

Kolmanová, Magdaléna

"Afréntate de que yo - te enseño el vivir" : el gracioso y su papel de consejero en el teatro de Lope de Vega

"Afréntate de que yo - te enseño el vivir" : el gracioso y su papel de consejero en el teatro de Lope de Vega Primera edición Brno: Masaryk University Press, 2023

ISBN 978-80-280-0217-6 (brožováno); ISBN 978-80-280-0218-3 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0218-2023>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78113>

Access Date: 30. 10. 2025

Version: 20230606

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



#524

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE

UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFOICKÉ FAKULTY

MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS



«Afréntate de que yo / te enseño el vivir»

El gracioso y su papel de consejero
en el teatro de Lope de Vega

Magdaléna Kolmanová

MASARYK
UNIVERSITY
PRESS

BRNO 2023

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Kolmanová, Magdaléna

“Afréntate de que yo - te enseño el vivir” : el gracioso y su papel de consejero en el teatro de Lope de Vega / Magdaléna Kolmanová. – Primera edición. – Brno : Masaryk University Press, 2023. – 225 stran. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 524)

České a anglické resumé

Obsahuje bibliografi a bibliografické odkazy

ISBN 978-80-280-0217-6 (brožováno)

* 821.134.2-2 * 792 * 82-2-052 * 82.07 * (460) * (048.8)

– Vega, Lope de, 1562-1635

– španělské drama – 16.-17. století

– divadlo – Španělsko – 16.-17. století

– dramatické postavy

– interpretace a příjetí literárního díla

– komický sluha

– gracioso

– monografie

821.134.2.09 - Španělská literatura, španělsky psaná (o ní) [11]

Reseñadores:

Dr. Simon Kroll (University of Vienna)

PhDr. Jaroslava Marešová, Ph.D. (Technická univerzita v Liberci)

Dr. Clara Monzó Ribes (Universitat de València)

La ilustración en la cubierta se basa en los diseños de vestuario publicados en: El tracista Tristán.

Centro Virtual Cervantes [online]. Instituto Cervantes, 1997–2023. [cit. 2. 2. 2023]. Disponible en:

https://cvc.cervantes.es/obref/perro_hortelano/introduccion/tristan.htm

© 2023 Masaryk University, Magdaléna Kolmanová

ISBN 978-80-280-0217-6

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

ISSN 1211-3034 (print)

ISSN 2787-9291 (online)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0218-2023>

Índice

1 Introducción	9
1.1 Palabra preliminar.....	9
1.2 La imagen en la crítica	11
1.2.1 La imagen de las funciones internas del gracioso	11
1.2.2 Interpretaciones ideológicas del teatro del Siglo de Oro	14
1.2.2.1 Conservación de valores absolutistas y propaganda política	15
1.2.2.2 Renovación de valores y crítica antiabsolutista.....	16
1.2.2.3 Actitud moderada o estética	18
1.3 Cuestiones metodológicas	21
1.3.1 Objetivos del trabajo.....	21
1.3.2 Marco y estructura del trabajo.....	22
1.3.3 ¿Qué es un consejo?	24
1.3.4 Corpus	26
1.4 Raíces del gracioso consejero.....	30
1.4.1 Origen extraliterario	31
1.4.2 Punto de vista historicista y socioliterario	35
1.4.3 Origen literario	38
1.4.3.1 Las raíces dramáticas	43
1.4.3.2 Gracioso pre-gracioso	47
1.4.4 Resumen y conclusiones.....	50
2 Seis partes del gracioso consejero	53
2.1 Persona: el lenguaje de los consejos	53
2.1.1 Volumen textual	54
2.1.2 Consejos en actos	57
2.1.3 Consejos dirigidos vs. consejos generales.....	58
2.1.4 Consejos generales.....	61
2.1.4.1 Tipos de consejos generales	61
2.1.4.2 Cuentecillos o historias ejemplares	65
2.1.5 Conclusiones	65
2.2 Carácter: no todos son iguales.....	67
2.2.1 La identidad del gracioso	70
2.2.1.1 Nombre	70
2.2.1.2 Edad	73
2.2.1.3 Aspecto físico	75
2.2.1.4 Oficio	76
2.2.2 Caracteres del tipo: la parte «psicológica» del gracioso.....	77
2.2.2.1 Cobardía vs. valor	78
2.2.2.2 Lealtad vs. deslealtad.....	80
2.2.2.3 Educación.....	81
2.2.2.4 El amor	82
2.2.3 Conclusiones	84
2.3 Tipo: el molde del personaje	85
2.3.1 Componentes del tipo	89

2.3.1.1 La «pareja ideal».....	89
2.3.1.2 Lealtad, fidelidad	89
2.3.1.3 Cobardía	91
2.2.1.4 Materialismo, glotonería, pereza, gusto por la bebida	93
2.3.1.5 Comicidad, sentido común, nobleza de carácter.....	95
2.3.1.6 El gracioso consejero	98
2.3.2 Resumen y conclusiones.....	104
2.4 Fábula: consejos en acción	105
2.4.1 Activar.....	108
2.4.1.1 ¡Léela!.....	108
2.4.1.2 Conquistar	110
2.4.2 Apaciguar y advertir	116
2.4.2.1 Apaciguar	116
2.4.2.2 Advertir	119
2.4.3 Urdidor del enredo	124
2.4.3.1 Entretener y distraer.....	126
2.4.3.2 Superar obstáculos de amor	126
2.4.3.3 Una serie de intrigas hacia un final feliz	129
2.4.3.4 Una línea de intriga para el final feliz	130
2.4.4 Conclusiones	132
2.5 Actor: el consejero encarnado	134
2.5.1 Edad	136
2.5.2 Aspecto físico	137
2.5.3 Conclusión	139
2.6 Público: el gracioso educa.....	140
2.6.1 El público y la pedagogía del teatro	140
2.6.2 El público de Lope	142
2.6.3 La función mediadora.....	144
2.6.4 Análisis	147
2.6.4.1 Mujeres	148
2.6.4.2 Amantes, amor.....	154
2.6.4.3 Estrategias de amor	158
2.6.4.3.1 Celos	160
2.6.4.3.2 «Vencer la imaginación».....	163
2.6.4.3.3 Curar un amor con otro amor.....	166
2.6.4.4 Matrimonio	167
2.6.4.5 Amistad	174
2.6.5 Conclusiones	175
2.7 El papel aconsejador del gracioso en la tragedia	178
2.7.1 Tragedia, tragicomedia, comedia	178
2.7.2 El gracioso en la tragedia	180
2.7.2.1 Corpus	181
2.7.2.2 Comparación de volumen textual.....	182
2.7.2.3 Consejos en la acción dramática.....	184
2.7.2.4 Consejos generales.....	186
2.7.3 Conclusiones	188

3 Conclusiones	191
3.1 Los consejos del gracioso en la acción dramática	191
3.2 La ideología de la comedia áurea y los consejos del gracioso.....	198
3.2.1 «La vía de escape».....	200
3.2.2 «La censura de desviaciones».....	203
3.3 Entonces, ¿por qué aconseja?.....	205
Resumé	207
Summary.....	209
Referencias	213
Lista de tablas.....	225

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 enseño 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 invitaciones («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* (1^a 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» (1^a 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 lleva 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 Ryyik 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 (1^a 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 Blecua 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 re establecer 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 Kendrick, *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 Villa-nueva 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* (1^a 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 varia y rica, es un error» (1980: 93); «Nos parece francamente exagerado hablar de ‘campaña 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 personajes, 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 anunciendo)» (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-

tológico 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 consejo 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 *Consejo*». 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: assertivos, directivos, compromisarios, 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 bizarriás 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 cruel
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 bizarriás 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.

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 comedadores 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)

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 irreabilidad 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 irreabilidad, 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 históricos 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).

1 Introducción

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 Veláz-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 concluyamos 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).

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, quizás 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 antagónica 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 influídos 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 lopecano 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 *ejemplos* 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 empequeñecer 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).

- (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 malévolos.

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 hacer» (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 sobreponer 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 posee 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 Despues 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 confidencia 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 confiente 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».

2 SEIS PARTES DEL GRACIOSO CONSEJERO

2.1 Persona: el lenguaje de los consejos

Entendemos aquí la persona en el sentido de «máscara» del teatro antiguo: la persona es el aspecto que posibilita la mimesis. Robert Abirached habla sobre todo del lenguaje, pero podríamos incluir también, por ejemplo, el vestuario u otros tipos de «máscara». En este estudio de persona del papel aconsejador se va a considerar solo el lenguaje, porque se relaciona directamente con los consejos. En palabras de Abirached: «El lenguaje teatral se basa siempre en un sistema de desviaciones que lo aleja de la práctica vivida de la palabra. Funciona, respecto a la palabra cotidiana, como una máscara y como un conjunto de moldes: él mismo es *persona*» (2011: 28).

Lope de Vega también explica en su *Arte nuevo de hacer comedias* que el lenguaje del personaje es siempre diferente, mencionando el uso de sentencias a la hora de aconsejar:

mas cuando la persona que introduce
persuade, aconseja o disuade,
allí ha de haber conceptos y sentencias,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo,
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persuade, o aparta una cosa.
(vv. 250-256)

Nos interesa en este lugar cómo es el lenguaje de los consejos del gracioso para descubrir primero su aspecto: su forma, no el contenido por ahora.

2.1.1 Volumen textual

Lo primero que hay que buscar es el volumen textual de los consejos para averiguar qué valor, de hecho, tienen. El número de versos no es el único identificador de la importancia de los diálogos de un personaje; no obstante, puede revelar mucho.

En el estudio previo (Kolmanová, 2013), los consejos formaban el 27 por ciento de todos los diálogos del gracioso; al aumentar el número de obras estudiadas a treinta, el porcentaje subió al 38 por ciento. Es decir, al precisar la estadística, terminamos por ver que la importancia de su labor consiliaria es aún más grande.

Contamos el número de los versos en los que el personaje aconseja, a diferencia de algunos estudios que cuentan el número de intervenciones de algún personaje, porque nos interesa el espacio dedicado a los consejos del personaje. Por ejemplo, las historias ejemplares de la figura del donaire suelen ocupar decenas de versos, un hecho que importa a la hora de evaluar el valor de sus consejos en general.

El gráfico Tabla 1: Obra completa (%) en la próxima página expresa la proporción de diálogos consiliarios en el conjunto de los diálogos del gracioso en cada obra estudiada. Las obras aparecen en orden cronológico.

El gráfico Tabla 2: Consejos – número de versos presenta el número absoluto, o sea, no porcentaje, de los versos, para evitar deducciones incorrectas.

Vemos que, en general, la proporción de los consejos en todos los diálogos de cada obra corresponde más o menos con el número absoluto de versos consiliarios del personaje. Una excepción evidente es la obra *El Argel fingido y renegado de amor* (1599), que es una comedia urbana temprana donde el criado gracioso Celio casi no interviene, solo en el segundo acto da larguísimos consejos acerca del amor y el matrimonio a su amo. Ese hecho extraordinario causa la gran desproporción entre el porcentaje de sus consejos en la obra y el número real de versos aconsejadores.

