

TEORÍA Y PRAXIS DEL PERSONAJE TEATRAL ÁUREO: PEDRO CRESPO, PERIBÁÑEZ Y ROSAURA*

JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA
University of Ottawa

En un reciente libro, Harold Bloom afirma que “in Calderón’s greater plays [...] the protagonists move and have their being somewhere in the indeterminate realm between character and idea; they are extended metaphors for a complex of thematic concerns”.¹ El presentar a los protagonistas calderonianos como metáforas extendidas puede tener un cierto encanto intelectual de gran deleite para profesores universitarios, pero, en mi opinión, de escasa o nula utilidad para la práctica teatral. También, en cierto sentido, es una manera de rebajar la importancia y grandeza de Calderón como dramaturgo, ya que implica que no sabía la primera palabra sobre algo tan fundamental como es la caracterización del personaje. Y lo que Bloom dice sobre Calderón lo extiende generosamente a Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y todos esos dramaturgos de lo que denominamos el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro.

Aunque algunos de estos dramaturgos son incluidos por Bloom en su Apéndice de autores canónicos locales, todos ellos, sin excepción, son expulsados del grupo de los que considera universalmente canónicos. Entre éstos se encuentran Shakespeare, Molière y Beckett, pero no Calderón ni Lope de Vega. La culpa no es de Bloom, que, no siendo hispanista, sólo habrá leído lo que le habrán dicho que lea: *The Mind and Art of Calderón*, de Alexander A. Parker. Allí se habrá encontrado aseveraciones como las dos siguientes: “the characters tended to be types rather than ‘rounded’”;² y “in a Calderonian play, each character is, so to speak, a piece in a jigsaw puzzle: he has only the shape required by the theme”.³ Si Parker hubiera estado refiriéndose aquí exclu-

* Esta ponencia fue leída con dedicatoria a Alfredo Hermenegildo, durante el V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (6-9 de marzo de 1996, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez).

¹ *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Riverhead Books, New York, 1994, p. 200.

² En *Essays on the Comedias*. Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 16.

sivamente a los autos sacramentales de Calderón no creo que nadie pudiera ponerle objeciones serias; pero, al parecer, su brillante estudio doctoral sobre el drama alegórico calderoniano coloreó de tal modo su percepción total del dramaturgo español que le hizo ver toda su producción teatral bajo una misma óptica. Es probablemente cierto que Calderón construyó personajes que eran piezas de un rompecabezas intelectual en sus autos sacramentales, porque ésa era la técnica adecuada para la presentación alegórica de la teología cristiana. También es quizá verdad que sus personajes —especialmente los masculinos— eran más bien “types” que “rounded” en sus comedias de capa y espada, porque ésa era la técnica de caracterización que mejor le serviría para ridiculizar las pretensiones de ese mundo regido por el código del duelo y del galanteo amoroso.⁴ Pero, en sus dramas serios, Calderón podía y de hecho logró crear algunos de los personajes más “rounded”, más profundos y más complejos de la historia del teatro universal.

Es lo que sugiere, en un reciente trabajo, Victor Dixon, quien no sólo es un crítico brillante y sagaz del teatro español, sino que también ha demostrado su pericia al montar y actuar en piezas dramáticas de los Siglos de Oro. Para Dixon, la pieza teatral áurea bien construida es la que presenta un equilibrio entre todos sus elementos esenciales, uno de los cuales, claro está, es la caracterización de los personajes.⁵ Por su parte, Margit Frenk se preguntaba, en un perspicaz artículo publicado en 1977, que, si los personajes del teatro clásico español eran meros tipos, como dicen muchos críticos, “¿cómo se explica la poderosa impresión que dejan en nosotros ciertos protagonistas y aun ciertos personajes secundarios de la comedia española?” Su respuesta, algo indecisa, es que los dramaturgos querían sorprender y maravillar a su público mediante la presentación de personajes extraordinarios, pero que, “al limitarse a una determinada característica”, estos personajes no resultan en realidad “redondeados, complejos y completos”.⁶ Mi impresión personal es que si la distinguida profesora encontró a personajes como don García de *La verdad sospechosa* de Alarcón, o don Gutierre de *El médico de su honra* calderoniano básicamente unidimensionales, dentro de su singularidad, es porque no buceó lo suficiente en su personalidad dramática. En una reciente

⁴ Vid. mi artículo sobre “La Comedia y lo cómico”, en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa*. Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 269-285.

⁵ Victor F. Dixon, *Characterization in the Comedia of Seventeenth-Century Spain*. Department of Spanish and Portuguese, Manchester, 1994.

⁶ Margit Frenk, “El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro”. *NRFH*, 26 (1977), pp. 481-482.

producción de *La verdad sospechosa*, dirigida por Pilar Miró para la Compañía Nacional de Teatro Clásico española, Carlos Hipólito, que hizo don García, construyó un personaje de una admirable profundidad psicológica. Y es que el personaje se presta a ello, en cuanto que empecemos a preguntarnos por qué mente y qué tipo de mentiras dice. La relación con su padre y la sensación de que ha suplantado al hermano mayor muerto explican, en parte, su compleja y exasperante personalidad. Sus muchas, ingeniosas y variadas mentiras le hacen aparecer como un poeta, un creador, que se deja arrastrar por la fuerza de su propia imaginación y arte. Todavía recuerdo el malicioso y divertido chispazo en los ojos de Carlos Hipólito cuando con un guiño de complicidad invitaba al público a acompañarle en una de sus alucinantes, ingeniosas y vertiginosas mentiras. Y ¿qué decir de don Gutierre? ¿Es posible explicar a este amenazador, reconcentrado, frío, calculador, lógico y al mismo tiempo conmovedor, sentimental y patético personaje en términos de un tipo convencional? ¿Es posible encerrar tantos, tan diversos y contradictorios atributos en una figura unidimensional? En mi experiencia como lector y espectador, don Gutierre de Solís es un personaje que nos sorprende en cada escena, porque en cada una muestra una faceta diferente de su múltiple personalidad. Se trata, pues, de un auténtico personaje teatral, con cualidades humanas e individuales distintivas, con quien el espectador puede identificarse al mismo tiempo que lo reconoce como diferente y “extraordinario”. Y en esto la profesora Frenk tiene toda la razón, ya que, efectivamente, uno de los elementos —aunque, desde luego, no el único— que confiere profundidad al personaje dramático es precisamente su singularidad dentro de su reconocible humanidad.⁷

