

Kolmanová, Magdaléna

Introducción

In: Kolmanová, Magdaléna. *"Afréntate de que yo / te enseñó el vivir" : el gracioso y su papel de consejero en el teatro de Lope de Vega*. Primera edición
Brno: Masaryk University Press, 2023, pp. 9-51

ISBN 978-80-280-0217-6 (brožováno); ISBN 978-80-280-0218-3 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78298>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20230621

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Palabra preliminar

El presente estudio es resultado de varios años de interés por la figura lopesca del donaire y sobre todo por sus diálogos de inmensa comicidad, frescura, lirismo y prudencia. La investigación sobre el personaje empezó ya en el año 2011 con el análisis de la función poética de sus diálogos¹, en el cual se señaló el notable número de sentencias, proverbios, cuentecillos y otros recursos retóricos con los cuales aconseja. Aunque esta función del gracioso es mencionada por casi todos los estudiosos del teatro del Siglo de Oro, nunca ha sido estudiada separadamente. Este tema provoca una serie de preguntas muy distintas: ¿cómo puede un criado aconsejar a su amo? ¿Por qué aconseja con tanta frecuencia? ¿Cuáles son los recursos más frecuentes que utiliza para ello y por qué?, etc.

«Afréntate de que yo / te enseñe el vivir» (vv. 375–376), dice el gracioso Hernando ya en *La discreta enamorada* (1606), después de dar una serie de consejos a su amo acerca del peligro de las «mujeres libres». Hernando expresa en estos dos versos que él mismo es consciente de la paradoja de que el «inferior» enseñe al noble y el tono que emplea aquí es un buen ejemplo del sorprendente descaro con el que a veces trata a su amo. Los consejos del gracioso son una parte imprescindible de la poética del teatro de Lope, sean las típicas advertencias o incitaciones («Tente», «Aguarda», «Léela», «Llámala») o cuentecillos, que a veces ocupan decenas de versos. ¿Por qué no sabemos más de esta característica tan llamativa del personaje?

1 Kolmanová, M. (2011). *Función poética del gracioso: Análisis de las funciones de los diálogos del personaje del gracioso en el teatro de Lope de Vega con enfoque a la función poética* [tesis de fin de grado inédita].

La crítica se dedica sobre todo a la génesis de la figura, a su función cómica, o a varios aspectos de graciosos concretos, pero nunca se concentra en una explicación pormenorizada de su función de consejero, a pesar de que los diálogos de esta función forman aproximadamente la tercera parte de todo lo que el gracioso dice en las tablas². A la hora de buscar la aclaración del papel consejero en relación con su tipo social de criado, encontramos respuestas extremadamente diferentes debido a la polarización en la interpretación ideológica de toda la comedia áurea. Una parte de la crítica, encabezada por los estudios de José A. Maravall (1972, 1975, 1977, etc.), define al gracioso como un instrumento de propaganda de valores monárquicos. La parte contraria de la crítica, que representa la lectura subversiva de la comedia nueva y es con mayor detalle desarrollada en los estudios de Melveena McKendrick (2000), incluye al personaje del gracioso en su interpretación ideológica de la comedia y lo presenta como un elemento que exhorta a la libertad de la sociedad (Forbes, 1978).

Viendo la multitud de posibles enfoques sobre esta poco investigada problemática, así como la polémica de las interpretaciones ideológicas del teatro del Siglo de Oro español en general, resultó que se hacía necesario situar la investigación dentro de un marco más amplio, al tiempo que estable. El objetivo era analizar tanto la forma y el funcionamiento de los consejos de la figura del donaire en la acción dramática, como el rol de aconsejar en relación con su papel social de criado. El marco ideal resultó ser la teoría del personaje teatral que presenta Robert Abirached en la introducción de su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1ª edición 1994). El autor describe seis partes constituyentes del personaje teatral, tanto internas como externas: persona, carácter, tipo, fábula, actor y público. Por tanto, la intención fue investigar primero la función consiliaria del gracioso desde el punto de vista interno, es decir, de la persona –o sea, máscara o forma de los consejos– y de la fábula, es decir de la funcionalidad de los consejos en la acción dramática. Dicha investigación tuvo por resultado el trabajo de fin de máster, con el título *Lenguaje y funciones dramáticas de los consejos del gracioso lopesco*, defendida en 2013. Del análisis de diez obras lopescas, desde las tempranas hasta las maduras resultó, como se ha mencionado más arriba, que los consejos ocupan en promedio la tercera parte de sus diálogos y aparecen a lo largo de toda la creación lopiana. Los consejos tienen una función «interna» dramática, es decir, influyen en otros personajes dentro de la estructura dramática y así rigen la trama y su ritmo, en una medida que siempre depende de la obra concreta. Se ha descubierto que, en general, sus consejos tienen doble funcionamiento: animan al galán a la acción y así hacen avanzar la trama o frenan la acción del galán para defender su honor. El gracioso también dice consejos que tienen una función «externa», son los que

2 Resultado de la investigación del trabajo de fin de máster (Kolmanová, 2013).

llamamos aquí generales y tienen forma de varios tipos de sentencias, proverbios y cuentecillos, y se dirigen también indirectamente al público. Esta función «externa» tiene también la dirección contraria, es decir, el gracioso es un tipo social que de cierta manera representa al vulgo en el escenario, por ejemplo, con sus consejos populares, y así hace el teatro más admisible para el pueblo. Esta idea de las funciones mediadoras del gracioso la presentó por primera vez Lázaro Carreter en 1987³ y se van a estudiar aquí estas funciones a base de los consejos del personaje.

Los resultados de la mencionada investigación previa se incluyen y amplían en este trabajo, que ya estudia los seis aspectos mencionados que constituyen el personaje teatral según la teoría de Abirached, más los aspectos diacrónicos y genéricos. El objetivo de este trabajo es sobre todo contribuir a la comprensión del personaje, especialmente en relación a la función social de la comedia nueva y a su constitución como género literario.

1.2 La imagen en la crítica

1.2.1 La imagen de las funciones internas del gracioso

Antes de empezar el propio análisis, hace falta examinar qué es lo que se sabe ya de la función aconsejadora del gracioso. En este apartado se tratan las mencionadas funciones «internas», o sea, los casos en los que aconseja para «servir internamente a la intriga», utilizando las palabras de Lázaro Carreter (1992: 160). Al repasar todas las menciones de esta función en la teoría del teatro áureo a lo largo del siglo XX se nota que no se produce casi ningún desarrollo en el entendimiento de su funcionamiento.

El primer estudio que se podría designar como esencial –ya que se cita hasta hoy día– y sigue disfrutando de acogimiento muy positivo es «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega» (1ª edición 1925) de José F. Montesinos. Habla de la dicotomía del criado gracioso y su amo como de «la carne y el espíritu», captando así la base del funcionamiento de esta relación. En cuanto a su papel consiliario, dice de un ejemplo de *Los milagros del desprecio* que «sostiene con sus consejos la claudicante voluntad de su amo» (p. 59) y habla de su «inteligencia práctica» (p. 60) y su prudencia: «El lacayo siempre sabe cómo se califican las acciones» (p. 60). Hacia el final del ensayo, dice Montesinos: «En un estudio más extenso –pues resumirlos llenaría muchas páginas– merecerían clasificarse los consejos de prudencia y buen vivir» (p. 62).

3 Primera edición del artículo «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope». En este trabajo se cita la edición del año 1992.

Es un honor poder cumplir este deseo suyo, por lo menos parcialmente, aunque casi cien años después de haber sido pronunciado.

En el resto de la primera mitad del siglo XX solo merecen ser citadas dos opiniones breves acerca de sus consejos. Ya Joseph E. Jones, tratando las contribuciones de Lope para el teatro del Siglo de Oro en 1936, dice sobre el gracioso. «He was very intelligent, full of tricks, and always giving advice» (p. 149). Otro autor de un ensayo ya un poco arcaico pero clásico, J. H. Arjona, dedica una mención breve a la primera figura del donaire, así llamada por Lope, en *La francesilla* (1596): «Tristán es el consejero de su amo, especialmente en cuestiones de amor» (1939: 7).

En 1952 J.H.Silverman expresa su opinión de la relación amo-criado: «Así es que la excesiva intimidad entre amo y criado y la posición de consejero de aquél no eran meras convenciones de la comedia sino aspectos de la vida real» (p. 66), defendiendo así la famosa tesis de Miguel Herrero (1941) de que el personaje del gracioso está inspirado sobre todo por un personaje real. Sin poder juzgar en este lugar si esta «excesiva intimidad» provenía de la realidad o no, parece llamativo que Silverman considere la relación del amo y criado como de cierta manera exagerada o inverosímil. Se demuestra así que no se suponía que la relación pudiera tener este carácter.

Uno de los trabajos fundamentales sobre el teatro áureo aparece en 1963. Se trata de la *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* de Juana de José Prades. La autora estudia todos los personajes tipo de la *comedia* en los dramaturgos menores para sacar conclusiones generales sobre lo más esencial de cada personaje. Concluye: «El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires [...]» (p. 251). La posición de consejero entonces está confirmada, pero no se desarrollan sus razones ni funcionamiento. En los manuales de literatura española encontramos también más bien solo comentarios de la función consejera. Ruiz Ramón menciona que la figura «tiene un agudo sentido práctico de la realidad, que le hace inestimable como confidente y consejero de su amo, cuando éste, perdido en sus ensueños, no da con la llave que le abra la puerta de lo real» (2011: 140). Es decir, acentúa otra vez la dualidad carne-espíritu de la pareja. Pedraza no habla de sus consejos, pero define su función dramática como «director de escena que llev[a] a buen puerto las trapisondas amorosas de los protagonistas» (1980: 82), lo que presupone la importancia de sus consejos para la intriga, pero tampoco explica más su funcionamiento.

En el ya citado estudio «Funciones de la figura del donaire», Lázaro Carreter analiza las funciones «mediadoras» del gracioso y contribuye así de manera fundamental al entendimiento del funcionamiento del personaje. Una parte del capítulo «2.6. Público» se va a dedicar más extensamente a su teoría, que habla de tres líneas de mediación entre el escenario, el público y el autor. Los cuentos

y consejillos del gracioso, según Lázaro Carreter, «funcionan como *exempla* que ayudan a hacer persuasivo lo que en la intriga sucede» (1992: 161).

En 2005 aparece el importante libro *La construcción de un personaje: el gracioso*, que reúne una serie de investigaciones que se ocupan de la figura del donaire. Luciano García Lorenzo, el director de la edición, analiza aquí al gracioso Hernando de *La discreta enamorada* y subraya la importancia de su lenguaje, aludiendo a sus famosos sermones sobre las «mujeres libres»: «Con la palabra se define, con la palabra hace reír y con la palabra se convierte en moralista impenitente» (p. 124). Según Jesús Gómez, la función del consejero es una de las funciones básicas que asume en relación al galán. Concluye en su capítulo, que investiga lo más importante escrito sobre el personaje por la crítica actual, que «las aportaciones más relevantes sobre la figura del donaire siguen siendo los dos artículos mencionados, el de Montesinos (1925) y el de Lázaro Carreter (1987)» (2005: 21). Gómez publica al año siguiente una monografía sobre el gracioso en las comedias lopescas en la que se ocupa de la evolución del personaje y de su funcionamiento. Por primera vez se dedican varias páginas también a la «función consiliaria⁴» del gracioso (por primera vez también se designa así) que, según Gómez, se opone a «las protestas del propio Lope en este sentido cuando afirma en su *Arte nuevo* que ‘el lacayo no trate cosas altas’» (Sección *Materialismo y fidelidad.*, párr. 24) y documenta con una serie de ejemplos de varias comedias lopescas que «existen figuras del donaire que asumen, con toda confianza, funciones del consejero» (sección *Materialismo y fidelidad.*, párr. 33). Comenta acerca de un ejemplo: «En este caso, los consejos del gracioso van más allá de las habituales advertencias sobre posibles fraudes o engaños amorosos» (sección *Materialismo y fidelidad.*, párr. 30). No saca unas conclusiones muy generales sobre la problemática, no obstante, ve en los consejos el medio con el que el personaje influye en la trama y adquiere así una progresiva importancia dentro de ella, «ya que condiciona o determina lealmente las decisiones de su amo, a pesar de los preceptos en sentido contrario» (sección *Materialismo y fidelidad.*, párr. 33). Aunque Gómez no ofrece una visión general o detallada, sus observaciones siguen siendo las más enriquecedoras y actuales en la cuestión del papel consiliario del gracioso y comprueban su importancia para la obra.

4 «Sin embargo, la función consiliaria de la figura del donaire se desarrolla, sobre todo, en comedias posteriores a 1596. En *El castigo del discreto*, Pinabel ejerce de consejero, hasta el punto de que decae su caracterización cómica» (sección *Materialismo y fidelidad.*, párr. 25).

1.2.2 Interpretaciones ideológicas del teatro del Siglo de Oro

La ideología del teatro áureo es un tema importante por varias razones. Hablamos de una época en la que una gran parte de la población es analfabeta y el teatro del siglo XVI se convierte con la llegada del «monstruo de la naturaleza» de Lope en lo que algunos llaman medio «de masas»⁵. No cabe duda de que el hecho de que la comedia nueva de Lope abra las puertas del teatro a todas las capas sociales significa una revolución también para la difusión de información, ideas e ideales. Veronika Ryjik recuerda el papel de la poesía épica de transmisión oral, del romancero y de la invención de la imprenta en su función propagandística; no obstante, juzga:

ninguno de estos medios resulta comparable al teatro público, que ocupa un lugar central en el proceso del desarrollo y diseminación de las mitologías nacionales al ser un vehículo de transmisión de contenidos culturales dirigido a todos los estratos de la sociedad. (2011: 16)

Antonio Maravall explica el funcionamiento de esta transmisión en el capítulo «Una cultura dirigida» de su libro sobre la cultura barroca (1ª edición 1975). La persuasión, a diferencia del mandato, requiere una participación activa del dirigido que es representada por el «gusto del vulgo» en el teatro de Lope y por la capacidad de este autor de «mover». Maravall considera el «mover» como el tercer aspecto de las funciones del teatro horacianas de *delectare-docere* en la comedia nueva y llega a afirmar: «Mover al hombre, no convenciéndole demostrativamente, sino afectándole, de manera que se dispare su voluntad: ésta es la cuestión» (2012: 173). Estas últimas fuertes palabras ya insinúan el carácter de la polémica sobre la ideología del teatro barroco que estoy a punto de presentar.

