

## Tirso a escena: la construcción del personaje de Don Melchor, en *La celosa de sí misma*

José María Ruano de la Haza

*Universidad de Ottawa*

**D**urante la temporada 2003-2004 la Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenará *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina, dirigida por Luis Olmos, quien en una nota de prensa observa:

Tirso de Molina se revela en *Celosa de sí misma* como un observador actual y audaz psicólogo contemporáneo. Personalmente, y salvando la distancia que media de siglos y circunstancias, en esta obra no puedo evitar sentir paralelismos y afinidades, de fondo y de estilo, entre nuestro genial y prolífico escritor barroco y un magnífico creador de nuestros días como es Woody Allen que también, en su barroquismo y con su bisturí de humor, suele escudriñar esos impulsos emocionales, universales, que forman parte de todos.

No sé cómo el distinguido director teatral y sus actores mostrarán esos impulsos emocionales y universales en el montaje de la obra, ni cómo construirán sus personajes. Pero estoy seguro de que su acercamiento será eminentemente teatral, que es precisamente como debe ser. El mío, con el texto siempre delante y con algunas lecturas críticas detrás, mana de diferente fuente, aunque espero que el resultado no sea muy desigual.

*La celosa de sí misma* sitúa en escena a una serie de personajes que son impulsados por una serie de resortes que van desde la codicia, pasando por los celos y la rivalidad, hasta el flechazo. Pero todos ellos y sus motivaciones son comprensibles en el contexto del universo teatral que ha creado, no sin cierto humor cínico, el genial mercedario. Incluso los celos de sí misma de la protagonista, Magdalena, resultan plausibles dentro de la lógica de la comedia. Lo único que tanto los lectores como los espectadores y actores no llegan a entender bien es cómo el prota-

gonista, don Melchor, puede enamorarse perdidamente de una mano. Lo absurdo no es tanto el enamoramiento de una mano específica, ni que se aluda a ella como si se tratase de una hermosa mujer, sino el hecho de que cuando don Melchor vuelve a ver esa mano no es capaz de reconocerla, pese a que la ha descrito poco antes con todo detalle. Cuando su criado Ventura le asegura a finales del primer acto que la mano de su prometida Magdalena es la misma que le enamoró en la iglesia de la Victoria, Melchor se niega a creerle: «Anda, borracho; aun decillo / es blasfemia» (I, vv. 1175-76)<sup>1</sup>. Cualquier actor que desee representar adecuadamente el carácter de Melchor ha de explicarse y explicar a su público esa incomprensible ceguera, la cual vuelve a manifestarse, incluso con mayor fuerza, cuando las dos damas que lo persiguen, Magdalena y Ángela, ambas tapadas y ambas fingiendo ser la ficticia condesa de Chirinola, le muestran un ojo. Melchor cree que esos dos ojos son un mismo ojo, pese a que Ventura le asegura que son de diferente color: «no es ese el ojo de ayer; / que su niña era mulata / y hoy se ha vestido de azul» (II, vv. 495-97). ¿Cómo explicar tal aberración? Uno de los mejores comentaristas de esta comedia, Halkhoree, la entiende en términos de lo que él considera el tema central de la comedia: *tropelía*<sup>2</sup>. La palabra *tropelía*, en el sentido cervantino de «aquella ciencia [...] que hace parecer una cosa por otra»<sup>3</sup>, se utiliza una sola vez en la comedia. A comienzos del primer acto, Ventura, advirtiendo a Melchor de los peligros de Madrid, le dice que

Pícaro entra aquí más roto  
que tostador de castañas,  
que fiado en las hazañas  
del dinero, su piloto,  
le muda la ropería,  
donde un hijo pródigo vino,  
en un conde palatino,  
tan presto que es tropelía. (I, vv. 17-24)

Halkhoree arguye que Melchor no reconoce la mano precisamente por la «ropería» que muda todo, ya que, según explica a Ventura, «la mano que a mí me ha muerto / de una vuelta se adornaba / de red» (I, vv. 1189-91). Sin esa red que la cubría, Melchor no puede identificarla, de la misma manera que es incapaz de identificar a Magdalena y Ángela cuando, ocultándose tras un manto, se transforman ambas en la condesa de Chirinola. Según Halkhoree, el tema de *tropelía*, causante de todo el enredo de la comedia, se manifiesta no solo en el vestuario femenino sino también en el lenguaje gongorino que utilizan los amantes, en la religión del amor que profesan y en el neoplatonismo en que dicen creer. Todos estos aspectos de la ciencia de *tropelía*, concluye el crítico, contribuyen a transformar la realidad de las cosas y son por tanto causantes del confuso mundo en que se mueven los personajes.

