VOLUMEN TEXTUAL Y FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LOS PERSONAJES ANCILARES: *EL ACERO DE MADRID*, DE LOPE DE VEGA

ALFREDO HERMENEGILDO
Université de Montréal

En 1618 se publicó en Madrid (Viuda de Alonso Martín de Balboa), dentro de la *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, *El acero de Madrid*, una comedia de enredo en la que se despliega una serie de medios habilidosos para permitir a la protagonista, la joven Belisa, realizar su designio amoroso y romper la reclusión en que la tienen confinada su padre y su tía. La comedia se imprimió el mismo año en Barcelona (Sebastián de Cormellas). Morley y Bruerton[1] sitúan la composición de *El acero de Madrid* entre 1608 y 1612, unos años antes que *El caballero de Olmedo* (1620-1625).

El encuentro amoroso de Belisa y de su enamorado Lisardo sólo va a ser posible recurriendo a una estratagema que provocará todo el complicado entrelazado de personajes, situaciones y engaños, entrelazado ideado y puesto en marcha por la heroína y realizado, en buena parte, gracias a la intervención del gracioso por medio del recurso al uso del disfraz. De ahí nuestro interés por la obra. La eficaz participación del gracioso y el empleo dramático de la doble o de la triple apariencia constituyen las dos razones que justifican nuestro acercamiento actual al texto lopesco.

En la comedia *El acero de Madrid* hemos buscado el objeto de estudio que nos sirva de ejemplo complementario al analizado en otro momento, *El caballero de Olmedo* del mismo Lope.[2] Nuestro trabajo forma parte de la investigación que estamos realizando en torno a la recuperación dramáti-

[1] S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Gredos, Madrid, 1968, pp. 273-274.

[2] Cf. la nota 3.

ca del loco de la fiesta popular.[3] Los resultados parciales están en prensa o han aparecido de modo fragmentario, y dejan ver el proceso de elaboración del método de trabajo a medida que va entrando en contacto con nuevas partes del *corpus* seleccionado. En estas páginas hemos querido ir más lejos en el ejercicio de verificación de ciertas hipótesis, tales como la que presupone la determinación del volumen versal atribuido a un gracioso en una comedia precisa. Los resultados obtenidos y los comentarios pertinentes, así como las conclusiones parciales de nuestra investigación, son el contenido del presente trabajo.

No vamos a desplegar una vez más los distintos recursos instrumentales que constituyen la base metodológica de nuestra investigación. Los trabajos citados más arriba dan cuenta de la vía seguida y de sus numerosos

[3] "La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano" en *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Herausgegeben* (ed. Alfonso de Toro). Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987, pp. 283-295; "La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan*, de Pedro Calderón de la Barca". *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1 (1988), pp. 103-120; "Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 121-142; "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda en *El mundo del teatro español en su siglo de oro* (ed. José Ruano de la Haza). Dovehouse, Ottawa, 1988, pp. 161-176; "El gracioso borracho: estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina". *Bulletin Hispanique*, 90, 3-4 (1988), pp. 283-289; "La oposición [caballero/pastor] y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández". *Dispositio*, 13, 33-35 (1988), pp. 197-207; "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís" en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Vol. 2: *Dramaturgos y géneros de las postrimerías*. Rodopi, Amsterdam, 1989, pp. 503-526; "Dramaticidad y catequesis: *La farsa a honor del Nascimiento* de Pero López Ranjel" en *Varia Hispanica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*. Edition Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 111-123; "El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina" en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento* (ed. Manuel Criado de Val). PPU, Barcelona, 1989, pp. 337-346; "Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega" en *Teatro del siglo de oro*. Edition Reichenberger, Kassel, 1990, pp. 265-284; "Calderon's *El galan fantasma* and The Characters of Popular Festivity" en *Prologue to Performance. Spanish Classical Theater Today* (ed. Louise and Peter Fothergill-Payne). Bucknell University Press-Associated University Press, Lewisburg-London-Toronto, 1991, pp. 49-66; "Espacio ancilar e inserción dramática: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina", *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII* (Ysla Campbell, coord.). Vol. I de la Colección Conmemorativa Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 125-136. "La voz de la razón y la voz de la necedad: el gracioso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega", "Espacio ancilar /vs/ espacio señorial y los signos de la jerarquización social: *Medora*, de Lope de Rueda", "Funciones dramáticas del personaje ancilar: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina", "Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso: signos de adramaticidad en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina", "Juegos dramáticos de la locura festiva. Apunte provisional" y "La doble máscara y la eficacia dramática del carnaval: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega", están actualmente en prensa.

recovecos. Baste ahora recordar que nuestra propuesta metodológica trata de aislar, analizar y catalogar los diversos parlamentos de una obra dramática o aquellos atribuidos a un personaje, con el fin de determinar de modo empírico, numérico, la importancia relativa de cada figura y, dentro de los parlamentos puestos en boca de una figura precisa, las diversas clases de funciones y cometidos que le han sido confiados. Al fin y al cabo es en el diálogo donde se articulan fundamentalmente los signos que definen y organizan toda función en la obra dramática; es el parlamento el signo que determina de algún modo la función, la fuerza, la trascendencia, el peso específico y el espesor teatral de un personaje. Para determinar el peso escénico de una figura dramática —y en nuestra investigación se trata fundamentalmente de las distintas textualizaciones del loco festivo—, hemos hecho ciertos análisis tomando como guía la medición de la cantidad de texto que el escritor pone en boca del personaje. Pero no se trata sólo de una medida bruta, contabilizada en parlamentos, versos, palabras o caracteres de imprenta, etcétera, sino que hemos procedido a desglosar los parlamentos atribuidos al personaje según las distintas funciones o subfunciones que se le atribuyen en las connotaciones que se desprenden de los mismos.

En el presente trabajo, yendo en busca de nuevas fronteras, hemos querido verificar la validez de la unidad [parlamento] a la hora de evaluar el peso textual de una figura dramática. Hemos medido, a título ejemplar, el número de versos atribuido a dos personajes. Y el resultado lo hemos comparado con el número de parlamentos de que dispone cada uno de ellos. El resultado obtenido nos permite confirmar la hipótesis de la validez del parlamento como medida, como canon, ya que los resutlados salidos de la contabilización de los parlamentos son sensiblemente parecidos a los resultados que arroja el cómputo de los versos. Hemos de admitir que la adición de las réplicas escénicas y de las funciones connotadas por ellas es mucho más asequible y manejable que la de los versos.