El debate de la interpretación de la *comedia* se extiende por todo el siglo XX y continúa prácticamente hasta hoy día. Después de las contribuciones de la Nueva Crítica de la primera mitad del siglo XX, el análisis temático-estructural que propone Alexander A. Parker en su ensayo «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age» en 1959 era el más relevante. En él propone la justicia poética como elemento primordial del género porque el significado moral de cada obra se hace comprensible al público universalmente, sin condicionamiento por la época. Su actitud, no obstante, luego es criticada porque omite las circunstancias histórico-sociales de la creación de la comedia nueva. En los años setenta aparece en España una nueva rama de opiniones, encabezada por José Antonio Maravall, en la que la actitud socio-histórica ya se desarrolla hasta su plenitud y empieza lo que llamamos aquí la polémica de las interpretaciones ideológicas de la comedia.

5 Véase más en Maravall (1972), Díez Borque (1976), etc.

En los siguientes párrafos se resumen las teorías u opiniones que se siguen tratando a pesar de su mutua contradicción y cómo se relaciona el rol de la función consiliaria del gracioso con ellas en la crítica.

1.2.2.1 Conservación de valores absolutistas y propaganda política

Se trata de la teoría que entiende la comedia nueva como un instrumento para la conservación de los valores de la monarquía, sobre todo, de la impermeabilidad de las barreras entre los estamentos sociales de aquella época. Según José Antonio Maravall, la comedia nueva era una verdadera propaganda política encargada por los Austrias, cuyo fin era parar la migración de la población del campo a Madrid y a otros centros urbanos. Presentando una sociedad idílica con sus estratos sociales bien definidos, o sea los villanos contentos en el campo y los señores en la corte, la comedia tenía que mantener o restablecer el orden. En su estudio «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros» (1977) explica muy claramente su visión del contexto socio-histórico de la creación del personaje tipo del gracioso. Según él, Lope creó la figura del donaire con el propósito de reconciliar los estamentos bajos y altos, cuya hostilidad mutua (ya actual en aquella época por el desplazamiento de los villanos a la ciudad) podría causar cambios nefastos de la estratificación social. Debía conseguirlo presentando un criado totalmente fiel a su amo, pero a la vez simpático al pueblo y utilizando la risa como una herramienta universal para romper la incomunicación social.

José María Díez Borque, uno de los especialistas más reconocidos en la materia de la sociología cultural del Siglo de Oro, sigue la doctrina de Maravall y, en su *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (1976), se refiere en el capítulo de relaciones políticas también a Amado Alonso, afirmando con él que «Lope ha sido el más grande poeta de la conformidad» (p. 129). En su estudio se concentra, sobre todo, en el personaje del rey y su representación como semi-Dios, representación que apoyaba el absolutismo real. Fijémonos, sobre todo, en sus afirmaciones como que «la comedia de Lope defenderá siempre el estatismo, como en otros planos, bajo aisladas situaciones conflictivas que generan acción pero que no destruyen ningún sistema, ni discuten ningún principio» (p. 130) o «en la comedia nunca habrá asomo de crítica, sino que, con versos inflamados proclama el imperialismo hispano, la superioridad nacional y explota cualquier débil victoria para difundirla propagandísticamente, encubriendo voluntariamente la realidad» (p. 148). Díez Borque llega a afirmar que, defendiendo la política belicista, Lope «propugna la acción», despertando el deseo de participar en la guerra.

En cuanto a la función de la figura del donaire, Díez Borque no va mucho más allá de lo que plantea Maravall: lo confirma, advierte que el personaje es

de origen literario y documenta que siempre se trataba de un cristiano viejo. Es interesante que sugiera profundizar más en lo que se refiere al presente tema: «Habría que estudiar, con nueva óptica, las relaciones amo-criado para comprender el sentido de esta pretendida lealtad» (p. 245).

Además de estos dos partidarios de la doctrina pro-absolutista que describieron sus ideas con mayor diligencia, se pueden enumerar otros que defienden esta visión. Se trata, por ejemplo, ya de Karl Vossler (1933), Eduardo Forastieri (1976), Alberto Blecuá y Noël Salomon (1983) o Francisco Márquez Villanueva (1988). Podríamos incluir en esta línea de estudios, también, el libro *Individuo y sociedad en las comedias (1580–1604) de Lope de Vega* (2000) de Jesús Gómez, quien, a partir del análisis de 160 obras del primer Lope, concluye que los valores que triunfan son los de la nobleza. Veronika Ryjik (2011) también menciona a José Cartagena Calderón con su estudio de la hombría en el teatro áureo (2008) o el estudio de la representación del amerindio de Moisés Castillo (2009).

1.2.2.2 Renovación de valores y crítica antiabsolutista

Ya en los años ochenta empiezan a aparecer reacciones críticas a la teoría de Maravall, por ejemplo, en el artículo «Lope de Vega Propagandist?», de Charlotte Stern, que se publicó en 1982, o el libro *“El bien más alto.” A Reconsideration of Lope de Vega’s Honor Plays* (1984), de Alix Zuckerman-Ingber. Las dos tratan de refutar la tesis del carácter propagandista del drama lopesco defendida por Maravall. En 1995 las sigue Catherine Connor-Swietlicki con su estudio «Hacia una nueva teoría socio-cultural del teatro barroco», en el que expresa su actitud también en relación con el personaje del gracioso:

Quiero enfatizar, sin embargo, que ni la complicidad de los personajes femeninos y graciosos con los poderes hegemónicos representados en el escenario ni sus contribuciones al reestablecer un orden dramático y social en la conclusión de una comedia niega el significado y poder de la fricción y negociación creadas por sus acciones a lo largo del conflicto dramático. (p. 127)

En su estudio, por desgracia, no da ejemplos de estas acciones que crean la fricción, así que sólo podemos imaginar su idea. En el año 2000, no obstante, aparece el libro de Melveena McKendrick, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, que va más allá y llega a afirmar que Lope era uno de los mayores críticos del absolutismo (p. 209). La autora analiza en su libro una serie de obras de Lope de Vega y su contexto socio-histórico con gran erudición y una argumentación cuidadosa, aunque muchas veces da la impresión de haber conocido al dramaturgo personalmente: «Desperately eager as he was for social and

literary respectability, stronger compulsions repeatedly pulled him away, and his life and his work show the urge to rebellion and self-expression time and again triumphing over the weight of orthodoxy and convention» (2000: 32); «In his determination to see the arch-conformist in all Lope's writings Márquez Villanueva underestimates both the complexity of Lope's personality and the crucial relevance of the relationship between his work and its context» (2000: 201). Y mientras que, por ejemplo, Díez Borque subraya varias veces que no se puede hablar de crítica social de ningún tipo, McKendrick opina que Lope critica prácticamente todo: «His plays denounce injustice, corrupt government, social and political irresponsibility, delegation of rule, excessive distribution of royal favour, and his characters attack the rich, the great, the court» (p. 89).

La estratagema más importante que utiliza Lope es, según ella, el *doublespeak*, que le ayuda a difundir sus críticas y encubrirlas a la vez para protegerse (pp. 58, 96 y 109). En su teoría, no obstante, podemos encontrar varias contradicciones. Por ejemplo, al principio del libro dice que los censores no se fijaban en la significación de la obra tanto como en la representación y por eso pasaban por alto o no entendían recursos como la ironía, etc. (p. 24), pero en otro lugar dice: «a central form of subversion [...] is the protective doublespeak which counterbalances criticism with ritual flattery [...], an effective strategy since the critique, explicit or implied, would certainly have attracted attention in a way that the conventional language of obeisance to royalty would not» (p. 109).

Su visión del personaje del gracioso se asemeja más bien al personaje del loco (que se considera uno de los antecedentes o componentes de la figura del donaire), ya que dice que el «gracioso is the ideal scapegoat, the voice of unpalatable truth out of a mouth that is able to disclaim responsibility for what it says precisely because it is denied validity» (p. 76), y, aunque ignora el hecho de que las palabras del gracioso muchas veces influyen considerablemente en la acción de otros personajes⁶, no niega la importancia de sus palabras: «What he says could be conveniently dismissed, but it could not be erased because his observations are crystallizations of preoccupations embodied in the play as a whole and in its parts» (p. 76).

Se puede contar entre esta línea de investigaciones que se dedican directamente también al personaje del gracioso a F. William Forbes, ya que en su artículo «The "Gracioso:" Toward a Functional Re-Evaluation» (1978) explica que este personaje es un elemento que en el teatro barroco con su carácter carnavalesco y comicidad, tanto verbal como no verbal, revive varios tipos de comportamiento en la corte restrictivamente formal y por eso, es «a structural entity or device which allows for an openness to change, an expansion of alternative modes of behavior» (p. 83).

6 Hecho que se ha comprobado por ejemplo también en el trabajo previo, a partir del análisis de las funciones dramáticas de sus consejos (Kolmanová, 2013: 99-101).

Entre los defensores de la lectura subversiva de la *comedia*, aunque ya no tan radicales como McKendrick, podemos incluir, por ejemplo, el libro *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva* (2009) de Antonio Carreño Rodríguez. Ryjik (2011) menciona también al historiador John Elliot (1987), varios estudios de Ysla Campbell (1996, 1998, 2003, 2007) o el trabajo de los Nuevos Historicistas estadounidenses, del que parte también McKendrick (p. ej. *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis* de 1997, editado por José Antonio Madrigal).

Hay que mencionar en este lugar también a los investigadores que señalan el propósito ideológico solo en algunos subgéneros de la *comedia*. Se trata, sobre todo, del drama histórico, del que se ocupa, por ejemplo, Veronika Ryjik en su libro *Lope de Vega en la invención de España: drama histórico y la formación de la conciencia nacional* (2011), aunque su opinión se sitúa más bien en el siguiente grupo, el de los moderados: «el análisis del proceso de la invención de España y de los españoles por Lope de Vega, revela a un dramaturgo multidimensional, que se puede mostrar simultáneamente como defensor de la ideología dominante y como desestabilizador de esta misma ideología» (p. 25). En uno de sus recientes artículos, Felipe B. Pedraza habla de las comedias *El sitio de Breda* de Calderón y *El Brasil restituído* de Lope, encargadas en 1625, diciendo: «Ninguna de ellas es una obra maestra. Son dos piezas noticieras creadas para satisfacer los propósitos propagandísticos del gobierno del conde-duque» (2018a: 227). Y seguramente se podrían encontrar muchos casos más, por ejemplo, en los libros de Henry Kamen, que se ocupa de las ideologías en la historia española y es citado por McKendrick a menudo. Otro subgénero que muchas veces se considera como sujeto a los fines propagandísticos de la corona son los dramas hagiográficos. «La hagiografía del teatro jesuítico es una manifestación más del arte al servicio de la propaganda ideológica generada por la Contrarreforma», concluye Menéndez Peláez (2016: 84) en su estudio «El poder propagandístico e ideológico del teatro», que se ocupa del teatro jesuítico.

1.2.2.3 Actitud moderada o estética

Francisco Ruiz Ramón, ya en el año 1979, se atreve a poner en duda la visión radical de sus colegas. En su *Historia del teatro español* (1ª edición 1979) interpreta el drama lopesco como teatro nacional y conservador diciendo que Lope «como dramaturgo no se permitiría la más mínima actitud de protesta» (2011: 161), pero al mismo tiempo menciona que los reyes lopescos no son siempre (aunque en la mayoría de los casos sí) ideales representantes de la monarquía, y que en los casos donde aparecen monarcas crueles e injustos (*El Duque de Viseo* y *La Estrella de Sevilla*) la ciega aceptación de la crueldad por los vasallos no se debería con-

fundir con la opinión del dramaturgo. Resume su opinión en el siguiente párrafo que, por supuesto, podemos entender como reacción a las teorías de los críticos del primer grupo:

Es demasiado ingenuo identificar la palabra de los personajes con la palabra del dramaturgo, olvidando que éste no sólo crea la palabra del personaje, sino la acción, y que ambas sustentan el universo dramático de cada pieza. Y que es ese universo –construcción total– y no sólo la palabra o la acción quien se impone al espectador. Tener esto en cuenta nos evitaría muchos errores críticos en la interpretación de nuestro teatro clásico. Y muchas acusaciones de conformismo al dramaturgo. (2011: 163)

En la recopilación exhaustiva de las interpretaciones ideológicas llevada a cabo en el *Manual de literatura española* (1980) por Felipe B. Pedraza y Milagros R. Cáceres se nos ofrece un segundo ejemplo de esta actitud moderada que, en este caso, también podríamos clasificar como actitud estética. Los autores resumen las teorías más arriba presentadas aquí y añaden su opinión. Se oponen a las interpretaciones extremas: «Aplicar rígidos esquemas ideológicos a la *comedia*, tan varía y rica, es un error» (1980: 93); «Nos parece francamente exagerado hablar de ‘campana propagandística’. La *comedia* no nació, desde luego, con vocación revolucionaria, porque en ese caso no hubiera nacido. Sus autores defienden ideas políticas corrientes en la época» (1980: 91). A la hora de hablar del teatro lopesco se ponen a valorar de manera más bien intuitiva:

Mucho nos tememos que se sacan las cosas de quicio cuando se acusa al *ingenuo y cordial* Lope de intencionalidades políticas a las que posiblemente era muy ajeno. Defiende, no tiene sentido negarlo, un sistema político que ha mamado desde la cuna. *Orgulloso* de su país, no se plantea, en las más de sus obras, crítica alguna a un edificio político que, a nuestros ojos, se presenta lleno de imperfecciones. (1980: 91 [subrayado nuestro])

Los autores confiesan a finales del capítulo que les interesa mucho más la vivencia estética: «Pero a los que gustamos y estudiamos la literatura o asistimos a representaciones teatrales, la arqueología sociológica no debe importarnos ni poco ni mucho» (1980: 94).

