

La visión del indiano en comedias de Lope de Vega

**Marta Villarino
Graciela Fiadino**

El personaje teatral: una aproximación semiótica

Analizando la enunciación del texto teatral, se observa que tiene un carácter doble, ya que se superponen el discurso del autor y el del personaje. Considerando este último como signo, su estudio y estrategias han sido abordados desde la utilización de los modelos actanciales en una obra dramática.

Los estudios literarios han tratado abundantemente el tema del personaje; sin embargo, el interés por el mismo ha decaído - según lo expresan Ducrot y Todorov- probablemente a causa de dos razones: una, la sumisión total a esta función durante el siglo XIX y otra, por la dificultad que entrañaba la «presencia, en la noción de personaje, de varias categorías diferentes; el personaje no se reduce a ninguna de ellas y participa de todas».¹

La crítica actual, al considerar al personaje teatral como signo ha originado dos tendencias: una, sustentada por Steen Jansen y Aloysius van Kesteren, prioriza el texto como conjunto y la función del personaje sería unificar las escenas entre sí; la otra, con Philippe Hamon como principal teórico, da prioridad al personaje, no como sustancia metafísica u objeto de un discurso psicologizante, sino como un lugar, una unidad que puede ser analizada, tanto si ha sido construida por el lector como por el espectador. Siguiendo el modelo de

Anne Ubersfeld,² el personaje se puede definir como una producción, resultado del cruce de las funciones que desarrolla, un sujeto de enunciación del discurso delimitado por su nombre, y finalmente, un objeto de análisis con una función dialéctica de mediación, en un lugar geométrico de estructuras diversas.

En tal sentido, se puede considerar al personaje bajo la forma de un complejo que se diversifica en tres líneas: a) como lexema³ de la red de estructuras sintácticas en que precisa el desarrollo actancial; b) como conjunto semiótico conformado por la serie de marcas textuales inherentes al personaje que en la dimensión escénica el actor puede manifestar de diversas formas; y c) como objeto de los estudios clásicos.

Sin embargo, hay una tendencia a confundir el personaje con los conceptos de actante, actor y rol. Brevemente fijaremos las diferencias; el actante pertenece a la estructura profunda de la sintaxis narrativa y suele ser común a gran variedad de textos; el actor forma parte de un paradigma, se manifiesta en discursos particulares, pertenece a la estructura superficial, está lexicalizado y tiene rasgos diferenciales; el rol presupone la codificación del actor.

El indiano, un actor con varios roles .-

Un artículo de Marco de Marinis nos lleva a considerar desde otra perspectiva el fenómeno de la dramaturgia española en su período áureo; en él focaliza su interés en la relación teatral; ese objeto teórico estudia las relaciones entre el actor y el espectador, pero a la vez -y aquí creemos que se expone la novedad más interesante- debería proporcionar «el punto de vista, la perspectiva sobre la cual reorganizar de una manera unitaria un acercamiento global del

hecho teatral». ⁴ Esto que considera «el banco de ensayo decisivo» implica una investigación interdisciplinaria, ya sea por una vía contemporánea o por una vía histórica. El teórico italiano encuentra en esta línea de trabajo la posibilidad de constituir «una historia de las mentalidades y de los imaginarios de los espectadores, de los horizontes de expectativas y de las pasiones teatrales». ⁵

La Comedia del Siglo de Oro no representa la realidad, según la acepción más común, sino que la reelabora incorporando elementos irreales; sólo mediante la concretización de la puesta en escena adquiere sentido pleno. Este instrumento de información, ideologización y esparcimiento con el que, según Manuel Ortiz Porteros, ⁶ el pueblo aliviaba sus pesares, subsumía en la unidad superior del arte el contenido viviente de la cultura nacional.

Recordemos que en el teatro español del siglo XVII, el uso y creación de actores y roles es una técnica importante que daba al dramaturgo flexibilidad para escenificar su obra; al utilizar tipos reconocibles por el público, evitaba la explicación necesaria para la comprensión del personaje dentro del conjunto. Ahora bien, tanto en las obras breves como en la comedia, se reitera un grupo de actores -entendidos como particularización de distintos actantes, con rasgos diferenciales y que forman parte de un paradigma- entre los que se destaca, a nuestros ojos, el indiano.

El indiano puede ser padre -en ese caso, barba-, galán, pretendiente -segundo barba- y gracioso. He aquí casi completa la constitución de la compañía en lo que respecta a los roles masculinos.