<sup>1</sup> Todas las referencias remiten a la numeración de los versos de la edición bilingüe de Maurel.

<sup>2</sup> Halkhoree, 1989.

<sup>3</sup> Cervantes, *Coloquio de los perros*, p. 553.

Pero hay algo que Halkhoree no explica satisfactoriamente en lo que respecta a la tropelía más importante de la comedia. Si la «ropería» transforma la mano de Magdalena hasta hacerla irreconocible a Melchor, ¿por qué no surte el mismo efecto en su criado Ventura? Ventura reconoce la mano inmediatamente: «aquella mano esplendente / [...] es la misma, vive Dios, / que melindrizó el bolsillo» (I, vv. 1172-73). Más difícil todavía es aceptar cómo dos ojos de diferente color, que Ventura distingue perfectamente, le parecen uno mismo a Melchor. Atribuirlo a la ciencia de la tropelía es, a mi juicio, querer que el carro tire del caballo, o subordinar la caracterización de los personajes al supuesto tema principal de la obra, que no es sino uno entre otros muchos: celos, amistad, interés, imaginación, amor cortés, etc. Más lógico será intentar encontrar una explicación a la evidente contradicción entre lo que ve Melchor y lo que ve su criado Ventura —contradicción que nos recuerda a las diferentes maneras de percibir la realidad de don Quijote y Sancho Panza— en la caracterización de los personajes.

Es esta, sin embargo, una parcela de los estudios sobre el teatro clásico español que apenas ha sido cultivada<sup>4</sup>. En el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Casa concluye en el apartado sobre la «Caracterización» que «el personaje autónomo es un concepto caro a la literatura moderna pero de poca utilidad dramática para el teatro clásico». ¿Por qué? Porque el tema de la obra requiere que el personaje «cumpla la función que la obra le exija y las características que exhibe no pueden alejarle del papel que le corresponde en ella»<sup>5</sup>. Afortunadamente no toda la crítica moderna comparte esta opinión. Dixon, por ejemplo, cree que la pieza teatral áurea bien construida es la que presenta un equilibrio entre todos sus elementos esenciales, entre los cuales se encuentra, naturalmente, la caracterización de los personajes<sup>6</sup>. Frenk responde a la extendida opinión de que los personajes del teatro clásico español son meros tipos preguntándose: «¿cómo se explica la poderosa impresión que dejan en nosotros ciertos protagonistas y aun ciertos personajes secundarios de la comedia española?»<sup>7</sup>. Y Evans aconseja que analicemos al personaje del teatro clásico español como «la dramatización de varios conflictos: entre los elementos constitutivos de la personalidad, entre la inclinación natural y los papeles sociales, entre ilusión y realidad»<sup>8</sup>. Yo mismo he estudiado a algunos personajes de la comedia española, por ejemplo Peribáñez, Segismundo, Rosaura y Pedro Crespo, como auténticos personajes teatrales y no meros tipos<sup>9</sup>. Es lo que me propongo hacer a continuación al intentar la construcción del personaje de don Melchor en *La celosa de sí misma*.

<sup>4</sup> Véase mi artículo «Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón», en prensa.

<sup>5</sup> Comp. Casa, 2002, p. 40. Los resultados de la aplicación de este acercamiento pueden verse en la corta sección «Algunas consideraciones sobre el personaje de Melchor» del artículo de Mata, 1998.

<sup>6</sup> Dixon, 1994.

<sup>7</sup> Comp. Frenk, 1977, pp. 481-82.