José Ruano de la Haza ya admite en su reseña del libro *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity* de McKendrick que alguna crítica del absolutismo se infiltró en las obras lopescas de los reyes. «How could it be otherwise?» (2003: 229) dice, si eso era corriente en aquella época. Sin embargo, acusa a la autora del libro de exageración. Ruano de la Haza opina que sus afirmaciones no corresponden con el carácter comercial de los teatros ni con la multitud de obras que Lope producía con tanta rapidez ni con el hecho de que el dramaturgo era

amigo tan íntimo de la corte en los años cuando, según ella, debía de escribir sus obras más críticas.

Jonathan Thacker presenta otra contribución muy importante a esta disputa en su estudio «Maravall and the Self» (2013), en el que revisa la tesis de Maravall de que los personajes de la comedia nueva no actúan como caracteres, sino solo como roles sociales. Thacker consigue comprobar que los ejemplos de Maravall están descontextualizados (p. 163) y que evita el género de la comedia cómica a propósito. Opina que Maravall no lee las obras como drama, sino más bien como documentos históricos (p. 169).

Como partidarios de esta actitud que llamamos «moderada» o, en palabras de Ryjik, de «investigaciones que exponen la naturaleza polifónica y polivalente de la comedia áurea»⁷ (2011: 25) se puede mencionar, por ejemplo, a Enrique García Santo-Tomás (2000, 2002, 2008) o a la propia Veronika Ryjik (2011).

Jonathan Thacker, en su estudio «Rethinking Golden-Age Drama: The Comedia and its Contexts», reflexiona sobre lo que considera una crisis de los estudios de la comedia nueva en Inglaterra e Irlanda («Have the *comedia* specialists in these countries really, like the silk-worm, built the house in which they will die?» (1999:16)). Apoya la idea de incorporar nuevas perspectivas teóricas, analiza los pros y los contras del criticismo teórico (feminista, marxista, etc.) y del Nuevo Historicismo, y llega a la conclusión de que la pluralidad de actitudes (tanto la contextualización de la obra como su consideración genérica, textual, los aspectos del público, del actor, la puesta en escena, etc.) es el mejor camino que tomar: «These critics are anxious to maintain a broad perspective, which, although inevitably itself inscribed within their discourse, remains open and capable of accepting insights from whatever source» (p. 22).

Hemos visto que aún en el siglo XXI siguen apareciendo estudios que enlazan con la teoría maravallana sobre los fines propagandistas del teatro lopesco, así como los que defienden las lecturas subversivas.

Se podría situar el presente estudio entre la última corriente de investigaciones que no favorece ninguna de las actitudes extremas ni pretende decidir cuál es la interpretación correcta, sino contribuir con nuevos datos a la discusión, estando de acuerdo con Thacker en la necesidad de «a broad perspective».

7 «El texto no es necesariamente el vocero de una sola ideología (verbigracia, la de una sola clase, la del sujeto escritor); existe en él una pluralidad de discursos (de su época, de la historia pasada, de la que se está anunciando)» (1983: 76) escriben Noël Solomon y Maxime Chevalier tratando la sociología de la literatura del Siglo de Oro.

1.3 Cuestiones metodológicas

1.3.1 Objetivos del trabajo

Hemos visto que los consejos del gracioso todavía no han recibido una atención adecuada y que hay una serie de cuestiones al respecto que siguen sin respuesta, tanto en lo que se refiere a su funcionamiento dramático como a la interpretación del personaje en el contexto ideológico del teatro lopesco en general. Se dividen, por tanto, los objetivos del trabajo en dos partes.

La primera parte se va a dedicar a los objetivos «internos», o sea, los que se derivan de la función de los consejos dentro de la estructura dramática. A partir de las investigaciones previas, se concluyó que los consejos del gracioso son mucho más importantes y tienen un impacto mucho mayor en las obras de lo que se presenta en la literatura especializada. Para comprobar o desmentir esta idea hace falta, sobre todo, responder estas preguntas, que forman los objetivos parciales de la investigación:

¿Cuál es el volumen textual, el porcentaje y el desarrollo diacrónico del porcentaje de los consejos del gracioso en las obras seleccionadas para el corpus?

¿Cómo funcionan los consejos del gracioso en la acción dramática y qué grado de importancia tienen para ella?

¿Cómo funcionan en relación a los diferentes géneros y subgéneros de las obras de Lope de Vega escogidas?

Si se demuestra esta hipótesis sobre la importancia de los consejos del gracioso, se podría reconsiderar su función de consejero como su característica fundamental, de la misma importancia que la función cómica, que es la que suele atribuirse al personaje como primaria. Un mejor entendimiento del funcionamiento del gracioso en la acción dramática podría ayudar al mismo tiempo a los que se ocupan de la escenificación de las obras del teatro áureo. Con más atención a este papel suyo, se podría llegar a interpretaciones más pertinentes de sus diálogos, así como de la relación amo-criado.

La investigación de esta parte se va a llevar a cabo, sobre todo, en los capítulos «2.1. Persona», que trata el volumen textual y el lenguaje de los consejos, y «2.4. Fábula», que va a estudiar su funcionamiento en la acción dramática.

La segunda parte de la investigación se dedica a los enfoques «externos», o sea, los que no derivan de la estructura dramática, sino de las circunstancias histórico-sociales. Es interesante este aspecto, sobre todo, por la aparente paradoja de un criado, es decir, un personaje socialmente subordinado a la nobleza, que aconseja a su amo e influye así, a veces de manera decisiva, en sus acciones. Re-

sulta de la polémica, más arriba presentada, de la ideología de la comedia nueva, que el teatro de Lope de Vega difundía ciertos ideales. Si se considera que la labor consiliaria del criado gracioso tiene una influencia decisiva en la relación de los personajes de amo y criado y, por tanto, en la imagen de la relación de esta pareja ante el público, podemos decir que el papel de consejero influye notablemente en la ideología del teatro lopesco. Para comprobar o desmentirlo se van a buscar respuestas a las siguientes preguntas:

¿Cuáles son las raíces literarias y extraliterarias del papel consejero del gracioso?

¿Cuáles son las razones para otorgar la función consiliaria al gracioso?

¿Qué efectos podía tener el papel consiliario del gracioso en el público de la época?

Si se demuestra la hipótesis sobre la influencia del papel consiliario del gracioso en la ideología de la comedia nueva en general, se podrán articular algunos argumentos en la polémica, hasta hoy viviente, que apoyen o refuten una de las interpretaciones ideológicas existentes, desde las propagandísticas maravallanas hasta las lecturas estrictamente subversivas, y contribuir así al entendimiento de la comedia nueva como género literario y como un fenómeno cultural importante.

La mayor parte de la investigación de estos temas se va a llevar a cabo en los capítulos «2.3. Tipo», en el que se analiza el personaje como resultado del imaginario social, y en el capítulo «2.6. Público», donde se estudian los consejos del gracioso en el contexto del auditorio de la época.

1.3.2 Marco y estructura del trabajo

A la hora de buscar un marco de investigación para enfocar todas las facetas del personaje en cuestión surgían varias preguntas en cuanto a la estructuración de sus componentes internos. Si el gracioso es un personaje tipo, ¿significa que todos sus diálogos y acciones están subordinados a la imagen del tipo? ¿Puede tener carácter o no? ¿Qué función tiene el lenguaje en el personaje teatral? El segundo paso fue tratar de entender cómo se refiere el personaje teatral a la realidad externa, es decir, qué relación tiene con el público y cómo se influyen mutuamente, qué papel tienen las circunstancias históricas de las que proviene el tipo. ¿Qué función tiene el actor en la construcción del personaje?

Las respuestas las ofrece el ya mencionado libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached, cuya parte introductoria se dedica de manera exhaustiva al análisis del personaje teatral en general y significa un apoyo me-

metodológico sorprendentemente apropiado para este trabajo. Mientras que otros estudios del personaje teatral modernos ofrecen más bien una suma de varios enfoques a temas relacionados con el personaje teatral (p.ej. el almanaque *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas del Teatro Clásico Español* de 1985 o *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* de Juan Antonio Hormigón, 2008). Una buena inspiración es el libro *La verdad sobre el personaje teatral* (2004) de César Oliva Bernal, que, no obstante, se orienta sobre todo al tema de la génesis del personaje dramático y al actor.

El rasgo más conveniente del estudio de Abirached para esta investigación es su estructura, que incluye tanta amplitud de enfoques en un conjunto que ha sido posible copiarlo como eje del análisis casi sin arreglos. Abirached toma los primeros tres aspectos de la retórica latina (*persona*, *character* y *typus*), elaborando en los respectivos subcapítulos la persona («El personaje abierto»), el carácter («La huella de lo real») y el tipo («El sello de lo imaginario»). Continúa con la explicación de la relación del personaje con la acción dramática («El imperio de la fábula»), con el actor («El personaje y su doble») y con el público («El personaje y su testigo»).

Cada uno de estos capítulos va a ayudar a aclarar una parte del papel consejero del gracioso. Si se agrupan según la propuesta de enfoques «internos» y «externos», los capítulos de la persona, o sea forma, del carácter y de la fábula, servirán para analizar el funcionamiento interno de los consejos: su lenguaje, su influencia en el carácter y, sobre todo, su funcionamiento en la acción dramática. Los capítulos del tipo y del público ayudarán a explicar la función de consejero más bien desde fuera de la escena: el tipo como resultado del imaginario social y el público como destinatario de los consejos, pero también de los posibles mensajes ideológicos de los que habla una parte de la crítica. Es decir, estudiando el tipo se van a investigar las *razones* del papel consiliario, mientras que al estudiar el aspecto del público se podrán descubrir las *consecuencias*, reales o teóricas, de este papel suyo.

Aunque no están a disposición muchos documentos de la época, el aspecto del actor complementará la visión del papel consejero del gracioso desde el punto de vista de la selección de algunos rasgos específicos en los actores del gracioso.

Se va a añadir a estos seis enfoques que propone Abirached también el aspecto diacrónico, para descubrir de dónde evolucionó el papel consejero de la figura. Ese capítulo precede al resto porque se trata más bien de un capítulo introductorio y sintético, no analítico todavía, y porque parece lógico buscar las raíces de un rasgo antes de analizarlo. El último aspecto agregado es el capítulo del aspecto genérico, o sea, una parte en la que se van a evaluar las posibles diferencias del papel consejero del gracioso en los géneros y varios subgéneros que ofrece la creación lopesca, y su selección en el corpus.

1.3.3 ¿Qué es un consejo?

En general, se podría decir que se trata de todos los diálogos del personaje que tienen la función dramática de aconsejar (García Barrientos, 2001). Buscando la definición de las palabras «consejo» y «aconsejar» hemos consultado también los diccionarios antiguos para descubrir si tenían el mismo significado que hoy o cómo eran percibidos⁸.

El *Tesoro de la lengua española o castellana* de Covarrubias ofrece la siguiente definición: «Consejo, vale parecer, que se da o se toma» (1611: 233) y la palabra «aconsejar» todavía no aparece en el diccionario. En el primer tomo del *Diccionario de autoridades* de 1726 ya se encuentra el verbo con esta definición: «Dár dictámen y conséjo à otro para el acierto y buen logro de la cosa que se propóne, ò consulta. Algunos quieren venga del Latino *Consúlere*; pero parece mas verisimil ser voz compuesta de la partícula A, y del nombre Conséjo». Es decir, parece que durante el siglo XVII la palabra «aconsejar» empezaba a utilizarse cada vez más. El diccionario da ejemplos de esta palabra del *Quijote*, donde don Quijote aconseja a Sancho cómo gobernar (Tomo 2, capítulo XLII) y de la versión burlesca de *El caballero de Olmedo* de Francisco de Monteser de 1651, donde don Rodrigo pide consejo del gracioso Tello de cómo ha de matar a don Alonso.

En el Tomo II del *Diccionario de autoridades* de 1729 aparecen las siguientes definiciones de la palabra «consejo»:

1. El parecer o dictamen que se da o toma para hacer alguna cosa.
2. Vale y se suele tomar por modo, camino o medio de conseguir alguna cosa.

Es muy interesante la referencia que hace este diccionario al *Vocabulario de germanía* de Juan Hidalgo, de primera publicación en 1609, que propone la acepción de «rufián astúto» (1779: 166). Insinúa que dar consejos era inherente a un tipo de estafador de la capa baja, de la que también se reclutaban los criados de los nobles. Es decir, esta definición puede ser una señal de un posible origen del aconsejar del personaje del gracioso. Otra posibilidad sería que este apodo se le otorgara al rufián a base del significado de «tribunal» de la palabra «consejo,» lo que referiría a la autoridad de la que gozaba este tipo de individuo.

Según el diccionario de la RAE actual (2014), las acepciones relevantes de la palabra «aconsejar» son:

1. tr. Decir a alguien que algo es bueno o beneficioso para él.
2. tr. Dar a alguien un consejo u opinión sobre lo que tiene que hacer.

8 Se omiten en este trabajo, por razones obvias, las definiciones del significado del «consejo» como «tribunal» que también ofrecen los diccionarios antiguos.

Para la palabra «consejo» este diccionario moderno ofrece la siguiente definición: «Opinión que se expresa para orientar una actuación de una determinada manera» (Real Academia Española, s.f., definición 3).

Es decir, desde el siglo XVII el significado del «consejo» y «aconsejar» no ha cambiado, los diccionarios antiguos no indican quién podía o solía aconsejar a quién ni otras circunstancias.