Otra excepción, sobre la que vamos a hacer una corta digresión aquí es la obra *La noche de San Juan* (1631), de su período más maduro (Juan Manuel Rozas habla ya incluso de «el ciclo de senectute» en la última década de la vida de Lope), que, según vemos en la estadística, cuenta con pocos diálogos consiliarios en comparación con las obras del mismo período. Es la única que cuenta con menos del 20 por ciento desde *El acero de Madrid* (1608–1612) entre nuestras obras estudiadas. En el estudio «El post-Lope: *La noche de San Juan*, meta comedia urbana para Palacio» (1996), Victor Dixon describe que Lope escribió esta obra por encargo del conde-duque de Olivares para el palacio y, como el dramaturgo pasaba por un período de fama decreciente, «le urgía sobrepasarse» (p. 67) y compuso *La noche* en unos días exclusivamente para el público cortesano. Este hecho po-

2.1 Persona: el lenguaje de los consejos

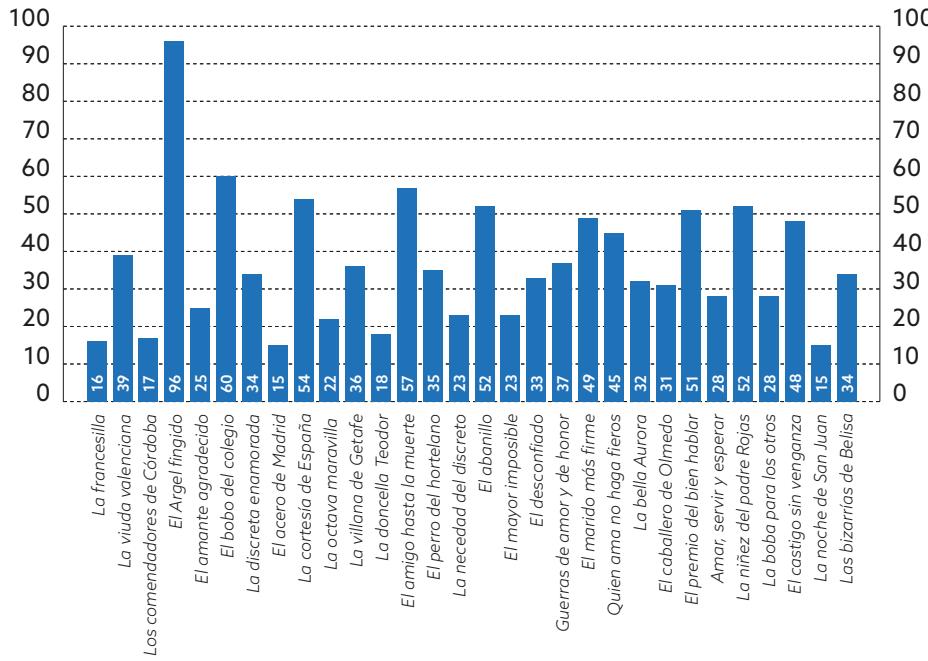


Tabla 1: Obra completa (%)

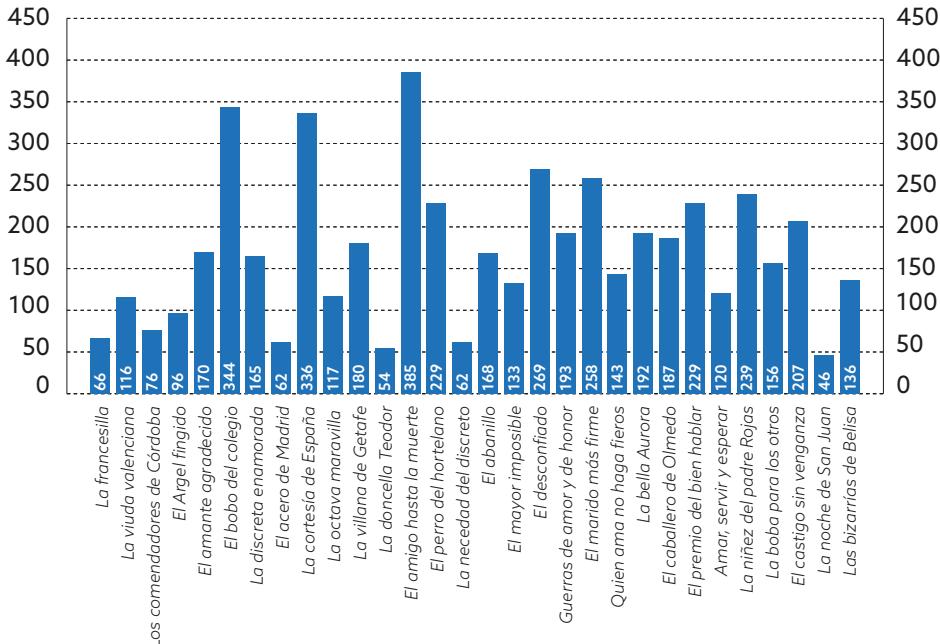


Tabla 2: Consejos - número de versos

dría explicar la porción reducida de los diálogos consejeros del gracioso. Aunque Dixon ve la obra como extraordinariamente llena de sátiras, el gracioso que aconseja mucho a su amo tal vez no hubiera sido un recurso que le agradeciera el auditorio únicamente noble. Es una muestra especial de obra compuesta para un público de una capa social determinada y no creemos que sea una coincidencia que resulta en este tipo de ajuste del personaje del gracioso.

El objetivo más importante de esta estadística era sobre todo evaluar el valor de los consejos a lo largo de la creación de Lope, o sea, buscar alguna evolución desde el punto de vista diacrónico. Los dos gráficos documentan los resultados siguientes:

1. No se nota ningún aumento ni disminución progresivos en el uso de los consejos del gracioso a lo largo del tiempo.
2. Se nota un cambio del uso de los diálogos de función consiliaria más o menos en la mitad de su creación. Muy aproximadamente, como algunas de las obras no disponen de datación exacta ni tenemos un número de obras suficiente para definir el año del cambio, a partir del año 1610 podemos observar que el volumen de los consejos es más equilibrado, no hay diferencias tan evidentes entre las obras y su uso es más constante. Podemos interpretar este cambio de manera que el aconsejar del gracioso se había mostrado exitoso durante la primera época más experimental y por eso el autor empezó a incorporarlo con más constancia. De hecho, al consultar la teoría de la evolución de la comedia nueva en general, es decir, no solo la creación de Lope de Vega, descubrimos que, según Jesús Cañas Murillo (1999), se divide en varios períodos: la de su creación (1579-1583), la de consolidación (1580-1609) y la de exageración de los rasgos (1609-1635); siguen los períodos de reforma de los que se encargó Calderón y sus discípulos. La última etapa, demarcada por la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope y su muerte, según Cañas Murillo, significa la postración de la comedia debido a la demanda de cada vez más diversión por el público, pero sobre todo por el hecho de que los autores se acomodaban a esta demanda. Esta tendencia a la complacencia exagerada de las exigencias del público solo toca, según Cañas Murillo, unas obras de Lope y es, sobre todo, problema de los seguidores de su doctrina de aquella época. No obstante, resulta interesante que esta etapa de cierta decadencia coincide con la estabilización del uso de los consejos del gracioso y vamos a ver que está relacionada con más rasgos del aconsejar del personaje. Se confirma así, entonces, que su labor consiliaria era un elemento muy popular y preferido por el público.

Recordemos aquí también el otro motivo que podía influir en el aconsejar del gracioso desde el punto de vista diacrónico: la publicación de la primera parte

del Quijote en 1605 y la segunda en 1615. Como se sabe, Cervantes y Lope tenían una relación de rivalidad, dicho brevemente, y se influían y comunicaban también a través de sus obras²⁵. Consideramos muy probable que el personaje de Sancho Panza de Cervantes, conocido por sus consejos a su amo, haya influido en el personaje del gracioso lopesco. Como hemos mencionado ya, Rafael Ernesto Costarelli analiza en su estudio sumamente interesante los consejos que don Quijote da a su criado («La literatura de sentencias y los consejos de don Quijote», 2014), acentuando el hecho de que las sentencias se ponen allí en boca de un loco, lo que vale parcialmente también para el caso de nuestro gracioso. Es decir, la influencia del Quijote en el aconsejar del gracioso es indiscutible, pero merecería un estudio más profundo.

2.1.2 Consejos en actos

Otro objetivo del análisis del volumen textual fue contar la proporción de los consejos a lo largo de los tres actos para precisar la idea de la función del aconsejar del personaje. Se confirmó el predominio de los versos consiliarios en el primer acto, de la misma manera que en el estudio previo con solo diez obras. La proporción del número de versos varía mucho y en varias comedias es al revés: un mayor número de consejos en el último acto y un menor número en el primero; no obstante, en total en los primeros actos encontramos más de 2124 versos consiliarios, en los segundos actos en un total de 1706 versos y en los terceros actos 1281 versos consiliarios en total, véase Tabla 3: Consejos en actos (versos).

El predominio de los versos consiliarios en el primer acto demuestra que el aconsejar es uno de los rasgos típicos e inherentes del personaje, ya que la primera jornada sirve para la presentación de los personajes y de la intriga más que las dos siguientes; es decir, que hay más espacio para los largos consejos del gracioso por los que se hace reconocible de manera muy efectiva. Recordemos los versos de Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para
(vv. 298-301)

²⁵ Por ejemplo, en *La cortesía de España* (1608) el gracioso Zorrilla persuade a su amo de que aproveche la oportunidad de gozar de la dama y como el amo se resiste, conservando su honor, dice Zorrilla: «¿Qué hiciera más don Quijote / con la dama de la Mancha?» (vv. 1540-1541). Se mofa así del exagerado idealismo del galán, un recurso contrastivo típico, pero en este caso aludiendo metaliterariamente al personaje de la novela cervantina.

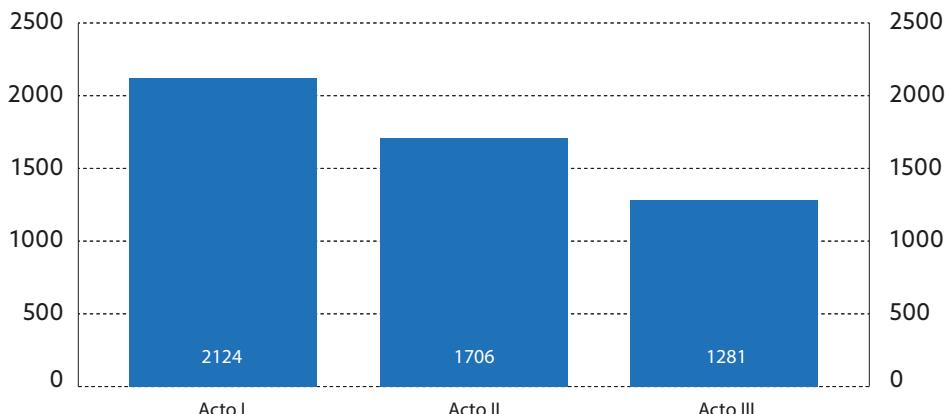


Tabla 3: Consejos en actos (versos)

2.1.3 Consejos dirigidos vs. consejos generales

En el estudio previo analizamos el lenguaje de los diálogos consiliarios del gracioso también desde el punto de vista del receptor de los consejos dentro de la ficción y distinguimos los consejos según si se dirigen a un personaje o a personajes concretos de la estructura interna de la obra y los consejos generales, que son a la vez dirigidos indirectamente al público. En el primer grupo de consejos que se dirigen a otro personaje aparecen, sobre todo, los destinados al galán, al amo del criado gracioso²⁶, muchas veces también a la dama o a otro personaje de una capa social más alta. En varios casos aparecen consejos a la «novia» del gracioso, criada del mismo nivel social, que tienen más bien una función cómica. Ocasionalmente, el criado gracioso puede aconsejar o mandar a un criado socialmente subordinado a él.

El análisis del lenguaje de los consejos dirigidos resultó en el establecimiento de cuatro grupos según su forma. Esta categorización de los varios tipos de consejos dirigidos ayuda a entender mejor los métodos con los que influye en la acción de otros personajes y los persuade.

1. Imperativo

Se trata del tipo de consejo dirigido más frecuente en cuanto al número de diálogos (no número de versos). Es la forma más directa de un consejo, muchas veces se trata casi de una verdadera orden, lo que confirma que el personaje del

26 En *La viuda valenciana* (1595–1599), *El amigo hasta la muerte* (1610–1612) y en *La boba para los otros y discreta para sí* (1630) el gracioso es el criado de la dama protagonista.

criado gracioso sobrepasa de cierta manera las reglas de la realidad social de aquel entonces. No se puede hablar de una verdadera orden, porque los papeles sociales de los dos personajes siguen estando determinados, pero la forma de los consejos en imperativo del gracioso a veces es tan directiva que se asemeja a la orden más de lo que sería posible en aquella época.