Un tercer artículo sobre el personaje teatral áureo que deseo comentar es el de Peter Evans sobre el *Peribáñez* lopesco. Peter Evans cree que debemos analizar al personaje como “the dramatization of various conflicts: between the self’s component elements, between natural inclinations and socially-induced roles, between illusion and reality”.⁸ Su análisis nos quiere hacer ver “the darker elements of the play” y nos recuerda que, por ejemplo, el discurso final de Peribáñez a los reyes es un discurso “every bit as nimble and as feigning as Lazarillo’s or Pablo’s”.⁹ La aportación de Evans es significativa. Efectivamente, el buen personaje teatral es siempre algo contradictorio y posee un lado desconocido y sorprendente que le da complejidad y profundidad. Éste es

⁷ Vid. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (trad. Fernando de Toro). Paidós, Barcelona, 1990, p. 50.

⁸ “Peribáñez and Ways of Looking at Golden-Age Dramatic Characters”. *Romanic Review*, 74 (1983), pp. 136-151; p. 136.

⁹ *Ibid.*, pp. 150 y 151.

el aspecto que explora Evans en su artículo. Sus comentarios sobre el discurso ágil, audaz y engañoso de Peribáñez al final de la pieza, me recuerda una escena todavía más audaz, más sutil y además barnizada de una amarga ironía, casi sarcasmo: la que concluye la representación de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón.

Como ya ilustré en otro lugar,¹⁰ durante la primera jornada, Pedro Crespo se muestra como un hombre honesto y malicioso, prudente e imprudente, orgulloso y modesto, lleno de sentido común y absurdo. En otras palabras, el personaje calderoniano emerge como un individuo de una diversidad extraordinaria. Ni el “tipo” literario al que pertenece —el del alcalde villano, astuto, malicioso, vanidoso y orgulloso— ni las opiniones de otros personajes, ni siquiera suyas expresadas al comienzo de la representación, lo definen satisfactoriamente. Su conducta no sólo es extraordinaria, también posee ese lado oscuro del que habla Evans. Consideremos su famosa definición del honor como patrimonio del alma. Si esta admirable definición significa algo es que el honor es un sentimiento interno, una conciencia de obrar rectamente, de saber que las intenciones de uno son limpias y puras; que el honor, en otras palabras, no depende de la opinión pública sino de la opinión de Dios. Si ésta es la definición de “honor patrimonio del alma”, entonces habremos de concluir que Crespo no actúa de acuerdo con ella. Su orgullo de villano honrado está basado en su “pureza de sangre”, no en la nobleza de su alma. Su negativa de comprar la ejecutoria para librarse de los bien conocidos problemas que surgen con los soldados no tiene nada que ver con su conciencia o con la opinión de Dios, sino con el qué dirán de sus vecinos. Su respuesta de que “aunque fuera [el capitán] general, / en tocando a mi opinión, / le matara” (p. 105), o que “a quien se atreviera / a un átomo de mi honor, / por vida también del cielo, / que también le ahorcara yo” (*idem*), dada inmediatamente antes de su definición del honor como patrimonio del alma, parece incompatible con ella.

Pero quizá esto sea porque, como sostiene cierto sector de la crítica moderna, la transformación de Pedro Crespo no ocurre hasta la tercera jornada, cuando, al negarse a matar, tal como exigen las leyes del honor teatral, a la hija que ha sido causa de su deshonor, actúa de acuerdo con una ley moral que parece trascender la del mero honor social.¹¹ Las consecuencias de su decisión son dolorosamente aparentes a sus dos hijos: significa sacrificar la opinión

¹⁰ Este segmento de mi conferencia está, en parte, basado en una sección de la Introducción a mi edición de *El alcalde de Zalamea*. Espasa-Calpe, Madrid, 1988. Las citas que siguen remiten a las páginas de mi edición.

¹¹ *Vid.* por ejemplo, Premraj Halkhoree, *Calderón de la Barca: El alcalde de Zalamea*. Grant & Cutler/Tamesis, London, 1972, pp. 35-36 [Critical Guides to Spanish Texts, 5].

popular que tanto estiman, su dignidad social, su orgullo de villanos y cristianos viejos; significa no poder ir más con la cabeza alta, tener que enviar a su hija a un convento y a su hijo al ejército y continuar viviendo solo en un pueblo pequeño en que todos conocen y conocerán siempre su deshonra, conservada ahora por escrito, legalizada, parte ya de la maquinaria burocrática del estado, para la posteridad. De acuerdo con esta lectura del drama, el final de Crespo es admirable y profundamente trágico: admirable, porque pocos héroes calderonianos, con excepción de sus santos, son capaces de alcanzar las cotas de abnegación personal y sacrificio cara a la adversidad del indomable Pedro Crespo; trágico, porque el precio de su actuación de acuerdo con un concepto superior del honor (como dice de su hija, “Un convento tiene ya / elegido y tiene esposo / que no mira en calidad”, p. 177) ha sido a costa de un inmenso sacrificio personal. Domingo Ynduráin ha notado que este final tiene también mucho de irónico. A pesar de la acolada final que recibe de Felipe II (“Vos, por alcalde perpetuo / de aquesta villa os quedad”, p. 176), la dignidad personal y social de Pedro Crespo, de la cual tan orgulloso se encontraba, ha sido descuartada por cada uno de los tres estamentos medievales: “Un hijo ha ido a la milicia, la hija a la iglesia, y él queda como pechero ejemplar”.¹² Trágico o irónico, el final de Pedro Crespo es sólo una expresión de la ambigüedad esencial de su carácter.