<sup>8</sup> Comp. Evans, 1983, p. 136: «the dramatization of various conflicts: between the self's component elements, between natural inclinations and socially-induced roles, between illusion and reality»

<sup>9</sup> Véanse Ruano de la Haza, 1997, 2000 y 2001.

¿Cómo se construye un personaje teatral? El método más común —utilizado generalmente por críticos literarios más bien que, me imagino, por profesionales del teatro— consiste en suponer que ese personaje pre-existe en el texto y que todo lo que el crítico, el lector o el actor deberá hacer es sacarlo a la luz; es decir, mediante la aplicación de un método deductivo, des-cubrir o des-velar algo que está oculto en el texto. Pero, como bien dice Stephen Orgel, los personajes teatrales no son personas reales, sino «elementos de una estructura lingüística, líneas en un drama, y, más básicamente, palabras en una página»<sup>10</sup>. Suponer que el dramaturgo al escribir esas palabras tenía en mente una persona determinada con un carácter y psicología precisos, susceptibles de ser adivinados o deducidos por el crítico o el actor, es caer en la falacia intencional. Si, por el contrario, aceptamos que todo lo que tenemos a nuestra disposición es un texto teatral y suponemos que, aun cuando el dramaturgo tuviera algo o alguien en mente, nuestra tarea debe ser, *inductivamente*, construir el personaje mediante la juiciosa selección de ciertos aspectos de ese texto que nos parezcan adecuados para nuestro fin, nuestro acercamiento y con él los resultados obtenidos serán muy diferentes. No se tratará ahora de escudriñar las palabras que escribió el dramaturgo en busca de una personalidad, sino de utilizar esas palabras, cual ladrillos de un edificio, para crear un personaje. En lugar de descubrir, construiremos y crearemos en lugar de revelar. Este proceso de construcción y creación no puede ser arbitrario ni frívolo; tampoco irá a contrapelo del texto en su totalidad ni deberá eliminar las partes que no parezcan útiles a nuestra interpretación. Pero también deberemos tener en cuenta que, en el contexto en que fue creada la pieza, los rasgos definitorios de un personaje no son todos igualmente importantes o relevantes. Por ejemplo, el hecho de que Melchor, en *La celosa de sí misma*, vaya a misa tan pronto llegue a Madrid podría ser un rasgo significativo si se tratara de un personaje moderno («es hombre de misa diaria»), pero en el teatro del siglo XVII no creo que tuviera mucha importancia. El personaje construido ha de ser, pues, lógico, consistente, plausible, apropiado al contexto histórico y literario en que fue creado, dramáticamente interesante y, si es posible, vehículo de cierta verdad poética o psicológica. En suma, ha de ser un personaje que, al menos durante el curso de la representación, cree 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. Incluso en el teatro brechtiano de alienación cierta identificación con los personajes es inevitable por parte del público. Pese a las intenciones originales de Brecht, el espectador de *Madre coraje*, por ejemplo, no podía menos de solidarizarse con la madre y sus hijos. La escena en que muere Kattrin, la hija muda, fue descrita por Bentley, como «posiblemente la escena de mayor emoción en todo el drama del siglo XX»<sup>11</sup>. Pero el arte de conseguir este efecto final no pertenece al crítico, sino al actor. Todo lo que el crítico puede hacer es ofrecer, mediante un aná-

<sup>10</sup> Comp. Orgel, 2002, p. 8: «Characters, that is, are not people, they are elements of a linguistic structure, lines in a drama, and more basically, words on a page».

<sup>11</sup> Comp. Bentley, en su edición de siete comedias de Bertolt Brecht, 1961, p. XII.

lisis del texto y desde un conocimiento tanto lingüístico como histórico, literario y teatral, un abanico de posibilidades, potencialidades y perspectivas que el actor puede utilizar para la construcción del personaje.