El gracioso manda sobre todo a su amo, al galán. Presentemos unos ejemplos típicos: «Disimula, Feliciano.» (*La francesilla*, II, v. 428); «Camina, que te verán.» (*La francesilla*, II, v. 527); «Pues ya que llegas, llama.» (*Las bizarriás de Belisa*, I, v. 423). No obstante, el gracioso a veces osa mandar a personajes de condición aún más alta, por ejemplo, al Capitán en *La discreta enamorada*. Vemos su reacción de obediencia:

HERNANDO Habla esos hombres.

CAPITÁN ¡Ah, señores! Creo

[...]

(II, vv. 1045-1046)

En *El mayor imposible* el gracioso urde una intriga importante y aconseja incluso a la reina utilizando el imperativo:

REINA ¡Qué notable fingimiento!

Haz prevenir seis caballos.

HERNANDO Manda que vengan cubiertos
de ricas mantas.

(II, vv. 1228-1231)

Las «ricas mantas» aquí son importantes para la verosimilitud de la intriga que Hernando está urdiendo, así que no podemos hablar de un mero diálogo de función caracterizadora (de la codicia del gracioso) o cómica. Vemos que el uso del imperativo por el gracioso en algunos casos documenta que el criado puede incluso mandar en la comedia.

2. Recomendación

No se trata de un mandato directo, sino de una propuesta indirecta o cortés de una solución diferente. A veces se trata del uso gramatical del imperativo, pero que está suavizado por una expresión de cortesía o humildad. El gracioso utiliza palabras como «quiero» o «conviene». En *El perro del hortelano* dice: «Liciones te quiero dar / de cómo el amor se pasa.» (I, vv. 377-8) o: «Por mí quiero que le des / la mano esta vez, señor.» (II, vv. 1922-3). O, por ejemplo, en *Amar, servir y esperar*: «Que te vuelvas te conviene.» (II, v. 761). Un ejemplo típico de expresiones de humildad que «suavizan» su recomendación:

2 Seis partes del gracioso consejero

Ponedme a mí, si queréis,
un hábito doctoral:
que yo sé que no haré mal
lo que los dos pretendéis.
Un poco sé de latín
de los ríctipes, y haré
con esto poco que sé
que tenga salud.

(*El acero de Madrid*, I, vv. 222-229)

3. *Indicativo*

Se trata de un consejo en indicativo dirigido a un personaje, pero sin función de consejo general para el público. Normalmente, se trata de una advertencia. Encontramos ejemplos típicos en *El amante agradecido* (1602) en un aparte de Guzmanillo: «Esta mujer es un sacre. / Cogerte quiere» (I, vv. 255-258), o en *Las bizarrias de Belisa*, cuando Tello dice aparte: «El conde es éste. Gran sospecha tengo / que te viene a matar con sus criados» (I, vv. 165-166). Es decir, el criado no manda ni recomienda una solución ni presenta su opinión en forma de sentencia, solo expresa su preocupación.

4. *Preguntas*

Un tipo de recomendación, pero en forma de pregunta; equivale a la figura retórica de *interrogación*, cuya función no es preguntar, sino, en este caso, la de aconsejar. Por ejemplo «¿Ves cómo es cosa muy clara / que con celos te enamora?» (*La discreta enamorada*, I, vv. 353-354).

Al contar el número de versos y de diálogos de estos tipos de consejos dirigidos llegamos a saber que el tipo utilizado más frecuentemente es el imperativo, mientras que el más extenso en cuanto al número de versos es la recomendación. Estas suelen ocupar más espacio por su naturaleza de consejo indirecto que trata de parecer más cortés. La predominancia del imperativo en los consejos, sin embargo, es un hecho interesante y significante a la hora de investigar el papel consiliario de un criado dentro de las circunstancias sociales de la época.

2.1.4 Consejos generales

2.1.4.1 Tipos de consejos generales

Definimos los consejos generales como los consejos del gracioso que, por su carácter general, podemos considerar como dirigidos también al público. Suelen tener forma de sentencias u otras expresiones de sabiduría popular. En (Kolmanová, 2013) dividimos los consejos generales según la forma lingüística utilizada:

1. Las sentencias y otras figuras pragmáticas (definición, dialogismo, etc.) resultaron ser la forma más utilizada por el personaje a la hora de aconsejar de manera general. Ocupaba el mayor número de versos y de diálogos en las diez obras. Se documenta así que el gracioso se presenta como portador de la sabiduría. Muchas veces sabiduría popular, muchas veces simplemente cómica, pero siempre de «comicidad voluntaria», término introducido ya por Montesinos (1925); o sea, el gracioso no es un personaje de *bobo*.

Como dice Costarelli en su estudio sobre los consejos del Quijote a Sancho, Cervantes elige la sabiduría sentenciosa, que tiene una larga tradición literaria en castellano y la pone en boca de un loco (el Quijote), utilizando el criterio de *deleitar aprovechando* para suavizar la doctrina transmitida y hacerla más aceptable (2014: 321). Lo mismo es posible decir también del gracioso lopesco, que, aunque «no trate cosas altas», es un loco que transmite su sabiduría a través de sentencias para deleitar aprovechando. Se vuelve a notar la probable influencia mutua de los dos autores.²⁷

Elegimos como ejemplo una de las pocas sentencias de Tristán de *La francesilla*:

No hay mujer ausente un hombre,
aunque sea un serafín,
que dél se le dé un cuartín
ni se acuerde de su nombre.
(III, vv. 433 – 436)

2. Paremias y sus citas: se trata de todo tipo de refranes y proverbios, utilizados directamente o como cita cuando el gracioso dice de dónde proviene el refrán, muchas veces para manifestar su erudición. Se nota aquí la conocida afición de Lope a los refranes y a la tradición popular. Refrán resaltado en cursiva en la cita:

27 Véase más sobre las relaciones de la locura carnavalesca en el capítulo «2.3. Tipo» y del contenido de los consejos generales en el capítulo «2.6. Público».

2 Seis partes del gracioso consejero

Léele, por vida mía,
aunque ya estés tan divino,
que no se desprecia el vino
de los mosquitos que cría,
que yo sé cuando Marcela,
que llamas ya mariposa,
era águila caudalosa.

(*El perro del hortelano*, II, vv. 1357-1363)

3. Historias ejemplares o cuentecillos: es un fenómeno estudiado por varios autores no solo en las obras de Lope. Se trata de breves historias insertadas en diálogos que tienen en general (además de la cómica) la función de representar o reafirmar algún consejo. La mayoría de los cuentecillos existentes en el teatro áureo proviene de boca del gracioso o parcialmente de otros criados, como ha explicado Carmen Hernández Valcárcel en su brillante estudio *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega* (1992).

Citemos una parte de uno de los cuentecillos más cómicos del gracioso:

Pardiez! Yo quise una vez,
con esta cara que miras,
a una alforja de mentiras,
años, cinco veces diez,
y entre otros dos mil defetos
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
cuantos legajos de pliegos
algún escritorio apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter los griegos.

(*El perro del hortelano*, I, vv. 460-471)

En el caso de los consejos generales, por lo tanto, nos interesamos también por su volumen textual. En Tabla 4 se ve la estadística porcentual de los consejos generales en el conjunto de todos los consejos del gracioso de cada obra.

Se nota a primera vista que, una vez más, no podemos hablar de alguna clara tendencia de crecimiento o disminución del número de los consejos a lo largo de la época creativa de Lope. El porcentaje fluctúa entre el 0 y el 84 por ciento, pero volvemos a observar que en promedio hay más consejos generales en la segunda mitad de la época creativa estudiada. Es otro hecho que documenta que el aconsejar y también los consejos generales forman parte de los rasgos populares de

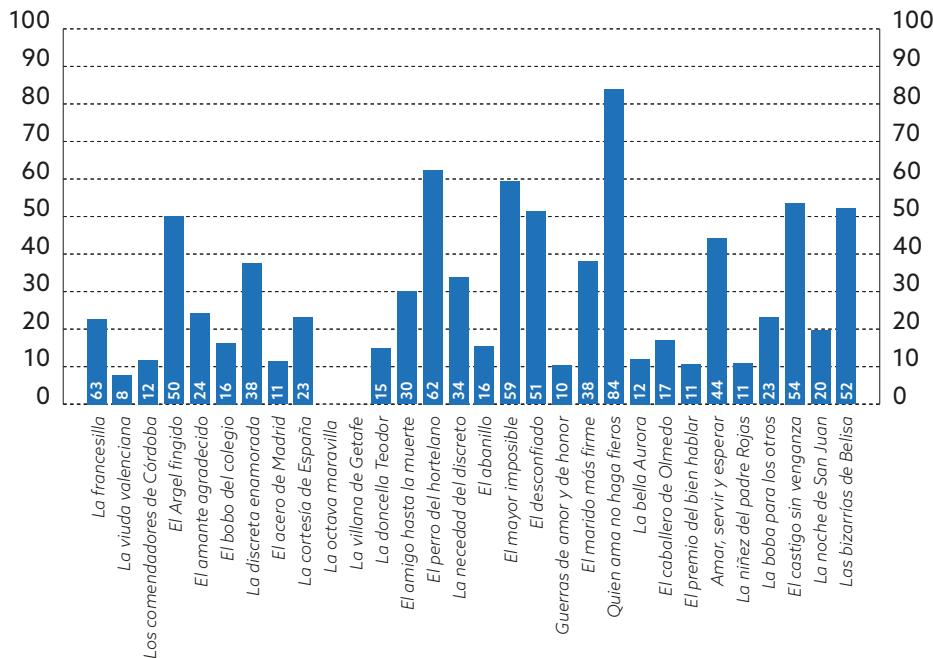


Tabla 4: % de consejos generales en relación al conjunto de todos los consejos

la comedia de Lope. Véase Tabla 5: Consejos generales – número total de versos que completa la estadística con el número absoluto de versos de los consejos generales para comparar en qué casos los consejos ocupan más espacio.

Vemos que hay varias diferencias entre el porcentaje de los consejos generales y el número de versos consiliarios que pueden ser explicados también por la porción del aconsejar del gracioso en las obras concretas (*El amigo hasta la muerte*). Hay graciosos que lucen su sabiduría con mucho gusto en los consejos generales, por ejemplo, Pedro, en *El desconfiado*, que da muchos consejos generales sobre amor y matrimonio en el primer acto y casi en todo el resto de la obra está disfrazado de su amo por haberse intercambiado los papeles; Fabio, del drama mitológico *El marido más firme*, cuyo lenguaje es muy poético y además de sus consejos generales no es muy notable en la trama, o Gastón, de *Quien ama no haga fieros* (1620-1622) que, al contrario, es muy importante para la trama.