Un examen cuidadoso de las palabras y los apartes de Crespo en la última jornada de la obra nos deja entrever, en efecto, un personaje bastante más conflictivo. Notemos primero las contradicciones. Cuando ordena el encierro de su hijo por haber herido al capitán, Crespo dice en un aparte al público: “Aquesto es asegurar / su vida, y han de pensar / que es la justicia más rara / del mundo” (p. 167). Y en otro aparte nos asegura, “Yo le hallaré la disculpa” (p. 168). Esta actitud de favoritismo no parece estar de acuerdo con esa conducta moral de que nos habla la crítica. Además, contrasta con la manera en que el mismo Crespo, poco después, trata de demostrar al rey que él es un juez imparcial. Cuando don Lope advierte a Felipe II que el juez que ha ordenado la prisión del capitán es también el padre de la joven que ha sido violada, Crespo responde:

No importa en tal
caso, porque si un extraño
se viniera a querellar,
¿no habría de hacer justicia?

¹² Domingo Ynduráin, “*El alcalde de Zalamea: Historia, Ideología, Literatura*”. *Edad de Oro*, 5 (1986), p. 311.

Sí; pues ¿qué más se me da
 hacer por mi hija lo mismo
 que hiciera por los demás?
 Fuera de que, como he preso
 un hijo mío, es verdad
 que no escuchara a mi hija,
 pues era la sangre igual (p. 174).

Claramente, Crespo está aquí mintiendo al rey. Él no ha apresado a su hijo por ese concepto imparcial de la justicia que no para mientes en la identidad del acusado, sino, como él mismo ha declarado, para impedir que los soldados o el capitán se vengaran de él. Por un lado, Crespo declara que tiene un concepto tan alto de la justicia que es incapaz de utilizarla en favor de su propia familia o en contra de sus enemigos; pero, por otro lado, en sus apartes, afirma que está utilizando su nueva posición para proteger a su familia. Además, el espectador recordará las enigmáticas y, en vista de lo que sucede después, altamente irónicas palabras que dirige a su hija después de su nombramiento como alcalde: “Hija, / ya tenéis el padre alcalde; / él os guardará justicia” (p. 154).

La incompatibilidad de la conducta de Crespo con la justicia social o con el concepto del honor como patrimonio del alma, queda demostrada al final de la obra en sus conversaciones con don Lope de Figueroa y sobre todo con Felipe II. El humor negro y la socarronería que exhibe Crespo en su conversación con el rey —por ejemplo, explicando por qué dio garrote vil al capitán le dice: “como los hidalgos / viven tan bien por acá, / el verdugo que tenemos / no ha aprendido a degollar” (p. 176)— y las sofisticas razones que aduce para justificar la precipitada ejecución del capitán —“Toda la justicia vuestra / es sólo un cuerpo no más” (pp. 175-176) y para que no se le castigue por ello añade: “esa es querella del muerto, / que toca a su autoridad, / y hasta que él mismo se queje, / no les toca a los demás” (p. 176)— tampoco parecen estar de acuerdo con su noción del honor como patrimonio del alma, y sugieren, más bien, que ha utilizado su posición como alcalde, no para vengarse, ya que sabe que la venganza es incompatible con la justicia, sino para castigar al capitán de acuerdo con un concepto de la justicia natural o campesina que él considera superior a las leyes del reino. Si Crespo creyera que el honor era patrimonio del alma, hubiese dejado que la justicia del rey siguiese su curso, y si ésta le hubiese fallado, hubiera dejado el castigo del capitán a la justicia divina. Él, sin embargo, se toma la justicia por su mano y con un descaro admirable da una serie de razones claramente especiosas para explicar lo que en realidad es el asesinato del capitán (“¿qué importa errar en lo menos / quien acertó en lo de más?”, *idem*).

Pero la gran sorpresa de la obra sobreviene al final cuando Felipe II le

nombra alcalde perpetuo. ¿Significa esto que Crespo ha logrado engañar al Rey Prudente? ¿O es que Felipe II se comporta aquí como un rey pragmático, que enfrentado con un *fait accompli*, decide que mejor es dejar las cosas como están? ¿O es que el rey reconoce la justicia y la razón de Crespo? ¿Implica este ambiguo final que Pedro Crespo es el villano malicioso, orgulloso y testarudo de que hablan otros personajes o que es ese hombre que se transforma, por medio de su descubrimiento de que el honor es patrimonio del alma, en una especie de mártir del honor? La compleja personalidad del protagonista calderoniano hace que el lector fluctúe constantemente entre estas dos interpretaciones de su carácter y motivaciones.

