

Sobre el sistema de los personajes de El acero de Madrid, de Lope de Vega

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Sobre el sistema de los personajes de El acero de Madrid, de Lope de Vega. Criticón, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp.189-199. hal-01916237

HAL Id: hal-01916237

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01916237>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sobre el sistema de los personajes de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega

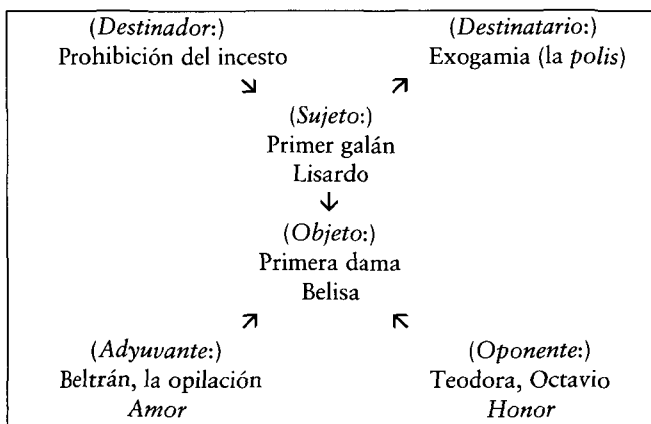
Christophe Couderc

Université de Paris-Sorbonne/Paris IV

En su edición de *El acero de Madrid*, Stefano Arata se refería a los trabajos de Nadine Ly y Maria Aranda para proponer una representación gráfica del sistema dramático de dicha comedia. Me gustaría tan sólo aportar unos matices e inflexiones a esta formalización de las relaciones de las *dramatis personae*, dentro de la orientación general del comentario propuesto por Arata. Me dedicaré en las páginas que siguen a un análisis morfológico de dicho sistema dramático, orientado por los principios de una lectura funcionalista, o sea presuponiendo que los elementos de un texto de teatro concurren a un conjunto superior a dichos elementos tomados por separado, señaladamente los personajes.

Como recuerda Stefano Arata en su introducción, *El acero de Madrid* es una comedia de enredo típica, convencional, y muy representativa de cómo Lope concibe una obra escrita para el corral en esa fase central de su producción (la datación propuesta es 1607-1609). La ambientación de la acción en el *hic et nunc* del público del corral madrileño de las fechas de su creación, la intriga galante entre un caballero joven y una dama linajuda, la tonalidad marcadamente lúdica, cuando no burlesca, de la acción, que descansa sobre las situaciones más trilladas de la comedia de capa y espada (galanteo callejero, equívocos, disfraces, etc.), y un desenlace feliz en que el matrimonio santifica *in fine* los deseos correspondidos del galán y la dama: todos estos elementos conforman una comedia ejemplar de lo que en aquellos años se está perfilando como la modalidad dominante de escribir para el tablado. Para resumir el argumento de *El acero de Madrid* ciñéndonos a sus aspectos estructurales esenciales, podríamos decir que la primera dama (Belisa), ha sido prometida por su padre a su primo Octavio, pero ama al primer galán (Lisardo), que consigue cortejarla mientras la dama «pasea el

acero» pues se ha fingido «opilada» para poder encontrarse con el galán, cuya pobreza le impide pedir la mano de la dama. Para ayudar a Lisardo en su empresa amorosa, Riselo, su amigo íntimo, acepta requerir de amores a la poco agraciada «dueña» Teodora, quien acompaña y vigila a su sobrina Belisa: de esos escarceos amorosos fingidos nacen los celos de Marcela, con quien Riselo tiene una relación antigua (Riselo y Marcela son «amantes / de largo trato y costumbre», vv. 2579-2580), y a la que por otra parte ama Florencio. Después de quedar embarazada y gracias a una intervención decisiva del criado gracioso Beltrán, Belisa, en el desenlace, se casa con Lisardo, así como se casan Beltrán y Leonor, criada de Belisa. Estamos pues de lleno en la temática cómica casi universal de «le blondin berne le barbon», para decirlo con Mauron¹, es decir ante un caso de conquista amorosa por parte de un galán que tiene que vencer un obstáculo basado en última instancia en un criterio social, que las leyes del amor tienen que terminar por suplantar: todo lo relacionado con lo social, que pudiera subsumirse bajo el término *honor*, queda cuestionado, cuando no francamente ridiculizado, frente a una exaltación de los principios vitales, resumidos en el *amor*². Esta fórmula, repetidamente explotada por Lope, desemboca a menudo en las comedias del Fénix en una doble característica, que encontramos en *El acero de Madrid*: en primer lugar, la carencia inicial que obstaculiza la plena felicidad del héroe radica en que éste es pobre, aunque caballero de sangre clara³; en segundo lugar, el hilo dramático principal de la acción lo constituye una treta, ideada por el propio amo, o más a menudo por su criado (y así ocurre en *El acero de Madrid*), para poder penetrar en el recinto vedado –la casa de la dama–, a fin de emprender su conquista, con la activa y cómplice participación de esta última⁴. Si quisiéramos representar esta acción con el esquema actancial adecuado, podría ser de la forma siguiente:



¹ V. Mauron, 1985, en part. pp. 57 ss.

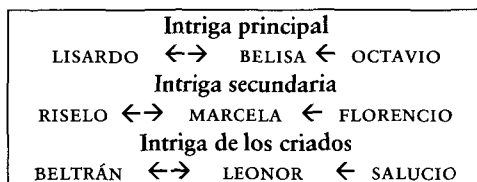
² Véanse los comentarios de Arata en la Introducción a su edición, p. 25.

³ Véase Gómez, 2000, pp. 155-168, para ejemplos de situaciones muy frecuentes en Lope, en que «el hidalgo pobre suele salir victorioso en la comedia» (cita p. 166).

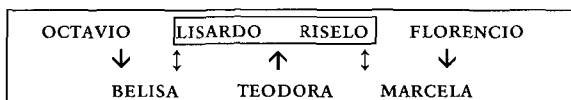
⁴ Frida Weber, en su intento inacabado de clasificación de las comedias de Lope a partir de las situaciones recurrentes que en ellas se observan, proponía llamar «secuencia» a la situación que consiste para el galán en «obtener la entrada en casa de la dama» (Weber de Kurlat, 1976, p. 131).

Pero, para volver al sistema dramático, una de las curiosidades formales de *El acero de Madrid* radica en que el número de damas, y sobre todo de galanes, sobrepasa ampliamente lo habitual en la comedia de enredo, o comedia urbana, género por otra parte a que se adscribe perfectamente esta comedia. Es un aspecto que se echa de ver claramente en cualquiera de los dos esquemas que Arata copia de Ly y Aranda en su edición de la comedia, y que reproduzco a continuación:

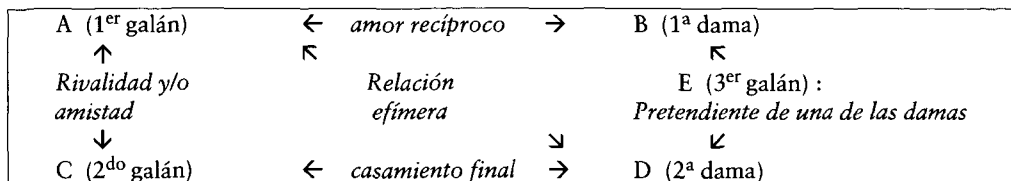
En el esquema de Ly, se advierte la simetría de tres parejas parecidas, en el sentido de que en las tres se repite la situación de «una misma mujer amada por dos hombres de su mismo estamento, sin que haya interferencias en las tres intrigas» (*El acero de Madrid*, p. 40):



El esquema de Aranda, por su parte, incluye a Teodora, tía de la protagonista, y toma en cuenta el lazo de amistad muy fuerte que une a los dos primeros galanes. Como resume Stefana Arata, esta segunda modelización «resalta el carácter ternario de las relaciones entre los personajes (Octavio-Belisa-Lisardo; Teodora-Riselo-Marcela; Riselo-Marcela-Florencio), y, especialmente, la centralidad de la pareja Lisardo-Riselo» (p. 41):



El reparto, pues, constituye una originalidad de *El acero de Madrid*, y aparentemente está muy alejado de poder conciliarse con el esquema pentagonal merced al cual se formalizan las acciones de no pocas comedias de enredo, aunque, para decirlo ya de una vez, intentaré mostrar cómo *El acero de Madrid* es un interesante ejemplo de estructura pentagonal. Utilizada por Frédéric Serralta en su estudio del teatro de Solís, la fórmula pentagonal permite atribuir una función a cada uno de los personajes de una comedia, a partir de la situación a la que se llega en el momento del desenlace⁵:



⁵ Este esquema se inspira en el de Serralta, 1987, pp. 23-30.