\* \* \*

Don Melchor es un joven caballero pobre (I, vv. 52-59) que viaja de León a Madrid para casarse con doña Magdalena, hija de un perulero y poseedora de una dote de 60.000 ducados. Estos son los datos básicos del personaje, datos que podría compartir con un centenar de galanes de comedias del Siglo de Oro que llegaran a la corte a pretender una cruz de Santiago, una merced real o una esposa adinerada. Sus expresiones de sorpresa al ver la «confusión» que reina en Madrid tampoco son originales y sugieren el tipo de provinciano deslumbrado por la capital. Pero hay dos detalles en esta escena inicial que pueden utilizarse para distinguir a Melchor de otros galanes de comedia pobres. El primero es su brutal afirmación de que viene a casarse, no con una mujer, sino «con sesenta mil ducados» (I, v. 58), y el segundo, el hecho de que, momentos después, contradice sus propias palabras al declarar —en respuesta al cínico comentario de su criado de que la prometida de su amo ha de ser hermosa pues «¿Cuándo has visto tú oro feo?» (I, v. 96)— que «aunque el dinero es hermoso, / yo no tengo de casarme / si no fuere con belleza» (I, vv. 104-05). Notemos que sus palabras implican una doble contradicción. Primero, Melchor dijo categóricamente: a) que venía a casarse y b) que venía a casarse por dinero; momentos después, sin embargo, sugiere: a) que el matrimonio es condicional y b) que la dote de la prometida no es tan importante como su belleza. Las circunstancias en que Melchor hace estas declaraciones deberán ser utilizadas para explicar esta contradicción. En primer lugar notamos que en ambas ocasiones Melchor está llevando la contraria a su criado, Ventura. Cuando Ventura le advierte de los principales peligros de la corte —comerciantes y mujeres—, Melchor le responde que nada tiene que temer de los primeros porque es pobre y de las mujeres porque se viene «a casar / con sesenta mil ducados» (I, vv. 57-58). En la segunda ocasión, Ventura comenta con cierto cinismo, pero en cierto sentido corroborando lo que el mismo Melchor afirmó momentos antes, que toda mujer rica es hermosa y Melchor inmediatamente lo rebate asegurando que él no se casará con una fea por muy rica que fuese. Esta tendencia de Melchor a contradecir lo que diga su criado podría ser considerada mero convencionalismo teatral —la tan traída y llevada oposición entre amo y criado— o, más útilmente, podrá sugerir cierta necesidad de imponer su voluntad, causada por el hecho de que, como galán pobre, está totalmente sujeto a los deseos de su padre. Recordemos que Melchor viene a Madrid a casarse con una mujer que no conoce en obediencia al mandato paterno. Naturalmente, como buen galán de comedia, no puede oponerse abiertamente a su padre, pero, ¿no será lógico suponer que encontrará algún medio, directo o indirecto, de manifestar su disconformidad? El afirmar lo contrario de lo que diga su criado, especialmente cuando implica contradicción con lo que él mismo acaba de decir, es ya indicio de rebelión y dará base a

su absurda obsesión amorosa por una mano, la cual podrá ser vista como un intento de rebelión contra la voluntad paterna.

Existe una segunda, y complementaria, explicación de la doble contradicción que acabamos de notar, la cual podrá ser también utilizada para caracterizar al personaje. Al afirmar que ha venido a Madrid a casarse «con sesenta mil ducados», Melchor ha revelado algo ignominioso a su cínico criado. El sentimiento resultante deberá de ser la vergüenza, palabra que de hecho pronunciará Melchor en dos ocasiones en el curso de la representación, ambas en escenas claves para comprender su desarrollo emocional (I, v. 434 y III, v. 1228). Por esta razón, tan pronto como se le presenta la oportunidad, Melchor se desdirá delante de Ventura, asegurándole que no se casará por dinero sino por amor.

Haciendo hincapié en estos indicios iniciales de rebeldía y vergüenza en el personaje de Melchor, el público podrá intuir en su absurdo enamoramiento de la mano de la primera desconocida que encuentra en Madrid, en primer lugar, un intento de oposición a los planes de su padre y, en segundo lugar, una demostración de que su verdadera motivación no es el dinero sino el amor; no un amor rutinario, sino un amor extraordinario, etéreo, fantástico, idealizado, sublimado. La mano que enamora a Melchor no es una mano cualquiera, sino una mano que el galán describe con todos los tópicos del amor cortés y que llega a comparar a la misma imagen de la Virgen de la Soledad. Es una mano tan irreal que después, cuando la vuelva a ver, no la reconocerá, aunque sí será reconocida por su criado. Es importante subrayar que Melchor, por tanto, no se enamorará de la mano de Magdalena, pues de ser así la recordaría al verla por segunda vez. Tampoco se presentará su infatuación como una perversión sexual ni se pretenderá que la mano se ha convertido para él en un fetiche, es decir, en una especie de objeto de culto. Melchor se enamorará no de una mano particular sino de una mano que no existe o, en términos platónicos, de una mano que pertenece al mundo inteligible o a la región de las ideas. Cuando Ventura le pregunta que