Lope de Vega eliminó las notas veristas de su teatro para ofrecer una nueva realidad ficcional en la que la ideología podía difundirse productivamente. Ahora bien, ¿cuál es la ideología que sustenta el dramaturgo al tratar el tema del indiano?, ¿hay coincidencias entre su mirada y la de sus contemporáneos?

Para tratar de obtener una respuesta a estas preguntas, hemos elegido seis comedias del vasto corpus de Lope de Vega: *Servir a señor discreto*, *El amigo hasta la muerte*, *El Arenal de Sevilla* (Oncena parte de Comedias, 1618), *De corsario a corsario* (19^a parte de Comedias, 1627), *El precio del bien hablar* (22^a parte de Comedias, 1635) y *La esclava de su galán* (25^a parte de Comedias, 1647, edición póstuma).⁷ En todas ellas interviene esa figura variopinta, el indiano, que en cada obra ofrece aspectos diversos y a la vez complementarios.

La prehistoria de este actor, si se enfoca desde la perspectiva ficcional narrativa o dramática,⁸ refiere el deseo de un joven de ir a las Indias. Básicamente hay dos situaciones que impulsan a la fuga: un hecho de armas y la consiguiente necesidad de escapar de la justicia o un desengaño amoroso. El galán que pone tierra de por medio a sus desgracias es en la comedia un caballero, a veces de fortuna, pero siempre solo, sin un compromiso amoroso que lo ate a la Corte. La historiografía menciona el altísimo porcentaje de solteros que llegaban a América y la ficción recoge el dato convirtiéndolo en un estereotipo: el caballero sin amor, viaja; el despertar del amor y su realización impiden el viaje. Lockhart en su conocido ensayo sobre la sociedad hispanoperuana⁹ releva el estado civil de los españoles radicados en Perú y los posibles cambios en el continente o en la península y así aparecen como dato interesante las frecuentes bodas con criollas adineradas o el amancebamiento con bellas mestizas.

En cuatro comedias de las seleccionadas, vemos que el indiano ha regresado de Lima, La Habana o México y su rol es el de padre amoroso y preocupado por sus vástagos. Don Fernando (**SASD**), rico señor, tuvo esposa española pero amó a la criolla que lo hizo padre; el hijo es destinado a la Iglesia luego de ser reconocido ante y por la Corte. Otro D. Fernando, en **EAHLM**, viene de Lima con un patrimonio respetable y una hija de gran belleza. Aunque se deja tentar por los títulos nobiliarios y pretende emparentar con un caballero

de hábito, prefiere como yerno a otro rico indiano, de lo que puede inferirse la existencia de pactos amistosos o aún de clase entre quienes vivieron la experiencia americana. El mozo, galán con hábito de Santiago, triunfa finalmente sobre el piloto de tres naves.

Por su parte D. Antonio (EPDBH) es hombre poderoso, dueño de una inmensa fortuna y entre sus bienes más preciados está el antiguo linaje vizcaíno. Este es un caso en el cual se menciona el estamento al que pertenece el indiano; sería interesante determinar si se trata de un segundón que en América doró con dinero sus blasones o si en cambio es un heredero que sumó al patrimonio familiar lo obtenido mediante el trabajo realizado en la distancia. En ambos casos lo llevaría a una situación vergonzante para la nobleza: olvidar su privilegio de no pagar pechos y trabajar con sus manos.

EAHLM presenta a Felisardo cuyo linaje se conoce a través del gracioso; el mérito nobiliario está dado en el dinero con que dota al hijo, el millón ganado en el Perú y el título de indiano reiterado en diversas escenas. Signado por la posición ganada, el perulero que empleó «industria y cuidado» para formar su hacienda, cuida su fortuna y mira por la conservación del patrimonio.

Nos ha interesado este rol en tanto padre de mujeres - casi siempre la dama de la acción principal- en torno de las cuales el tema del nacimiento en América adquiere una dimensión poco frecuente en la literatura del período áureo.

D^a. Leonor, «hija de indiano honrado» -he aquí otro rol del actor indiano, inusual por tratarse de una mujer- en SASD viene de Lima, tiene a su servicio una esclava también nacida en Indias y es de típica belleza; los demás actores aluden a la criolla por la actividad paterna. En esta comedia se percibe débilmente la ideología imperante en lo que respecta a quienes «trabajan por sus manos» o son mercaderes: el desprecio español por la impertinencia al estamento y simultáneamente el gusto por lo apariencial.

