzo, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005.
- (ed.). *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- Mañas Martínez, María del Mar. "Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró." *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 21 (2003): 139-56.

- McGrady, Donald. "Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*." *Anuario Lope de Vega* 5 (1999): 151-66.
- Miller, Jonathan. *Subsequent Performances*. London: Faber: 1986.
- Molina, Tirso de. *Cigarrales de Toledo*. Ed. Luis Vázquez Fernández. Madrid: Clásicos Castalia, 1996.
- Moreto, Agustín. *El desdén con el desdén*. Ed. Lluís Josep Sirera. Barcelona: Editorial Planeta, 1987.
- . *El desdén con el desdén*. Ed. Franciso Rico. Madrid: Clásicos Castalia, 1971.
- Mujica, Barbara Kaminar. "From Comedia to Zarzuela: The Generic Transformation of Calderón's *La dama duende*." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 10-11 (1997): 17-35.
- Norden, Janet B. "Moreto's Polilla and the Spirit of Carnival." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 68.2 (1985): 236-41.
- O'Callaghan, Joseph F. *A History of Medieval Spain*. London: Cornell University Press, 1975.
- O'Dell, Leslie. *Shakespearean Characterization. A Guide for Actors and Students*. Westport Conn. : Greenwood Press, 2002.
- Ortigoza V, Carlos. "Del rey abajo, ninguno, de Rojas estudiada a través de sus móviles." *Bulletin of the Comediantes* 9.1 (1957): 1-4.
- Owen, Arthur L. "La verdad sospechosa in the Editions of 1630 and 1634." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 8.2 (1925): 85-97.
- Parker, Alexander. *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. London: Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957.

- Paterson, Alan K. G. "Reversal and Multiple Role-Playing in Alarcón's *La verdad sospechosa*." *Bulletin of Hispanic Studies* 61.3 (1984): 361-8.
- Polo Alvarado, Lorna. "La alacena: recurso espectacular en *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca." *Revista de Estudios Hispánicos* 1-2 (2008): 173-178.
- Prieto Inzunza, Angélica. "La semiótica y La poética." *Tramoya: Cuaderno de Teatro* 45 (1995): 173-83.
- Real Academia Española. (2001). Duende. *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=duende>.
- . Holanda. *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=holanda>.
- . Criado (da). *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=criado>.
- Reichenberger, Arnold G. "Rojas Zorrilla's *Del Rey abajo, ninguno* as a Spät-Comedia." *Stil- Und Formprobleme in Der Literatur*. Ed. Paul Böckmann, (1960):194-200.
- Ribbans, Geoffrey. "*La verdad sospechosa*: Lying and Dramatic Structure Once More." *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 26.1 (2010): 139-56.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Del rey abajo, ninguno*. Ed. Wittmann, Brigitte. Madrid: Cátedra, 1980.
- Rothberg, Irving P. "The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*." *Bulletin of the Comediantes* 29 (1977): 86-96.
- Rosenberg, Marvin. *The Adventures of a Shakespeare Scholar. To discover Shakespeare's Art*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1997.

- Ruano de la Haza, José María. "El condenado por desafortunado: *Próspera y adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, de Mira de Amescua". *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Editorial Universidad de Granada (2005): 437-51.
- . *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- . "Las dudas de Caupolicán: *El Arauco domado*, de Lope de Vega." *Theatralia. Revista de Poética del Teatro* 6 (2005): 7-21.
- . "Las máscaras de Cortés: *La conquista de México*, de Fernando de Zárate". *Bulletin of the Comediantes*, 58.1 (2006): 189-205.
- . "Malicia campesina y la ambigüedad esencial del *Peribáñez* de Lope", *Hispanófila*, 28 (1985), 21-30. Reprinted in *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica (1992): 192-197.
- . "Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura". *El escritor y la escena V*. Ed. Ysla Campbell. Mexico: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (1997): 19-35.
- . "The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*." *Bulletin of Hispanic Studies* 64.1 (1987): 51-63.
- . "Un gracioso en busca de un actor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega," *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo Madrid: Editorial Fundamentos (2005): 111-122.