Como los diálogos consiliarios del criado gracioso estudiados en el presente trabajo son específicos en cuanto a la posición social del personaje, hay que precisar que, aunque muchas veces se trata también de diálogos que se podrían clasificar como órdenes o exhortaciones (u otros tipos de enunciados) desde el punto de vista lingüístico, sería absurdo hablar de un estudio de consejos y exhortaciones del criado, por eso incluimos bajo el nombre de «consejos» también los diálogos que lingüísticamente consideraríamos como mandatos, afirmaciones, etc.

Nos va a servir muy bien la teoría de actos de habla de John R. Searle (1975) para definir la naturaleza de los diálogos estudiados. Searle distingue cinco tipos de actos de habla ilocucionarios: asertivos, directivos, compromisorios, expresivos y declarativos. El acto de aconsejar pertenece a los actos directivos, o sea, intentos «del hablante de llevar al oyente a hacer algo» (1976: 58). Esta función de los diálogos del gracioso va a ser la más importante, porque uno de los objetivos aquí es saber cómo influye la figura del donaire en la actuación de otros personajes. Un ejemplo del consejo de acto de habla directivo típico:

Vámonos de aquí, señor,
que si esto adelante pasa,
te han de sentir, y vendréis
los dos a sacar la espada.
(*Las bazarrias de Belisa*, III, vv. 2260–2263)

Otro tipo de consejos lo forman los que en este trabajo se van a llamar generales, representados por sentencias o cuentecillos, que tratan de acentuar una verdad presentada por la figura, o persuaden poniendo ejemplos. En este sentido se trata de la segunda definición del consejo citada más arriba, de la «opinión» que se expresa para orientar la actuación. Un consejo general, también de acto de habla directivo, típico:

Celos es cosa crüel
y, pedidos sin razón
harán que salga de sí
el hombre de más paciencia.
(*La necedad del discreto*, II, vv. 1426–1429)

1.3.4 Corpus

Establecer criterios apropiados para la selección de las obras del corpus del estudio parece ser una tarea de gran importancia, especialmente después de ver los corpus de los estudios sobre el gracioso existentes. Resultó del análisis de tales estudios del último siglo, por ejemplo, que el corpus de la mayoría de los estudios del gracioso de un dramaturgo concreto estaba formado por una sola obra y muchas veces se trataba de una de las obras más famosas. Paradójicamente, las obras más famosas suelen tener graciosos peculiares, es decir, utilizar estas obras como ejemplos no es siempre una buena opción. Para evitar este tipo de errores se determinaron unos criterios precisos para la selección de las obras del corpus del presente estudio y se presentan en los siguientes párrafos:

1. Obras de Lope de Vega

La razón más importante para la selección de un solo autor es que sería un trabajo impensable contar con todos los rasgos que distinguen a los dramaturgos en la comparación de sus graciosos y su función consiliaria en particular. No solo varía el estilo personal de cada dramaturgo sino también las circunstancias históricas y el público, que por ejemplo en Rojas Zorrilla ya es más literaturizado y conoce todos los tópicos de la comedia, mientras que en el teatro de Lope, por lo menos en su creación temprana, casi todo es una novedad para el espectador.

Se van a analizar solo las obras de Lope de Vega en concreto porque se considera el creador de la propia figura del donaire, cuya existencia proclama en el prólogo de *La francesilla* en 1596. Su intencionada inserción de este famoso agente cómico en las obras que empieza a llamar tragicomedias es uno de los «disparates» que lo lleva hasta el tribunal de la Academia, donde recita su famoso ensayo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). El análisis también será importante para alcanzar conclusiones acerca de la poética y de la ideología del teatro de Lope en concreto.

2. Corpus utilizado en el estudio previo (Kolmanová, 2013)

El segundo criterio es el uso de las diez obras que ya se han utilizado en el estudio previo y forman la base de este corpus extendido. En el trabajo anterior se trató de las siguientes obras: *La francesilla* (1596), *El amante agradecido* (1602), *La discreta enamorada* (1606), *El acero de Madrid* (1608–1612), *El perro del hortelano* (1613), *El mayor imposible* (1615), *Quien ama no haga fieros* (1620–1622), *Amar, servir y esperar* (1624–1635), *La noche de San Juan* (1631) y *Las bizarrías de Belisa* (1634).

3. Presencia en la base de datos de Artelope

Artelope es un proyecto de la Universidad de Valencia, dirigido por Joan Oleza, que digitaliza las obras de Lope de Vega. El equipo de editores de Artelope trabaja con ediciones críticas de las obras y cuando no existe una edición crítica de la obra utiliza como textos originales siempre ediciones académicas fiables. En la mayoría de los casos se trata de ediciones clásicas de Emilio Cotarelo y Mori y Menéndez Pelayo, revisadas de manera rigurosa.

Este criterio hizo posible buscar las obras con mayor precisión y rapidez. Esta base de datos de las obras lopescas es de inmensa utilidad para todo investigador del teatro del Siglo de Oro, ya que ofrece una búsqueda avanzada en cientos de obras según varios criterios muy pormenorizados y, al mismo tiempo, contiene ediciones de calidad. Así que casi todos los textos de la bibliografía primaria provienen del archivo de esta utilísima página web (<https://artelope.uv.es/>). Solo hay dos excepciones de esta regla: se trata de dos obras elegidas ya para el estudio previo, cuando todavía no se contaba con esta base de datos. El texto de *La discreta enamorada* proviene de *Comedias XV*, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (1998) y el de *Quien ama no haga fieros* es de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2002). Disponible en: <http://cervantesvirtual.com>.

4. Autoría fiable

El primer criterio que se empleó en la búsqueda en la base de datos es, por supuesto, la autoría segura de Lope de Vega, que se basa en la ya clásica categorización en la *Cronología de obras de Lope de Vega* (1968) de Morley y Bruerton. Los autores establecen cuatro grados de fiabilidad: autoría fiable, autoría probable, autoría dudosa y no es de Lope. Es decir, solo la primera opción es aceptable para este trabajo.

5. Post-francesilla

Aunque hay estudiosos (p.ej. Jesús Gómez) que se ocupan de las obras primerizas de Lope y polemizan con la primera aparición de la figura del gracioso, en este trabajo se va a contar con que Tristán, de *La francesilla* (1596), es la primera figura del donaire, como se ha descrito más arriba. Por lo tanto, se van a incluir solo las obras posteriores a este año⁹.

⁹ *La viuda valenciana*, obra también incluida en el corpus, fue escrita entre los años 1595 y 1599, pero el personaje del escudero de la dama a nuestro juicio y según la opinión de los investigadores de Artelope, es un verdadero personaje de gracioso. En la lista de personajes de la base de datos se encuentra esta indicación: «Urbán, escudero de Leonarda, mozo, mozo, [gracioso]» (disponible en artelope.uv.es). También, por ejemplo, Teresa de Ferrer Valls, es de la misma opinión cuando habla de Urbán como de un «prototipo ya maduro de gracioso» (2001: 42) en su introducción a la obra.

1 Introducción

6. Presencia del gracioso

Otro paso lógico es confirmar la presencia del personaje del gracioso en la obra, ya que, como sabemos, no toda comedia cuenta con este personaje tipo. En este aspecto la búsqueda avanzada de la base de datos electrónica resultó muy práctica. Y es posible comprobar que la labor de los investigadores de este grupo de Joan Oleza es diligente, porque la determinación del personaje que proponen siempre está de acuerdo con la nuestra, basada en los rasgos característicos *sine quibus non* descritos, por ejemplo, en el capítulo «2.3. Tipo».

7. Géneros

En el estudio previo solo se incluyeron las comedias de enredo o las palatinas y se va a extender el corpus del presente trabajo a otros géneros. Se eligieron, por tanto, también célebres tragedias como *El caballero de Olmedo* o *El castigo sin venganza*, que contienen un gracioso, y también varias obras calificadas como dramas mitológicos o hagiográficos. No es la intención de esta investigación sacar conclusiones en cuanto a la función consiliaria en todos los géneros o subgéneros, ya que no es posible contar con un número suficiente de obras para este propósito, pero es preferible apreciar la posible variedad de las funciones de los consejos del personaje estudiado.

8. Fama

La difusión de las diversas obras de Lope es una característica muy difícil de captar, pero se ha mostrado en el panorama de los estudios previos que muchas veces se prefieren solo las obras más célebres, como *El castigo sin venganza*, para el análisis del gracioso, y se va a evitar esta actitud aquí, ya que en las obras más famosas los graciosos suelen ser, en algunos aspectos, excepcionales. Por ejemplo, en la tragedia recién mencionada el gracioso Batín abandona a su amo; en *El perro del hortelano* Tristán es criado de un secretario y es excepcionalmente activo en el desenredo final; en *La dama boba* el gracioso tiene una especie de «doble» en el criado Pedro, etc. Va a ser interesante más bien la actuación del gracioso «medio», digamos una idea básica del autor sobre el personaje, su poética, que puede ayudar a entender la esencia de su función de consejero¹⁰. Por lo tanto, más o menos una tercera parte del corpus lo forman las obras famosas (las que se mencionan repetidamente en los manuales, por ejemplo) y el resto las de menos fama.

9. Datación

Se ha establecido el año 1596 como el límite inferior de la datación y se ha determinado que el límite superior sea 1635, el año de la muerte de Lope, para abar-

10 Emplea una actitud parecida, por ejemplo, Juana de José Prades al crear el corpus de su *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (1963) en el que incluye solo las obras de dramaturgos menores para captar una técnica común en una especie de «producción en serie».

car todos sus períodos creativos. Se han escogido, por tanto, las obras también en intervalos más o menos iguales para que la selección sea equilibrada.

10. Número

Sería ideal tener la posibilidad de analizar todas las obras de Lope, pero no es materialmente posible, sobre todo si el intento es un rasgo tan concreto y desde una variedad de aspectos tan amplia. El número final es treinta obras para este trabajo. En la siguiente lista se enumeran los títulos escogidos en orden cronológico:

1. *La viuda valenciana* (1595–1599)
2. *La francesilla* (1596)
3. *Los comendadores de Córdoba* (1596–1598)
4. *El Argel fingido y renegado de amor* (1599)
5. *El amante agradecido* (1602)
6. *El bobo del colegio* (1606)
7. *La discreta enamorada* (1606)
8. *El acero de Madrid* (1608–1612)
9. *La cortesía de España* (1608–1612)
10. *La octava maravilla* (1609)
11. *La villana de Getafe* (1610–1614)
12. *La doncella Teodor* (1610–1615)
13. *El amigo hasta la muerte* (1610–1612)
14. *El perro del hortelano* (1613)
15. *La necedad del discreto* (1613)
16. *El abanillo* (1615)
17. *El mayor imposible* (1615)
18. *El desconfiado* (1615–1616)
19. *Guerras de amor y de honor* (1615–1616)
20. *El marido más firme* (1617–1621)
21. *Quien ama no haga fieros* (1620–1622)
22. *La bella Aurora* (1620–1625)
23. *El caballero de Olmedo* (1620–1625)
24. *El premio del bien hablar* (1624–1625)
25. *Amar, servir y esperar* (1624–1635)

1 Introducción

26. *La niñez del padre Rojas* (1625)
27. *La boba para los otros y discreta para sí* (1630)
28. *El castigo sin venganza* (1631)
29. *La noche de San Juan* (1631)
30. *Las bizarrias de Belisa* (1634)

Breve clasificación genérica

La mayoría de las treinta obras son determinadas como comedia urbana, ya que pertenecen a «un universo de verosimilitud, entonces puede ser de vida y costumbres urbanas, entre caballeros y damas de clase media (la llamada comedia urbana o de capa y espada)» (Artelope, s.f.). El segundo subgénero de comedias en el corpus son las comedias palatinas de ambientes cortesanos, que pertenecen a un universo de irrealidad y libre invención (no tradición literaria). Se trata concretamente de: *La octava maravilla* (1609), *El perro del hortelano* (1613), *La necedad del discreto* (1613), *El mayor imposible* (1615), *La boba para los otros y discreta para sí* (1630). El último subgénero de comedia presente en la selección son dos comedias novelescas, que también pertenecen al universo de irrealidad, pero se basan en la tradición literaria: *La cortesía de España* (1608–1612) y *La doncella Teodor* (1610–1615).

El presente corpus cuenta también con ocho obras que se consideran dramas. Artelope distingue primero los dramas historiales de los imaginarios. Forman parte del primer grupo las siguientes obras escogidas: *Los comendadores de Córdoba* (1596–1598), *El amigo hasta la muerte* (1610–1612), *Guerras de amor y de honor* (1615–1616), *El caballero de Olmedo* (1620–1625). Los dramas imaginarios son representados en el corpus por dos dramas mitológicos: *El marido más firme* (1617–1621) y *La bella Aurora* (1620–1625); un drama hagiográfico: *La niñez del padre Rojas* (1625); y un drama palatino: *El castigo sin venganza* (1631).

1.4 Raíces del gracioso consejero

¿De dónde proviene el papel consiliario del gracioso? En este apartado vamos a sumergirnos, entonces, en la historia del personaje y su desarrollo diacrónico para ver cuáles podrían ser los motivos para atribuir el carácter consiliario al personaje y se van a investigar otras influencias, sobre todo, literarias que se podrían considerar sus antecedentes.

1.4.1 Origen extraliterario

Primero hay que hacerse una pregunta primordial: ¿Es posible analizar un personaje teatral (o algún aspecto suyo) a base de hechos extraliterarios? A nuestro juicio no es posible, ya que la esencia de un personaje literario es justamente su ficcionalidad. No obstante, tampoco es conveniente ignorar completamente estas consideraciones a la hora de analizar un aspecto diacrónico, porque su relación con la realidad extraliteraria es una de las condiciones de su verosimilitud¹¹.