Una de las grandes ventajas de este esquema es que permite darse cuenta de un vistazo de la importancia central de las damas, pues en torno a los personajes femeninos —y más exactamente, en torno a una pareja de damas—, objeto desdoblado del deseo masculino, se articula el conjunto de las relaciones que se establecen entre las *dramatis personae*. También se notará que el sistema de los personajes descansa en un desequilibrio entre los tres galanes y las dos damas, siendo este desequilibrio el motor de la acción. Por fin se pueden visualizar los posibles destinos individuales de los diferentes personajes de una comedia dada: la dama de primer rango (función B), se casa con el hombre amado, y satisface de este modo una aspiración constante; la dama D, de segundo rango, suele acceder también al matrimonio, pero de manera más artificial, o incluso totalmente contingente, pues en algunos casos aparece en el último momento un esposo de reserva, para cumplir con esa ley no escrita que obliga al poeta a terminar su comedia (cuando ésta es una comedia cómica) con la alegría de una boda múltiple. Las funciones atribuidas a los galanes (A, C, E) son consecuencia de esta alternativa para las damas, con la particularidad de que el personaje masculino siempre corre el riesgo de asumir la quinta función, es decir terminar en la posición de galán suelto, ese personaje excluido al final del desenlace epitalámico. Para resumir, parodiando a Alva V. Ebersole, la acción de la comedia de enredo muchas veces se reduce al esquema de «three boys meet two girls»⁶.

Recordar la lógica pentagonal a propósito de *El acero de Madrid* es tanto más legítimo cuanto que Frédéric Serralta —lo recuerda Arata en su introducción— menciona dicha comedia de Lope entre las primeras que ilustran la aparición del tipo del galán suelto, es decir de aquel personaje masculino que se queda «suelto» al final, o sea sin pareja⁷.

La única paradoja es que, como se nota en las formalizaciones anteriores, *El acero de Madrid* es una comedia que cuenta con seis personajes principales, es decir no solamente tres galanes —lo que Serralta considera una variante aportada a una fórmula matriz de cuatro personajes (2+2)—, sino con cuatro⁸. Mi hipótesis es sencillamente la siguiente: a pesar de que el número de personajes sobrepasa el número de las funciones del esquema pentagonal, es factible reducir este reparto pletórico a dichas cinco funciones (y, como escribe Proust, «a pesar de» muchas veces significa «a causa de»). Con otras palabras, los cinco puestos del esquema pentagonal, que permiten destacar gráficamente la importancia del galán suelto, son cinco funciones, y esas cinco funciones no siempre son reductibles a cinco personajes, encarnados en el tablado del corral por cinco actores de carne y hueso. *El acero de Madrid* nos presenta pues un caso

⁶ Ebersole escribe lo siguiente: «Lo que sugiere Frye [en *Anatomía de la Crítica*] es una fórmula que, según una obra norteamericana de los años treinta, repetida en el cine después (con James Cagney de protagonista), se simplifica en “boy meets girl”, fórmula que facilitaba el trabajo de escritores que, como Cagney, tenían que producir guiones al por mayor para el cine; al repetir el argumento básico, “Boy meets girl. Boy loses girl. Boy gets girl”, podían satisfacer las exigencias de la industria cinematográfica. La cual no se aparta mucho de la fórmula que nuestros dramaturgos siglodeorochistas repetían para el gusto de ese público que también tragaba comedias al por mayor» (Ebersole, 1988, p. 12).

⁷ Serralta, 1988, p. 84.