El cuarto y último artículo sobre la caracterización del personaje áureo que deseo comentar es de Vern Williamsen.¹³ Lo que interesa a Williamsen en su corto trabajo es hacernos notar la sutileza psicológica de la caracterización de algunos personajes femeninos de Lope, y aunque dada la brevedad del artículo y el número de personajes analizados (Belisa en *La discreta enamorada*; Casilda en *Peribáñez*; y Casandra en *El castigo sin venganza*), Williamsen no puede ahondar en la psicología de ninguna de ellas, sí muestra que (al menos desde el punto de vista moderno) el crítico puede hablar plausiblemente de cierta coherencia psicológica en la caracterización de los personajes áureos. ¿Qué entendemos por la psicología de un personaje teatral? Williamsen la describe, citando a Brownstein y Daubert, como “that which appeals simultaneously to external reality through the process of imitation or resemblance to living beings and to internal reality or ego through the process of identification”.¹⁴ Mucho más útil, sin embargo, me parece la opinión de Bernard Beckerman de que “The impression of character results from the accumulation of responses to action”.¹⁵ Es decir, la caracterización teatral no es inmanente al personaje, sino que es construida por el actor con base en lo que ha escrito el dramaturgo y transmitida al espectador durante la representación.

Por las obras serias del teatro español de los Siglos de Oro pululan personajes de una psicología compleja y profunda en el sentido en que la acabo de definir. En una pieza como *El condenado por desconfiado*, en que Tirso se esfuerza en explicarnos los temas religiosos tratados, la psicología de los personajes dista

¹³ “Lope de Vega, Literature, and the Theatre: a Study in Dramatic Characterization”, Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro (Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger)*. PPU, Barcelona, 1989, pp. 355-365.

¹⁴ Oscar Lee Brownstein y Darlene M. Daubert, *Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory*. Greenwood Press, Westport, 1981, p. 65, *apud* Williamsen, art. cit., p. 359.

¹⁵ *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. Drama Book Specialists, New York, 1979; publicado originalmente en 1970 por Alfred A. Knopf.

mucho de ser clara. Hay preguntas fundamentales sobre su conducta, que simplemente quedan sin resolver en el texto: ¿de dónde proviene esa inseguridad que se manifiesta en una necesidad imperiosa de conocer el futuro que exhibe Paulo? ¿Por qué es Enrico tan espléndidamente malvado? Parker respondería a estas preguntas asegurándonos que Paulo y Enrico no son auténticos personajes teatrales sino meros tipos al servicio de un argumento que, a su vez, sirve para ilustrar un tema. Pero, como señala J. L. Styan, “In drama ‘character’ is not an author’s raw material: it is his product. It emerges from the play; it is not put into it”.¹⁶ Es decir, si queremos encontrar un personaje teatral habremos de tomarnos la molestia de construirlo. La palabra clave aquí es construirlo. Los dramaturgos poetas de los Siglos de Oro no escribían —afortunadamente para nosotros— retratos físicos y psicológicos de sus personajes en sus manuscritos. Y con excepción de unos cuantos marbetes como “dama”, “labradora”, “galán”, “barbas”, “gracioso” o “lacayo”, en las acotaciones o en el reparto, casi no ofrecen información sobre el personaje. Esto puede llevar al crítico irreflexivo a suposiciones falsas, basadas en su creencia de que el teatro áureo español está poblado de tipos puestos allí de antemano por el dramaturgo y no de personajes. Veamos un ejemplo.

No sé por qué —a través de dos ediciones críticas y muchos años de leer y enseñar el *Peribáñez* de Lope— siempre me había imaginado a su protagonista como un hombre joven, un galán. Quizá fuera porque la pieza comienza con su boda; y un hombre que se casa se supone, naturalmente, que es un hombre joven. Imagínense, pues, mi sorpresa, cuando el 27 de abril de 1993, en el teatro Cervantes de Almería, vi una representación del *Peribáñez* lopesco, según versión de Amaya Curieses, en la que el papel de Peribáñez fue asignado, no a José Maya —que el año anterior había representado con gran éxito el Segismundo de la primera versión de *La vida es sueño*—, sino a Francisco Guijar, un actor que, al menos en escena, aparentaba unos cincuenta años de los del siglo XX.

Para mí, testigo de esta representación, esta sorpresa fue una auténtica revelación. Como dije antes, como lector, que no espectador, siempre me había imaginado a Peribáñez como un hombre joven. Y de hecho fue un joven el que representó el papel en la producción que un grupo de teatro de la Universidad de Puerto Rico ofreció en El Chamizal (El Paso, Texas) hace ya ocho años, lo cual sólo sirvió para confirmar mi suposición. Y, sin embargo, si leemos cuidadosamente el texto, veremos que no existe evidencia textual que nos lleve a la conclusión de que Peribáñez tiene que ser un hombre joven. De hecho, los

¹⁶ *The Elements of Drama*. Cambridge University Press, Cambridge, 1960, p. 163.

pocos indicios que ofrece el texto apuntan hacia un Peribáñez más bien maduro. Leonardo dice al Comendador que es “cristiano viejo y rico, hombre tenido / en gran veneración por sus iguales” (vv. 825-826);¹⁷ al final, Peribáñez informa al rey que fue alcalde de Ocaña durante seis años (v. 3039); y la misma Casilda describe a su marido viniendo de la caza con “la barba llena de escarcha” (v. 1600). Aunque esta última frase podría referirse a la escarcha real, el hecho de que Peribáñez y Casilda estén recién casados y que la boda se celebrara en pleno agosto, nos puede hacer suponer también que está aludiendo a lo cano de su barba. Son pocas indicaciones, pero todas sugieren que no se trata de un hombre joven. Pese a ello, no existe tampoco ninguna razón de peso por la que un galán no pueda hacer, y hacer bien, el papel de Peribáñez. La prueba de la edad del protagonista lopesco ha de hallarse sobre las tablas. ¿Qué tiene más sentido, teatralmente hablando, un Peribáñez viejo o un Peribáñez joven? Después de ver el montaje de Zampanó Teatro en Almería yo puedo asegurarles que mi respuesta a esta pregunta sería: un Peribáñez viejo; y esto por varias razones.