si esta mano  
viene a ser, cuando la veas,  
del algún rostro polifemo,  
o alguna cara juaneta,  
¿qué has de hacer? (I, vv. 465-69)

Melchor le responde neoplatónicamente que mano de tal perfección no puede sino pertenecer a cara perfecta (I, vv. 472-76). El chiste del «ángel de Monicongo» (I, vv. 492-520) con que Ventura trata de refutar su afirmación solo servirá para poner de manifiesto lo ideal de tal enamoramiento.

Pero hay más. Poco antes, la aventura del ladrón que roba el bolsillo de Magdalena podrá ser aprovechada, tal como es narrada por Melchor, para abundar en estos rasgos definitorios de la psicología del galán. Melchor representa al ladrón como «un hombre, / que en el talle y la apariencia / pasaba plaza de honrado» (I, vv. 418-19), es decir, un hombre muy parecido a él, que parece honrado pero es

pobre y por ello tiene que hacerse con el dinero de otro, pues ¿qué es casarse con una dama rica y desconocida sino hacerse con el dinero de otro? Habiéndose identificado con el ladrón, no nos extrañará que a continuación le atribuya un sentimiento de vergüenza parecido al suyo:

pero por no hacer la afrenta  
pública del robador,  
antes que el hurto escondiera,  
asiéndole de la mano,  
le vituperé a la oreja  
la acción de su talle indigna,  
respondiendo su vergüenza  
en la cara por escrito  
lo que no pudo la lengua. (I, vv. 428-36)

Unos versos más abajo, sin embargo, Melchor admite que su propia interpretación de los motivos del ladrón es probablemente falsa, pues atribuyó «a pobreza / lo que debió ser costumbre» (I, vv. 439-40). La narración del robo demostrará que, por un lado, Melchor sabe que este hombre es un vulgar ladrón, pero que, por otro, hay un resorte oculto, irracional, subconsciente, que le hace sentir compasión por él. Esta nueva contradicción en Melchor nos dará pie para ahondar en la complejidad de su carácter, carácter que empezará a aproximarse, tal como intuó Luis Olmos, al de los personajes más contradictorios de Woody Allen.

Su deseo de mostrar, tanto a Ventura como al mundo entero, que, pese a las apariencias, él es un hombre desprendido e idealista que menosprecia el dinero y busca solamente el amor sublime se manifestará todavía con más claridad en la escena que sigue. Los piropos petrarquescos que dirige a la mano de Magdalena serán recitados como parodia del lenguaje cortés de los galanes de comedia, a los cuales está imitando. Como muestra adicional de que a él no le importa el dinero, Melchor insiste en entregarle a Magdalena su propio bolsillo con todo su caudal, ante la exasperación de Ventura y la resistencia de la propia Magdalena que sabe que no es el suyo. Esta escena servirá para sugerir que, disgustado por la sordidez del matrimonio por interés a que le obliga su padre, Melchor se ha creado, como otro Quijote, una imagen idealizada, literaria (ya que está basada en el tipo de galán convencional de comedia), de sí mismo, precisamente como compensación por la vergüenza y la impotencia que siente. Melchor se convertirá, pues, en un personaje que representa un papel dentro de su papel; pero sin gran éxito ya que, al contrario de don Quijote, no será consistente en su actuación y a veces no podrá evitar olvidarse de su personalidad literaria. Así pues, tan pronto como desaparece la tapada con su bolsillo y Ventura le pregunta qué harán ahora sin dinero, Melchor le responde: «¿no sabes / que me está aguardando un suegro / con sesenta mil ducados?» (I, vv. 723-25). Los 60.000 ducados de la dote representarán el Melchor real, que sabe que ha de obedecer no solo la ley de su padre sino las demandas de una sociedad en que la dignidad depende del dinero que uno tiene; la mano, por el