⁸ Más adelante en el mismo artículo, Serralta recuerda que en otra comedia de Lope, *La dama boba*, tenemos también una estructura pentagonal en una comedia que *a priori* no se adecua a la serie de cinco funciones, pues el reparto cuenta con dos galanes que comparten la función de galán suelto.

interesante de duplicación de las funciones, o por lo menos de algunas de ellas. Ello es posible, precisamente porque una función no es un personaje, es decir porque un personaje puede asumir varias funciones, o, a la inversa, porque varios personajes pueden asumir una única función, como es el caso aquí: el personaje es una categoría textual que pertenece al nivel superficial de la intriga, mientras que la función existe en el nivel profundo del texto dramático, en su infraestructura y no en su superestructura⁹. En *El acero de Madrid* la pareja protagonista (en el primer rango del pentágono) la constituyen Lisardo y Belisa; en el segundo rango se sitúan Riselo, amigo de Lisardo, y Marcela. La habitual rivalidad en torno a una dama aquí se traduce por la presencia de Octavio, clásico pretendiente oficial con quien Prudencio, padre de Belisa, quisiera casar a su hija. Octavio es primo de Belisa, lo que constituye una variante habitual del papel de pretendiente oficial de muy buen rendimiento para la construcción del enredo: ser primo de la dama le permite al galán, por una parte, compartir el mismo espacio doméstico que ella, lo que le permite cumplir perfectamente con su función de obstáculo, como haría un hermano, capaz de vigilar de cerca a su hermana; por otra parte, el lazo de parentesco explica que el padre de la dama esté esperando la dispensa que haría posible este matrimonio entre primos, lo que abre un plazo durante el cual tendrán lugar los amores de Lisardo y Belisa, y crea un efecto de suspense. Por lo demás, una diferencia de «hacienda y calidad», «aunque [Lisardo] es hidalgo» le impide a éste «el pedilla / a su padre por mujer» (vv. 562-566). Ante este riesgo de un matrimonio de conveniencia se construye el enredo, en particular mediante el disfraz de Beltrán (criado del héroe) de médico, para poder acceder a la casa de la dama vigilada por el padre, y conseguir sacarla de allí. Partiendo de lo que hemos visto de las cinco funciones, se puede proponer una representación de lo que llamaré el *esquema relacional* de *El acero de Madrid*:

A: Lisardo	↔	B: Belisa	← E: Octavio
C: Riselo	↔	D: Marcela	

Este cuadro se podría completar añadiendo, en la columna del galán suelto y en el segundo rango, a Florencio, que en un momento dado corteja a Marcela, y finalmente es rechazado por ella, pues ésta prefiere volver a los brazos de su amante titular, Riselo. Es una formalización que da cuenta del hilo principal de la acción de *El acero de Madrid*, pues efectivamente lo que mantiene en vilo al lector-espectador es lo que va a ser de los amores de Lisardo y Belisa. En cambio, dos aspectos de la intriga no casan con esta fórmula pentagonal: en primer lugar, no aparecen tres personajes, una pareja de amigos, Florencio y Gerardo, simétrica a la constituida por Lisardo y Riselo, y, sobre todo, tampoco aparece Teodora, tía de la dama primera; en segundo lugar, la pareja de segundo rango se reúne en el desenlace, después de una ruptura transitoria, pero, a diferencia de lo que ocurre normalmente en las comedias de enredo pentagonales, esta reunión no llega al casamiento, que se celebraría conjuntamente con

⁹ Véase una síntesis de los fundamentos de este tipo de acercamiento, para el análisis teatral, en Ubersfeld, 1998, pp. 42-84.

el de la pareja protagonista. Es necesario pues explicar estas anomalías, o peculiaridades, morfológicas de *El acero de Madrid*.