En primer lugar, la osadía del Comendador, que cree poder conquistar con facilidad a una mujer recién casada, se explica mucho mejor si el joven don Fadrique supone que un viejo como Peribáñez no podrá satisfacerla sexualmente; segundo, las dudas de Peribáñez, que requiere tres pruebas de la inocencia de su mujer —la evidencia del pintor, la canción de los labradores, y su reacción ante la mentira que le dice sobre haberse caído de la burra— tienen más sentido en un recién casado de cierta edad, no sólo prudente, sino incluso algo inseguro de sí mismo; tercero, las características esenciales de su personalidad —ya notadas por otros críticos: su cautela, su prudencia, su carácter pacífico, razonable, en palabras de Casilda como “un toro bravo y rojo echado” (v. 112)— convienen más, según el concepto de *decorum*, a un hombre maduro que a un típico galán de comedia (es significativo a este respecto que en su ABC Casilda diga a Peribáñez que “Por la P, me has de hacer obras / de padre”, vv. 476-477); un Peribáñez joven e impulsivo se hubiera vengado no sólo del Comendador sino también de su esposa tan pronto como hubiese tenido sospechas del asedio del noble; no así Peribáñez, quien, como Pedro Crespo con Isabel, inmediatamente asegura a su inocente esposa que su vida no corre peligro: “No temas, querida prenda” (v. 2851); cuarto, como ya también han notado otros críticos, entre ellos Heathcote, el otro personaje a quien más se asemeja Peribáñez por su carácter, motivaciones, y alto sentimiento del honor, es ese otro labriego rico y viejo de *El alcalde de Zalamea*, el Pedro

¹⁷ Las referencias remiten a mi edición de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

Crespo calderoniano.¹⁸ Pero la razón de más fuerza es que con un Peribáñez maduro —que desea la paz y tranquilidad en el otoño de su vida— el patetismo y la intensidad dramática de la obra aumentan considerablemente. El espectador tendrá dudas durante toda la representación sobre si este Peribáñez entrado en años podrá proteger a su esposa; al mismo tiempo que simpatizará con el dilema de un hombre tranquilo a quien intentan robar la felicidad que con tanto cuidado había planeado para el otoño de su vida. No es, insisto, absolutamente necesario que el papel de Peribáñez lo represente un actor maduro, pero los actores de Zampanó Teatro se dieron cuenta enseguida y casi espontáneamente de que, aumentando su edad, aumentaba el patetismo de su situación y el *suspense* dramático de la obra; al mismo tiempo que dotaban al personaje de una humanidad y vulnerabilidad que le había sido negada por los críticos que lo habían colocado en el pedestal de un héroe mítico.

Yo creo que los de Zampanó realizaron este descubrimiento, en mi opinión acertadísimo, porque ellos, al contrario del crítico literario, estudiaron al personaje, en palabras de Styan, no como materia prima de la representación, sino como producto de ella. Si seguimos su ejemplo nos será posible descubrir, al menos en los dramas serios de Calderón, Lope y Tirso, y otros dramaturgos áureos, auténticos personajes teatrales que sean, no sólo singulares, como observa Margit Frenk; con un lado oculto, como quiere Peter Evans; psicológicamente coherentes como sugiere Vern Williamsen y mantenedores de ese deseable equilibrio entre tema y caracterización que busca Victor Dixon, sino también capaces de comunicarnos su humanidad, de hacernos participar en sus problemas, conmovernos durante la representación e intrigarnos e interesarnos intelectualmente.

Pero para lograr este cometido es esencial seguir una metodología clara y precisa que nos obligue a considerar al personaje sobre las tablas, sin recurrir a elementos ajenos a la práctica teatral. Debemos tener en cuenta no sólo las palabras que pronuncian, sino también sus gestos, acciones y reacciones sobre el tablado. Los estudiaremos como entes teatrales, cuyas motivaciones pueden y deben explicarse en el contexto de la representación. Analizaremos sus relaciones de oposición, afinidad o contraste con los otros personajes de la pieza. Finalmente, construiremos teatralmente su conducta y su personalidad para determinar su universalidad dentro de su particularidad como personajes dramáticos únicos e irrepetibles, sin olvidar, sin embargo, que, como nos recuerda Francisco Ruiz Ramón,

¹⁸ Vid. A. A. Heathcote, "Peribáñez and *El alcalde de Zalamea*: Similarities and Differences". *Vida Hispánica*, 25, 3 (1977), pp. 21-30.

el personaje clásico, en mayor medida si cabe que el personaje dramático a secas, no existe independientemente del *poema dramático*, sino en función de sus efectos, de sus contrastes, de su simbólica, en el interior de un sistema *a la vez* autoconcoherente, autosuficiente y, sin embargo, referencial.¹⁹

Esta metodología no sólo nos permitirá construir un personaje que sea teatralmente coherente y verosímil, sino que podrá llevarnos a descubrir inusitadas interpretaciones y motivaciones. Como ilustración de la metodología que propongo concluiré esta presentación con un análisis del personaje de Rosaura en *La vida es sueño* de Calderón.²⁰

La primera impresión que produce Rosaura es la de ser una versión más alambicada, retórica y complicada de un “tipo” literario muy popular: la heroína tirsiana o cervantina o de María de Zayas a la caza del hombre que la ha deshonrado, engañado y abandonado. La intriga galante en la cual interviene Rosaura nunca me ha parecido, sin embargo, contener la clave de este personaje. Además, con excepción de la escena del retrato de la segunda jornada (vv. 1724-2017), en la que el triángulo amoroso es presentado con todas las convenciones de la comedia de capa y espada —la dama al paño; el trueque de damas; la ingeniosidad de la dama; la confusión y ridículo final del galán— esta intriga apenas recibe desarrollo escénico. Mucho más importante, en lo que respecta a Rosaura, es su relación con Clotaldo.