Lo que llama la atención es el alto porcentaje de consejos generales en las obras que hoy se consideran las más famosas: *El perro del hortelano* (más del 60 por ciento del conjunto de los consejos son consejos generales), *El castigo sin venganza* (más del 50 por ciento) y también *El mayor imposible* y *Las bizarrias de Belisa*,

2 Seis partes del gracioso consejero

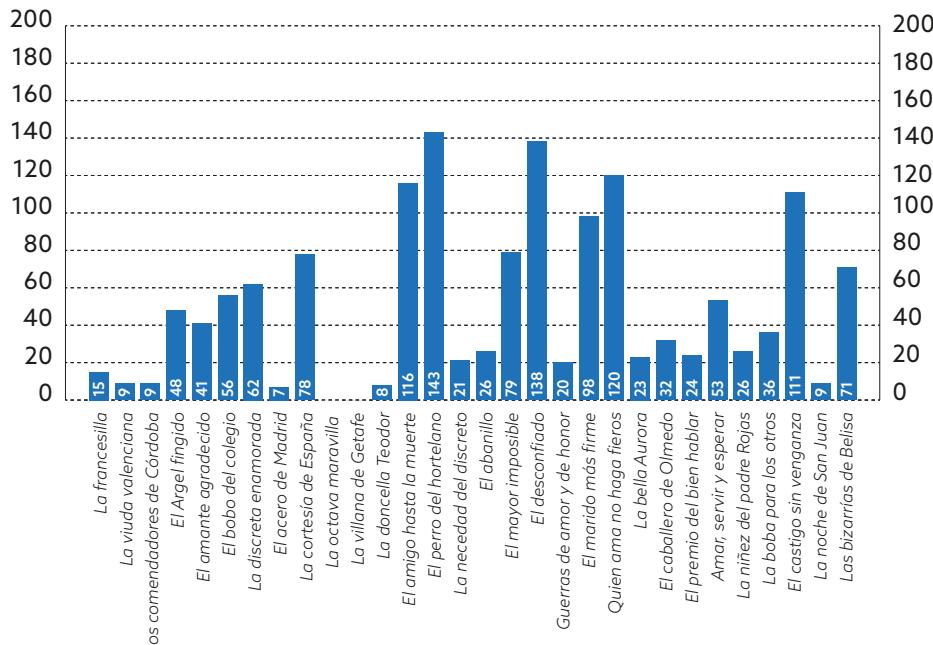


Tabla 5: Consejos generales - número total de versos

como obras más bien conocidas, cuentan con más del 50 por ciento de consejos generales en el conjunto de todos los consejos del gracioso. No podemos afirmar que cuantos más consejos generales dijera el gracioso tanto más fama adquiriera la obra, pero podemos tomar en cuenta la posibilidad de que estos dos hechos estén relacionados.

Se desprende de las estadísticas también que el aconsejar del gracioso no depende del género o subgénero de la obra; tanto aconseja en las comedias de enredo como en los dramas mitológicos o tragedias.

Los dos últimos gráficos también confirman el cambio abrupto en la creación de Lope hacia el año 1610, o según Cañas Murillo después de la publicación del *Arte nuevo* en 1609. Despues de este año aparecen también los consejos generales con mayor frecuencia.

2.1.4.2 Cuentecillos o historias ejemplares

La historia ejemplar, como ya se ha mencionado, es un recurso aconsejador del gracioso, pero también un tipo de «disciplina» literaria del teatro de Lope, más generalmente conocida como *cuentecillo*. Siempre se trata de un relato breve intercalado en un diálogo, no es un simple diálogo de función diegética, sino una historia cuyo fin es ejemplificar alguna verdad y, por supuesto, divertir.

Según la investigación de Valcárcel, más o menos el 35 por ciento de los cuentos es emitido por personajes nobles y todo el resto por criados, o sobre todo, por el gracioso. Casi todos los cuentos son diálogos de personajes varones dentro de la clase social de los criados. Valcárcel dice que solo conoce cuatro casos de cuentecillos dichos por las criadas dentro de la obra lopesca. En cuanto a la nobleza, las mujeres suben al 30 por ciento (1992: 220). Es muy interesante que se confirme que la mayoría de la expresión de la sabiduría popular se pone en boca de los criados y creemos que es una de las tácticas más eficaces de Lope de abrir el teatro a todos los estamentos. La explicación la podemos desarrollar más en el capítulo del tipo social del gracioso («2.3. Tipo»), pero el aspecto más importante de la función del cuentecillo del gracioso está muy bien resumido en la siguiente frase de Valcárcel: «Mediante el cuento, el criado puede hablar claro y poner de manifiesto los defectos del galán sin temor a su ira y su castigo, es decir, puede manifestar la verdad mediante la falsedad de la ficción» (1992: 218).

Ahora bien, nos interesa también el aspecto diacrónico de la forma. La autora menciona que no ha encontrado casi ningún cuentecillo antes del año 1596, que es el año cuando fue escrita *La francesilla* (la primera obra con la figura del donaire), hecho bastante significativo. Nuestra investigación revela resultados parecidos, véase Tabla 6: Cuentecillos – número de versos.

A partir de la estadística, podríamos deducir que la historia ejemplar del gracioso aparece consistentemente solo a partir de la segunda mitad de la creación del dramaturgo y está muy marcada en algunas obras. Se vuelve a confirmar que el aconsejar del gracioso llega a su máximo florecimiento en la etapa más madura de su creación y que las obras más famosas hoy cuentan con el mayor número de cuentecillos del gracioso.

2.1.5 Conclusiones

Resultó del análisis del volumen textual que la proporción de los consejos es aún más alta que la que contamos en el estudio previo, es decir, subió del 27 al 38 por ciento de consejos de todos los diálogos del gracioso. Este número documenta que la función consiliaria del gracioso es un elemento esencial del personaje y es aún más curioso que no se haya estudiado detalladamente hasta hoy.

2 Seis partes del gracioso consejero

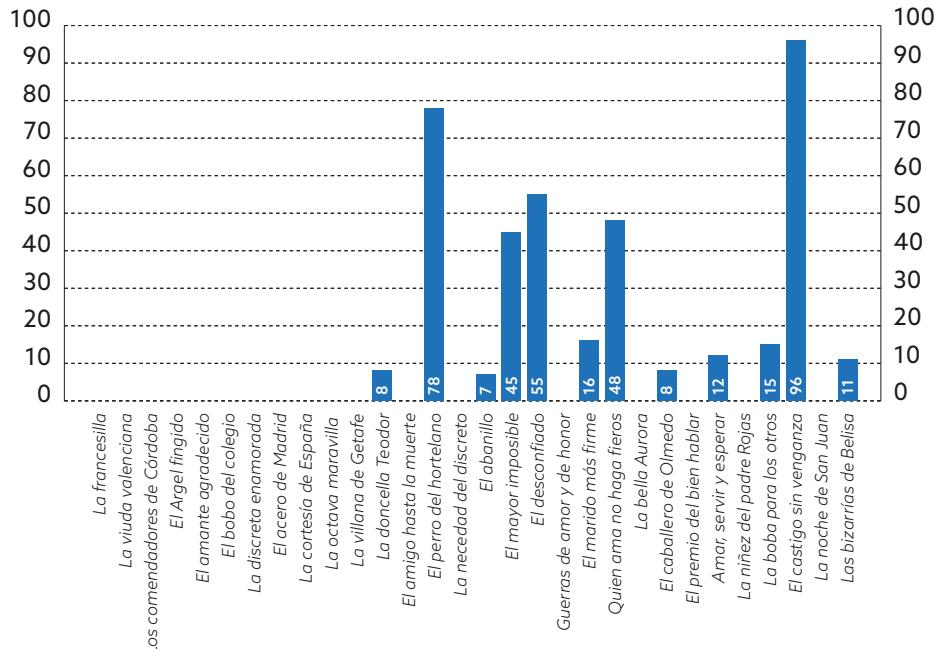


Tabla 6: Cuentecillos – número de versos

Otro hecho que se desprende de la estadística de las treinta obras es que hay un cambio muy evidente en el uso de los consejos del gracioso más o menos después del año 1609 (publicación del *Arte nuevo* de Lope). Los consejos aparecen con mayor frecuencia y con mayor constancia; lo mismo pasa con los consejos generales y concretamente los cuentecillos, que de hecho no aparecen en nuestra estadística antes del año 1609. Es decir, es probable que a lo largo del tiempo los rasgos de la comedia se establecen y se convierten en una exigencia y que justamente los consejos del gracioso son un elemento que contenta el gusto del vulgo, uno de los propósitos más importantes de la creación de Lope. Dice Cañas Murillo que este período, que llama «Exageración de los rasgos (1609–1635)», es caracterizado por la complicación de la acción también «mediante la adición de acciones e historias secundarias, y mediante la acumulación de incidentes que le proporcionan una mayor complejidad» (1999: sección Exageración de los rasgos, párr. 4). Los consejos del gracioso pueden ser una de las consecuencias de esta exageración, aunque, a nuestro juicio, en la época de madurez Lope ha producido las mejores obras con unos graciosos no exagerados.

El análisis de la distribución de los consejos en los tres actos confirmó que la mayoría de versos consiliarios del gracioso aparecía en el primer acto, en el que

se presentan los personajes y hay espacio para su caracterización; por eso hay que presentar al gracioso también con sus consejos. Cuando «se pone el caso», el gracioso muchas veces expresa sus opiniones sobre los personajes y sucesos que forman parte de la intriga, también por tanto el primer acto normalmente cuenta con un mayor número de sus consejos.

En cuanto al uso de los recursos lingüísticos en los consejos dirigidos, el personaje utiliza tanto una forma muy directa de aconsejar (en imperativo) como varias formas más corteses, como la que llamamos recomendación, con sus expresiones de «suavización»; pregunta para ofrecer una solución, advertencia o simplemente que constata una preocupación suya. El uso del imperativo es notablemente frecuente y a veces parece un mandato a su amo o a otro personaje superior, incluso a la reina (pero nunca a un rey). No afirmamos que el gracioso mande, pero sus frecuentes consejos en imperativo los consideramos como un rasgo que lo distingue de un criado real de la época, que no hubiera podido atreverse a hablar así.

El análisis del volumen textual de los consejos generales del gracioso, es decir, de las sentencias, varias paremias y sus citas, y de los cuentecillos, demostró que el gracioso los usa a través de todos los períodos creativos, pero con más frecuencia en la segunda mitad, por razones que hemos comentado más arriba. Su uso no depende del género ni de la importancia del gracioso para la trama. En muchas de las obras que hoy consideramos como famosas y de mayor calidad artística (*El perro del hortelano*, *El mayor imposible*, *El castigo sin venganza*, etc.) aparece un alto porcentaje de estos consejos generales del gracioso. La figura del donaire se presenta también como portador de la sabiduría popular al modo del loco sabio, como es, por ejemplo, también el personaje del Quijote, pero en este caso se trata de un personaje de capa social más baja. En cualquier caso, se trata de un rasgo muy popular en las obras de Lope y va a recibir su atención más adelante.

2.2 Carácter: no todos son iguales

«Nada me parece tan difícil como emitir un juicio de valor objetivo sobre los personajes de la Comedia»

Francisco Ruiz Ramón (2000: 134)

El segundo tema que nos toca en cuanto al análisis de la función consiliaria del personaje del gracioso es el carácter. Estamos de acuerdo con Ruiz Ramón en que los personajes de la comedia nueva española son muy difíciles de describir. Cada gracioso, por ejemplo, es de cierta manera igual y diferente a la vez a todos los demás graciosos. Mientras que lo «igual» lo representa la parte del tipo del

personaje, lo «diferente» lo representa el carácter de cada uno. A base de esta premisa nos hacemos las preguntas siguientes:

¿Qué papel tiene el carácter en un personaje tipo? Si hay carácter en el personaje del gracioso, ¿cómo se manifiesta en sus consejos? ¿Cómo se caracteriza el personaje a través de sus consejos? ¿Cómo se vincula su carácter con su función de consejero? Por ejemplo, ¿es decisiva su edad o su oficio concreto?

Antes de responder estas preguntas, hay que dejar claro qué es lo que se entiende por *carácter* del personaje teatral. Robert Abirached recuerda el significado original de la palabra griega: «el grabador de un sello o de una muesca, el instrumento empleado para hacerla y el resultado obtenido: dibujo de una moneda, figura inscrita en la madera o el metal, efigie de una persona» (2011: 31). Parece una imagen propicia para entender la esencia del carácter: es la calidad grabada, fija en el personaje, la «huella de lo real» como se llama el capítulo sobre el carácter de Abirached. Basándose, por supuesto, también en la *Poética* de Aristóteles, propone la definición siguiente: «se trata de un conjunto de disposiciones cualificativas y de índices de coherencia mínima que fundamentan un comportamiento, sin acotar necesariamente todas sus motivaciones» (2011: 31). Es decir, al observar estas disposiciones e índices en el caso del personaje del gracioso, podemos sacar algunas conclusiones de su carácter.