Lo más fácil de resolver es la marginalización del personaje de la tía, Teodora, a partir del examen de los aspectos más convencionales de la intriga de *El acero de Madrid*. En efecto, Teodora no responde a las características definitorias de la «figura» dama, en el abanico de personajes tipos con que un dramaturgo debe elaborar una comedia de enredo: como ya se ha dicho, Teodora es tía y dueña. Su identificación como tía significa que pertenece al nivel generacional de los padres, respecto a los hijos (Lisardo y Belisa, Riselo y Marcela). Como ha señalado Stefano Arata con perspicacia, *El acero de Madrid* presenta muchos puntos en común con otra comedia escrita por Lope en aquellos mismos años, *La discreta enamorada*; pues bien, es con el personaje de la madre de *La discreta enamorada* con quien la tía Teodora guarda estrecha relación: ambas son damas atípicas, ridiculizadas porque son objeto de burlas por parte de galanes convencionales (jóvenes, apuestos). Es decir que la caracterización como «tía» no descansa en la edad biológica del personaje sino en lo que presupone en las relaciones de parentesco entre los personajes principales, que se reparten en grupos definidos ante todo por su edad social, es decir caracterizados como *adulescentes* o como *senes* (si se quiere conservar un criterio verista, es factible suponer una amplia diferencia de edad entre el padre, hermano mayor, y la tía su hermana). Al respecto, creo que el público de la época de Lope consideraba que la tía Teodora no podía amar legítimamente a un representante del grupo de los galanes y damas, dado que ella no podía integrar del todo este grupo de que forman parte los protagonistas indispensables para el enredo central de cualquier comedia: como en *La discreta enamorada*, aunque aquí de forma implícita, se proyecta en los amores de Riselo y Teodora (amores fingidos por parte del galán), la sombra del tabú del incesto (en *La discreta enamorada* la situación es más explícita ya que el amigo del héroe, también involucrado en una relación con una cortesana, corteja a la madre de la dama amada, es decir la futura suegra de su *alter ego*). Por otra parte, teniendo en cuenta el papel de Teodora como intermediaria en los amores de su sobrina, puede aparecer como dueña, y por lo tanto salir de nuevo de los límites impuestos a la caracterización individual de una dama arquetípica: sin su consentimiento no prospera el amor entre Belisa y Lisardo; pero cuando cede a las palabras de Riselo y a esa «notable tentación» (v. 973) que es el amor, se hace con plena conciencia cómplice de los jóvenes¹⁰.

Todos estos elementos de caracterización justifican que no aparezca Teodora en nuestro esquema pentagonal. Es decir, el personaje sí existe como soporte de las acciones en *El acero de Madrid*, e incluso de algunas acciones de relativa importancia para la intriga; pero no se trata de un personaje individualizado mediante rasgos que el dramaturgo saca del arsenal de las convenciones a las que el poeta echa mano para elaborar un ejemplar de la categoría «dama». Y a esa marginalidad en el plano de la caracterización estática, responde la marginalidad en el plano dinámico, pues desde el

¹⁰ Acerca de la mala fama de las dueñas, véase *El acero de Madrid*, nota 90, p. 95. En su edición de *Peribáñez*, McGrady recuerda que «los autores áureos unánimemente las cubrieron de insultos, tildándolas de pedigüeñas, chismosas, embusteras y —ante todo— alcahuetas» (nota al verso 2605, p. 241).

punto de vista funcional, Teodora es un personaje secundario o casi inútil; no existe positivamente sino solamente como obstáculo, y cuando se afirma como subjetividad, o sea cuando se adentra en una relación amorosa capaz de dotarla de una individualidad, todo este aspecto de su vida de personaje descansa sobre una ilusión risible, pues no se ha dado cuenta de que se burlaban de ella. Para decirlo usando una fórmula de Maria Aranda, Teodora no es « par elle-même nullement nécessaire en pure dramaturgie »¹¹, pues sólo encarna una de las muchas variantes posibles para esta función de obstáculo que se levanta frente al deseo de la pareja de protagonistas: Belisa y Teodora no son ni pueden ser rivales ni intercambiables porque no pertenecen a la misma categoría socio-dramática y porque la tía sirve ante todo de hazmerreír.

Así las cosas, se puede entender la no presencia de Teodora en nuestro esquema (del mismo modo no se representa al criado gracioso, cuyas acciones también se justifican como medio para un fin: ambos son personajes instrumentados, a disposición de la voluntad ajena). Pero más problemático es el caso de Marcela. Teniendo presentes los mismos criterios de la caracterización, a la vez estática y dinámica, nos damos cuenta de que, por una parte, no pertenece del todo a la categoría de las damas de la Comedia Nueva; y de que, por otra parte, Marcela no es en *El acero de Madrid* un personaje motor, lo que sí es la función esencial de la segunda dama en la comedia de enredo. Vayamos por partes.