Lo que, en mi opinión, puede dar profundidad dramática a Rosaura, y diferenciarla del “tipo” literario de mujer deshonrada vestida de hombre, es el hecho de que ella persigue no solamente al hombre que la ha agraviado sino, sobre todo, al padre que la abandonó, dejándola sin identidad. Es esta búsqueda del padre desconocido lo que la asemeja a Segismundo. Él también busca su identidad, y esta identidad, en el complejo sistema social de la Comedia, sólo puede encontrarse hallando al padre. El texto de la escena que dramatiza el primer encuentro entre Rosaura y Clotaldo hace hincapié en el descubrimiento por parte de Clotaldo de que el joven que le entrega la espada que él dejó a Violante es su hijo. Al final de la primera jornada, Clotaldo descubre incluso que el que creía ser hijo es una hija y que ha sido deshonrada. Él, pues, posee en ese momento toda la información que necesita sobre Rosaura. Ella, por el contrario, parece permanecer en la más completa oscuridad. Sin embargo, si tenemos en cuenta no sólo las palabras que pronuncian los per-

¹⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis*. Universidad de Murcia, Murcia, 1988, p. 36.

²⁰ Esta última sección está basada en las pp. 58-67 de la Introducción a mi edición de *La vida es sueño*. Castalia, Madrid, 1994.

sonajes, sino también sus gestos, acciones y reacciones, inevitables en el curso de una representación, nos daremos cuenta de que Rosaura sospecha desde el primer momento que Clotaldo es el padre que viene buscando.

Cuando Rosaura entrega la espada a Clotaldo (v. 377) en su primer encuentro, el actor que haga ese papel habrá de reaccionar con cierta sorpresa. De hecho, una acotación de la primera versión de la comedia, sin equivalente en la segunda, dice en este momento: “*En tomando Crotaldo la espada de Rosaura, ha de turbarse*” (v. 376). Aunque su reacción sea articulada principalmente por medio de las palabras que dice “aparte” (vv. 377-380), será difícil e inverosímil que el actor que represente esta escena reciba la espada de su hija impasiblemente y que, a continuación, volviendo la cara al público, muestre gestual y verbalmente su sorpresa. Clotaldo ha de reaccionar de alguna manera delante de Rosaura, y no sólo ella sino Clarín también han de percibir y retener este significativo gesto. Tampoco es teatralmente verosímil que Rosaura y Clarín no muestren su extrañeza durante el largo parlamento que, con la espada en la mano, Clotaldo dice a continuación “aparte” al público (vv. 395-469).

Otras pistas sobre la identidad de Clotaldo, que tanto Rosaura como Clarín han de registrar, emergen de la escena en que Clotaldo lleva a sus dos prisioneros a presencia del rey. Cuando Basilio le pregunta qué le sucede, Clotaldo contesta que “una desdicha / señor, [...] me ha sucedido, / cuando pudiera tenerla / por el mayor regocijo” (vv. 866-869). Estas palabras deben ser oídas por Rosaura y Clarín, que han entrado, según la acotación, acompañando a Clotaldo, ya que no hay indicación alguna de que sean dichas “aparte” al rey. Después de haber presenciado la extraña reacción de Clotaldo ante la espada de Violante, la interpretación que Rosaura y Clarín han de dar a estas palabras es evidente. ¿A qué regocijo y a qué desdicha se refiere Clotaldo? Él mismo lo dice a continuación: “Este bello joven, / osado o inadvertido, / entró en la torre, señor, / adonde el Príncipe ha visto, / y es ...” (vv. 870-874). Claramente, el regocijo se ha producido porque ese bello joven es su hijo; y la desdicha es el resultado de que ese hijo debe ser ahora condenado a muerte por haber visto a Segismundo. Pero, aun suponiendo que Rosaura y Clarín no oyeran las palabras de Clotaldo y que sólo vieran a cierta distancia sus gestos (los cuales seguirían con cierto interés ya que su vida dependía de esta conversación), la manera en que reacciona Clotaldo cuando el rey los perdona no puede menos que despertar sus sospechas.

Encontramos pruebas de que Clarín sospecha que, efectivamente, Clotaldo es el padre de Rosaura a comienzos de la segunda jornada. A primera vista, Clotaldo acepta su chantaje porque el gracioso le amenaza con descubrir que Rosaura-Astrea es una mujer deshonorada por Astolfo, desbaratando así

los planes matrimoniales de Basilio. Pero al incorporar a Astolfo a la lista de personas a quienes va a delatar el secreto — “si el tal Clarín suena, / podrá decir cuanto pasa / al Rey, a Astolfo y a Estrella” (vv. 1209-1211)—, Clarín sugiere que no está refiriéndose exclusivamente a la deshonra de Rosaura, la cual ya es conocida de Astolfo. Y así lo da a entender Clotaldo: “Tu queja está bien fundada” (v. 1220).

Además, Clarín y Rosaura no pueden menos que encontrar sospechoso el exagerado interés por el honor de Rosaura que muestra un hombre que dice no estar en absoluto relacionado con ella. Esta desproporcionada solidaridad con la causa de Rosaura es mucho más comprensible si ambos suponen que Clotaldo es su padre, pues el honor de su hija le concierne entonces directamente. Es evidentemente lo que concluye Clarín, como muestra al final de la comedia, cuando declara a Rosaura que ha estado encerrado “porque sé el secreto / de quién eres” (vv. 3029-3030). ¿Cómo ha averiguado Clarín el secreto de la identidad de Rosaura? No es admisible que nadie se lo haya contado, por la sencilla razón de que nadie en Polonia, exceptuando al mismo Clotaldo, lo sabe. La respuesta es que lo ha descubierto por inferencia. Y si Clarín lo ha descubierto por un proceso inductivo, ¿por qué no Rosaura?