Abirached distingue dos tipos de signos constitutivos del carácter:

1. Índices que conciernen a la identidad y a la función del personaje: un nombre, una posición en la sociedad y, eventualmente, retazos de su biografía.
2. Las pasiones y los genios que mueven a los personajes.

Para explicar el segundo tipo conviene introducir un ejemplo que el autor saca de la tragedia raciniana:

Fedra se define por su deseo y el rechazo de ese deseo, por la doble fascinación de la falta y el castigo, y más objetivamente, por la insostenible contradicción entre su situación de esposa, madrastra y mujer: ésa es su personalidad, su carácter en el sentido inicial de esta palabra. (p. 37)

3. Verosimilitud. No es un tercer tipo de signos del carácter, sino un elemento necesario que facilita la cohesión de los otros dos en relación con la realidad.

La teoría de Abirached presenta, entonces, «el campo de lo social y lo psicológico» (2011: 38) del personaje teatral. Para complementar su teoría hemos considerado también la estructura que ofrece José Luis García Barrientos, su

visión²⁸ es casi idéntica aunque más pormenorizada y añade el aspecto de lo moral, privilegiado por la teoría aristotélica (2003: 165). El elemento de lo moral a nuestro juicio no es totalmente prescindible en la figura del donaire, si tenemos en cuenta, por ejemplo, los criados malévolos de la comedia del arte italiana. No obstante, la moralidad del gracioso está estrechamente ligada con el aspecto de su lealtad, un aspecto genérico del personaje al que vamos a dedicarnos en el siguiente capítulo «2.3. Tipo».

Ahora bien, en general, ¿cuáles son las partes del carácter de un personaje teatral que podemos considerar en la figura del donaire lopesca? Se trata de un personaje tipo, es decir, que sus características pertenecen en la mayoría de los casos a las convenciones del género. En palabras de García Barrientos, desde el punto de vista del funcionamiento sintáctico dentro de la obra, el gracioso asume las funciones genéricas, «más disociadas del carácter» (2003: 180). Hay una serie de características que se consideran esenciales en el gracioso. Se trata, por ejemplo, de la lealtad, la comicidad, la cobardía, el materialismo, etc. No obstante, en todos los casos son características que condicionan su pertenencia al tipo de gracioso. Por ejemplo, la lealtad del gracioso no es la misma que la de Mercucio, no es su característica individual, sino genérica. En fin, el carácter representa lo individual, mientras que el tipo representa lo universal.

A pesar de todo eso, creemos que en casi cada uno de los graciosos hay una parte, aunque muy reducida, que se puede calificar como carácter individual. En la crítica de los últimos años se acentúa la importancia de la existencia del carácter de las figuras del donaire. Ya en 1989 Francisco Ruiz Ramón estableció como uno de los cuatro falsos presupuestos de la lectura del texto teatral la inexistencia de caracteres en el teatro clásico español (1989: 148). En cuanto a textos más actuales, por ejemplo, Ruano de la Haza comenta la conocida teoría de Juana de José Prades sobre el tipo de gracioso diciendo:

Si solamente se van buscando los rasgos comunes, es inevitable que solamente se encuentren los rasgos comunes [...], pero el verdadero personaje teatral ha de crear la ilusión de que es un individuo que, aunque perteneciente a una especie, es diferente de los miembros de esta especie. (2005: 113)

En un sentido parecido Luciano García Lorenzo también introduce el personaje en su artículo sobre el gracioso en la misma monografía: «Hay, efectivamente, unos rasgos básicos que tipifican este personaje, pero» (2005: 122) y comienza

28 Los elementos básicos de un carácter según García Barrientos: la dimensión psicológica; los rasgos físicos – la apariencia (guapo/feo), el estado (enfermo/sano), la edad (viejo/joven) o la constitución (fuerte/débil); la calidad moral y la condición social. Añade que cada una de estas dimensiones del carácter es más acentuada en ciertos tipos de personajes teatrales, por ejemplo, la moral en Yago de *Otelo* o la social en los personajes de *La Celestina*. (p.165)

2 Seis partes del gracioso consejero

a enumerar las características que ofrecen posibilidades de una gran individualización de este personaje, como, por ejemplo, su relación con el galán, etc.

También César Oliva, que se dedica en su estudio «Norma y ruptura en el personaje del Gracioso» sobre todo a los actores, concluye el texto afirmando que hay elementos suficientes en el personaje para que se caractericen entre sí: «Una cosa es el arquetipo y otra la exuberancia de su variedad, de lo que, estamos seguros, el teatro clásico español ofrece ejemplos de continuo» (2004: 452).

2.2.1 La identidad del gracioso

La parte del «campo de lo social», o sea, la identidad, nos puede indicar mucho sobre el personaje del gracioso en general y de su papel consiliario. Se trata de: el nombre, la edad, el aspecto físico, su oficio y los mencionados «retazos de su biografía». En esta parte de la identidad analizamos los nombres, edades, etc. individuales para sintetizarlos en una consideración más general del nombre, edad, etc. de este personaje tipo y su influencia en su papel de consejero.

2.2.1.1 Nombre

Abirached explica que en los personajes de la tragedia clásica el nombre normalmente proviene de la leyenda o de la historia e informa así inmediatamente del carácter del héroe, mientras que en la comedia el nombre es un signo inmediato de la condición social del personaje: «su nombre refleja su ocupación (amo o criado, padre de familia, gorrón o galán joven) y permite a veces descubrir su origen» (2011: 35).

Es una cuestión discutible si lo mismo ocurre con la elección de nombres en la comedia nueva de Lope de Vega. Ignacio Arellano trató de analizar esta problemática ya en 1986 en su estudio *Semiotica y antropónimia literaria*. En cuanto al teatro del Siglo de Oro español, llega a afirmar que, aunque Lope utiliza muchos nombres personales corrientes (a diferencia de Shakespeare, por ejemplo), los nombres del sistema social no coinciden con el sistema literario (1986: 59). Es decir, los nombres que tenían los caballeros en la sociedad de la época no son los mismos que los nombres de los caballeros del teatro, igualmente los criados, etc. No obstante, Arellano encuentra grupos de nombres que se solían dar a caballeros o a criados literarios. O sea, los nombres no son como los de la realidad cotidiana, pero son reconocibles:

En Lope ciertos nombres como Alejandro, Carlos, Diego, Enrique, o Federico se reservan a caballeros (nobles), mientras que Gil, Tirso o Belardo quedan excluidos para

esa categoría. Bato, Bras, Pinada, Salicio corresponden únicamente a villanos. En Calderón Otáñez está especializado para escuderos [...] e Inés para las criadas. (1986: 55)

Su estudio de los nombres del gracioso se reduce, no obstante, a los graciosos calderonianos: «En Calderón se repiten para graciosos los nombres de Candil, Clarín, Pasquín, Mosquito...» (1986: 55) explicando que estos nombres refieren también a las características individuales de los personajes (la indiscreción y maledicencia en Clarín y Pasquín o la embriaguez en Mosquito). En su libro *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, de 1999, Arellano habla de tres tipos de elementos de coetaneidad y cercanía al público por los que se caracteriza la comedia de capa y espada: geográficos, cronológicos y onomásticos. Los últimos significan, según Arellano, que los nombres coinciden con el código social vigente (1999: 62). También dice que en sus primeras comedias Lope elige nombres extraños y exóticos, pero a lo largo del tiempo la onomástica se hace más coetánea, aunque los nombres de las damas, influidos por la lírica y los nombres chistosos de los graciosos, forman una excepción (1999: 82). Es decir, según Arellano, los nombres de la comedia nueva española, en general, no coinciden con los reales, pero son reconocibles dentro del sistema teatral. La comedia de capa y espada lopesca madura es, según él, específica en el uso de nombres más bien corrientes. Los apodos chistosos de los graciosos deberían significar una excepción.

César Oliva, en su estudio *Norma y ruptura en el personaje del gracioso*, es mucho más claro y general en lo que se refiere a los nombres del gracioso: «Sin duda alguna, entre las muchas señas de identidad que disponía la representación de la comedia, el nombre que designaba a los graciosos es una de las principales» (2004: 442). Enumera una serie de nombres cómicos, auténticos apellidos y nombres propios:

No hay más que advertir sus patronímicos para verificar el sentido del humor que encierran sus nombres: Calabaza o Calabazas, Cabellera, Catalinón, Caramanchel, Mendo, Mengo, Clarín, Clarindo. Chacón, Tello, Tristán, Turín, Capricho, Patín, Talón, Patacón, Mosquito, Candil, Espolín, Moscatel o Dinero, todos ellos fáciles de advertir reiterados en repartos de distintas comedias. A veces son auténticos apellidos, como Mendoza, Beltrán, Marín o Carrillo; o nombres propios, como Cosme, Pedro, Martín, Hernando, Roque, Roberto, Ginés, Esteban o Lorenzo. (2004: 442)

Ahora bien, nos toca presentar lo que resulta del corpus que ha sido estudiado aquí. Encontramos en las treinta obras que analizamos los siguientes nombres del personaje del gracioso: Fabio cuatro veces, Tello tres veces, Tristán dos veces, Guzmán dos veces, Urbán, Hernando, Padilla, Martín, Pedro, Ramón, Beltrán, Celio, Zorrilla, Motril, Lope, Mongil, Palomino, Gastón, Andrés, Crispín, Batín, Galindo, Marín.

Se pueden, entonces, confirmar los siguientes hechos. Los nombres más comunes y los que más se repiten aparecen mucho más en la segunda mitad de la trayectoria creativa de Lope (Tello, Fabio, Tristán, Martín, Pedro, etc.). De hecho, también hay nombres cómicos y que no consideramos muy frecuentes en la sociedad de aquel entonces (Palomino, Padilla, Motril, Mongil, etc.). Sin poder evaluar exactamente cómo eran percibidos los nombres de los personajes por los espectadores de la época, hay que dar la razón a los autores más arriba mencionados en que el lector (o espectador) frecuente de la comedia áurea sabe reconocer los papeles ya según los nombres del *dramatis personae*. Un Lucindo, Lisardo o Laureano no evoca a un criado gracioso, tal y como un Palomino o Marín no van a representar un nombre apropiado para un galán. Sin embargo, no es todo así cien por cien porque también hay Celios o Fabios entre graciosos y caballeros. A base de nuestras experiencias con el gracioso lopesco diríamos que su papel (es decir, también su puesto social) en la mayoría de los casos es reconocible por el nombre, aunque a veces es más corriente y a veces más bien literario.