Marcela se asemeja en varios aspectos a una cortesana. No se puede decir que Marcela es positivamente definida como cortesana que ejerza la prostitución, pero ciertos elementos textuales permiten interpretar su personaje como un traslado, no del referente histórico de la ramera, sino del modelo conformado por la comedia terenciana, con su pareja de amigos de los que uno ama apasionadamente, pero fuera de toda ambición matrimonial, a una mujer libre, fascinante y generalmente culta¹²: lo primero, aunque se trata de un detalle que aparece en los últimos momentos de la comedia, es la ausencia de su matrimonio con Riselo, su amante oficial¹³; otro aspecto revelador es la libertad física de que goza, que explica por ejemplo que Florencio pueda ir a visitarla sin dificultad, y sea recibido en su casa¹⁴. Por fin, y quizás sea lo más importante, su originalidad respecto a la convención que define el estatuto de la dama en el teatro lopesco (una vez que éste ha alcanzado la madurez de su fórmula estética) se corresponde muy coherentemente con la originalidad de Riselo, personaje a medio

¹¹ Aranda, 1995, p. 269.

¹² Sobre la pervivencia de este modelo en la primera producción de Lope y su influencia en el diseño de los personajes femeninos, v. Arellano, 1996. Para Maria Aranda, Marcela es una « coquette » (Aranda, 1995, p. 29).

¹³ Lo único que dice Marcela, en los últimos versos de la comedia (y son las últimas palabras de la dama) es: « A Riselo doy los brazos » (v. 3156), con el deseo de aportar un « desengaño » a Florencio, es decir de volver a la situación inicial tal y como estaba a principios de la comedia. Es cierto que en una escena anterior habla de Riselo como de su « marido », y afirma: « aunque mil firmas tenía, / y puedo ser su mujer » (vv. 1993-2008) —pero el caso es que no es su mujer.

¹⁴ El texto de Lope no aporta ninguna justificación de la ausencia, al lado de Marcela, de cualquier representante de la instancia paterna (tío, tutor, etc.). Por otra parte, algunos pocos detalles textuales delatan la existencia licenciosa que implícitamente es la de Marcela. Es el caso de la expresión « destas [i. e. damas] de guadamecí » que bien parece connotar, en boca de Teodora, la venalidad del amor de Marcela por los hombres (v. los comentarios de Nadine Ly, 1994, pp. 196 y 1423, y la nota de Arata en su edición, p. 220).

camino entre el galán y el gracioso, pues ayuda graciosamente a su amigo, es «goloso, risueño y socarrón»¹⁵, y, para terminar, vive casi en casa de Marcela, que le invita a cenar con su amigo (otra vez como un eco de situaciones típicas de la comedia terenciana): el diálogo entre los personajes explicita la naturaleza de la relación que une a Riselo y Marcela, por ejemplo cuando Marcela da «franca entrada» a su galán (v. 1500), o cuando Lisardo le dice a su amigo: «tú en la posesión estás / de tu deseo, yo no» (vv. 1661-1662). El doblete Belisa/Marcela es por lo tanto homotético del de Lisardo/Riselo, lo que muestra la perfecta coherencia del sistema dramático, y su doble simetría, tanto vertical como horizontal, o, para decirlo con unas categorías literarias de significado más claro (pero menos plásticas), tanto sintagmática como paradigmática. Concretamente, la relación amorosa entre el galán y la dama (acción, o relación sintagmática) es (estructuralmente) la misma en un rango y otro, pero la comparación individual entre los personajes de mismo estatuto (paradigmas de la dama o el galán) permite entender que el segundo rango es como proyección degradada del primero, con lo cual este efecto de simetría no debe hacernos olvidar el hiato existente entre los dos niveles del esquema, es decir entre esos dos niveles de la acción bien distintos que son como dos hilos dramáticos que nunca llegan a cruzarse —a diferencia de lo que ocurriría en una comedia más puramente pentagonal.