En *El acero de Madrid*,[4] comedia en la que se dramatizan los enfrentamientos, los juegos, los engaños, las idas y venidas de unas figuras salidas del estamento acomodado de la capital española, son las damas y caballeros de dicho estamento los que ocupan los nudos y hojas principales de la estructura narrativa. Prudencio, su hija Belisa, la tía de esta última, Teodora, la dama Marcela y los caballeros Lisardo, Riselo, Octavio, Gerardo y Flo-

[4] El texto de *El acero de Madrid* usado en este estudio es el que aparece en la edición realizada, con introducción y notas, por Aline Bergounioux, Jean Lemartinel y Gilbert Zonana, y publicada en París por las Editions Klincksieck en 1971. Hemos rectificado la atribución de la segunda parte del verso 1524 ("Mi desventura es clara."), que la edición citada pone en boca de Lisardo y que, evidentemente, pertenece al personaje Riselo. La contabilización de los parlamentos confiados a los distintos personajes nos impone esta aclaración.

rencio, forman el conjunto de representantes del estamento dominante. Son los ocupantes del espacio dramático señorial. Junto a ellos se manifiestan y actúan los personajes del espacio ancilar, es decir el gracioso Beltrán, el criado Salucio, la esclava Leonor y los músicos innominados. La lista inicial de "personas" que "hablan" en la obra incluye unos "criados" a los que nunca se les concede el uso de la palabra.

El conjunto de parlamentos atribuidos a los personajes permite diseñar el cuadro siguiente, del que se pueden sacar algunas conclusiones interesantes. Con el fin de no condicionar indebidamente la lectura del cuadro, hemos dispuesto el nombre de los personajes por orden alfabético:

NÚMERO DE PARLAMENTOS					
Personaje	*1ª jornada*	*2ª jornada*	*3ª jornada*	*Comedia*	*Porcentaje*
Belisa	39	28	40	107	9.93
Beltrán	41	44	59	144	13.37
Florencio	6	10	23	39	3.62
Gerardo	0	5	11	16	1.48
Leonor	22	5	10	37	3.43
Lisardo	60	46	46	152	14.11
Marcela	6	43	43	92	8.54
Músicos	0	0	4	4	0.37
Octavio	14	53	25	92	8.54
Prudencio	21	18	48	87	8.07
Riselo	42	61	38	141	13.09
Salucio	4	36	7	47	4.36
Teodora	53	36	30	119	11.04
Total de parlamentos	308	385	384	1 077	±99.95

Una constatación inicial se impone. Digamos, en primer lugar y a título aclaratorio, que, con alguna excepción (ciertas intervenciones de Belisa —pp. 116-118—, de Teodora —pp. 114-116— o de Florencio —pp. 59-60), la comedia se caracteriza por el uso de parlamentos cortos y numerosos. No hay grandes narraciones de hechos ocurridos antes de iniciarse la representación de la acción dramática. El principio de la comedia surge de una situación invocada de modo muy rápido por el galán: el amor de Lisardo por una bella dama. La masa textual, el diálogo, está muy repartido entre todos los personajes. No abundan los grandes monólogos ni las largas descripciones. Lope de Vega procedió de manera radicalmente distinta de la que, por

ejemplo, siguió Tirso de Molina en *Amazonas en las Indias*, la segunda comedia de la trilogía de los Pizarro.[5] A Tirso le preocupaba el triunfo social de los Pizarro y no dudó en recurrir a las grandes narraciones y espaciosas descripciones para dar cabida al discurso encomiástico. Lope, en *El acero de Madrid*, sólo persigue la elaboración de un juego teatral, la divertida e ingeniosa búsqueda de la libertad amorosa, ideada y llevada a cabo por Belisa. Y el torrente verbal se distribuye de forma entrecortada, en parlamentos breves y rápidos, que dan a la comedia velocidad, movimiento y frescura. Es difícil, o inútil, tratar de precisar la recepción que tuvo la comedia en el momento de la representación primordial. Pero sí es posible constatar la profunda dosis de teatralidad que hay latente en ella y el éxito de público que ha tenido últimamente cuando ha caído en manos de un director tan astuto y fino como el venezolano Hugo Márquez y su compañía *Tiempo Común*. Una de las marcas de su evidente teatralidad es, justamente, el uso de parlamentos cortos que condicionan la intervención rápida de los diversos personajes.

En el cuadro que se reproduce líneas más arriba, hay tres personajes que dicen más de 140 parlamentos (Lisardo —152—, Beltrán —144— y Riselo —141—), y se distribuyen unos bloques de la masa textual que varían del 14 al 13 por ciento del conjunto. De estos tres personajes, dos son señores (Lisardo y su amigo/cómplice Riselo), uno, Beltrán, es el gracioso, que asume la función actoral de criado de Lisardo. La diferencia cuantitativa, sobre todo si consideramos la que existe entre el número atribuido a estos tres personajes y el adjudicado a los que les siguen en importancia (Teodora —119— y Belisa —107—), es mínima. Los ocho parlamentos que separan al galán del gracioso son una cantidad marginal y permiten conceder tanta importancia escénica al protagonista como a Beltrán. Surge así la necesidad de fijar la pareja [galán/gracioso] como un macrosigno, constituido por dos partes de peso y volumen equivalentes. La visión del mundo que uno y otro personalizan, dependerá de las distintas funciones que sus respectivos parlamentos connoten. El galán y el gracioso, haz y envés de un mismo signo, no se enfrentan, sino que se complementan mutuamente, desde el momento en que suponen la existencia de dos perspectivas para contemplar una misma realidad, la lectura seria u oficial y la jocosa o grotesca. La intervención de Beltrán, en el acto primero (p. 63), tras la invocación que hace Lisardo de los "campos de Madrid" (vv. 643-664) y la que ofrece Riselo ("aves que vais por el viento" —vv. 665-684), no puede

[5] Cf. nuestros trabajos "*Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina, y la trivialización del rol [gracioso]" y "Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso: signos de adramaticidad en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina", ambos en prensa.

ser más representativa de esa otra cara del mundo que refleja el discurso carnavalesco asumido por Beltrán:

> Tabernas de San Martín,
> generoso y puro Santo,
> que ya ponéis reposteros
> como acémilas de Baco;
> cajones que ya os cubrís
> con el pan de leche blanco;
> [. . . . .]
> recordad mi fregona
> no duerma tanto (vv. 685-708).