Añadimos una cita de *Guerras de amor y de honor* (1615-1616) que es un buen ejemplo de cómo el gracioso juega con el significado de su nombre para rendir homenaje al rey y convencerlo de su lealtad²⁹:

REY ¿De dónde eres?
PALOMINO Señor, soy
 de donde me dieres ser.
 Que aunque de Dios todos nacen,
 hablando del ser segundo,
 ¿quién puede ser en el mundo
 a quien los reyes no hacen?
 Es mi nombre Palomino,
 y si tengo de volar,
 ¿quién me puede levantar
 sino tu valor divino?
 Diome una pequeña aldea
 junto a Madrid este nombre;
 tú me puedes hacer hombre
 aunque palomino sea.
 Porque siguiendo tu llama
 no ha de tener, imagino,

29 Se utilizan en esta parte del capítulo varios ejemplos de diálogos que no tienen la función de aconsejar, ni forman parte de diálogos consiliarios, pero son muy importantes para la caracterización del personaje que demuestra mucho sobre su papel de consejero. No se incluyen, por supuesto, estos ejemplos en las estadísticas de los diálogos consiliarios.

más valiente palomino
el palomar de la fama.
(I, vv. 158-174)

2.2.1.2 Edad

La edad del personaje de gracioso es un aspecto significante en cuanto a su función de consejero. Nos interesa si una de las razones del aconsejar del gracioso es el hecho de ser mayor que el galán. Según el estudio de Rafael Ernesto Costarelli: «La idea de que el entendimiento mejora con los años constituye un lugar común de la literatura de sentencias de la Edad Media castellana» (2014: 325). Y hay menciones de esta creencia también en el teatro del Siglo de Oro, por ejemplo, en la escena ya citada de *El acero de Madrid*, en la cual el criado le dice a su amo que no le aconseja y el amo le responde: «Ni es oficio de criado. / Eso ha de hacer el amigo, / el superior y el que es viejo» (II, vv. 1047-1049). También, por ejemplo, en *El mayor imposible* de Lope: «De los viejos, los consejos / son de grande estimación» (I, vv. 863-864) o más tarde en *El caballero de Olmedo* (1651) de Francisco de Monteser:

PEDRO ¿Sabéis con qué obligación
 nace el hombre viejo?
ALONSO Sí, con tener mal de piedra,
 gota, tos y dar consejos.
(Acto III)

No obstante, no encontramos en la crítica ni en las obras analizadas una respuesta clara a la edad del gracioso. El único que comenta esta cuestión es Miguel Herrero en su antiguo artículo sobre la génesis de la figura del donaire. Aunque él busca su origen en los hechos históricos, una actitud que hemos rechazado en el capítulo «1.4. Raíces del gracioso consejero», afirma que una de las raíces del gracioso es el criado de un estudiante noble de la misma edad³⁰ (1941: 51). César Oliva añade el punto de vista de la edad del actor: «El gracioso suele ser un actor cómico, que algún día pudo ser primero, acomodado a una edad indefinida que no alcance la posibilidad del galán, aunque sí haga verosímil el escarceo amoroso con la criada principal» (2004: 441). Es decir, la edad del gracioso debería ser indefinida, pero normalmente el actor era mayor que el actor del galán. Una opinión parecida en cuanto a la edad la tiene Dawn Smith cuando comenta al

30 «Luego, la igualdad de edad y la agilidad mental en que el pobre criado excedía de ordinario al señor rico, soldaban insolublemente la camaradería» (1941: 51).

2 Seis partes del gracioso consejero

gracioso de *El amor médico* de Tirso: «De acuerdo con la convención imperante en la comedia áurea, el gracioso Tello es de edad, clase y origen indeterminados» (296: 1998), aunque no podemos estar de acuerdo con la clase indeterminada.

Veamos ahora qué es lo que resulta del análisis del presente corpus de obras. El parecer acerca de la igualdad de edades de Herrero se comprueba, por ejemplo, en *Guerras de amor y de honor*. A principios del primer acto Palomino explica su origen al rey diciendo que creció junto con su presente amo:

Juntos nos crió su padre,
que era dueña de su madre
mi madre, que haya buen fin.
(vv. 175-177)

En dos casos se insinúa que la edad del lacayo sea incluso menor que la del galán. El siguiente diálogo proviene de *La necesidad del discreto* cuando Mongil habla de su amo (Laureano en este caso):

Yo he servido a Laureano
desde niño, como sabes:
Laureano, entre hombres graves,
más divino que hombre humano.
Hijo fui de un escudero
que en papeles le sirvió;
(I, vv. 323-328)

Otro ejemplo parecido es de *El amigo hasta la muerte*:

Su padre de mi señor
estuvo en Indias, y allí
quieren decir que nací,
aunque de alemán color.
Vine a Sevilla con ellos,
donde soy su porta frascos
desto que cruje damascos,
aunque no he tratado en ellos.
(II, vv. 1503-1510)

El único ejemplo que documenta un amo de mayor edad mayor que el criado gracioso es de *La niñez del padre Rojas*, una obra hagiográfica en la que el gracioso Crispín es un criado de dos niños, un contraste de edades que forma la base de mucha comicidad en la obra. Dice Crispín:

¡Yo estudiar! Pues ¿a qué fin,
con ingenio de rocín
y barbas de tejedor?
(I, vv. 646-648)

No hemos encontrado en las treinta obras más ejemplos que aclaren la edad del personaje y no creemos que dispongamos de un número suficiente de obras para sacar unas conclusiones fidedignas en cuanto a este tema. No obstante, es posible concluir diciendo que la edad del gracioso difiere en las obras, aunque es más probable que la edad del criado gracioso como tipo fuera más o menos igual que la de su amo. Tales resultados corresponderían a la tesis de Oliva y Smith de la indiferencia de la edad del gracioso. También se puede decir que, aunque hay ejemplos de un gracioso de la misma edad que su amo, la edad del gracioso, en general, es un aspecto que no se acentúa mucho en los diálogos y por tanto no tiene gran importancia en su caracterización, es decir, tampoco en su aconsejar. No se ha confirmado, pues, que el gracioso aconseje por razones de edad.

2.2.1.3 Aspecto físico

El aspecto físico del gracioso es una parte del personaje aún más misteriosa que la edad. No se trata de un hecho de gran importancia en el estudio de su papel consiliario, sin embargo, lo hemos estudiado para completar la imagen del carácter de este personaje. Milagros Torres estudia la corporalidad de los graciosos en su estudio «El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope» (1994) y a pesar de constatar que en la comedia lopesca faltan alusiones a la forma del cuerpo de los actores, concluye: «En todo caso, la redondez del vientre por preñez o por comida es uno de los rasgos definidores de la corporalidad de nuestros graciosos» (1994: 58).

Según César Oliva, la «catadura física» del gracioso es otra de las principales señas de identidad de la representación de la comedia: «¡Cuántos codazos de advertencia habrán visto los corrales de comedia cuando apareciera el gracioso en escena! ¡Ahí está!». Su presencia corrobora sin duda que el espectador se encontraba ante lo que quería: una comedia con sus lances, sus partes, sus amores, sus bailes..., y su gracioso» (2004: 442). Oliva no describe el aspecto físico del gracioso, sino del actor de la manera siguiente: «no de muy buen talle, voz poco entonada y brillante, y andares nada esbeltos y nobles. Más bien sería un tipo bajo, mejor rechoncho, con caminar divertido y presto a tropezar, ronca garganta que se extrema al intentar cantar o entonar una vieja balada» (2004: 441).

Fue útil en la búsqueda también el famosísimo actor Juan Rana, o Cosme Pérez de nombre propio, que encarnaba con mucho éxito la figura del donaire en

el siglo XVII también en las piezas de Lope de Vega. Tania de Miguel Magro se encargó de estudiar este tema en su artículo «El aspecto físico de Cosme Pérez» (2017) en el que concluye que no se puede confirmar si el actor tenía sobrepeso o no, pero que es cierto que no era enano, a pesar de las muchas hipótesis que dicen que sí.

La investigación de su aspecto físico en las obras del presente corpus, de hecho, documenta lo mismo. El único diálogo en el que se comenta el aspecto físico del gracioso está en *El bobo del colegio*, Lisarda le dice a Marín: «Gordo estás para hechizado» (I, v. 318). Es decir, el aspecto físico del gracioso, en general, tampoco es una parte de su carácter acentuada en la caracterización; no obstante, suponemos que la gordura es un signo que ilustra uno de sus rasgos característicos genéricos más importantes: la pereza y la glotonería.

2.2.1.4 Oficio

El oficio de la figura del donaire es uno de sus rasgos definitorios más importantes. La oposición criado-amo no es solo lo que define a la pareja, sino de cierta manera también a toda la comedia nueva. En este apartado, no obstante, intentamos reducir esta cuestión solo a su oficio como tipo de trabajo que ejerce, es decir, sin explicar la relación con su condición social.

Siempre se trata de un criado, o sea de un personaje de la capa de la servidumbre. En la mayoría de los casos del presente corpus su oficio es el de «criado»³¹ (dieciocho casos de los treinta). El oficio del lacayo se encuentra en nueve casos, es decir, no podemos estar de acuerdo con la opinión de que «la figura del donaire» equivale a la del «lacayo» en el teatro lopesco. ¿Cuál es la diferencia entre el criado y el lacayo? El diccionario de la Real Academia española ofrece las definiciones siguientes:

Criado:

«Persona que sirve por un salario, y especialmente la que se emplea en el servicio doméstico.»

Lacayo:

«Criado de librea cuya principal ocupación es la de acompañar a su amo en sus desplazamientos.»

Es decir, el lacayo se ocupa más específicamente de las tareas alrededor del viaje, sobre todo de los caballos. Los diálogos de los graciosos-lacayos en los que

31 Datos sacados de artelope.uv.es.

hablan de su oficio revelan su identificación con el trabajo. Lope, de *La villana de Getafe*, dice a un villano disfrazado de cochero: «Yo merecio de hidalgo, y de lacayo, / ayo del haca soy.» (II, vv. 1559-1560). Mongil, en *La necesidad del discreto*, responde al Duque que pregunta si está casado: «Soy mancebo, / aunque mi familia tengo, / que es dos mulas y un rocín» (I, vv. 835-837).

Dos de los graciosos estudiados ejercen el oficio de escudero y los dos son hasta cierto punto excepcionales. Urbán, de *La viuda valenciana* (1595-1599), es uno de los primeros graciosos de Lope en general y es escudero de la dama Leonarda. Solo en tres de las treinta obras aparece un gracioso que sirve a una mujer. El otro escudero aparece en *Guerras de amor y de honor* (1615-1616) y, quizás también por su oficio, destaca por su valor (o más bien su gusto en presentarse así) e incluso en una escena riñe a su amo por no haberlo dejado defenderlo y le reprocha quedarse siempre con toda la fama (III, vv. 1759-1788). No hemos encontrado este tipo de ambición en ningún otro gracioso.

Solo hay un criado cuyo oficio es el de secretario entre las treinta obras, concretamente de la dama Diana en *La boba para los otros y discreta para sí*. Aunque el trabajo de secretario exige un nivel más alto de educación que el de lacayo o de escudero, no existe ninguna influencia de este hecho en sus consejos. Fabio sigue siendo tercero en cosas de amor, glotón, vago, etc.

En resumidas cuentas, el oficio específico del gracioso puede influir en sus diálogos: el lacayo habla a veces de sus caballos, el escudero puede considerarse más valiente, pero en esencia su trabajo no afecta en general a su papel de consejero.

2.2.2 Caracteres del tipo: la parte «psicológica» del gracioso

¿Cómo se busca el carácter de un personaje tipo como es el gracioso? Como hemos mencionado más arriba, el gracioso es un personaje tipo y la mayoría de sus rasgos característicos pertenecen a las convenciones del género, es decir, es siempre leal a su amo por ser el criado gracioso; lo mismo pasa con su comididad, cobardía, materialismo, etc. Son las características *sine quibus non*, por lo tanto, no forman parte del carácter del gracioso. Por otro lado, el gracioso no es tan esquemático como, por ejemplo, los tipos de la *commedia dell'arte* italiana y a pesar de no tener una psicología, como, por ejemplo, los personajes de la tragedia shakespeariana, el gracioso a veces tiene algo de la parte psicológica del carácter, o sea, «genios o pasiones que lo mueven», muchas veces contrarios a las características que forman el tipo. En este momento sería más apropiado hablar de «los graciosos» porque en vez de estudiar lo que los une, hacemos un panorama breve de lo específico que puede ser cada uno.

2.2.2.1 Cobardía vs. valor

Mientras que la cobardía es una cualidad «obligatoria» en el tipo del gracioso, aparecen también graciosos valientes. Muchas veces su valor se manifiesta en la acción dramática cuando voluntariamente o forzadamente arriesgan su seguridad para defender el honor de su amo o hacen avanzar la trama disfrazándose, etc.