En **EPDBH**, Leonarda, hija de noble indiano vizcaíno y aspecto angelical atrae no sólo por sus prendas personales sino también por el oro de su padre -la dote se reitera tres veces- y es para los galanes como encontrar las Indias en Sevilla. Sin embargo, la joven a quien acompaña una esclava de «color indiano», es defendida de la maledicencia que la deshonor por el galán. Lope de Vega, como ya lo había notado Valentín de Pedro,¹⁰ parece sentir, si no una predilección, al menos un interés especial por la joven nacida en América a la que hay que proteger de la codicia de los ociosos y de lo que pueda rozar su buen nombre; quizás aflore el amor de Lope a la condición femenina que tan bien conoció, o un sentido de justicia -poética/humana- aplicada a la descendencia más vulnerable de ese arquetipo al que en **La Dorotea** atacara a través del discurso de los otros personajes, en un afán de salvaguardar siempre y ante todo la honra de la mujer.¹¹

D^a Elena (**LEDSG**), nacida en México, debe fingirse india para conseguir estar junto al hombre amado. Con apariencia de esclava herrada en el rostro, toda la plata indiana no basta para pagar su precio. No obstante su presunta condición de esclava atrae a nuevos pretendientes por su origen exótico y su demostración de ser mujer principal. Esta comedia permite vislumbrar otras problemáticas interesantes que exceden los límites de este trabajo pero no queremos dejar de enunciar, tales como la existencia de mercaderes de esclavos perfectamente integrados a la sociedad, los esclavos blancos en España y el deseo de las criollas de radicarse en la península.

El indiano cuando pretende casarse con la joven dama -criolla o española-, pertenece a la misma generación del padre que ve con beneplácito la boda desigual en años.

Las niñas, no siempre tan obedientes y sumisas como podría esperarse en una sociedad patriarcal y machista, rechazan los «años, mal talle, escaseza» (**EAHLM**, 328) despre-

cian las riquezas y poder y tras engatusar al padre consiguen unirse al galán.

D. Silvestre (**SASD**) es descrito por su amigo, el padre de la dama, de tal modo que se idealizan la vejez y el valor del dinero; los años pierden importancia cuando van acompañados de bienes cuantiosos y respaldados por la similitud de experiencias vividas fuera de España. En cambio, la mulata y su ama coinciden en percibir los indicios distanciadores de ambas generaciones e intereses amorosos. El maduro galán no acepta los desprecios de la joven y reclama el cumplimiento de la palabra empeñada que cree, le otorgará poder.

Octavio, el pretendiente en **EAHLM** es un caballero o mercader extranjero que dice de sí ser «desta tierra extraño». Los parlamentos que aluden a él parecen configurar al indiano peor visto por la sociedad peninsular; de inmensas riquezas, podría comprar las Indias, a pesar de lucir humilde traje. La rica hacienda no lo exime de ser considerado «de honor pobre». Esta visión es coincidente con los datos que aporta la historiografía: el mercader lograba cuantiosas ganancias provenientes de las redes comerciales tendidas en toda América, la especulación y los préstamos usurarios, a fin de reinserirse en la vida de su tierra, acomodado en el escalón más alto de la escala social.

Otro rol de este actor es el gracioso; Guzmán, criollo «de alemana color» es en el corpus citado, el único nacido en Indias. Pocas veces es extranjero en la comedia nacional; al gracioso no se le suman los caracteres de otro actor y los del portugués, italiano o, como en este caso, el indiano, quedan reservados para el segundo galán o el vejete que sustentan la acción secundaria o complican tangencialmente la principal.

Dentro de este reducido corpus sólo un galán es el último rol del indiano. Don Juan en **DCAC** se enorgullece de su pasado en Indias; es un rico perulero que aumentó su fortuna al enviudar en Lima. Reconoce los valores de este continente

y es poseedor de una facundia inusual en el caballero español. Tal como lo expone Lockhart, regresa a España para casarse y vivir allí disfrutando de su posición económica; se integra a Madrid y su vida agitada adaptándose a las costumbres de sus habitantes, aunque maneja su dinero cuidadosamente y desconfía de que las damas busquen su oro.

Además de las descripciones que el actor hace de sí mismo, los demás aportan otra perspectiva y se lo ve presumido, «hay que guardarse de él», pero a la vez es aseado, gallardo, famoso y de lindo talle. Hay que señalar que el indiano, en este caso particular, es ante todo un galán cuyos caracteres están estereotipados.

El indiano, espejo de una imagen ausente

En las seis comedias analizadas se ven diseminados mitos, elogios y datos de la América que Lope y la gran mayoría de los espectadores de su obra jamás conocieron.