Si suponemos que Rosaura, como Clarín, sospecha, basándose en los gestos, palabras y el desmesurado interés que Clotaldo muestra por ella, que él es el padre que busca, todas las escenas entre ellos adquieren una extraordinaria tensión dramática, que, trascendiendo el sentido literal de las palabras que dicen los personajes, revela un subtexto que revitaliza teatralmente toda esta intriga secundaria y, a primera vista, pegadiza. El exasperado Ciriaco Morón Arroyo no pudo menos que mostrar su impaciencia con esta intriga secundaria cuando, en una nota (vv. 2506-2507) a su edición de la comedia de 1978 (la nota es omitida en ediciones posteriores, como la de 1992), declara:

Los calderonistas modernos critican a Menéndez Pelayo por haber condenado la historia de Rosaura en *La vida es sueño*. La razón para criticar al gran historiador es que la tragicomedia era precisamente esa monstruosa fusión. Pero por muchas razones históricas que demos, por mucho que veamos hasta el efecto de distanciamiento de Brecht en la comedia española, es absurdo tener que bajar en este momento de la tensión dramática en que estamos a este jardín y a esa llave, donde hablan el futuro duque de Moscovia y su prima. Se explica perfectamente la repugnancia de Menéndez Pelayo.²¹

²¹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (ed. Ciriaco Morón Arroyo). Cátedra, Madrid, 1978.

Esta repugnancia hubiese, creo, desaparecido si todas las enrevesadas discusiones sobre honor y obligaciones que sostienen Clotaldo y Rosaura hubiesen sido leídas como diferentes intentos, por parte de Rosaura, de forzar a Clotaldo a confesar su paternidad. El primero de estos intentos ocurre, como he sugerido, después de que se despiertan las sospechas de Rosaura al presenciar la extraña reacción de Clotaldo ante la espada de Violante y al verle conseguir el perdón de Basilio. Rosaura le agradece este perdón con una frase de evidente doble sentido: “La vida, señor, me has dado” (v. 898). A primera vista la frase expresa el agradecimiento que siente Rosaura hacia Clotaldo por haberle conseguido el perdón del rey; pero no deben dejar de extrañarnos las palabras utilizadas, ya que, bajo ningún concepto le ha dado Clotaldo la vida a Rosaura al conseguirle el perdón. Lo que puede a primera vista parecer, pues, un caso de ironía dramática, tendrá mucho más impacto si se le considera una provocativa frase por parte de un personaje que sabe que el otro es verdaderamente su padre. El actor que haga el papel de Clotaldo tendrá que reaccionar adecuadamente con sus gestos a las palabras de Rosaura: el complicado razonamiento con que Clotaldo responde (vv. 901-910) puede representarse como reacción nerviosa, que, al ser observada por Rosaura, la confirmará en su sospecha de que se trata evidentemente de su padre, por lo que vuelve a insistir en la paternidad de Clotaldo (vv. 912-918). Todo este diálogo posee, pues, un subtexto que tiene poco que ver con las leyes del honor y mucho que ver con un intento por parte de Rosaura de forzar la confesión de su padre, confesión que, como vimos, casi se le escapó de los labios a Clotaldo en presencia de Basilio y que ahora nuevamente emerge cuando en un poco característico *lapsus linguae* llama a la espada de Rosaura “acero que fue mío” (v. 923). La absurda manera en que trata de ocultar este lapso (“digo este instante, este rato / que en mi poder le he tenido”, vv. 924-925), sólo servirá para convalidar las sospechas de Rosaura al suministrar más evidencia de su nerviosismo ante el asedio de su hija, quien le contesta con otra frase de doble sentido: “En tu nombre / segunda vez me le ciño [el acero]” (vv. 926-927). Pese a la posible ambigüedad de esta frase, la pregunta obvia, que Clotaldo no hace, es: ¿cuándo fue la primera vez que se ciñó Rosaura la espada en nombre de Clotaldo? Evidentemente, cuando salió de Polonia en busca de su padre. Rosaura prácticamente da voz en este momento a su convicción de que se trata de su padre cuando confiesa a Clotaldo que “no sé / con qué respeto te miro, / con qué afecto te venero, / con qué estimación te asisto” (vv. 962-965). Pero pese a esta declaración, y a la revelación de que no es hombre sino mujer, Clotaldo se niega a admitir que es su padre. Así concluye la primera jornada.

El segundo intento de Rosaura de extraer la confesión de Clotaldo ocurre

en la tercera jornada. El diálogo, que tanto irritó a Menéndez Pelayo y a Morón Arroyo, versa superficialmente sobre la obligación que ha contraído Clotaldo de recobrar el honor de Rosaura. Pero lo que se está dirimiendo aquí —bajo el pretexto de una intriga amorosa de celos y honor más apropiada a una comedia cortesana o de capa y espada— es la identidad social de Rosaura. Forzando a Clotaldo a anteponer la obligación que ha contraído hacia ella a la obligación que debe a su soberano, Rosaura está intentando hacerle confesar su paternidad. Es esencial para ella que lo haga, porque, sin padre, sin identidad social, Rosaura no puede aspirar a casarse con Astolfo, como el mismo Astolfo declara al final: “ella no sabe quién es; / y es bajeza y es infamia / casarme yo con mujer...” (vv. 3264-3266). Los complicados silogismos —cuya interpretación ha creado problemas a críticos, actores y, sobre todo, a espectadores— no son importantes en sí mismos, excepto como muestras de la sutileza de los esfuerzos de Rosaura por hacerle confesar y de la habilidad de Clotaldo para escabullirse. Esta escena puede verse, pues, no como discusión sobre las obligaciones que impone el código del honor sobre un caballero que desea ayudar a una dama en apuros, sino como el vigoroso intento de una hija por hacer reconocer a su padre su error, lo cual crea un paralelo perfecto con la guerra que se está dirimiendo fuera de escena en ese preciso momento, que es otro intento por parte de otro hijo de forzar a otro padre a reconocer su error. Como señala Rosaura poco después: “yo sé que todo es guerra” (v. 2495); la guerra de dos hijos contra dos padres que se niegan a darles la identidad a la que tienen derecho.