El gracioso Beltrán, aquí igual que en *El caballero de Olmedo*,[6] es una figura tan importante como la del galán, en lo que al volumen de parlamentos se refiere. El cómputo de las réplicas puede ocultar una desproporción en el volumen versal atribuido a uno u otro. Los largos monólogos del Segismundo calderoniano no tienen paralelo con las breves intervenciones de Clarín. En la obra que nos ocupa hemos medido la masa verbal del galán y del gracioso recurriendo al examen de un segundo nivel de distribución, el de los versos atribuidos a ambas figuras. Hemos contado las partes de verso como unidades versales completas, por considerar que, al adicionar los segmentos de verso de uno y otro personaje, se neutraliza la posible inexactitud del cómputo.

El resultado concreto es que las unidades versales confiadas a Lisardo son 442. Las atribuidas a Beltrán, 480. Es decir, contra toda suposición, el gracioso dispone de 38 versos o partes de verso más que el galán. La constatación parece importante, porque, *mutatis mutandis*, corresponde de algún modo al cómputo de parlamentos, aunque allí la diferencia era ligeramente favorable al galán. Es decir, en una obra de mucha acción, de parlamentos rápidos, como *El acero de Madrid*, la medida de los versos corresponde a la medida de los parlamentos, lo cual elimina una seria hipoteca que podría lastrar la exactitud del cómputo parlamentario que realizamos en nuestro acercamiento metodológico.

La importancia de los personajes según el número de parlamentos que les son atribuidos reserva los lugares tercero y cuarto a Riselo (141) y Teodora (119). Riselo es el caballero que acompaña y ayuda a Lisardo en su

[6] Cf. nuestros trabajos "Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega" y "La voz de la razón y la voz de la necedad: el gracioso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega", citados en la nota 3.

conquista amorosa, al tiempo que complica, enmaraña y acaba por solucionar sus problemas personales con Marcela, la otra dama de la comedia. Teodora, la tía de la dama, la beata y temible guardiana del honor de la sobrina, se dejará embaucar por Riselo y será, sin querer, un instrumento útil para la consecusión, no muy ortodoxa, de los amores de Belisa y Lisardo.

Hemos de señalar que Riselo y Teodora son los dos personajes que juegan los papeles previstos en un *teatro en el teatro* que será el medio para romper el aislamiento de Belisa. Riselo "representa y finge" el papel de enamorado de Teodroa. Teodora "representa sin fingir" el papel de enamorada de Riselo. Y los dos llevan a cabo una representación, sabiamente prevista y organizada por Belisa, que dará al traste con las preocupaciones honrosas del estamento social a que pertenece la dama de la comedia.[7] Dicha representación se hace en una clave carnavalesca con la que se rebaja grotescamente a los personajes actuantes, a los mirados. Riselo se rebaja para ayudar a su amigo Lisardo. Teodora es rebajada para que la acción urdida por Belisa pueda llevarse a cabo.[8] Y es significativo que las dos figuras pasajeramente "carnavalizadas", Riselo y Teodora, sean los personajes a los que se confían más parlamentos, si se exceptúan los casos de Lisardo y Beltrán. En otras palabras, los tres personajes más codificados según el programa dramático de la carnavalidad, Beltrán, Riselo y Teodora, son los que ocupan de modo mayoritario la masa parlamentaria atribuida a los personajes de la obra. Y esto contando con la existencia y la presencia de la protagonista, Belisa, que solamente llega en cuarto lugar.

Otras dos constataciones se pueden hacer al examinar la masa textual distribuida entre los personajes. Hay una tendencia evidente a conceder mayor volumen parlamentario a los personajes más o menos marcados por la carnavalidad. La pareja [Belisa/Teodora], que constituye el grupo de damas de primera línea, refleja esa tendencia. Belisa dispone de 107 réplicas, frente a las 119 que se confían a su tía.

Otro caso significativo viene denunciado por la suma de parlamentos de los personajes que ocupan el espacio de la carnavalidad, en todo o en parte (Beltrán 144, Riselo 141, Teodora 119), frente al número de réplicas puestas en boca de los protagonistas de la comedia, las figuras de primera línea en el especio señorial, los encargados de transmitir la visión seria y oficial del mundo (Lisardo 152, Belisa 107, Prudencio —el viejo padre de Belisa— 87). La comparación de los dos totales —404/*vs*/346— es muy digna de tenerse en cuenta, ya que viene a poner de manifiesto la gran importancia

[7] Cf. nuestro artículo "La doble máscara y la eficacia dramática del carnaval: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega", en prensa.

[8] Es muy sintomático que, en la representación aludida más arriba, Hugo Márquez confiara el papel de Teodora a un comediante masculino.

que se da en la obra al carácter festivo, lúdico, que anida en ella de modo prioritario.

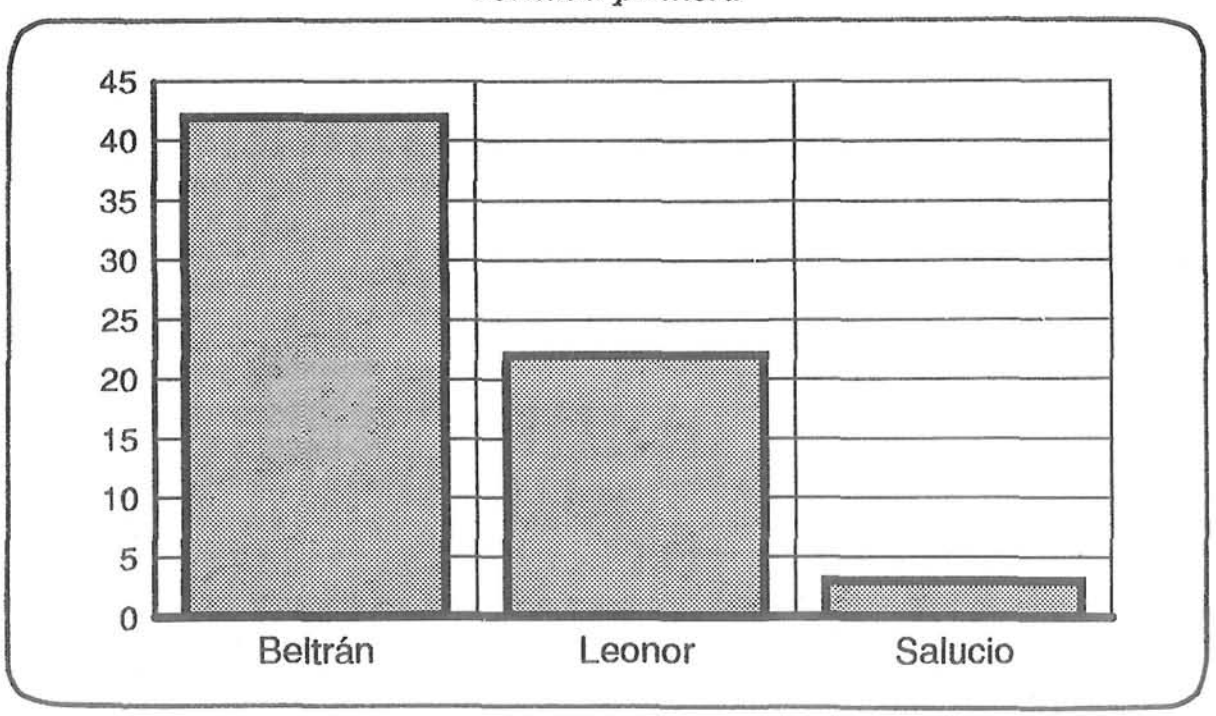
Finalmente, los personajes secundarios, los que vienen a completar la intriga en primera línea, tienen más o menos una importancia semejante en el volumen dialogal que se les atribuye: Octavio 92, Marcela 92, Prudencio 87. Quedan reducidos a una dimensión menor los dos caballeros, Gerardo 16 y Florencio 39, así como el criado Salucio 47 y la esclava Leonor 37, que funciona con arreglo el programa dramático previsto e inscrito en la criada tradicional del teatro barroco.