Las Indias mantienen el mito de Potosí y su mar ofrece riquezas sin cuento relacionadas con la codicia denostada por moralistas y poetas. Fuente de riquezas del Imperio, constituye el mundo lejano, el espacio donde vive el caribe/caníbal y el hogar del hombre solo que busca refugio por sus delitos o mal de amores. La criolla, nacida en tierras de promisión, enriquece al indiano y a veces es su verdadero amor; con frecuencia ocupa el lugar de la esposa legítima y otorga el hijo deseado.

A pesar de que América es una de las alternativas del segundón o del hambriento,¹² el indiano que regresa es despreciado por el origen mercantil de sus riquezas y su actividad le otorga fama de miserable. Sin embargo, ese dinero convierte al perulero en un imán para el acero de las damas, tal como lo demostramos en otro trabajo sobre el teatro

breve.¹³ Este tipo social parece constituir en el imaginario español un desclasado con ínfulas de advenedizo que puede lograr todo lo vedado para quien permaneció en su tierra.

Este actor evoluciona en la obra de Lope desde el entremés **El indiano**, fechado en 1609 y que se le atribuye, hasta la comedia **La esclava** de su galán. En la obra breve, que concluye con palos como las de más antigua data, el indiano es un pícaro que ordena, de acuerdo con la ficción de su disfraz, la ficción propuesta por el dramaturgo y escribe en ella su propia comedia. Las comedias, por su parte, ofrecen una visión coincidente con la de otros autores; el indiano tiene defectos y virtudes y sólo es blanco de la ironía más punzante cuando cubre el rol de pretendiente. Salvo en **La Dorotea**, novela dialogada de marcados rasgos autobiográficos,¹⁴ donde no ahorra desprecio por este arquetipo, es evidente una transformación positiva en su tratamiento dramático: desde el estafador lleno de mañas hasta el actor que no tiene muchas diferencias con el que desde el patio o un aposento disfruta de la fiesta teatral al regresar a España.

En este punto, cabría preguntarse si América configura, en el universo lopesco, una representación clásica en el sentido que le da Foucault al analizar **Las Meninas** de Velázquez. Creemos que opera como reflejo o como una suerte de espejo que atrae y ordena lo externo, lo que no se reconoce y por eso -quizá- se teme. América -lo Otro- no está en España; sin embargo su oro nutre la vida española. América es en Lope, pura representación.

NOTAS

¹ O. Ducrot, T. Todorov, **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. México: Siglo XXI, 8º ed., 1983.

². Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*. París: Ed. Sociales, 4ª ed., 1982.

³. En el sentido que le da Pottier, en cuanto constituye un «atado de semas».

⁴. Marco De Marinis, «La semiótica y las posibilidades de la nueva teatrología», Fernando De Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*. Bs. As.: Galerna, 1990.

⁵. *Ibidem*.

⁶. Manuel Ortiz Porteros, «El realismo ilusionista en el teatro áureo», J. L. Trullo-Herrera (ed.), *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*. Barcelona: PPU, 1991.

⁷. Se citarán las comedias por medio de siglas, así: SASD,EAHLM, EADS, DCAC, EPDBH, LEDSG. Las tres primeras fueron producidas paralelamente a la obra de Cervantes y las tres últimas -obras de madurez- con las primeras de Calderón de la Barca. Las fechas que se consignan son las de publicación.

⁸. Desde la *Comedia Selvagia* (Antonio Torres Selvagio, c.1535), pasando por *El celoso extremeño* de Cervantes, hasta el corpus de comedias del mismo Lope y sus epígonos.

⁹. James Lockhart, *El mundo hispanoperuano. 1532-1560*. México: F.C.E., 1982.

¹⁰. Valentín de Pedro, «El nuevo mundo en el mundo poético de Lope de Vega», *América en las letras españolas del Siglo de Oro*. Bs. As.: Sudamericana, 1954.

¹¹. Lope demuestra su respeto a la mujer en una carta escrita después de la violación a los claustros del convento de Trinitarias en el que había profesado su hija Marcela, con estas palabras: «Yo estoy lastimado tanto por todas como por mi hija».

¹². Cf. el refrán «Iglesia, o mar, o casa real».

¹³. E. M. Villarino - E. G. Fiadino, «La figura del indiano en obras breves del Siglo de Oro». Comunicación leída en el III Congreso Argentino de Hispanistas. Bs. As., 19 al 23 de mayo de 1992.

¹⁴. La crítica tradicional ha visto en don Bela, a don Juan Tomás Perronet de Granvela por quien abandonara al joven Lope su amor juvenil, la actriz Elena Osorio.