Hay ejemplos de consejos con los que el gracioso se caracteriza como valiente explícitamente; a veces, incluso, este tipo de diálogos llega hasta la fanfarronería. Un ejemplo es el gracioso Palomino ya mencionado varias veces en este capítulo. En esta figura del donaire de *Guerras de amor y de honor* (1615-1616) el tema de la cobardía y la valentía es muy acentuado también por tratarse de un drama historial que cuenta las hazañas de su amo, Martín Alfonso.

A principios del primer acto, después de presentarse al rey y explicar que había sido formado por el padre de su amo junto a él, lo persuade, caracterizándose, de que es digno de confianza:

Las espadas nos ceñía
de doce años a los dos,
para serviros a vos,
día de santa Lucía.
Y no hemos salido güeros,
porque yo solo, señor,
he muerto más que un dotor
y que cuarenta barberos.
No ha hecho en canículares
más estrago una mujer
que en los moros suelo hacer
sus fronteras y aduares.
(I, vv. 179-190)

En otra escena, ya estando solo con su señor, se mofa un poco de su propia cobardía:

Adiós, partamos, señor,
a matar mundos de moros,
pues que bastamos los dos:
tú dándoles mil azotes
con ese rojo listón
y yo con aqueste acero,
imitando tu valor.
(I, vv. 321-328)

En el segundo acto se presenta muy cobarde cuando rechaza entrar con su amo en una cueva misteriosa y, quizás justamente por eso, en el tercer acto trata de ser valiente, pero acaba frenado por su amo, lo que causa un diálogo extraordinario en el que se queja de que la fama siempre es de Martín. Es un singular ejemplo de celos abiertos del criado:

Por necio al valiente soy
que anda de otro acompañado,
como yo, pues que a tu lado
no puedo ser lo que soy.
(vv. 1773-1776)

Basta, señor, que la fama
tordo se ha vuelto por ti.
Martín dice aquí y allí,
y aun ella Martín se llama.
(vv. 1781-1784)

Esta tendencia a la fanfarronería se nota también en Mongil de *La necesidad del discreto* cuando se caracteriza así:

¿Yo, Julia? Con mi señor,
tras un rocín andador
o a los estribos de un coche,
que le sirvo de valiente,
de bravo, y espadachín,
que estos que saben latín
siempre son medrosa gente.
(II, vv. 1433-1439)

Volviendo a Palomino, en el resto de la obra ya se jacta más bien de su arte de persuasión: «Muchas veces pretendí / persuadirte esta verdad» (III, vv. 1801-1802).

Bien le sabré persuadir.
Tú verás cómo le hago
una elegante oración,
con que tu ilustre opinión
y a su envidia satisfago.
No es mi pluma tan bisoña,
mayores conceptos pare,

2 Seis partes del gracioso consejero

lo que de ingenio faltare
supliré de carantoña.
Déjame hacer.
(III, vv. 1832–1841)

Por ejemplo, en *El acero de Madrid*, el gracioso se otorga a sí mismo el papel del médico fingido, aunque suaviza sus consejos con muchos elementos de humildad, ejemplo citado en el anterior capítulo «2.1. Persona», (I, vv. 216–223).

Hace casi lo mismo Guzmán de *El amigo hasta la muerte* (1610–1612) en un diálogo de cuarenta versos donde alaba el arte de la tercería y luego de hecho actúa de tercero de los enamorados. Solo citamos los primeros versos:

¡Pardiez!, tú estás disculpada
y yo no mal inclinado
a alcahuete, oficio honrado
y de gente bien hablada.
(I, vv. 230–234)

Es decir, algunos graciosos se presentan a sí mismos como valientes a pesar de ser siempre más o menos cobardes. Hay también casos en los que los graciosos hablan de su habilidad de persuadir, es decir, son conscientes de ella y la utilizan como muestra de su valor.

2.2.2.2 Lealtad vs. deslealtad

La lealtad es otra cualidad inherente al personaje del gracioso. Muchas veces se opone a su amo, lo para o lo anima a actuar, a veces le replica, no está de acuerdo, etc., pero siempre actúa lealmente. Existe, no obstante, un caso que documenta lo contrario: el gracioso Batín, de la famosa tragedia *El castigo sin venganza*, muy deprimido por la conducta de su amo, quiere abandonarlo y lamenta su lealtad. En el tercer acto quiere incluso escapar a Italia con la dama Aurora. Dice en el segundo acto a su amo:

Pero, ipor Dios!, que, mirado
tu desesperado estado,
me obligas a que te pida
o la razón de tu mal
o la licencia de irme
adonde, que fui, confirme,
desdichado por leal
(vv. 1225–1231)

Es una excepción que confirma la regla. Un gracioso que desea abandonar a su amo subraya el sentimiento trágico de la obra.

2.2.2.3 Educación

Otro tipo de consejos caracterizadores autorreflexivos son aquellos en los que el gracioso comenta su relación con la educación. Ya sabemos que el criado no tiene una formación como la de su amo; no obstante, hay caracteres que acentúan este contraste, sobre todo en las obras con un galán estudiante, como, por ejemplo, el gracioso Marín de *El bobo del colegio* o Mongil de *La necesidad del discreto*, pero se nota una mayor atención hacia este tema en la obra hagiográfica *La niñez del padre Rojas*. El gracioso Crispín, el único criado mayor que hemos encontrado, cuida al pequeño Simón (el futuro santo, padre Rojas) y a su hermano. El contraste entre el santo y educado joven y el mayor inculto y con gusto por cosas profanas llega a su extremo. Hay larguísimos diálogos en los que Crispín rechaza estudiar con los niños, explica sus razones y luego pide a su señor que lo mande a labrar su tierra, porque ya no puede aguantar la vida con los jóvenes cultos y santos. Se acentúa en sus diálogos la idea de que el hombre plebeyo no nace para «las cosas altas»:

¿Y si por descuido mío
se muere el enfermo acaso,
y por no estudiar el caso
le receto un desvarío?
Si le sangro sin por qué,
o purgo sin saber cuándo,
y a su mujer, ya expirando,
digo que a comer le dé,
¿es buen oficio, señor?
¿Ganaré bien el dinero?
Pues si ser letrado quiero,
¿será el peligro menor?
(I, vv. 666-677)

Señor, las primeras letras
son para los años tiernos,
no para mí, porque ya
tengo barbado el ingenio;
y pues en Móstoles tienes
tierras y hacienda, te ruego

2 Seis partes del gracioso consejero

que asista a labrarlas yo,
porque viñas y barbechos
más a su labor me inclinan
que femina, más que genus.
(II, vv. 1323-1332)

2.2.2.4 El amor

Otro tema peculiar que aparece en los diálogos consiliarios reflexivos de algunos graciosos es el de su «modo de querer». Casi siempre aparecen diálogos de gracioso y criada que forman un contrapunto materialista al amor de los protagonistas, una convención del género, pero a veces el gracioso se pone a explicar más sus preferencias o incluso habla seriamente de sus sentimientos amorosos.

Guzmán, de *El amante agradecido*, es un gracioso que acentúa mucho el carácter hedonista, habla a menudo de su gusto por el vino y las mujeres, no le gustan las jóvenes, lo que hace notar en un diálogo que se podría considerar una apología de las mujeres maduras:

Siempre enojosas me han sido
muchachas; güelen al nido;
no sé quién su amor emplea
en quien no sabe sentir,
amar y corresponder.
Muchachas todo es comer,
dormir, tocar y vestir,
e ir a las fiestas, al río,
a la procesión, al campo.
Yo, amiga, mejor me zampo
donde hay dos años, gusto y brío.
Mucho me cansa icheriba!
y esto de hacerme pucheros,
tras sacarme los dineros
por la vía ejecutiva.
Luego hay madre que persigue;
luego hay hermano mayor;
ni falta competidor
que a cuchillos obligue.
Quieren confites por puntos,
rompen medias y zapatos.
que no hay plata en treinta platos

ni en treinta plateros juntos.
 Una buena cincuentaina
 cose a un hombre y le remienda,
 siente la espuela y la rienda
 mejor que una mula zaina.
 Con unos zapatos tiene
 para lo que ha de vivir,
 excúsesa de pedir
 y siempre con algo viene.
 Los azores de Noruega
 son de gran volatería,
 porque es allá corto el día
 y luego la noche llega.
 Como queda poca vida
 para que puedas volar,
 sienten lo que han de dejar
 y van haciendo su herida.
 (III, vv.2133-217)

El gracioso de *El abanillo* acentúa bastante en sus diálogos la función cómica porque el galán tiene otro criado no gracioso. Se le da espacio, por lo tanto, para expresar sus preferencias: él prefiere las mujeres «en su punto».

FABIO Vuesa merced me ponga donde vea
 una moza del modo que la pinto:
 gorda, ni flaca, ni muy blanca sea.

JULIO Pues ¿qué color?

FABIO Así entre blanco y tinto;
 en fin, ni muy hermosa ni muy fea;
 la casa, que no tenga laberinto;
 ni suegra, ni cuñada, ni comadre,
 marido zonzo y pedigüeña madre.
 ¿Hame entendido?
 [...]

FABIO Yo quiero como quieren los discretos:
 libre hembra, poca paga y breve plazo.
 Parécese mi amor a los sonetos:
 catorce pies, a puro escoplo y mazo;
 buena entrada y buen fin, y alzar las velas.
 (I, vv. 758-772)

En *La cortesía de España* (1608-1612) hay un caso muy particular cuando el gracioso Zorrilla habla aparte en un largo consejo general sobre los celos que empieza así: «Tras Julia vengo sin mí / desde que celos me dio» (III, vv. 3100-3101). El contenido del diálogo no es tan excepcional como el hecho de decirlo aparte, un caso único de una verdadera reflexión del gracioso en todas las obras por nosotros estudiadas.

2.2.3 Conclusiones

El análisis de la identidad, o mejor del conjunto de las treinta identidades de los graciosos estudiados, descubrió que el nombre del gracioso a veces proviene de la realidad, a veces es un apodo chistoso, pero siempre debería ser reconocible por el lector o espectador de la comedia. Los nombres se repiten con frecuencia y a base de nuestra modesta estadística podemos decir que el nombre más corriente para un gracioso es Fabio o Tello. Aunque existen coincidencias en los nombres de los nobles y los graciosos, en la mayoría de los casos el nombre indica su condición social. En la segunda mitad de la creación lopesca otra vez se nota cierta «estabilización» de los rasgos, en este caso en lo que se refiere a los nombres: en la primera mitad aparece una mayor variedad de nombres, así como nombres más «exóticos», mientras que en la segunda mitad se repiten más a menudo y ya no hay tantos nombres extraordinarios.

Es más probable que la edad del criado gracioso soliera ser parecida a la de su amo, aunque, en general, no es un aspecto acentuado en la caracterización del personaje. No podemos decir, por tanto, que la función consiliaria del gracioso tuviera raíces en su edad avanzada, como era común en los consejeros tradicionales.

En cuanto a su aspecto físico, aunque suponemos que la gordura era un elemento que ilustraba su pereza y glotonería típica, tampoco es acentuado en su caracterización. El oficio de la figura del donaire es en la mayoría de los casos el de criado, muchas veces de lacayo y aparecen también escuderos o secretarios. Los oficios influyen en el carácter de sus diálogos, pero no en la manera de aconsejar.

La segunda parte del carácter, la psicológica, la hemos entendido en el gracioso como lo que queda en el carácter si quitamos todas las características genéricas. Después de analizar los consejos de caracterización reflexiva explícita e implícita, es decir, todo lo que el gracioso dice de sí mismo o lo que se desprende de sus diálogos consiliarios sobre su carácter, podemos observar que el carácter del personaje a veces va en contra de sus características genéricas. Por ejemplo, el carácter del escudero Palomino acentúa su valor o su deseo de ser percibido como valiente; Batín de *El castigo sin venganza* deja de ser leal; Crispín, como un criado del joven santo, llega a rechazar su oficio radicalmente y a veces el gra-

cioso hace saber al espectador sobre las preferencias o problemas de su propia vida amorosa. Subrayemos, no obstante, que estos hechos que se acercan a una parte psicológica del personaje se fundamentan siempre también en el carácter de la obra concreta: un escudero desea ser valiente estando al lado de un héroe; el criado deja de ser leal por encontrarse en unas circunstancias extraordinariamente trágicas; otro criado se vuelve a la tierra porque su amo joven aspira al cielo, etc.