El descubrimiento de que Rosaura posee la certeza, por lo menos desde finales de la primera jornada, de que Clotaldo es el padre que viene buscando es la clave que nos permitirá construir un personaje teatralmente efectivo y psicológicamente complejo y profundo. Este descubrimiento no se hace explícito en el curso de la representación, pero los gestos de la actriz, sus miradas, harán comprender a los espectadores que ella, como Clarín, sabe quién es Clotaldo.

Para empezar, el hecho de que Rosaura venga persiguiendo no sólo a su amante sino al padre que la abandonó, la separa del numeroso grupo de mujeres a la caza del hombre que las deshonró. En este sentido, Rosaura es singular, extraordinaria, y despertará en el público la admiración que encuentra Margit Frenk en los personajes memorables del teatro español de los Siglos de Oro. En segundo lugar, este detalle revelará un lado oculto de Rosaura, ya que ella nunca confiesa, durante la representación, el verdadero objetivo de su viaje a Polonia. Este aspecto de su búsqueda, que ella mantiene oculto, deberá dar una gran intensidad dramática a sus escenas con Clotaldo. Es el secreto que ella desea con toda su alma delatar, pero que ha de disimular, porque, si acusa

a Clotaldo, y él se niega a reconocerla como hija, entonces jamás podrá alcanzar lo que busca: un lugar en la sociedad que permitirá su matrimonio con Astolfo. El reconocimiento de su paternidad pues, ha de salir de Clotaldo y ella ha de extraerlo utilizando su inteligencia, su tenacidad y su ingenio, pero sin revelar despecho, odio o rencor hacia su padre. Irónica y patéticamente, la lucha interna de Rosaura ha de ser expresada a través de una serie de diálogos sofisticados, banales y extraordinariamente convencionales sobre el honor, los celos y las obligaciones. Deseando gritar visceralmente a Clotaldo que ella es su hija, Rosaura ha de entretenerse en frustrantes juegos silogísticos y retóricos.

En tercer lugar, este detalle nos deja entrever una Rosaura psicológicamente mucho más coherente, como quiere Williamsen, de lo que parece a primera vista. Su característica fundamental es la tenacidad. Ésta se manifiesta ahora no sólo en su persecución implacable de Astolfo, el amante que no quiere reconocerla como esposa, sino también de Clotaldo, el padre que no quiere reconocerla como hija.

En cuarto lugar, ahora podremos armonizar mucho mejor la caracterización de Rosaura con el tema de la obra. Como he dicho antes, temáticamente, la obra puede verse como la guerra de dos hijos contra dos padres que se niegan a darles la identidad social a la que tienen derecho. La crítica ha observado que sus destinos están también estrechamente enlazados: Rosaura es esencial en el proceso del desarrollo intelectual de Segismundo, pues ella es la clave que le permite dar coherencia a lo que él creía una existencia fragmentada y desconcertante; asimismo, la recuperación de la identidad social de Rosaura y de su honor depende de Segismundo, pues sólo con la derrota de Basilio pueden desbaratarse los planes que ha trazado de casar a Astolfo con Estrella. Pero hay más: Rosaura sólo podrá casarse con Astolfo cuando Clotaldo la reconozca como hija suya y esto únicamente puede suceder cuando Basilio reconozca a Segismundo como hijo suyo, pues sólo entonces puede Clotaldo declarar públicamente que Rosaura es su hija. Hasta ese momento, la lealtad absoluta que sentía Clotaldo hacia su soberano le había forzado a permanecer mudo. Pero al conceder a Segismundo “el laurel y la palma” (v. 3251), Basilio ha dejado de ser rey, liberando, por tanto, a Clotaldo de su voto de lealtad absoluta. Ahora, y gracias a la coronación de Segismundo, Clotaldo puede anunciar al mundo que Rosaura es hija suya.

Finalmente, Rosaura es un personaje complejo y contradictorio; es decir, dotado de características fácilmente reconocibles como humanas. Por un lado, hemos de suponerla lo suficientemente inocente como para enamorarse de Astolfo y creer en su palabra de matrimonio, pese al hecho de que el duque de Moscovia no puede casarse con una mujer que desconoce a su padre. Por

otro lado, es una mujer vengativa, dispuesta a morir o atrapar al hombre que la ha deshonrado, que sabe defenderse enérgicamente cuando Segismundo la ataca en la segunda jornada y muestra determinación cuando, rechazando la oferta de Clotaldo de entrar en un convento, decide unirse a los rebeldes en la tercera jornada. Pero también es capaz de sentir compasión por Segismundo, celos de Estrella, amor por Astolfo y respeto hacia Clotaldo. Rosaura es una mujer fuerte, en una sociedad patriarcal; pero, al mismo tiempo, su mayor deseo es integrarse a esa sociedad y aceptar su papel como esposa de Astolfo. Aunque la escena con su padre, en la tercera jornada, no alcanza la cota emocional de la de Segismundo con Basilio en la segunda, Rosaura, que a menudo aparece como demasiado cerebral, demasiado silogística, demasiado “discreta”, logra conmovernos al mostrar indirectamente una desesperación que no puede expresar con palabras. Débil y fuerte, emocional y cerebral, con atributos femeninos y masculinos, Rosaura es un personaje profundo y complicado; es decir, un auténtico y verdadero personaje teatral.