Los cuatro parlamentos atribuidos a los músicos son puramente funcionales, instrumentales.

Puesto que el objeto principal de nuestro trabajo es la figura del gracioso, que vive dentro del espacio dramático ancilar, hemos hecho un estudio detallado de los parlamentos atribuidos a los pesonajes de dicho espacio, es decir al gracioso Beltrán, a la esclava Leonor y al criado Salucio. Su importancia es, a primera vista, fundamentalmente desigual, pero hemos querido buscar la constatación de esa primera impresión en la contabilización de las distintas funciones dramáticas implícitas en la masa textual que les es confiada a las tres figuras.

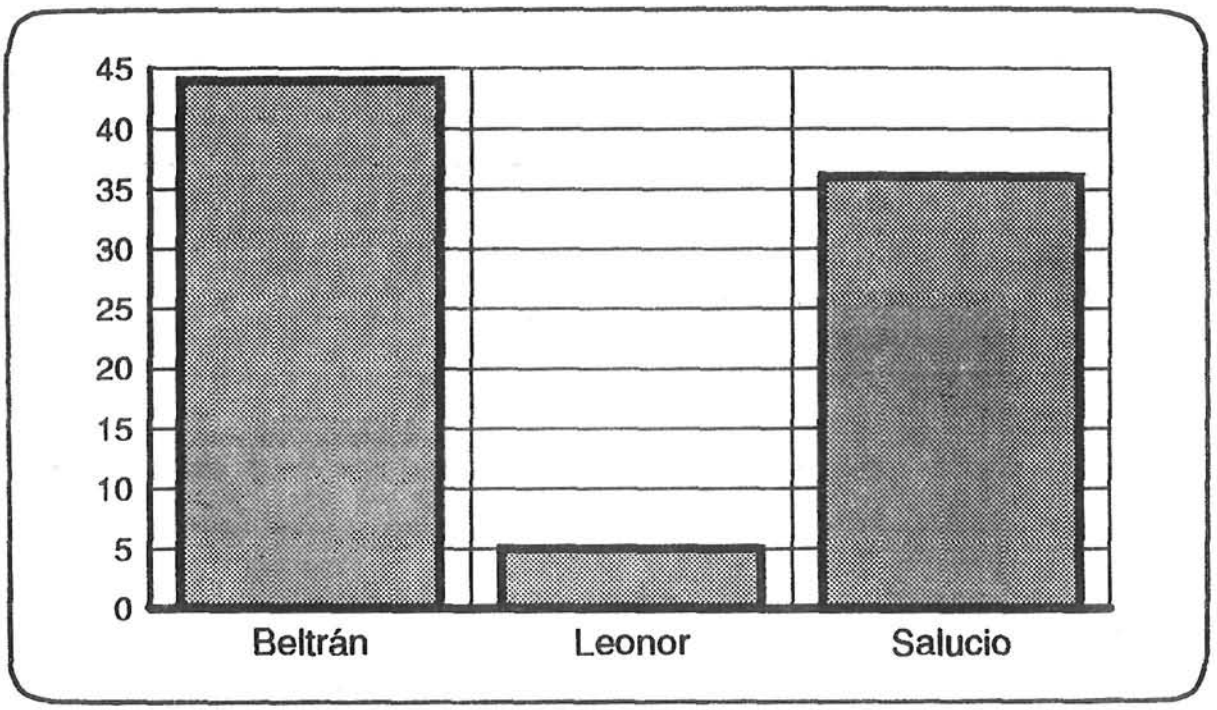
A título indicativo, damos una comparación gráfica del volumen parlamentario atribuido a los ocupantes del espacio ancilar. En la primera jornada el resultado es el siguiente:

GRÁFICA 1
Jornada primera

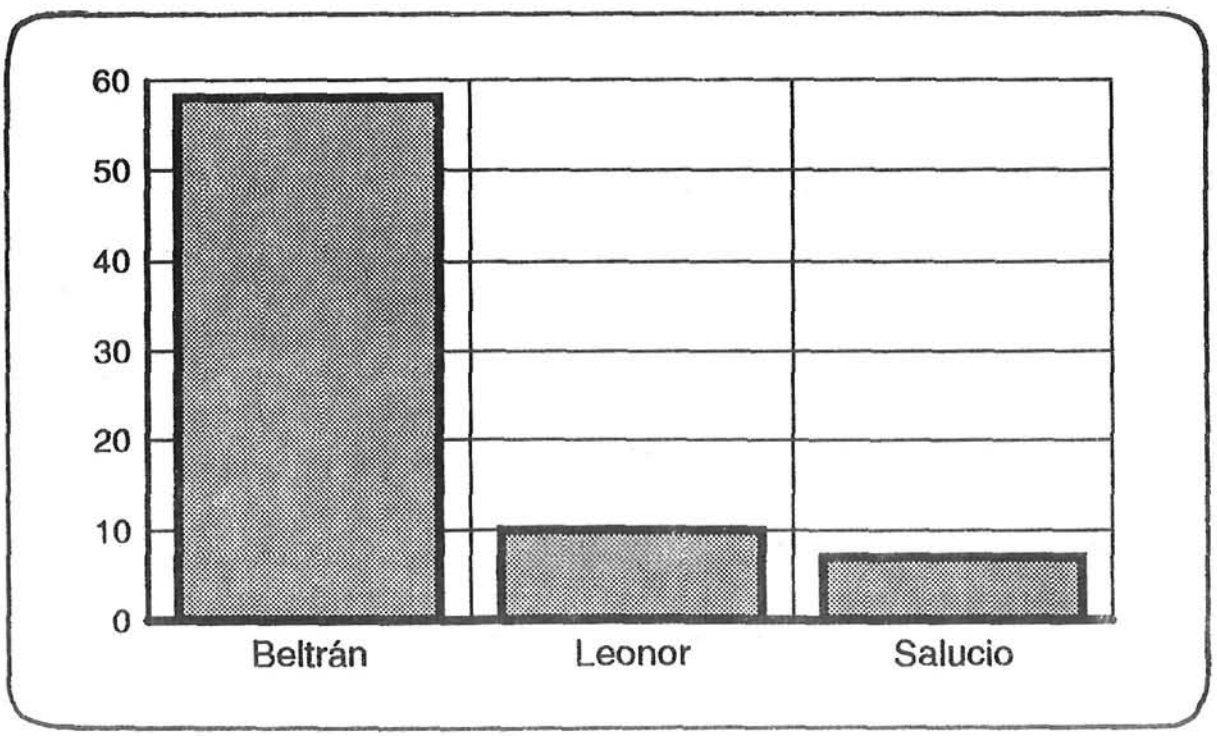


Las segunda y tercera jornadas permiten trazar los dos gráficos inscritos a continuación:

GRÁFICA 2
Jornada segunda



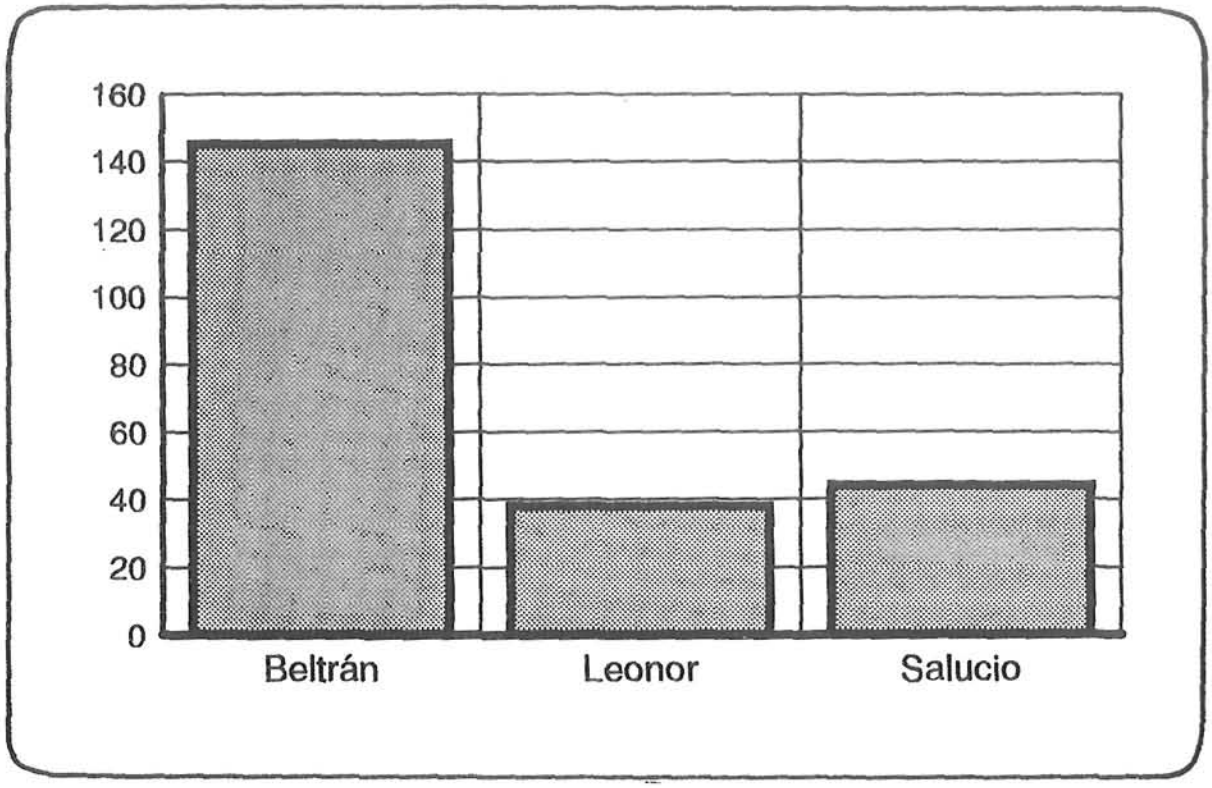
GRÁFICA 3
Jornada tercera



En ellos se observa la disparidad del volumen verbal atribuido a los criados tradicionales (Leonor y Salucio) y el que se atribuye al gracioso. Dicha desigualdad es constante en las tres jornadas, aunque el acto segundo suponga una inversión de la importancia que se da a Leonor y a Salucio.

El volumen de los parlamentos del espacio ancilar en la comedia completa queda representado así:

GRÁFICA 4
Comedia completa



Pero vamos a ir más lejos en el examen de estos tres personajes por medio de la ponderación de las divesas funciones dramáticas que diseñan en esta comedia los actores [gracioso] y [criado/criada]. Hemos clasificado los parlamentos atribuidos a Beltrán según las distintas funciones carnavalesca (CARN), ejecutora (EJEC), imperativa (IMP), informante (INF), oponente (OPON), refleja (REFL), relatora (REL) y VARIO, ya definidas en nuestros trabajos anteriores. Damos en caracteres regulares el número del parlamento identificado en la serie correspondiente a cada personaje; en negrita, el número total de parlamentos o de funciones connotadas. Para facilitar la consulta y nuestro propio trabajo, dichos parlamentos numerados están identificados en el anejo final según las páginas de la edición utilizada en nuestra investigación.