- Rubiera, Javier. "Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*". Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, 225-249, Madrid, Fundamentos, 2005.
- Rubio, Isaac. "Diez notas sobre *El perro del hortelano*, de Lope de Vega." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.1 (2000): 95-106.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *La verdad Sospechosa*. Ed. Alva V. Ebersole. Madrid: Cátedra, 1977.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Sage, J. W. "The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and Related Plays." *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*. Ed. R. O. Jones. Tamesis (1973): 247-266.
- Schizzano Mandel, Adrienne. "La dama juega al duende: pre-texto, geno-texto y feno-texto." *Bulletin of the Comediantes* 37.1 (1985): 41-54.
- Serrano Deza, Ricardo. "*La verdad sospechosa* y su 'intención' a la luz del análisis infoasistido." Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- Soons, C. A. "*La verdad sospechosa* in its Epoch." *Romanische Forschungen* 74 (1962): 399-403.
- Stanislavsky, Konstantin. *An Actor Prepares*. New York: Theatre Arts Books, 1984.
- Stroud, Matthew D. "Social-Comic Anagnorisis in *La dama duende*." *Bulletin of the Comediantes* 29 (1977): 96-102.
- Suárez Briones, Beatriz. "*La verdad sospechosa* bajo sospecha: de Ruiz de Alarcón a Pilar Miró." *Problemata Teatralia*, I (1996): 225-237.

- ter Horst, Robert. "The Ruling Temper of Calderon's La Dama Duende." *Bulletin of the Comediantes* 27 (1975): 68-72.
- Ticknor, George. *History of Spanish literature. Volume II*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1965.
- Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated, 1999.
- Ullman, Pierre. "A Theme of *Del rey abajo, ninguno*, and its Analogy with *limpieza de sangre*." *Romanic Review* 57 (1966): 25-34.
- Urbina, Eduardo. "'La razón de más fuerça': triple juego en *La verdad sospechosa*." *Hispania: A Journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese* 70.4 (1987): 724-30.
- Valbuena-Briones, Angel. "La técnica dramática y el efecto cómico en *La dama duende*, de Calderón." *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 349 (1975):15-26.
- Van Antwerp, Margaret A. "'El fénix es': The Symbolic Structure of *Del rey abajo, ninguno*." *Hispanic Review* 47.4 (1979): 441-54.
- Varey, J. E. "La dama duende, de Calderón: símbolos y escenografía." *Calderón. Actas del Congreso Internacional*. Ed. Luciano García Lorenzo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1983):165-183.
- Vega Carpio, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. ITESM. Campus Eugenio Garza Sada.
- . *El perro del hortelano*. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1997.

- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1986.
- Wardropper, Bruce . "Moreto's *El desdén con el desdén*: The Comedia Secularized." *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957): 1-9.
- . "Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*." *Kentucky Romance Quarterly* 14 (1967): 101-11.
- . "The Poetic World of Rojas Zorrilla's *Del rey abajo, ninguno*." *Partisan Review* 52 (1961): 161-72.
- Weber, Alison. "La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcon". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: University of Toronto (1980): 783-785.
- Weber de Kurlat, Frida. "*El perro del hortelano*, comedia palatina." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24 (1975): 339-63.
- Wheeler, Duncan. "We are Living in a Material World and I Am a Material Girl: Diana, Countess of Belflor, Materialised on the Page, Stage and Screen." *Bulletin of Hispanic Studies* 84.3 (2007): 267-86.
- Whitby, William M. "Appearance and Reality in *Del rey abajo, ninguno*." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 42.2 (1959): 186-91.
- Wilttrout, Ann E. "Murder Victim, Redeemer, Ethereal Sprite: Women in Four Plays by Calderon De La Barca." *Albatros. Hispanófila* 6 (1979): 103-120.