Esa desigualdad estatutaria entre las dos primeras damas del reparto justifica la ausencia de conflicto entre ellas, pues Marcela y Belisa se mueven en dos niveles de decoro distinto, no son del todo intercambiables, y sobre todo no compiten por el mismo objetivo: la rivalidad entre damas en la Comedia sólo puede darse en el terreno de una competición por el amor de un mismo galán, encaminada al matrimonio final¹⁶. Ahora bien, en *El acero de Madrid* nunca se alude a una posible relación pasajera entre Marcela (D) y Lisardo (A), cuando la norma es que la función D de la segunda dama sea el puesto de la dama inconstante y mudable, cuyo interés por el galán protagonista perturba la pareja de primer rango.

A la inversa, si encontramos esta dinámica del sistema pentagonal si nos fijamos en todos esos personajes que no encajaban del todo en nuestra primera modelización, particularmente Marcela y Teodora; sí existe rivalidad femenina (con celos y reproches al galán inconstante), que es el núcleo de la fórmula pentagonal de la comedia de enredo, entre Marcela y Teodora, así como también es posible tomar en cuenta las posibles permutaciones dentro de las parejas dama-galán. De esta forma damos con un conflicto pentagonizable, pero dentro de los límites de una acción segunda respecto a la pareja de los héroes (Belisa y Lisardo), cuya trayectoria constituye la columna vertebral de toda la intriga, pero una columna vertebral demasiado fina para no necesitar de un refuerzo, que son todas las acciones paralelas a cargo de los demás personajes, en particular el ingenioso criado Beltrán.

¹⁵ Arata añade a continuación que Riselo es un «personaje *oxímoron*, un injerto entre la figura del galán y la del donaire» (Introducción a su edición, p. 44). Véase también Ly, 1994, pp. 1396-1397.

¹⁶ La única ocasión en que se encuentran Belisa y Marcela sirve sobre todo para confirmar la diferencia estatutaria existente entre ambas damas, muy visible en el tipo de lenguaje que manejan, pues Marcela emplea un lenguaje jocoso o bastante popular, con unas réplicas que sirven para explicitar cómo el decoro que rige sus acciones y sus palabras no es el mismo que para Belisa: véase *El acero de Madrid*, vv. 1972-2042.

Para concluir propondré una modulación del esquema pentagonal que intente representar estas distintas implicaciones del sistema dramático de *El acero de Madrid*, es decir por una parte la disociación entre el primer rango y el segundo (el único binomio verdaderamente convencional es el de los héroes, Belisa y Lisardo), y, por otra, la estructuración interna de este segundo rango como un nuevo sistema pentagonal, desconectado del primer rango:

A1: Lisardo	↔	B1: Belisa	← E1: Octavio
A2: Riselo	↔	B2: Marcela	← E2: Florencio
C: Gerardo		D: Teodora	

Dado que el amor entre Riselo y Teodora es fingimiento, y sobre todo se debe a una obligación, nacida de la intimidad que une a «los dos amigos», se puede considerar que quien perturba el orden inicialmente estable, en el subsistema pentagonal, es Teodora: es ella el elemento extraño al microcosmos definido en un primer momento en la acción, aunque no la anima el deseo de perturbar dicho orden (añadamos que Teodora terminará en un monasterio, a modo de castigo que le impone su hermano, el padre de Belisa). De ahí que se desarrolle entre A2 y D una relación condenada al fracaso porque no nace bajo auspicios favorables, sino que se debe a la duplicidad: aunque la identidad de los personajes involucrados en ella no se halla afectada, como ocurre en tantas comedias de capa y espada, la función D es el lugar privilegiado de la máscara y de la ocultación de la verdad.