BELTRÁN: Jornada primera

CARN:	5, 9, 11, 28 **4**
EJEC:	31 **1**
IMP:	10 **1**
INF:	1, 7, 21, 24, 25, 27, 29, 30, 32, 34, 38, 40 **12**
OPON:	**0**
REFL:	33 **1**
REL:	2, 3, 17, 26, 35, 36, 37, 39 **8**
VARIO:	4, 6, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 41 **14**

Los parlamentos VARIO de la serie anterior quedan desglosados según las connotaciones

CARN:	4, 8, 13, 14, 18, 19, 22, 41 **8**
EJEC:	20 **1**
IMP:	6, 8, 13 (doctor), 14 (doctor), 15 (doctor), 18 (doctor), 19 (doctor), 23 (doctor) **8**
INF:	8, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 41 **10**
OPON:	**0**
REFL:	6 **1**
REL:	4, 12, 16 **3**

TOTAL DE PARLAMENTOS Y DE CONNOTACIONES DE VARIO EN LA PRIMERA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Beltrán	12	2	9	22	0	2	11	58

Una primera observación se impone. La función imperativa atribuida a Beltrán no es propia de los actantes del espacio ancilar. Los criados no "mandan" a los señores en la comedia barroca. Sólo "mandan" a otros criados. Pero cuando el criado asume otra función, cuando Beltrán se disfraza carnavalescamente de "doctor", entonces sí asume repetidas veces la función imperativa frente a personajes del espacio señorial. Se trata de un desdoblamiento propio de las escenas en que Beltrán "juega al doctor" en un ejercicio que constituye esa estrategia dramática que llamamos "teatro en el teatro" y que es tan típicamente carnavalesca. La misma explicación puede darse a las connotaciones imperativas de los parlamentos de Beltrán cuando se disfraza de dama en la tercera jornada. Son casos en que el parlamento VARIO implica una función carnavalesca y una dimensión imperativa.

Siguiendo el mismo esquema de presentación, damos a continuación

la clasificación de los parlamentos de Beltrán en las jornadas segunda y tercera. Más tarde procederemos de la misma manera con los dos criados, Leonor y Salucio.

BELTRÁN: Jornada segunda

CARN: 73, 79, 80, 81, 82, 83 **6**
EJEC: **0**
IMP: **0**
INF: 69, 70, 71, 74, 75, 78 **6**
OPON: 72 **1**
REFL: 65 **1**
REL: 63, 64, 76, 84 **4**
VARIO: 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 77, 85 **26**

Desglose de los parlamentos clasificados como VARIO

CARN: 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 77 **25**
EJEC: **0**
IMP: 49 (doctor), 53 (doctor), 54 (doctor), 55 (doctor), 61 (doctor a un criado), 66 (doctor), 77, 85 **8**
INF: 44, 45, 47, 53, 54, 57, 59, 62, 67, 68, 85 **11**
OPON: **0**
REFL: 48, 52, 58 **3**
REL: 42, 43, 46, 50, 51, 56, 60, 68 **8**

TOTAL DE PARLAMENTOS Y DE CONNOTACIONES DE VARIO EN LA SEGUNDA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Beltrán	31	0	8	17	1	4	12	73

BELTRÁN: Jornada tercera

CARN: 86, 89, 107, 108, 135 **5**
EJEC: **0**
IMP: 90 (a Leonor), 114 (función de dama —Beltrán disfrazado— que se quita de encima la obligación de llamar), 138, 141 **4**

INF: 88, 91, 101, 102, 103, 105, 106, 113, 116, 129, 136, 140, 143 **13**

OPON: **0**

REFL: **0**

REL: 93, 97, 98, 100, 115, 137, 144 **7**

VARIO: 87, 92, 94, 95, 96, 99, 104, 109, 110, 111, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 142 **30**

Desglose de los parlamentos clasificados como VARIO

CARN: 87, 92, 94, 95, 96, 99, 104, 109, 110, 111, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 139 **28**

EJEC: **0**

IMP: **0**

INF: 92, 94, 95, 96, 104, 117, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 142 **20**

OPON: **0**

REFL: 111, 112, 142 **3**

REL: 87, 99, 109, 110, 118, 119, 122, 130, 139 **9**

TOTAL DE PARLAMENTOS Y DE CONNOTACIONES DE VARIO EN LA TERCERA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Beltrán	33	0	4	33	0	3	16	89

En la comedia completa, el balance de parlamentos y de connotaciones de las diversas funciones dramáticas se establece así:

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Beltrán	76	2	21	72	1	9	39	220

Es decir, que de un total de 220 parlamentos y connotaciones de funciones atribuidos a Beltrán, los porcentajes se distribuyen del modo siguiente:

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Beltrán	34.54%	0.90%	9.54%	32.72%	0.45%	4.09%	17.72%	±99.96%

Las funciones carnavalesca (34.54%), propia del loco festivo que anida en

el gracioso, e informante (32.72%), tan característica del actor [criado] de la comedia barroca, son los dos ejes fundamentales sobre los que se articula la textualización de la figura de Beltrán. El gracioso, en este caso, es también criado de un señor. La función relatora (17.72%), de carácter mecánico, ocupa un espacio relativamente importante en la constitución del personaje. Las demás funciones son francamente marginales.

La esclava Leonor, cuya condición social no queda marcada más que en la nómina inicial,[9] asume la función actoral [criada] tan repetida en la comedia barroca. Los parlamentos que se le atribuyen, menores en número que los confiados al gracioso, implican las funciones dramáticas que describimos a continuación, siguiendo el mismo esquema de presentación que en el caso de Beltrán.

LEONOR: Jornada primera

CARN:	0	
EJEC:	0	
IMP:	2 (a otro criado, Salucio), 12, 15 (a Beltrán)	3
INF:	4, 5, 8, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 21	10
OPON:	20	1
REFL:	6, 7, 9, 10, 13	5
REL:	1, 3, 22	3
VARIO:	7	1

Desglose de los parlamentos clasificados como VARIO

CARN:	0	
EJEC:	0	
IMP:	0	
INF:	7	1
OPON:	0	
REFL:	7	1
REL:	0	

[9] Hay algunas alusiones al "hacha y tocino" (v. 2719) y a la negritud (v. 2719), cuando Prudencio quiere castigar a Beltrán. El pasaje se refiere al pringado, al trato punitivo que se les daba a los esclavos negros. La presencia de Leonor, tal vez con rasgos negros, puede sugerir a Prudencio la manera de corregir los desmanes de Beltrán.