Inmediatamente después de la salida de la tapada Magdalena con el bolsillo de los doscientos escudos, entra a escena don Luis, primo de Melchor, hombre rico, gran amigo suyo y enamorado de Magdalena. Don Luis confiesa su amor por Magdalena a Melchor, pero este le responde que:

si queréis y sois querido,  
proseguid, que yo os prometo  
que su oro no sea bastante  
a dorar de amor los hierros. (I, vv. 945-48)

La respuesta de Melchor no es la que uno esperaría de un típico galán de comedia, los cuales, amen o no amen a sus prometidas, muestran celos de cualquier rival declarado. Sin embargo, el interés de la escena reside, no tanto en la declaración de don Luis y la respuesta de Melchor, como en la inseguridad que este mostrará poco después al preguntar a su primo:

¿Qué sé yo si agradaré  
a esa dama, que habrá hecho,  
ausente, retratos míos  
allá en el entendimiento,  
y por no corresponder  
el original con ellos,  
me aborrezca, pues no iguala  
la verdad a los deseos? (I, vv. 985-92)

Recordemos que Melchor todavía no ha visto a su prometida y que toda la evidencia que poseemos hasta el momento sugiere que es muy atractivo para las mujeres. Magdalena, antes de saber que es su prometido, declara estar enamorada de su gracia y talle, e irónicamente desea que su futuro marido sea como él (I, v. 1030). Más tarde, don Alonso, padre de Magdalena, en contradicción directa de las palabras de Melchor, lo presentará diciendo:

Vesle, Magdalena, aquí.  
No pudo tu pensamiento,  
por más que encarecedor  
galán te le haya pintado,  
ser más que un tosco traslado  
del talle de don Melchor. (I, vv. 1131-36)

Y doña Ángela, la vecina de Magdalena, sentirá tal atracción por él que no dudará en mentir y manipular a su vecina por conquistarlo.

La inseguridad de Melchor, junto con su sentimiento de vergüenza, su incipiente rebeldía y su evidente materialismo, será de gran utilidad para representar la escena más problemática de la comedia, la del encuentro «oficial» con Magdalena con que concluye el primer acto. Melchor —que deberá actuar al comienzo con cierta timidez (lo cual explica por qué el padre le pregunta, tras largos apartes, que «¿cómo no habláis / a vuestra esposa?», I, vv. 1198-99)— piensa que Magdalena es



«fea mujer» (I, v. 1168), ante la indignación de Ventura que le pregunta: «¿Qué hermosura / se igualará a la presente?» (I, vv. 1168-69). Pero la razón de la declaración de Melchor no deberá causar extrañeza. Ventura había declarado que no había mujer rica y fea y Melchor ha de demostrarle su error: Magdalena es fea porque es rica. Además, el padre de Magdalena, indirectamente, acababa de recordar a Melchor y a todos los presentes que los padres avarientos venden la libertad de sus hijas al oro (I, v. 1150), que es precisamente lo que ha hecho su propio padre con él. El actor que haga el papel de Melchor deberá reaccionar adecuadamente (¿poniéndose rojo de vergüenza?) ante tan afrentosa alusión, aun cuando fuera dicha sin mala intención. Con esto en mente, tampoco deberá sorprendernos que, cuando Ventura asegura a Melchor que la mano de Magdalena es la misma de la desconocida de la iglesia de la Victoria, él se niegue a aceptarlo. Aquella dama era suya, su invención, su fantasía; esta es la dama a quien le ha vendido su padre. La palabra «blasfemia» en su respuesta a Ventura no es accidental: «Anda, borracho; aun decillo / es blasfemia» (I, vv. 1175-76). Considerar que ambas damas, la ficticia (creada por él) y la real (elegida por su padre) sean la misma es un ultraje, un insulto a su persona, pues supondrá aceptar públicamente que él se ha convertido en un objeto de cambalache. Es, sin embargo, un ultraje que, recordémoslo, cierta parte de su persona considerará necesario (de ahí las repetidas alusiones a la dote de su prometida) e inevitable. Pero este conflicto interno es precisamente lo que convertirá a Melchor en un personaje dramáticamente complejo e interesante. Al despreciar a su rica prometida, Melchor desea crear la impresión de que es un ser desprendido para quien el amor es más importante que el dinero. Pero el actor no deberá confundir la imagen que Melchor se ha creado de sí mismo, su invención del galán neoplatónico y cortesano, con la del verdadero Melchor. El verdadero Melchor es la persona a quien, al comienzo de la obra, antes de que se transformara en galán de comedia, se le escapó la declaración de que venía a casarse con 60.000 ducados (I, v. 58). Él podrá decir en el acto segundo que su prometida es fría (II, v. 174), como lo es el dinero que ella simboliza en su mente, pero cuando Ventura le pregunta qué hará si la tapada resulta ser fea, Melchor le responde inmediatamente que «volvereme a Magdalena / que, si no es hermosa, es rica» (II, vv. 194-95).