En 1941 se publicó un estudio ya clásico de Miguel Herrero llamado «La génesis de la figura del donaire» que hasta hoy despierta mucha polémica, ya que basa su hipótesis acerca de la génesis justa y únicamente en la realidad extraliteraria, incluso con orgullo:

Todos han concretado sus exploraciones al terreno exclusivamente literario. Todos han pretendido encontrar los ingredientes que constituyen en definitiva el tipo del «gracioso» en los bobos del teatro de Lope de Rueda, [...]; total en el campo de la Literatura. [...] y en ese terreno, a mi ver, no se hallan los verdaderos antecedentes del gracioso, ni por ahí se llegaría más que a obtener la casuística del tipo, no la teoría que explique su génesis y su significación. (p. 46)

Unos años más tarde, Díez Borque presenta una opinión diferente, aunque admite que el estudio de las circunstancias históricas, sociales ante todo, es importante. Dice: «el gracioso es esencialmente un elemento constitutivo de la comedia con una justificación desde la estructura de la misma y no desde la estructura de la sociedad» (1976: 239); «intentaré aquí un área social de la figura del donaire, aunque su génesis y desarrollo haya que inscribirlos en una tradición esencialmente literaria» (p. 239) y «lo que interesa primero es rastrear la presencia de la realidad en una figura fundamentalmente literaria para así poder comprobar la deformación y distorsión que la comedia imprime a la realidad al encarnarla en un personaje que tiene unas funciones tipificadas» (p. 240). Es decir, Díez Borque utiliza los hechos reales para defender su tesis de que el gracioso es uno de los muchos instrumentos de la comedia de conservar los valores de la monarquía.

Charles David Ley, autor del famoso estudio *El gracioso en el teatro de la península: siglos XVI-XVII* (1954) es otro escéptico del enfoque de Herrero, aunque aprecia otros aspectos de su trabajo: «El único defecto del interesantísimo estudio de Herrero es este: que quiere llevar un paralelismo muy bien observado entre la

11 En palabras de Robert Abirached: «[...] la verosimilitud controla la naturaleza de las relaciones del personaje con la realidad; le confiere una garantía de coherencia en la duración específica del teatro; le asigna su lugar en la representación considerada como un conjunto, regulando el desenvolvimiento de sus relaciones con cada uno de sus compañeros de acción» (2011: 39).

vida y el teatro –el de la relación entre señor y criado en el drama y en la realidad– a sus últimas consecuencias» (p. 22).

Algunos años más tarde, la actitud que presenta Fernando Lázaro Carreter es aún más determinada:

Firme en mi convicción de que los hechos literarios deben hallar su primera justificación en la literatura misma, y de que las exigencias del proyecto que el autor intenta realizar en la obra son la clave para explicar muchas de sus circunstancias de forma y contenido, voy a apuntar algunas sugerencias que permitan apoyar la idea de que la figura del donaire es una pieza teatral impuesta por la propia poética de la comedia, tal como Lope la forja. Por supuesto, ha de descartarse que reproduzca una realidad social [...]. (1992: 159)

La única voz que no critica la actitud historicista de Herrero sino solo sus observaciones concretas es José Antonio Maravall¹², ya que él mismo investiga los hechos sociales reales basándose en la literatura (no exclusivamente¹³). Se puede decir que la dirección de la investigación de Maravall es la contraria: investiga la literatura para llegar a conclusiones de la historia, mientras que Herrero estudia la historia para entender la literatura.

Para concluir la cuestión de la pertinencia de la corriente extraliteraria en el marco de la investigación de la génesis del gracioso, digamos que la mayoría de los críticos confirma que el enfoque puramente extraliterario se considera exagerado.

Una vez aclarados los aspectos metodológicos, vayamos a la esencia interna de la polémica. La teoría de Herrero consiste en que el gracioso es la confluencia de tres elementos de la realidad histórica: el *criado confidente*, el *hombre de placer* y el *sentido prosaico, económico y positivista del vulgo*. Casi todo el trabajo lo dedica a la comprobación de la existencia de «camaradería entre señores y criados», cuyo origen halla en la universidad, donde estos dos se encuentran. En esa camaradería también ve la razón de los consejos del criado gracioso a su amo y lo documenta –entre otras cosas– con un diálogo de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón que se va a citar aquí porque es famoso en los estudios del gracioso e importante para el presente tema en general. Un padre le dice a su hijo noble: «No

12 No se puede, por tanto, estar de acuerdo con la afirmación de Julio Veléz-Sainz (2009: 34) de que Díez Borque y Maravall hayan reafirmado la opinión de Herrero. Díez Borque dice incluso: «Pensando así como pienso se me hace difícil admitir la justificación *desde la realidad* que propone Herrero para el personaje» (p. 239). Incluso en el año 2014, al consultar con el profesor Díez Borque personalmente por correo electrónico me recomendó «insistir en la condición del gracioso como ‘dramatis personae’, no como trasunto de la realidad».

13 Dice Maravall: «La literatura –superlativamente, el teatro y la novela barroca– no son retrato, mas sí testimonio en el que se refleja un estado de espíritu de la sociedad: podrá no tener siempre un correlato físico, pero no por eso es menos real» (p. 4).

es criado el que te doy / mas consejero y amigo». Maravall, sin embargo, consciente de este caso y añadiendo más citas parecidas, se opone afirmando que:

La literatura política y moral de la época discutió el caso de que si era posible la amistad entre los socialmente desiguales, aplicándolo, incluso, a la relación rey-privado, y concluyó que no, dados sus cerrados supuestos jerárquicos. Se trataba, a lo sumo, de un deber de advertencia (que le exponía a severas represalias por parte de su joven amo iracundo, las cuales tenía que sufrir), en virtud de un vínculo de apego y dependencia, constituido y legitimado por naturaleza. (1977: 9)

Otra cita de Juan Ruiz de Alarcón (*Tejeros de Segovia*) declara lo mismo:

CRIADO Obedecerte quiero.
SEÑOR Eso, Fineo, es servir;
 que un criado ha de advertir,
 mas no ha de ser consejero.

Y concluamos con una cita de Lope (*El acero de Madrid*), que también utiliza Maravall para apoyar su afirmación:

CRIADO Yo señor, no te aconsejo.
AMO Ni es oficio de criado.
 Eso ha de hacer el amigo.
 El superior y el que es viejo.

Es decir, en cualquier caso se nota cierta discrepancia entre lo que se permite socialmente o se considera oficialmente posible y admisible y lo que se presenta en las tablas. No se puede juzgar si los amos y sus criados eran amigos o no, y tampoco lo consideramos importante porque, como establecimos más arriba, el gracioso sigue siendo un personaje teatral y por eso ficticio; no obstante, vemos que, en relación con la realidad extraliteraria, su papel consejero era algo fuera de la norma, fuera de los preceptos sociales.

Otra influencia extraliteraria, imposible de ignorar, es el reflejo de la relación amo-criado en la relación real que vivía el propio Lope con su mecenas, el Duque de Sessa. Uno de los mayores especialistas en la diacronía del gracioso, Charles David Ley, también se fija en este paralelismo diciendo: «Si el señor procura hacerse querer, parece casi inevitable que su criado confidencial le tenga que prestar ayuda, como el mismo Lope al servicio de Duque de Sessa. No se puede considerar meramente una tradición literaria.» (1954: 14). Encontramos documentos de esta similitud en la correspondencia de estos e incluso la confirmación de nuestra suposición en el *Epistolario de Lope de Vega Carpio que*

por acuerdo de la Real Academia Española publica Agustín G. de Amezúa (1989). Su autor encuentra una conexión directa entre su relación y la del gracioso con su amo. Dice:

Sorprende, en efecto, que mediando tantas diferencias de calidad y ocupación entre Lope y Sessa, llegasen ambos, no obstante, a estado de tanta intimidad y confianza; mas si consideramos detenidamente este punto en relación con otras modalidades y prácticas de las costumbres de aquel siglo, hallaremos antecedentes y semejanzas que nos lo justifican plenamente, sin repugnancia o contradicción, dentro del medio social en que ambos convivían. Para ello habrá de ayudarnos un aspecto o capítulo del teatro mismo de Lope. (p. 310)

Y luego se pone a analizar este reflejo en las siguientes doce páginas. Describe la relación amistosa del Duque con su secretario, patente en sus cartas. Los dos se escribían y veían casi diariamente, el Duque visitaba la casa de Lope con mucha frecuencia no solo por asuntos de trabajo, sino que también compartía con él sus problemas y alegrías más íntimos. Hay casos documentados donde Lope trata de apaciguar la ira del Duque cuando este se pone furioso con algunos borrachos, por ejemplo. Hecho que corresponde justamente con una de las conclusiones de nuestro estudio previo: una de las funciones principales de los consejos del gracioso es la de apaciguar a su amo y defender así su honor. Amezúa continúa describiendo que las cartas de Lope son «un largo y continuado rosario de consejos, advertencias y sugerencias con que intentará galvanizar aquel carácter abúlico, perezoso, descontentadizo y voluble» (p. 317). Esta cita recuerda justamente la segunda función del papel consiliario de la que hablamos en las conclusiones de nuestro anterior trabajo, la de empujar la trama con sus consejos, que animan al galán a la acción (Kolmanová, 2013: 99). Otro «empleo» de Lope es el de aconsejar al Duque en sus amoríos, muchas veces en una larga carta: «llena de exhortaciones y filosofías, llamándole a la cordura, disipando sus tristezas y penas, analizando sus causas y mostrándole la verdadera cura y remedio de sus pasiones, como tan experto y sutil psicólogo, conocedor del origen de ellas» (p. 318). O sea, lo mismo que hace el gracioso en sus obras cuando inventa la «metodología del amor». Hay, de hecho, tantas coincidencias de la relación de Lope y el Duque con la relación teatral tipificada del gracioso y su amo que consideramos importante tomarlas como importantes trozos del mosaico que se está componiendo en este trabajo.

1.4.2 Punto de vista historicista y socioliterario

Se trata de teorías que surgieron aproximadamente al mismo tiempo, a finales de los años setenta o a principios de los ochenta, así que se nota que su actitud puede ser resultado también de una «moda» de socio-historicismo. Es posible que esta tendencia tenga sus raíces en las circunstancias socio-políticas de aquel entonces: después de la muerte de Franco, naturalmente, empieza la época de las revoluciones y los movimientos socialistas y, al mismo tiempo, se abren las posibilidades de criticar el Imperio. Por lo tanto, las opiniones resultan aún más marcadas.

Empecemos con el ya citado José María Díez Borque, quien en el año 1976 publica su famosa *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Como ya se ha explicado, en el capítulo sobre la ideología de la comedia, Díez Borque defiende la idea de que la comedia nueva era un instrumento de la monarquía para conservar sus valores, al igual que la figura del gracioso, por supuesto. Díez Borque no está de acuerdo con Herrero en que el personaje sea un reflejo de la realidad; sin embargo, explica que está creado a base de ciertas circunstancias reales de la historia. A principios del siglo XVII la monarquía se encuentra en una crisis económica y social debido a que muchos labradores del campo se mudan a la ciudad en busca de una mejor vida, el trabajo manual se empieza a despreciar generalmente¹⁴ y surge una gran cantidad de gente que se emplea como criados de la emergente capa de la nobleza, dicho de manera breve. Díez Borque afirma que «la comedia escamotea como realidad dramática la situación social de los criados, el rencor hacia sus amos» (p. 240) y considera, entonces, «el ingenio, el saber de la vida, la fidelidad al señor» (p. 240) como pura herramienta literaria. Aunque admite que no sabe mucho de la relación literaria de amo-criado, la lealtad del gracioso hacia su amo la considera simplemente una actitud interesada, un comportamiento en busca de recompensa material. Comenta el papel consiliario del gracioso solo como contrapunto pragmático del galán idealista. Es decir, Díez Borque rechaza estrictamente la posibilidad de que los consejos del gracioso tengan otro sentido que subrayar la diferencia de los dos personajes y de que su sabiduría tenga otra función dramática que la caracterizadora.

Otro crítico cuyo estudio contribuye a la valoración del origen del papel consiliario del gracioso desde el punto de vista histórico-social es el ya citado Antonio Maravall. Su trabajo *Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros* de 1977 está escrito con el mismo tono crítico que el de Díez Borque. Según Maravall, el personaje del gracioso es una invención de Lope que debe reconciliar los dos estamentos. El conflicto entre ellos, como también ha dicho Díez Borque, se «escamotea» y los problemas sociales, como el hambre, se trivializan en boca del personaje cómico. Dice Maravall del gracioso:

14 Como explica Maravall (1977: 9).

1 Introducción

Tendrá esta novedad literaria resonancias de muchos tipos precedentes, pero es un papel nuevo. Se trata de utilizar la fuerza social de la comicidad a favor de la integración en la sociedad, que el teatro defiende, por parte de grupos estamentales que pueden ser tratados cómicamente. (p. 24)

Es decir, los dos están de acuerdo en que la figura del donaire no es una forma que se desarrolló de manera inherente de sus precedentes literarios, sino que fue implementado como un instrumento de la monarquía por el conformista Lope. Maravall habla de su «genial ocurrencia». El crítico encuentra un personaje parecido en el bufón, otra forma trivializada de la locura capaz de convivencia, o sea, los dos «utilizan» su locura para alegrar a los demás. No obstante, Maravall subraya que esta locura del gracioso, a diferencia del bufón, tiene, como todo lo que hace el personaje, su motivo en esa integración social. Su cobardía, avaricia y glotonería siempre están limitadas por el bien de su amo, así como su locura:

él puede parecer loco, pero si rompe con ello la barrera social de incomunicación entre estamentos altos y bajos, puede poner a favor del joven rico al que acompaña la sabiduría popular que se le ha comunicado, a modo de una posesión innata, por la tradición de su pertenencia al pueblo. (p. 25)

Aquí se nota también la opinión de Maravall acerca de su papel consejero: herramienta para resaltar la sumisión del criado. Aconseja solo por el bien de su amo. Maravall no advierte aquí el hecho de que sus consejos muchas veces dirigen de manera esencial la trama. En otro lugar explica Maravall (véase la cita más arriba) que los consejos del criado de ninguna manera significan la amistad de la pareja, sino que son una sola advertencia que entonces se consideraba pertinente por parte del inferior.