TOTAL DE PARLAMENTOS Y DE CONNOTACIONES DE VARIO EN LA PRIMERA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Leonor	0	0	3	11	1	5	3	23

LEONOR: Jornada segunda

CARN: **0**
EJEC: 24 **1**
IMP: **0**
INF: 23, 27 **2**
OPON: **0**
REFL: 25 **1**
REL: 26 **1**
VARIO: **0**

TOTAL DE PARLAMENTOS Y DE CONNOTACIONES DE VARIO EN LA SEGUNDA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Leonor	0	1	0	2	0	1	1	5

LEONOR: Jornada tercera

CARN: **0**
EJEC: **0**
IMP: **0**
INF: 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37 **7**
OPON: **0**
REFL: 29, 30 **2**
REL: 32 **1**
VARIO: **0**

TOTAL DE PARLAMENTOS EN LA TERCERA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Leonor	0	0	0	7	0	2	1	10

En la comedia completa, el balance de parlamentos y de connotaciones de funciones dramáticas se establece así:

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Leonor	0	1	3	20	1	8	5	38

Es decir, que de un total de 38 parlamentos y connotaciones de funciones atribuidos a Leonor, los porcentajes se distribuyen del siguiente modo:

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Leonor	0%	2.63%	7.89%	52.63%	2.63%	21.05%	13.15%	±99.98%

Las funciones dramáticas de la criada Leonor se agrupan, como las limaduras de acero en los polos del imán —imán de tres polos, dicho sea en contra de las leyes de la física—, en torno a las connotaciones informantes —claramente mayoritarias—, reflejas y relatoras. Leonor, sirve de vehículo e instrumento de información en la comedia, al tiempo que asume el papel reflejo que la obliga a respaldar la visión del mundo y los intereses coincidentes con los de los héroes, Lisardo y Belisa. La función relatora es de tipo mecánico y queda distribuida de modo más o menos homogéneo entre todos los personajes. Las funciones ejecutora y oponente son poco significativas. Y la connotación imperativa de las intervenciones de Leonor aparece en sus relaciones con otros criados, lo que es característico de las figuras del espacio ancilar.

Salucio es el criado de Octavio, caballero aspirante a la mano de Belisa y, en consecuencia, actante oponente a los designios del protagonista Lisardo. Salucio asume la función actoral [criado], que se caracteriza según las funciones dramáticas implícitas en los diversos parlamentos. El análisis de la masa textual atribuida a Salucio permite llegar a establecer las siguientes cifras:

SALUCIO: Jornada primera

CARN:	0
EJEC:	0
IMP:	0
INF:	1, 2, 4 3
OPON:	1 1
REFL:	0
REL:	0
VARIO:	0

TOTAL DE PARLAMENTOS EN LA PRIMERA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Salucio	0	0	0	3	1	0	0	4

SALUCIO: Jornada segunda

CARN: 16, 17 2
EJEC: 26 1
IMP: 0
INF: 7, 9, 11, 13, 24, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 40 12
OPON: 5, 6, 8, 10, 12, 14, 15, 20, 21, 29, 37 11
REFL: 19 1
REL: 18, 22, 28, 30, 31, 38, 39 7
VARIO: 23, 27 2

Desglose de los parlamentos clasificados como VARIO:

CARN: 0
EJEC: 0
IMP: 27 1
INF: 23 1
OPON: 23 1
REFL: 0
REL: 27 1

TOTAL DE PARLAMENTOS Y DE CONNOTACIONES DE VARIO EN LA SEGUNDA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Salucio	2	1	1	13	12	1	8	38

SALUCIO: Jornada tercera

CARN: 0
EJEC: 46 1
IMP: 41 (a Beltrán), 42 (a Beltrán) 2
INF: 44, 45, 47, 48 4
OPON: 0
REFL: 0
REL: 0
VARIO: 43 1

Desglose de los parlamentos clasificados como VARIO:

CARN:	**0**	
EJEC:	**0**	
IMP:	**0**	
INF:	43	**1**
OPON:	**0**	
REFL:	**0**	
REL:	43	**1**

TOTAL DE PARLAMENTOS Y DE CONNOTACIONES DE VARIO EN LA TERCERA JORNADA

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Salucio	0	1	2	5	0	0	1	9

En la comedia completa, el balance de parlamentos y de connotaciones de funciones se establece así:

Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Salucio	2	2	3	21	13	1	9	51

Es decir, que de un total de 51 parlamentos y connotaciones de funciones atribuidos a Salucio, los porcentajes se distribuyen de la manera siguiente:

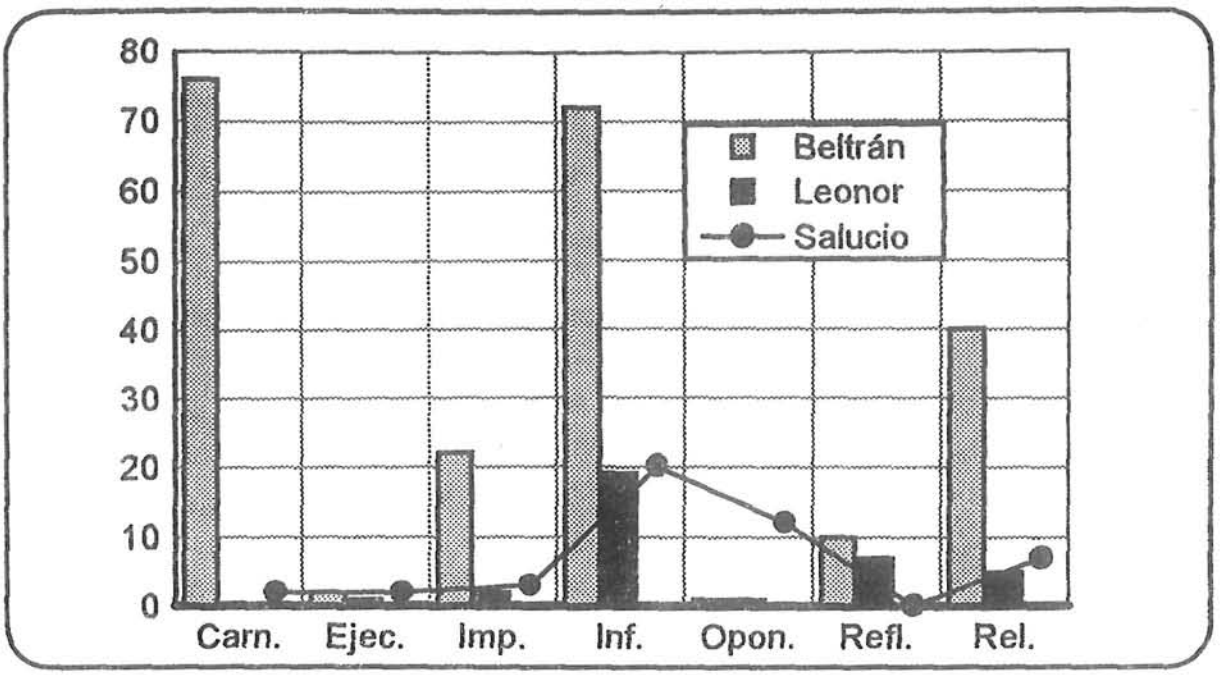
Person.	*CARN*	*EJEC*	*IMP*	*INF*	*OPON*	*REFL*	*REL*	*Total*
Salucio	3.92%	3.92%	5.88%	41.17%	25.49%	1.96%	17.64%	±99.98%