Por fin, cabría preguntarse —con el riesgo que conlleva adentrarse en el terreno de las meras hipótesis— cuáles son las razones por las que Lope explota esta dicotomía en el sistema de las *dramatis personae*. Parece innegable que con *El acero de Madrid* el Fénix no da con la fórmula más mecanizada de la comedia de enredo, tal y como la seguirán explotando sus secuaces (Calderón incluido), aunque ya ha abandonado la manera más arcaizante que caracterizaba la primera época de su producción, y aunque de ese «Lope pre-Lope» quedan solamente huellas (con los personajes de Riselo, Teodora y Marcela). Que *El acero de Madrid* no se adecua del todo a esta estética (¿quizás aun en ciernes en 1607?) de la comedia de enredo del «Lope-Lope», no se advierte solamente con el examen morfológico, sino también observando que las acciones de los protagonistas carecen de la dignidad y honestidad que caracterizará este subgénero y que explicará su hegemonía. Aquí el amor entre Belisa y Lisardo es amor puro y encaminado a santos fines sólo hasta cierto punto, más concretamente sólo hasta que se conoce la preñez de Belisa. Por lo tanto el hiato entre mundo idealizado del amor y mundo grosero de las cortesanas, entre amor de veras y amor de burlas, es relativo, pero ello no quita que la disociación entre los dos niveles de acción, ese hiato que se interpone entre los dos hilos dramáticos, consigue poner a salvo de toda vileza el amor de Lisardo y Belisa. En última instancia, ello parece bastante lógico si recordamos que el punto de partida de Lope es una letra para cantar, cuyas implicaciones eróticas eran insoslayables, y que, en palabras de Stefano Arata, «es como un breve guión en verso de lo que sería la comedia de Lope»¹⁷. Yo estaría bastante dispuesto a imaginarme

¹⁷ Introducción a su edición, p. 32.

(siquiera como hipótesis de trabajo) a Lope partiendo de esta constricción que se autoimpone, y teniendo que encontrar un relleno o un refuerzo para su inspiración inicial, porque todo lo que la copla da de sí no es suficiente para la comedia que se dispone a escribir. De ahí pues la aparición de los temas anejos, como el de los dos amigos para dibujar la pareja Lisardo-Riselo, o la comicidad baja, muy presente en Riselo y sus satélites, una comicidad que Lope encuentra en la canción pero que no asocia sino implícitamente a la pareja de protagonistas, pues busca dignificar el *eros* de los héroes, a costa del segundo galán, Riselo. Recurriendo a esta dicotomía entre el plano noble y el plano vil, Lope consigue una especie de consenso entre la inspiración popular que significa la canción «niña del color quebrado...», con todas sus connotaciones sexuales (perfectamente dilucidadas en el texto de su edición por Stefano Arata), y la dignificación de la comedia de enredo que Lope está llevando a cabo en aquellos años en que escribe *El acero de Madrid*.

Referencias bibliográficas

- ARANDA, María, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, PUM, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio 1995)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1996, pp. 37-59.
- EBERSOLE, Alva V., *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia, Albatros Ediciones, 1988.
- GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1590-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2000.
- LY, Nadine (trad.), Lope de Vega, *L'eau ferrée de Madrid*, en *Théâtre espagnol du XVII^e siècle, I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994, pp. 151-243 y 1394-1432.
- MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 3^a ed.
- SERRALTA, Frédéric, *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987.
- , «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid/Murcia, Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.
- VEGA, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 256), 2000.
- , *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la «comedia urbana»)», *Anuario de letras*, 14, 1976, pp. 101-138.

*

COUDERC, Christophe. «Sobre el sistema de los personajes de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega». En *Críticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 189-199.

Resumen. Ampliación del análisis, por Stefano Arata en su edición de la comedia, del sistema de los personajes de *El acero de Madrid*. El manejo del esquema funcional pentagonal (con sus cinco funciones) deja

ver cómo Lope está experimentando soluciones técnicas originales frente a la fórmula más mecanizada de la *comedia de enredo*, que se está gestando en esa fase de la carrera del dramaturgo.

Résumé. Cette étude se propose de développer l'analyse présentée par Stefano Arata du système des personnages de *El acero de Madrid*, dans l'édition qu'il a publiée de cette comédie de Lope de Vega. L'utilisation d'un schéma fonctionnel pentagonal (comptant cinq fonctions) permet de montrer comment Lope expérimente des solutions techniques originales par rapport à la formule la plus mécanisée de la *comedia de enredo*, encore en gestation à ce moment de la carrière du dramaturge.

Summary. This study aims to develop Stefano Arata's analysis of the characters in *El acero de Madrid*. The use of the pentagonal functional pattern shows how Lope explored new techniques in comparison with the more mechanical formula used in the *comedia de enredo* still in the making at that stage in the playwright's career.

Palabras clave. *El acero de Madrid*. Comedia de enredo. Comedia Nueva. Dramaturgia. Personajes. VEGA, Lope de.