Durante casi todo el segundo acto Melchor se refugiará en su papel de galán de comedia para evitar un casamiento que no desea y cortejar a la condesa de Chirínola. Para la conclusión de ese acto, todos los personajes han descubierto ya su supuesta relación con la fingida condesa y uno a uno se despide de él, acusándole de duplicidad. La última en irse es Magdalena, quien además le informa de que la condesa, que es amiga suya, ha partido a Italia para casarse con un tal Enrico. Si no lo hace, le dice Magdalena, la condesa corre el riesgo de perder su fortuna, que es muy parecido a lo que sucederá a Melchor si no se casa con Magdalena (II, vv. 1030-51).

A finales de este acto, Melchor ha sido puesto en ridículo, su juego ha sido descubierto, la condesa ha desaparecido y sus esperanzas de casarse con una dote se han desvanecido. Decide por tanto regresar a su casa y está a punto de ponerse en camino, a comienzos del tercer acto, cuando recibe la visita de Santillana, quien le

informa de que el casamiento es falso y le entrega una nota de la condesa que dice: «para la costa del camino, que os ruego no hagáis, ese escudero os lleva dos mil escudos y un regalo de dulces y ropa blanca» (III, v. 130). A primera vista, nos podría parecer que este regalo de ropa blanca y 2.000 escudos, cantidad que es exactamente diez veces mayor que la que Melchor entregó a la tapada en el primer acto, representaría una nueva humillación para el galán, un nuevo recuerdo vergonzoso de que a él le pueden comprar las mujeres ricas. El espectador podría sospechar que, impulsado por el sentimiento de vergüenza, Melchor rechazaría el regalo, al menos en presencia de Ventura. Sin embargo, el Melchor materialista, lejos de indignarse, acepta dinero y ropa, aunque fingiendo no concederles mucha importancia. Pero aunque las expresiones de alegría por la nueva fortuna que han encontrado proceden todas de Ventura, no será posible escapar la conclusión de que Melchor se alegra tanto como su criado. Tan pronto como se encuentra con don Luis, le dice con mal disimulado orgullo: «Vos me veréis conde presto» (III, v. 387). La explicación de por qué el Melchor materialista predomina sobre el Melchor «galán de comedia» en esta ocasión habrá que hallarla nuevamente en el hecho de que la condesa de Chirinola fue elegida libremente por él mientras que Magdalena es una imposición de su padre.