Los cometidos del personaje Salucio, marcado en principio por la función actoral [criado], se ordenan alrededor de dos ejes principales. La condición informante del personaje ocupa casi la mitad de su masa textual (41.17%). La función oponente (25.49%) le lleva con frecuencia a defender y respaldar los intereses de su señor, Octavio, y, en consecuencia, a enfrentarse con el héroe Lisardo y con quienes le apoyan y protegen. De ahí su agresividad contra el Beltrán que facilitó el contacto de Lisardo y Belisa por medio de su actuación como médico fingido. La función relatora ocupa el tercer lugar (17.64%) y no supone una marca que distinga a nuestro personaje de otros criados. La frecuencia de parlamentos con funciones carnavalesca, ejecutora e imperativa es muy poco significativa.

Una vez aisladas y calculadas la distintas funciones dramáticas que los

tres personajes ancilares asumen en la comedia entera, es interesante ver gráficamente cómo se distribuye la masa textual:

GRÁFICA 5
Funciones de los personajes ancilares



Se aprecia la absoluta preponderancia del gracioso en casi todas las funciones, sobre todo en la carnavalesca, así como la notable definición del criado Salucio como oponente a los intereses de Lisardo, el héroe, oposición que no tiene nada en común con la que caracteriza de modo insignificante a Beltrán y a Leonor. Llama la atención también la casi exclusiva función imperativa de Beltrán, frente a la tenue huella inscrita en los otros dos personajes. Ya hemos señalado que, no siendo lo imperativo condición habitual del criado, en el caso de Beltrán existe dicha función, aunque esté alterada por el carácter carnavalesco que le confiere su disfraz de médico o de dama.

En conclusión, el cómputo de las distintas masas textuales y de las funciones dramáticas implícitas en ellas, descubre la auténtica desaparición del personaje dramático como figura sometida a una semántica generadora de autonomía y de singularidad. El personaje del teatro barroco español vive sujeto a la serie de funciones que la práctica y el consenso social definen en su época y es el resultado de la confluencia de todas ellas. El personaje barroco y, de una manera más precisa, el gracioso no es sino la confluencia o la manifestación de las funciones dramáticas previstas y codificadas. El gracioso, como los criados y criadas de la comedia aureosecular española, son combinaciones puntuales de unas funciones dramáticas claramente defi-

nidas de antemano. Al personaje singular de una comedia precisa se le llamará Beltrán, Tello, Clarín o Candil. Lo que diferencia a unos de otros es la distinta dosis que de determinadas funciones dramáticas les atribuye su correspondiente creador. Las leyes combinatorias que rigen la elaboración, la mezcla de las diversas funciones o subfunciones previstas en el banco de datos en el que se alimentan los poetas, manifiestan su presencia a través de determinadas realizaciones, de personajes únicos, de Beltrán, en el caso que nos ocupa.

Anejo

Con el fin de facilitar la localización de los distintos parlamentos y su clasificación según las funciones antes mencionadas, damos a continuación la lista de todos los parlamentos de cada uno de los tres personajes ancilares. En las correspondientes páginas, la tarea de identificación resulta relativamente cómoda.

Beltrán

Página	*Serie de parlamentos*
44	1, 2
45	3, 4
46	5, 6
48	7, 8, 9, 10
49	11
52	12, 13, 14, 15
53	16
54	17, 18, 19, 20
55	21, 22, 23
56	24, 25, 26
61	27
63	28
64	29, 30, 31, 32
69	33
72	34, 35, 36, 37
73	38, 39, 40, 41
78	42, 43, 44
79	45, 46, 47, 48, 49
80	50, 51, 52, 53, 54, 55
81	56, 57
82	58, 59, 60, 61, 62, 63

Leonor

Página	*Serie de parlamentos*
50	1, 2, 3
51	4, 5
65	6
68	7, 8, 9, 10, 11, 12
69	13, 14
72	15, 16, 17
73	18, 19, 20, 21, 22
84	23
88	24
89	25
110	26, 27
127	28
128	29, 30, 31, 32
133	33, 34, 35
134	36, 37

Salucio

Página	*Serie de parlamentos*
50	1, 2
57	3, 4

BELTRÁN

Página	*Serie de parlamentos*
83	64, 65
84	66, 67, 68
95	69, 70, 71, 72, 73
96	74
99	75
100	76
101	77
102	78
104	79
110	80
111	81, 82, 83, 84
112	85
127	86
128	87, 88, 89, 90, 91
129	92, 93, 94, 95, 96
130	97, 98, 99
132	100, 101, 102, 103, 104, 105, 106
133	107, 108, 109, 110
139	111, 112, 113, 114
140	115, 116
141	117, 118, 119, 120, 121
142	122, 123, 124, 125, 126, 127, 128
143	129, 130, 131, 132, 133, 134, 135
144	136, 137, 138
146	139, 140
147	141, 142, 143, 144

SALUCIO

Página	*Serie de parlamentos*
75	5, 6, 7, 8
76	9, 10, 11, 12
77	13, 14, 15, 16
78	17, 18, 19, 20, 21
80	22, 23, 24
82	25, 26
102	27, 28, 29
103	30, 31, 32, 33, 34
104	35
106	36
109	37
110	38, 39, 40
130	41, 42
135	43, 44, 45
137	46
138	47