Otro personaje estudiado en su famoso ensayo es el pícaro, cuya función es, al contrario, la de la desintegración social: él «no acepta un puesto social dado».

William Forbes, quien publica su ensayo del gracioso un año después, tiene una opinión contraria. En *Gracioso: Toward a Functional Re-Evaluation*, Forbes defiende la idea de que el gracioso es una prolongación del *fool* o *trickster* de la cultura carnavalesca y, con su comportamiento y manera de hablar, acerca el teatro más al público y abre la sociedad al cambio, dicho de manera simplificada. Sin saberlo,¹⁵ se opone a Maravall diciendo: «Both the *pícaro* and the *gracioso* represented a manner of putting society on its ear, of presenting that entire social construct from a radically different perspective» (p. 79). Forbes no se dedica en su trabajo a las funciones dramáticas internas del personaje, así que no sabemos

15 Se manifiesta aquí la incomunicación de la crítica literaria española y anglosajona de aquel entonces. Forbes no toma en cuenta el ensayo de Maravall, quizá porque todavía no era accesible.

qué opina de su papel consiliario, pero se desprende de su tesis que no comparte las ideas de conservación de valores de la monarquía con los dos estudiosos precedentes.

El último que se ocupa del origen del gracioso desde el punto de vista del contexto socio-histórico es Juan Cano Ballesta, quien en el año 1981 publica su artículo «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval», en el que en gran medida cita y parafrasea el libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, de Mijail Bajtin. Se puede considerar este estudio una interesante conexión de las dos opiniones opuestas. Cano Ballesta dice que el gracioso no es un mero recurso cómico, sino que:

sus raíces son mucho más profundas, ya que conecta el teatro con una corriente cultural subterránea, autónoma y antagonica de la cultura oficial, que lo enriquece, le presta autenticidad y hace que el auditorio [...] vibre y se deje fascinar por sus lances y lenguaje paródico. (p. 778)

En esta parte se inclina, digamos, hacia la visión de Forbes. No obstante, también habla de la reconciliación de estamentos, pero la presenta de manera positiva y no crítica, como hacen Díez Borque y Maravall. Hablando de la cultura oficial y de la tradición popular, opina que «es sin duda Lope de Vega el que lleva a cabo este milagro de reconciliar y fundir genialmente dos corrientes no ya diferentes, sino radicalmente contrapuestas» (p. 780). Después de citar las opiniones de Díez Borque y Maravall, concluye diciendo de manera también reconciliadora:

Yo diría que este contacto con la cultura cómica carnavalesca de la plaza pública es savia vital, potencia festiva y fuerza regocijante, que hace de la comedia un gran espectáculo de masas y que a su vez la carga del mensaje ideológico que la hace acreedora a los favores de la monarquía y sus servidores. (p. 783)

Resumiendo las opiniones de la corriente socio-histórica que se ocupa del origen y función del personaje de gracioso, podemos decir que la primera postura (Díez Borque y Maravall) defiende la idea de que el gracioso surge como un recurso de la monarquía para conservar el *status quo* y sus consejos son solo otra expresión de su lealtad artificial causada por su subordinación social. El comportamiento del personaje no corresponde a la actitud de un criado real de aquella época.

La opinión contraria presenta al gracioso como resultado de la transmisión al teatro de la cultura carnavalesca y consentidamente loca. El gracioso, tal y como lo ve Forbes, rompe los límites de la cultura oficial. Es un hecho que suena bien argumentado desde el punto de vista histórico-social que presen-

ta Forbes, pero no ofrece documentos de la estructura interna de las obras. ¿Cómo se manifiesta este hecho en los diálogos del gracioso? ¿Cuáles son los cambios reales de la mentalidad, de los que habla el autor, que causa este personaje en la sociedad?

La actitud de Cano Ballesta es más ecuánime, digamos, ya que toma en cuenta las dos opiniones contrarias y alcanza a fundirlas en una opinión consistente. Según él, el gracioso es de verdad un «hijo» teatral de la cultura carnavalesca creado por Lope y su función es, de verdad, la de unir el gusto de los plebeyos al gusto de estamentos altos. No obstante, Cano Ballesta lo presenta como un hecho positivo: Lope se conforma a las exigencias de la monarquía para crear algo nuevo y de cierto modo revolucionario, se abre el teatro a todos.

1.4.3 Origen literario

Los orígenes más lejanos que encontramos en la literatura es el teatro de la Antigüedad, más concretamente el teatro romano de Plauto y Terencio. Según Ley, los criados y esclavos en las obras de estos autores son los primeros antecedentes de la figura del donaire. Los personajes de esclavos o siervos también fueron influidos por las experiencias de los dramaturgos mismos: Plauto había vivido extremos de miseria y Terencio la esclavitud. Los esclavos romanos y los graciosos del teatro áureo tienen, según Ley, mucho en común: se les exige la misma lealtad y discreción; están enteramente entregados a los caprichos del momento de sus flamantes señores; tienen la obligación de escuchar las quejas amorosas de sus amos y de ayudarles en los apuros en que caen por causa de sus pasiones, etc. (1954: 37). Los esclavos también desempeñaban un papel humorístico, ya que «para los romanos no había nadie tan cómico como los esclavos» (1954: 31). No se trata, no obstante, de la comicidad voluntaria del gracioso, sino de la comicidad involuntaria que no consiste en bromas, ironía, parodia ni otros recursos tan familiares al gracioso, sino de la ridiculez. Otra semejanza con el gracioso es su interés por la comida, pero sobre todo por la bebida. O sea, vemos que casi todas las características básicas del gracioso existían ya en el siervo de la antigüedad. Todas esas semejanzas provienen del parecido estatus social de los dos personajes tipo y son más o menos obvias. Si nos concentramos también en una posible raíz de su papel de consejero, Ley afirma que muchas veces en las obras los dos, el esclavo y el gracioso, son considerados por los padres del joven «una persona apta para guiar los pasos de su hijo» (p. 37).

Digamos que el siervo romano era uno de los antecedentes del gracioso lopesco que todavía no aconsejaba o, por lo menos, no se trataba de una característica inherente, ya que la función de sabiduría la llevaba el coro. La «función de coro» es una de las características que luego se le atribuyó al gracioso (Ruiz Ramón,

2000: 140). Es decir, el personaje no representa solamente la sabiduría «mundana», como es generalmente afirmado por algunos, sino también la omnisciente. Por lo tanto, el molde del personaje del gracioso será el personaje del siervo del teatro romano, su sabiduría mundana o profana proviene de su estatus social, su sabiduría «divina» del coro clásico. ¿Y de dónde provendrá su habilidad de aconsejar y de hacerlo tan a menudo y a veces de manera tan sofisticada? Sospechamos que de la tradición medieval.

Pedraza, en su *Manual de literatura española*, subraya que la concepción de la comedia barroca se ha constituido a base del teatro clásico, la *novella* italiana y la tradición popular. Dice:

De esta forma, al hablar de algo próximo o propio, el dramaturgo establecía una suerte de complicidad con el espectador que iba reconociendo su propio mundo en las tablas. [...] Los asuntos, trágicos o cómicos, las sentencias y decires entraban de lleno en el sentir del público porque pertenecían al patrimonio colectivo. (1980: 17)

O sea, la introducción del gracioso en el teatro de Lope, como el portador más importante de esas sentencias y decires populares, era sin duda otro recurso para atraer, y mantener, las capas bajas al teatro por hablar la lengua común a todos, en contraste con el teatro religioso, etc. Podemos considerar esas sentencias y decires del gracioso como la forma más apropiada de aconsejar del personaje; o sea, el gracioso dice refranes porque es gracioso y por ser el portavoz de la sabiduría popular y para complacer así al vulgo. La forma de sus consejos proviene sobre todo de la tradición popular oral, mientras que su función consiliaria tendrá sus raíces, asimismo, en la tradición literaria de la Edad Media.

Es imposible ignorar la tradición de consejos de la Edad Media, que se hizo tan presente en el imaginario del público español que Lope la descubrió como uno de los recursos que mejor funcionaban; ya que, como insinúa nuestra investigación previa (Kolmanová, 2013), el porcentaje de los consejos del gracioso tiende a crecer con el número de las comedias de Lope. La misma influencia la utiliza también Cervantes en los consejos de don Quijote, como observa Rafael Costarelli: «Cervantes elige la sabiduría sentenciosa, la sabiduría en forma de sentencias que tenía una larga tradición literaria en castellano» (2014: 322). Hablaremos de la posible influencia de Cervantes más adelante.

Una de las primeras fuentes de la «tradición consiliaria» la encontramos en las colecciones de los *exempla* del siglo XIII provenientes de la cuentística oriental. En esta primera prosa medieval existe congruencia con el contenido de los consejos de nuestro personaje. Dice Pedraza:

Las enseñanzas morales de la cuentística oriental se dirigen tanto a la salvación del alma como a regular relaciones humanas. Dentro de éstas un tema clave es la amistad,

1 Introducción

considerada tópicamente como uno de los mayores bienes espirituales. Abundan los relatos en los que se pone a prueba la fidelidad de un amigo o un privado, así como los consejos para tomar precauciones frente a los falsos amigos. (1981: 361)

La regulación de relaciones humanas y advertencia de todo tipo de posible engaño es una de las artes más conocidas de los consejos del gracioso. La amistad es también uno de los temas de sus consejos y la lealtad amistosa a su amo es una de las características intrínsecas del personaje mismo, que se sigue confirmando en cada obra.

A la vez se puede encontrar semejanza en la tendencia misógina de los *exempla*, donde la mujer a menudo se describe como «un ser dotado de una especialísima habilidad para el engaño» (Pedraza, 1981: 362). Esa misma actitud misógina aparece en muchas de las advertencias del gracioso, recordemos, por ejemplo, los larguísimos sermones del gracioso Hernando de *La discreta enamorada* de la «mujer mala».

El contenido de los *exempla* o la moral en general exhorta al uso de la prudencia, lo que también corresponde a una parte del contenido de los consejos del gracioso, es decir, a la de apaciguar al amo para defender su honra.

Durante el reinado de Sancho IV continúa apareciendo la literatura sapiencial de la que subrayamos, sobre todo, el escrito de *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, que contiene los consejos que el monarca da al príncipe. Otro ejemplo es el *Libro del consejo e de los consejeros* (inspirado en *Liber consolationis et consilii* de Albertano de Brescia), cuyo autor no está identificado, dirigido sobre todo a los reyes, a los que intenta explicar el ideal de un buen consejero: «tiene una buena vida; es sabio, entendido, anciano, experimentado y firme en sus decisiones y convicciones; debe demostrar además su amistad verdadera sin tener en cuenta su propio provecho» resume el libro de Marta Haro (2003: 63). El personaje del gracioso no coincide con casi ninguna de estas características, excepto la de ser experimentado y la última mencionada, la lealtad.

La muestra más famosa y más extensa de la prosa «de consejo» medieval es, por supuesto, *El conde Lucanor* (1328–1335), de don Juan Manuel. Llama la atención el propio hecho de que el libro esté basado en el consejo como tal. Las fuentes orientales y occidentales (algunas mencionadas más arriba) también tratan el tema de aconsejar, pero son más o menos puramente didácticas. En *El conde Lucanor*, una de las primeras obras en prosa en lengua castellana, el concepto del señor que utiliza a otra persona socialmente subordinada como fuente de sabiduría adquiere un puesto fijo en la tradición literaria. Por lo tanto, los consejos del gracioso muchas veces vienen en forma de cuentecillos ejemplares y a veces son fuente de humor porque parodian esos *exemplos* tradicionales. El gracioso muchas veces coge un tema «alto», un problema idealista de su amo, y con una historia de la vida ordinaria lo cosifica de tal manera que el contraste entre lo

alto y lo bajo resulta ridículo. No obstante, en la comedia lopesca ese tipo de consejos normalmente no pierde la típica función dramática de hacer avanzar la trama. Es decir, sin *El conde Lucanor* no habría base para la aceptación del hecho de que el criado aconseja, ni para parodiarlo (como Don Quijote sin novelas de caballería).

Los estudiosos de las fuentes de *El conde Lucanor* recuerdan que, además de la literatura y refranes populares, el público de aquel entonces estaba influido por los sermones, aquí sobre todo de los dominicos, que escuchaba regularmente; es decir, que la forma en que la Iglesia educa al pueblo también viene en una cadena de consejos pronunciada por el mediador de la sabiduría divina, el cura o el predicador. Hay que considerar, entonces, los sermones como otra circunstancia que hace la presencia de aconsejar «cómo se ha de vivir» más normal de lo que podemos imaginar hoy¹⁶.

Además de las diferencias causadas por el diferente marco histórico en el que aparecen las obras (*El conde Lucanor* y las comedias de Lope), hay una diferente actitud de los consejeros. Mientras que «Patronio reflexiona sobre la acción de aconsejar y no se decide a acometerla sin antes empuñarse humildemente sus conocimientos» (Pedraza, 1981: 510), el gracioso ya aconseja normalmente sin ser invitado a hacerlo e incluso muchas veces exhorta a su amo a que lo obedezca. A pesar de ser también cosa de la diferencia de los géneros literarios, puede indicar cómo cambian las relaciones sociales durante el tiempo.

Mencionemos como una posible fuente dentro de la primera prosa castellana también las primeras novelas de caballerías, en concreto *El libro del caballero Zifar*, compuesto alrededor del 1300. El protagonista está acompañado por el pícaro gracioso Ribaldo, que «se convierte en un leal escudero, el caballero amigo y con un sentido práctico que su señor no tiene» (Vasconcelos Machado, 2011: 906). Ribaldo es un personaje que contiene tanto las características bufonescas como la lealtad, pero esta la recibe progresivamente en el desarrollo de la trama, mientras que el gracioso lopesco es leal inherentemente gracias a su posición social de criado. Ribaldo también utiliza proverbios con frecuencia por lo que es comparado con Sancho Panza, lo que significa otro lazo de conexión con nuestro gracioso lopesco.