El tercer acto de *La celosa de sí misma* está dedicado a mostrar la lucha interna de Magdalena, «celosa de sí misma», más bien que al desarrollo del personaje de Melchor. Pero lo dicho hasta ahora demuestra que el actor tiene a su disposición suficiente material textual —palabras tanto como acciones y didascalias implícitas— para construir un personaje complejo y dramáticamente interesante. Don Melchor no es ni típico galán de comedia, ni vergonzoso en la corte, ni hombre pobre interesado solamente en el dinero, ni galán ridículo, ni hijo que se rebela contra la autoridad paterna, ni puede ser encajado en ningún otro patrón o estereotipo, aunque posea rasgos de todos ellos. El personaje de don Melchor deberá mantener al público en vilo con respecto a sus motivaciones y su carácter. Por un lado, su evidente interés por el dinero, por casarse con una dote, puede hacerle parecer despreciable. Pero por otro lado, su inseguridad de sí mismo, sus dudas, su intento de rebelión contra la autoridad paterna, su sentimiento de vergüenza, deberán ganarle la simpatía del espectador. Con características positivas y negativas, el personaje de Melchor deberá mantener al público suspendido entre esas dos emociones. Como un auténtico personaje teatral, Melchor será contradictorio, ambiguo, bueno y malo, simpático y despreciable al mismo tiempo. Sus motivaciones no serán siempre evidentes, por la sencilla razón de que no son evidentes para él mismo. Su invención de una personalidad social basada en un personaje convencional de la comedia, le convertirá en otro don Quijote, excepto que lejos de ser producto de la locura, esta personalidad es un escudo tras el cual ocultará la vergüenza y humillación que le causa el verse forzado a casarse con la mujer rica que ha seleccionado su padre. Lo paradójico de Melchor será que, a pesar de que se rebela contra esta imposición paterna, en realidad no solo la acepta sino que la anhela, aunque preferiría que fuera acompañada por el amor.

En el actor recaerá finalmente la responsabilidad de construir un personaje que explique este contradictorio y complejo carácter. ¿Inseguridad, vergüenza, cinismo, inocencia, orgullo, estupidez, materialismo, fantasía, idealismo? Todas ellas son características humanas y más humano todavía es su mezcla, ya que los seres reales no somos ni una cosa ni otra sino varias cosas a la vez. También será responsabilidad del actor encontrar la caracterización física del personaje, vestirlo, dotarlo de una expresividad corporal y darle una voz y un movimiento adecuados<sup>12</sup>. Todo lo que el crítico puede hacer es sugerir ciertos caminos que marca el texto para conseguir que ese personaje deje de ser una generalización y se transforme en un ser vivo, humano e individualizado. El Melchor que he propuesto ofrece, a causa de sus contradicciones, de su conflicto interno, de motivaciones apenas comprendidas por él, ciertos rasgos definitorios que lo diferencian de todos los otros galanes de comedia y lo convierten en enigmático, interesante, multidimensional y eminentemente teatral.

## Bibliografía

- BRECHT, B., *Seven Plays*, ed. E. Bentley, New York, NY, Grove Press, 1961.
- CASA, F., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, eds., Madrid, Castalia, 2002.
- CERVANTES, M. DE, *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, Barcelona, Sopena, 1972.
- EVANS, P., «Peribáñez and Ways of Looking at Golden-Age Dramatic Characters», *Romanic Review*, 74, 1983, pp. 136-51.
- FRENK, M., «El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, pp. 480-98.
- DIXON, V., *Characterization in the Comedia of Seventeenth-Century Spain*, Manchester, Department of Spanish and Portuguese, 1994.
- HALKHOREE, P. R. K., «*La celosa de sí misma*. The Frustration of the *Tapada*», en *Social and Literary Satire in the Comedies of Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 67-94.

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, siguiendo las indicaciones de Stanislavski, 1975.

- MATA, C., «Comicidad “en obras” y “en palabras” en *La celosa de sí misma*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, I. Arellano, B. Oreiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 167-83.
- ORGEL, S., *The authentic Shakespeare*, New York, Routledge, 2002.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura», en *El escritor y la escena V*, Y. Campbell, ed., Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 19-35.
- «Introducción bibliográfica y crítica», en P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2000, pp. 7-73.
- «Pedro Crespo», en *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, J. M. Díez Borque, dtor., 15, Madrid, C.N.T.C. 2001, pp. 217-30.
- «Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón», en *Significados y proyección internacional del teatro clásico español*, J. M. Díez Borque y J. Alcalá Zamora, eds., Madrid, SEACEX, en prensa.
- STANISLAVSKI, C., *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- TIRSO DE MOLINA, *La celosa de sí misma / La jalouse d'elle-même*, ed. y trad. S. Maurel, Poitiers, 1981.