Otra posible influencia en la función consejera del gracioso es un personaje literario femenino tipificado: se trata del personaje de vieja consejera (también alcahueta, tercera, trotaconventos, celestina, hechicera, etc.). Proviene ya de la literatura clásica y desde la Edad Media aparece en muchas obras europeas. En la española, por supuesto, la más famosa es el personaje de Celestina de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas. En general, se trata de una

16 En palabras de L. García Lorenzo (2005: 130): «el gracioso se convierte [...] en un personaje con gran frecuencia grave y en ocasiones sermoneador.» Se halla una serie de ejemplos de estos sermones en los respectivos primeros actos de *La discreta enamorada* o *El perro del hortelano*.

mujer vieja, mala, inteligente y manipuladora, porque utiliza su poder para aprovecharse de otros, sobre todo de jóvenes ingenuos, solo por su propio beneficio. Lo más importante, sin embargo, es que utiliza constantemente los consejos, aprovechándose de su máscara de vieja sabia.

No es posible referirse aquí a alguna fuente que analice detalladamente la influencia de este personaje, que probablemente tiene sus raíces ya en los mitos de Circe, en el gracioso en concreto, pero hay trabajos que confirman que se trata de una tradición literaria reconocida generalmente. Por ejemplo, Rodrigo Cacho Casal analiza en su artículo «*Marca Tulia se llamaba una dueña: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro*» (2007) este personaje en la poesía de tres autores (Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo y Jacinto Alonso Maluenda), reconociendo así la existencia de la tradición de este personaje de la consejera.

Lo mismo confirma Ley: «Tiene mucha de esa sabiduría mundana y cínica que Maeztu señala en la persona de la Celestina – figura cumbre de otra obra inspirada, ella también, en la comedia latina» (1954: 76); «porque el gracioso no es sólo figura cómica, es también quien ayuda al protagonista en sus andanzas, incluso en las malas, si lo son, hasta el punto de merecer el nombre de alcahuete» (p. 121) y Ley cita unos versos de *El amante agradecido*, acto III, donde el gracioso también es comparado con Sempronio, el compañero engañador de Celestina:

Pagar tenéis ahora
bellaco mayordomo, entrelacayo,
la envidia que me dais con la privanza,
ganada a ser Sempronio y alcahuete.

Jesús Gómez, en su monografía sobre el personaje del gracioso, también menciona la influencia de *La Celestina* en el gracioso; no obstante, al contrario, pone en contraste los graciosos de Lope con los criados de Rojas, «cuyos intereses se oponen frontalmente a los de sus amos respectivos» (2006: 23), con lo cual estamos de acuerdo. En el mismo lugar, Gómez ofrece más observaciones respecto a la comparación de la comedia lopesca con *La Celestina*, pero nunca relaciona las características del gracioso con el propio personaje de Celestina.

Lo mismo pasa en el caso de Manuel V. Diago quien, en su trabajo sobre el simple, el precedente del gracioso, confirma que el personaje deriva de la tradición celestinesca, pero no desarrolla esta idea ni pone ejemplos (1994: 21).

1.4.3.1 Las raíces dramáticas

La primera raíz del gracioso consejero de origen puramente teatral se halla, con la mayor probabilidad, en el *zanni* (sirviente) de la *commedia dell'arte* italiana. Los especialistas encuentran un pleno acuerdo a este respecto. Pedraza dice: «La figura del donaire va a sintetizar el doblete de los criados que aparecía en la comedia italiana: el listo y enredador, y el hambriento, tonto y glotón» (1981: 15). Como la comedia italiana era muy famosa en aquel entonces en España y se sabe que Lope visitaba las representaciones a menudo, el influjo es indiscutible. El análisis más detallado de este hecho se encuentra en el famoso estudio de Edwin B. Place «Does Lope de Vega's gracioso stem in part from Harlequin?» (1934). El autor describe las características básicas del gracioso sin olvidar mencionar su papel consejero, explica las raíces del gracioso en la tradición dramática española (vamos a hablar de ella después) y se dedica a buscar la influencia de la comedia italiana en la creación de Lope. Según Place, Lope busca inspiración en la creación italiana en general, pero en su creación dramática va por otros caminos:

But a re-examination of servant types in the comedies of Ariosto, Machiavelli, Cecchi, Bibbiena, Trissino, and their fellows in the development of Plautine and Terentian comedy reveals no close servant prototype for the gracioso. There are, it is true, certain re-semblances; but Lope's well-known desire was to please the vulgo; hence it seems logical to pass to a consideration of an Italian dramatic genre addressed to the people rather than to the erudite and to high society. (p. 264)

Aunque es muy difícil estudiar la *commedia*, que carece de textos escritos, el autor del estudio llega a defender su tesis a base del análisis de hechos históricos sobre la presencia del teatro italiano en España, sobre todo de la presencia del famoso actor Ganassa, el primero y más famoso representante del personaje de Arlequín¹⁷. Pone varios ejemplos de obras lopescas que documentan que Lope lo conocía y admiraba. «Ganassa's characterization drew the crowds, a fact of which the practical-minded Lope, desirous of pleasing the *vulgo*, could not have been unmindful» (p. 270), dice Place. Concluye afirmando que el Arlequín de Ganassa era una de las influencias claras y directas en la creación del personaje del gracioso. Las características comunes se notan según él sobre todo:

- (1) by making witty or calculatedly stupid sallies, either viva voce or in pantomime, and by nonsensical speeches, usually ribald, which often were irrelevant to the plot;
- (2) by his love affair with the *servetta*

¹⁷ También Pedraza documenta la fama e importancia de Ganassa: «Ganasa, un célebre comediante, consiguió de Felipe II permiso para representar a diario» (1981: 15).

1 Introducción

(3) by his manifestations of hunger, gluttony, and cowardice;

(4) by speaking a jargon or the Bergamask dialect. (p. 270)

En fin, no hay duda de que el Arlequín de la *commedia* sea el predecesor del personaje de gracioso y es muy útil saber que su creador se inspiraba directamente en su representación. No obstante, además de las características resumidas más arriba, no encontramos ninguna raíz de su papel de consejero. ¿Y no es su papel consejero un rasgo tan inherente al gracioso como su comicidad?

Hay, sin embargo, muchas razones para creer que la influencia del papel consejero proviene del otro *zanni* (conocido como Brighella). Nancy L. D'Antuono analiza este tema en su trabajo «Lope de Vega y la *commedia dell'arte*: temas y figuras» y dice sobre el *zanni*: «Más tarde esta máscara se dividirá en dos: el primer *Zanni*, criado astuto, ingenioso de mucho mundo y cínico, cuyo mayor gusto es engañar a los demás; y su complemento, el segundo *Zanni*, el criado tonto, ignorante y bonachón¹⁸» (1981: 218). Brighella, el primer *zanni* en este caso, muchas veces se describe también como buen consejero, pero casi siempre malévol.

Para concluir volvamos al principio: el gracioso es, como confirma la cita de Pedraza, la confluencia de los dos *zanni*. Después de descubrir un poco más las funciones de los dos queda más claro qué proviene de cada uno: la glotonería, cobardía, etc. del tipo de Arlequín y la astucia y consejos del tipo de Brighella. En el gracioso, no obstante, ya desaparece el egoísmo e individualismo de Brighella, ya que el criado español utiliza su capacidad de intrigar y aconsejar siempre por el bien de su amo. Es lo más específico de este personaje o de la pareja amo-criado. El lacayo gracioso llega a ser tan leal que pierde la capacidad de engañar a su amo, una de las razones por las que se habla del conformismo de Lope.

El ya mencionado libro *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)* (1954), de Charles David Ley, aporta mucho al tema de la evolución del personaje. Según él, debía de encargarse de lo cómico un personaje de pueblo, ya que reírse de un caballero estaba muy lejos del ideal aristocrático; por eso aparecen personajes tipo como el pastor bobo, el villano o el simple, de los que se va a hablar más adelante aquí. No obstante, según Ley, no se pueden encontrar puntos de semejanza con el gracioso lopesco en los bobos de Juan del Encina¹⁹ sino hasta en los lacayos de Lope de Rueda y sobre todo en los de Torres Naharro. Manuel Calderón Calderón recuerda, no obstante, que podemos encontrar semejanzas con el gracioso ya en los pastores de Gil Vicente que, al contrario de

18 Edwin B. Place aclara en su trabajo citado más arriba quién es quién: «the conventional definition of the *zanni* in their primitive stage that is everywhere to be encountered is '*Arlecchino sciocco burlato; Brighella burlatore astuto*'» (1934: 264).

19 Véase Álvaro Bustos Táuler "«Sonriéndome estoy»: Juan del Encina y sus pastores ante la tradición cómica y dramática" (2014) para un análisis de la influencia de los pastores cómicos en el gracioso lopesco.

los *zanni* o los bobos de Lope de Rueda, poseen una comicidad moral y guían la búsqueda de la restauración del orden en la pieza (2014: 71), características semejantes a nuestro gracioso lopesco. Ley cita varios ejemplos de los criados de Torres Naharro y encuentra tanto varios puntos de semejanza, por ejemplo, la parodia del amor cortés de su amo, como varias diferencias. Por ejemplo, el criado de Torres Naharro todavía no entra en la acción tan sistemáticamente como el gracioso y utiliza un tono más irónico al mofarse de su amo del que el propio gracioso se atrevería a utilizar. También Julio Vélez Sainz encuentra en un estudio reciente el precedente del gracioso de Lope de Vega en el personaje de Faceto, basado en el ideal del *vir facetus* cortesano, de la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, típico por su comicidad y por el «uso de su ingenio» (2014: 97).

Sin embargo, Ley acaba poniendo en duda la influencia directa de Torres Naharro en el teatro de Lope de Vega presentando varios documentos que confirman que ni Lope ni Cervantes conocían su obra (los dos solo mencionan a un Navarro que, sin embargo, parece no coincidir con el período de vida de Torres Naharro). Otro argumento de Ley es que Naharro pasó la mayor parte de su vida en Italia y, entonces, no se inspiraba tanto en el teatro español como en el italiano y sus comedias pasaron casi desapercibidas en su patria²⁰.

Según Ley, «los padres» de la verdadera figura lopesca del donaire podían ser el «siervo astuto» proveniente del siervo romano y el «leal criado» de los que habla Juan de la Cueva describiendo el teatro de su tiempo (p. 25). Es decir, volvemos a observar la dualidad de los criados como en el caso de los *zanni* de la comedia del arte. No obstante, todavía no queda muy claro de dónde proviene la parte leal del criado gracioso lopesco.

La cuestión de la dualidad de los criados antecedentes al personaje del gracioso se aclara en gran medida gracias al estudio «Simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI» (1994) de Manuel V. Diago. El autor opina que el personaje que es objeto del presente estudio es resultado de la evolución de los personajes tipo de la tradición del teatro español anterior, del *pastor bobo* de Juan del Encina o Sánchez de Badajoz y posteriormente del *simple* de las comedias de Rueda o Timoneda. El *simple* es, según Diago, el mismo bobo que ya no ejerce el oficio de pastor, sino de criado. La figura deriva tanto de los rústicos como de *La Celestina*, dice Diago y, por supuesto, también de los siervos de la comedia plautina o terenciana. Sin embargo, entre las características que comparte con su descendiente, el gracioso, vuelven a aparecer solamente los rasgos básicos como

20 Existe, no obstante, un trabajo interesante que aclara el parentesco de los criados de Torres Naharro y el personaje de gracioso en cuanto a la función metateatral de este personaje: «Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro» (2009). Su autor, Julio Vélez Sainz, analiza los introitos, o sea, los prólogos metateatrales de las obras que pronuncian los pastores bobos, para llegar a concluir que conectan la tradición carnavalesca (por el loco carnavalesco) con la función mediadora entre el autor y la obra de la figura del donaire.

comicidad, apetito, holgazanería, cobardía, etc., es decir, no encontramos aquí la inmensa lealtad ni la tendencia a aconsejar al amo. Sin embargo, y lo consideramos un hecho importante que podría significar el eslabón ausente en esta cuestión, Diago encuentra señales de este comportamiento en unos ejemplos de criados confidentes en varias obras de Lope de Rueda. Aparecen en las obras aparte del *simple*, esporádicamente, y carecen de rasgos cómicos; no obstante, cumplen la función mediadora y aconsejan a sus amos en asuntos de amor, asumen «el papel de cabeza pensante, dejando a su señor el de brazo ejecutor» (p. 23). El autor incluso cita una escena de *Medora*, de Lope de Rueda, donde el galán Casandro pide consejo a su criado diciendo: «No sé qué partido tome si tú no me aconsejas» (p. 23) y, más adelante, «Falisco, amigo, dime lo que debo hazer» (p. 23), para finalmente obedecer el consejo de su criado, quien lo anima²¹.

Al fin, en la obra de Timoneda, concretamente en *Las Tres Comedias*, ya esos dos personajes confluyen, en sus características, en un solo personaje. Es decir, los simples de estas tres obras son muy activos en la trama, glotones, cómicos, etc. –como el simple «original»– además son confidentes y consejeros de sus amos, aunque Timoneda sigue llamándolos *el simple*. Diago alude al estudio de William S. Hendrix *Some native comic types in the early spanish drama* (1925), en el que su autor defiende la coincidencia de los rasgos de estos con los criados de Torres Naharro, concretamente de la *Himenea*. Diago, de acuerdo con Ley, no considera a Naharro el creador del antecedente directo del gracioso y documenta que los rasgos comunes del criado de Timoneda están «mucho mejor elaborados y más extendidos» (p. 25).

La hipótesis que se propone en el trabajo de Diago en cuanto al origen del papel consiliario del gracioso, entonces, es que fue creado por la progresiva introducción del criado confidente que hasta en algunas obras llegó a fundirse con el personaje del *simple*.

El estudio de Diago fue leído y publicado en el marco del coloquio *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro* en 1991 en Toulouse. A partir de este coloquio, uno de sus organizadores, Marc Vitse, publicó un resumen y comentario de las ponencias donde sintetiza de manera brillante la evolución del personaje del gracioso. Este, según Vitse, tuvo que pasar por tres pasos para su transformación en el gracioso típico, tal y como lo conocemos del teatro de Lope. Primero, el

21 Elena di Pinto, en un reciente artículo, ya toma lo más arriba dicho por seguro: «Es cierto que Lope de Vega unificó en el gracioso la figura del donaire, creando un *tipo* híbrido construido con características del primer *zanni* (el astuto) de la *commedia dell'arte* y el bobo entremesil, sí, pero [...]» (2014: 141) y defiende la idea de la influencia importante de Lope de Rueda en el gracioso lopesco. Junto a la glotonería, gusto a la bebida, pereza, rudeza, etc. típicos del simple ruedesco «Lope de Vega añadirá a su gracioso de comedia la astucia, la lealtad, la determinación...y una complicidad con el público/vulgo que se verifica mediante la conexión metateatral con la realidad» (p. 152). Es decir, ella opina que estas características del personaje aparecen solo con Lope de Vega.

personaje pasa por la llamada *urbanización*, es decir, deja de ser pastor o villano y se desplaza a la ciudad, un hecho del que habla Diago en su trabajo (el simple equivale al pastor bobo que ya no es pastor). El segundo paso lo llama la *pérdida de independencia*, cuando el personaje se hace siempre criado o subalterno. El último proceso es la *subordinación*, en el sentido dramático en que los rasgos específicos del personaje son dominados por la funcionalidad del personaje, de lo que Vitse subraya la función cómica. No obstante, el autor entiende esta subordinación también en el sentido ideológico diciendo: «Y subordinación ideológica, por fin, en la medida en que la figura del donaire no es más, aunque con una enorme amplitud de registros, que la ecoica voz de su amo, por deformada que aparezca» (1994: 146). Esta afirmación de cierto modo contradice el hecho de que el gracioso es también el consejero de su amo, que, sin sobrepasar las convenciones sociales o sociodramáticas, llega a influir en la acción del galán y, más aún, en la trama de la obra, conclusiones defendidas en nuestro trabajo previo (Kolmanová, 2013).

1.4.3.2 Gracioso pre-gracioso

Después de analizar la diacronía del personaje en general, ya se acerca la investigación realizada cronológicamente al tiempo de la creación de Lope. Los estudiosos discuten si, de hecho, el primer gracioso aparece hasta en *La francesilla* (1596), según el famoso prólogo de Lope. En resumidas cuentas, los críticos llegan a un acuerdo de que el gracioso con todas sus características típicas no aparece antes de esta obra²².

En cuanto al desarrollo de la función consejera de este gracioso «pre-gracioso» encontramos varias notas: en el ya citado estudio esencial sobre la evolución del gracioso, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega» (1939), J. H. Arjona analiza al personaje de Tristán de *La francesilla* como el prototipo del personaje, mencionando que «Tristán es el consejero de su amo, especialmente en cuestiones de amor» (p. 7) como una de las características básicas. Analizando los graciosos pre-francesilla solo dice al respecto hablando del gracioso de *El favor agradecido* (1593): «Como todo buen gracioso, Pinelo es el consejero de su amo, pero sus consejos no son los que acostumbra a dar el gracioso. El eterno consejo del gracioso para males de amor es el que hubiera dado Lope mismo: otros amores; Pinelo receta la caza y ejercicio» (p. 19). Frida Weber de Kurlat creó los términos Lope-Lope y Lope-prelope para distinguir las obras tempranas del dramaturgo de las de la comedia nueva. En su trabajo «La formación de la comedia. 'Lope-Lope' y 'Lope-prelope'» (1983), describe la metodología de esta

22 J. H. Arjona (1939), M. Herrero, CH. D. Ley (1954), J.F. Montesinos (1967), Frida Weber de Kurlat (1983), Jesús Cañas Murillo (1991).

distinción y menciona el carácter del personaje del gracioso como uno de los puntos de distinción más importantes. En cuanto a la función consiliaria, solo menciona un criado «pre-lope» concreto como buen consejero, pero que no llega a ser gracioso. Su visión del nacimiento del personaje del gracioso es simple pero no incorrecta: «El gracioso surgirá en buena parte de la combinación de la influencia de la comedia romana y de necesidades intrínsecas de la fórmula de la comedia que Lope va elaborando» (p. 329). Jesús Cañas Murillo en su «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega» (1991) está de acuerdo con otros en que el propio gracioso no aparece en las primeras obras; no obstante, menciona la característica de consejero en la descripción del criado (no gracioso).

Jonathan Thacker se dedica al personaje del loco en las obras de Lope, primero en su estudio «Lope de Vega, *El cuerdo loco*, and ‘la más discreta figura de la comedia’» (2004), en el que analiza también las posibilidades de la locura como forma de subversión, diciendo: «Subversion is achieved through feigned madness usually by speaking the truth from a marginal position» (p. 470) y «Antonio becomes a figure apart, separate from the ideology and modes of conduct of the court, which can uniformly laugh at his antics without analysing his comments, without testing them for truth» (p. 473). Más tarde, en su estudio «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega» (2009) llega a la conclusión de que la figura del loco lopesca a finales del siglo XVI se transforma en la figura del donaire:

La elaboración del gracioso permite a Lope incluir la voz del loco, una oposición terca a la razón (ésta construida y entendida por la sociedad), en casi todas sus comedias. Se institucionaliza, por así decirlo, la figura contradictoria, la voz anárquica del loco dentro de este personaje. (p. 186)

Y dice más adelante: «No creo que el gracioso muestre muchas veces una habilidad para hacer pronósticos como Perote de *El halcón de Federico* [el loco], pero sí que posea la misma astucia, para reconocer cómo deberían de ir las cosas» (p. 186) y pone ejemplos de graciosos de *El castigo sin venganza* y *El perro del hortelano*.

Es decir, los criados lopescos pre-francesilla poseen esta función consiliaria de manera más bien circunstancial, no como característica fija. Como si el dramaturgo probara cómo afecta al público. Según Thacker, el gracioso evoluciona de la figura del loco lopesca y toma de él su sentido de cómo han de ir las cosas. Aparece así otra vez la mención de la inspiración del gracioso en la locura carnavalesca o el bufón, como afirman Ley²³ (1954), Maravall (1977), Forbes (1978), Cano-Ballesta (1981), Vitse (1994) o di Pinto Revuelta (2014).

23 Después de analizar la figura del donaire en varias obras de Lope, Ley llega a afirmar que el gracioso «es el descendiente del bufón que en casa de los reyes recordaba al soberano que era mortal y se atrevía a decirle las verdades que nadie más se atrevía a decir» (p. 75).

A la hora de analizar las raíces del gracioso ya hemos llegado a la sincronía del gracioso. Ya se ha mencionado el trabajo estudio de Juana de José Prades *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (1963), en el que confirma la función aconsejadora como inherente del gracioso. Otro hecho llamativo es que José Prades, hablando del personaje de la criada, en la mayoría de los casos utiliza el título «Criada consejera» o «Criada consejera y encubridora» a principios de los respectivos párrafos que describen el personaje, es decir, este aspecto de la criada es subrayado. Ya se sabe que la criada en las obras de Lope también muchas veces posee estas características, pero es interesante que en el estudio de José Prades sea percibido como una característica digna de dar título al subcapítulo, mientras que en el título del criado gracioso no pone estas palabras. A lo mejor porque el gracioso suele ser más complejo que la criada y por eso dispone de más características llamativas.

Aunque no existe ningún estudio que resuma o explique los consejos del gracioso, hay trabajos que se ocupan de los consejos en la obra de Cervantes y, como es sabido que este y Lope a veces se comunicaban a través de sus obras, nos interesa si existe alguna conexión entre los consejos de sus personajes.

El trabajo *Los refranes de Sancho Panza* (2004), de Graham Long, subraya la paradoja de un criado sabio, ya en la primera frase: «¿Cómo es posible que un rudo campesino del siglo XVI poseyera tanta sabiduría y fuera capaz de abrazar tan amplio surtido de temas, y al mismo tiempo comportarse de una manera tan ingenua y descabellada?» (p. 43). También se nota en una bonita cita de la parte donde el mayordomo expresa su sorpresa por lo que ha dicho Sancho: «estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que, a lo que creo, no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos» (p. 46). Palabras que de cierta manera podrían corresponderle al tipo del gracioso también. Sin embargo, el autor de este corto estudio ve en el lenguaje de Sancho más bien solo una forma de estilística que utiliza Cervantes para «dar vida» al personaje; es decir, no profundiza en su pregunta inicial.

En el estudio «Cervantes, educador, consejero y buen amigo» (2005), Guillermo Verdín Díaz deja claro que los consejos son una parte importante de *Don Quijote*, tanto de parte del caballero como de parte de Sancho Panza. Según Verdín Díaz, con los consejos, Cervantes «no hace otra cosa que recoger, continuar y llevar a la práctica [...] la tradición humanista, esencialmente cristiana, del Renacimiento, enraizada en el pensamiento clásico grecolatino y girando en torno a una preocupación fundamental: el hombre y sus valores morales» (p. 20). Y resume los consejos más importantes de don Quijote en dos: el temor de Dios y «conócete a ti mismo» (los que da a Sancho al despedirse de él cuando éste se va a la ínsula Barataria). En lo que se refiere a los consejos que da Sancho, solo tienen que demostrar que es «bueno y de una gran inteligencia natural» (p. 22).

El trabajo se orienta más bien a los consejos que «da» el propio Cervantes por medio de sus personajes.

En 2014 aparece el estudio *La literatura de sentencias y los consejos de don Quijote*, de Rafael Ernesto Costarelli, que trata la problemática con mucho cuidado. El autor concluye: «Los consejos de don Quijote a Sancho (II, 42 y 43) conservan marcas temáticas, estructurales y estilísticas de la literatura de sentencias; pero la aligeran de su severidad y pesadez doctrinal a través de una comicidad pletórica de elementos carnavalescos» (p. 327). Lo carnavalesco está relacionado, según Costarelli, con una de las ideas básicas de Cervantes: la sabiduría en boca del loco. Esta misma idea de la relación del loco sabio del Quijote y el gracioso la desarrolla Thacker en su ya citado estudio de la autoridad del loco en Lope (2009):

A mi parecer —y hace falta una investigación más detallada del tema— la inclusión casi obsesiva de locos de distintas especies en su teatro termina o se reduce mucho alrededor del año 1600 o poco después. La idea de especular sobre la impresión que podría haber causado el texto de la primera parte de Don Quijote, que Lope leyó en 1604, es tentadora. Don Quijote, el loco idealista y Sancho Panza, el cuerdo loco, son creaciones de la época, claro está, pero dentro de una novela, una narrativa extendida, Cervantes ha sabido dedicarse a una consideración más detenida del tema de la locura del mundo y de sus muchas posibilidades irónicas. (p. 186)

Más adelante, Thacker apoya su idea diciendo que en la crítica de Cervantes por parte de Lope se notan celos y no desarrolla más esta idea dejándola, como dice, para un estudio más detallado.

1.4.4 Resumen y conclusiones

A pesar de llegar a estar de acuerdo con la tesis de que el origen del personaje del gracioso no se encuentra en la realidad, encontramos una posible fuente de inspiración en la relación de Lope con su mecenas, el Duque de Sessa. En las teorías que explican la raíz del gracioso desde el punto de vista socio-histórico, nos inclinamos más bien a la actitud que toma en cuenta tanto el elemento carnavalesco como el propagandístico.

Hallamos dentro de las fuentes ya solo literarias varias partes que conforman al gracioso tal y como existe en las obras de Lope de Vega. La lealtad la encontramos ya en los esclavos antiguos, los consejos en forma de sentencias y proverbios tienen una larga tradición oral que se fija por escrito en los *exempla* medievales y en la primera literatura castellana, como *El Conde Lucanor* o *El libro del caballero Zifar*, y en las viejas consejeras celestinescas.

Los antecedentes teatrales han concedido al gracioso la ingeniosidad (el criado tipo Brighella de *la commedia dell'arte*) y ya cierta confianza con el amo (los simples del teatro de Timoneda). En los graciosos lopescos pre-francesilla descubrimos que continúa este proceso de introducir el criado cada vez más confidente y aconsejador, a veces gracioso²⁴.

Resulta muy interesante, y útil para la presente investigación, la teoría de Thacker de que el gracioso proviene de la figura del loco de las primeras obras de Lope, recogiendo de él no solo su locura carnavalesca, sino también su sabiduría.

La obra de Cervantes es una fuente cuya influencia en la figura del donaire todavía no se ha investigado con precisión, pero los estudiosos hablan tanto de los consejos de Sancho Panza como de los de Don Quijote como una posible influencia, subrayando la inspiración en la literatura de sentencias medieval.

Es decir, la combinación de la comicidad voluntaria, la sabiduría, el papel consejero y la lealtad no aparece en ningún antecedente literario del gracioso. Podemos observar que el aspecto de la lealtad se junta con la sabiduría mundana y la sabiduría carnavalesca, es decir, la que puede decir lo que quiera, justo en el tiempo de la crisis social que describen Maravall y Díez Borque. Encontramos todos estos aspectos también en algunos personajes previos, pero siempre separadamente. Parece, por tanto, que la confluencia de la lealtad y la locura son aspectos que determinan y distinguen el personaje y van a ser esenciales en el siguiente análisis.

24 No significa que todos los graciosos «post-francesilla» sean igualmente consejeros, leales, graciosos, etc. Como confirma Ley en su análisis y tal y como se va a analizar este hecho en capítulos siguientes, la diferencia consiste en que después de *La francesilla* podemos hablar de este personaje tipo como de una creación «modelo».