2.3 Tipo: el molde del personaje

LEONIDO ¿Piénsasme así divertir,
Celio, con esas locuras?

CELIO Verdades suelo decir;
si para ti son escuras,
yo me las sabré sentir.

(*El Argel fingido y renegado de amor*, II, vv. 1415-1420)

Abirached recuerda la etimología de la palabra «tipo» explicando que «pasó de designar un molde para hacer copias (como en las imprentas) a significar un modelo original y un objeto que tiene autoridad de modelo» (2011: 43). Cada personaje teatral contiene esta parte no singular porque «lleva consigo las marcas del imaginario colectivo» (2011: 43). Esta parte universal, colectiva, genérica, la que proviene de un molde, es por supuesto mucho más importante en los personajes del teatro áureo que la parte individual. Ya Lope de Vega define los tipos en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: no pretende crear personajes peculiares, sino más bien funciones personificadas en el juego teatral. «Son tipos definidos de antemano, no son caracteres específicos y únicos, sino abstracciones de lo que se supone», dice Domingo Ynduráin (1985: 28).

Hablando ya concretamente de la figura del donaire, encontramos la confirmación explícita del predominio del tipo sobre el carácter, por ejemplo, en Maravall (1977: 21), Pedraza (1981: 82), Oliva (2004: 452), Gómez (2006: sección *Cuestiones metodológicas*, párr. 18) y en el estudio *La figura del donaire como figura de mediación*, de Francisco Ruiz Ramón, cuya descripción del carácter y del tipo en el gracioso resulta tan pertinente que merece ser citada entera. En su definición enlaza con la teoría de Abirached mencionando las tres partes constitutivas del personaje teatral: la máscara, el carácter y el tipo.

Estos tres aspectos ponen de relieve en el gracioso, en tanto que *dramatis persona*, su interna configuración dialéctica, constituida por la tensión entre lo real y lo imaginario, lo individual y lo colectivo, lo cotidiano y lo trascendente. Como personaje remite

2 Seis partes del gracioso consejero

siempre más allá de sí mismo y de sus particularidades individualizadoras, pues que significa más allá de su propia individualidad, aunque no sin ella. (2005: 206)

Es decir, como tratamos de esbozar en el último capítulo, el gracioso es un personaje tipo, pero no carece de carácter.

Según Abirached, el personaje teatral siempre proviene de uno, o más, de los tres grupos del imaginario colectivo:

1. la memoria de su público (la religión, la leyenda, la historia, la cultura)
2. el imaginario social
3. el inconsciente colectivo (el arquetipo)

La figura del donaire lopesca está determinada, sobre todo, por el imaginario social. Abirached describe el punto común de los personajes del primer grupo de la siguiente manera: «todos los espectadores conocen la vida y el carácter de los protagonistas, cuya existencia no comienza ni termina en el escenario y que son, por así decirlo, personajes de personajes» (2011: 45). Podemos mencionar como ejemplo de personajes que pertenecen a este grupo el Cid de Corneille o algún personaje de los dramas históricos de Lope. En nuestro caso no se trata de un personaje concreto de la historia humana, por tanto, el primer grupo de «la memoria del público» no es el correspondiente. En cuanto al tercero, el arquetipo, la respuesta ya no es tan clara. Manuel Durán defiende en un artículo sumamente interesante la idea de que el personaje del gracioso lopesco representa el arquetipo psicológico que Carl Jung llama «el Bromista» (The Trickster) o «la Sombra», siendo «el Bromista» la figura de «la Sombra», reflejo de todos los rasgos inferiores de cada psíquis. «El Bromista nos recuerda nuestro origen bajo y animal, nos acerca al mundo del engaño y de la trampa, al mundo de las bromas groseras y maliciosas», dice Durán (1988: 7). Sus observaciones del funcionamiento del gracioso como intermediario entre el mundo noble y el «bajo» y como complemento del galán son válidas y muy útiles para el entendimiento del personaje. Tomamos en cuenta esta teoría del gracioso como arquetipo del subconsciente colectivo; no obstante, no vamos a desarrollar la idea en el presente estudio, ya que creemos que se trata de un tema perteneciente al muy interesante cruce de la literatura y el psicoanálisis, campo que no osamos pisar en este trabajo literario.

Nuestra atención se va a concentrar aquí en cómo se manifiesta en el gracioso su procedencia del imaginario social. José Antonio Maravall, uno de los historiadores que se dedicaron a la sociología de la época barroca y su literatura, ve al personaje del gracioso casi únicamente como un actante social: «no tiene personalidad, tiene un puesto social (que es lo que hay que reforzar), tiene un rol o un

papel social que cumplir objetivamente. Actúa, no por motivos psicológicos, sino por determinaciones sociales» (1977: 21). De verdad, si consideramos que la parte del carácter es reducida en los graciosos, lo que lo determina es, sobre todo, la posición del criado de su amo y una serie de rasgos típicos que se van a describir más adelante, pero que no podrían existir sin esta posición social.

Abirached define el imaginario social como:

productor de tipos familiares para todo el mundo, y en los que cada uno gusta de reconocer su visión de vida cotidiana en la colectividad, de las creencias y de la moral del grupo: en este caso se halla sometido a un código, admitido por todos, que fundamenta una tipología general de los roles y modos de expresión. (2011: 44)

De hecho, lo que llama mucho la atención sobre el personaje estudiado es que, sometido a este código colectivo, muy estricto en la época del feudalismo, funciona en la producción teatral de Lope y sus discípulos también fuera de este código. O quizás solamente se consiga crear esa impresión. Juan Carlos Rodríguez explica en su libro *Teoría e historia de la producción ideológica* que en España, de hecho, la ideología de lo individual (el llamado «animismo»), representado por la burguesía, nunca ha triunfado sobre la ideología de lo colectivo (o sea «el sustancialismo»), representado por los estamentos nobiliarios y eclesiásticos (2017: 329). Además, estamos aquí en el período de plena Contrarreforma, es decir, en el período de absolutismo más estricto, en el que no podemos hablar de una posible rebelión individual, aunque hay voces que defienden esta opinión.

No obstante, el hecho de aconsejar a su amo hasta el punto de influir mucho en la trama, el hecho de oponerse a su amo, replicarle, dirigir sus pasos y su vida amorosa, etc. lo consideramos como desviaciones de la norma de un criado de la época. Opina lo mismo, por ejemplo, Gómez (2006), diciendo que a Lope no le preocupa la inverosimilitud que supone el exceso de confianza entre el amo y su criado gracios, y añade una cita de Ricardo de Turia del año 1616 que documenta lo mismo incluso en aquel entonces:

Haciendo mucho donaire de que se introduzcan en las comedias un lacayo que, en son de gracios, no sólo no se le defienda el más escondido retrete que vive la dama, y aun la reina, pero ni el caso que necesita de más acuerdo, estudio y experiencia, comunicando con él altas razones de estado y secretos lances de amor. (*apud* Gómez 2006: sección Características principales, párr. 10)

Recordemos en este lugar también la famosa crítica de la nueva fórmula teatral de parte de Cervantes en el capítulo XLVIII de la primera parte de *Quijote*, que muestra un criado «retórico» y «consejero» como algo muy fuera de las convenciones. Dice el cura hablando con el canónigo: «Y qué mayor [disparate]

que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?» (2004: 484). Lázaro Carreter (1988) recuerda otro ejemplo donde Cervantes se burla de esta invención del Fénix. En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (III. 2) el poeta intenta escribir una obra de teatro dudando del género y de los personajes:

Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieve; y, con todo eso, no se desesperó de hacer la comedia, y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía, y a despecho del arte cómico. (2001: Capítulo segundo del tercer libro, párr. 4)

Abirached explica que el género de la comedia abre más libre curso al imaginario social y permite así crear este tipo de paradojas:

Productor de estereotipos, el imaginario social organiza el mundo en representaciones contrastadas (el rico y el pobre, el bueno y el malo, el hombre y la mujer), censura las desviaciones que alteran dicho orden y al mismo tiempo, paradójicamente, ofrece una vía de escape a las impaciencias provocadas por su estructura monolítica: en la ilusión que despierta y cuyas imágenes directrices dicta, pueden verse amos apaleados por sus criados, mujeres que aterrorizan a sus maridos, jueces culpables, monjes perversos, médicos ignorantes. (2011: 48)

Aceptamos esta explicación genérica como uno de los presupuestos válidos en busca de la respuesta de la paradoja del gracioso³². Como recuerda también Ruiz Ramón (1988: 147), la función del teatro es doble: la celebrativa y la catártico-conjuradora; es decir, un tipo de criado parcialmente «más libre» en su comportamiento y trato de su amo podía facilitar cierto alivio catártico al *vulgo* que empezaba a asistir a las puestas en escena.

Ahora bien, ya sabemos que el gracioso es un personaje determinado por el imaginario social que representa cierta paradoja entre el obedecimiento de las reglas sociales de la época y cierta transgresión de estas. La crítica ofrece como explicación el género, la interpretación del personaje como propaganda de los intereses de la monarquía, la que entiende su aconsejar como mera tradición literaria o, al contrario, una oculta subversión de parte de Lope, como hemos explicado en los capítulos antecedentes. Como no consideramos ninguna de las explicaciones suficientemente abarcadora ni completa, intentamos contribuir a esta larga discusión con nuestro análisis del personaje a base de su función consiliaria.

32 El gracioso funciona así también en las tragedias de Lope, sin embargo, la caracterización de los géneros en Lope no es tan estricta, ya que se trataba en la mayoría de los casos de tragicomedias y aún en las tragedias estaba presente el elemento cómico, representado justamente por el gracioso.

2.3.1 Componentes del tipo

2.3.1.1 La «pareja ideal»

Tomamos el título de este subapartado de la descripción de la pareja de galán y gracioso del antiguo pero todavía válido ensayo de José F. Montesinos «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», de 1925, un estudio extraordinario por ser citado en casi todos los ensayos sobre el gracioso hasta hoy y, sobre todo, por el poco desacuerdo que ha provocado. Parece ser que Montesinos llegó a captar la esencia de esta unión de dos personajes tipo ya en aquel entonces. Según él, se trata de dos elementos que se contradicen y complementan mutuamente a la vez: la carne (el gracioso) y el espíritu (el amo). El representante de lo bajo, lo material, lo carnal, junto con el que representa sobre todo la sangre noble, los ideales altos, el amor cortés, el valor, etc. Es esta relación central lo que, de hecho, determina casi todas las características individuales de los dos personajes e influye radicalmente en la trama también. La relación amo/criado es lo primero que mencionan todos los que prueban a describir al gracioso (Alborg, Silverman, Pedraza, Gómez, Ley, Durán, Prades, Ruiz Ramón, etc.). Silverman llega a afirmar: «Separado de su señor podemos estudiarlo como un ente sin vida. Pero entrelazado a la vida de su amo, importante para su destino, el gracioso puede estudiarse como un organismo vital» (1952: 65).

2.3.1.2 Lealtad, fidelidad

El lazo que conecta a los dos es seguramente el elemento de la lealtad del gracioso. Es un rasgo *sine qua non* también mencionado por todos los estudiosos que se han dedicado al personaje. Se trata de una característica más bien excepcional en comparación con la tradición literaria, recordemos otra vez los criados malévolos de la *commedia dell'arte*, los de *La Celestina*, los de Torres Naharro, etc. Nos atrevemos a afirmar que la fidelidad de la figura del donaire es un rasgo tan fundamental que domina todos los otros rasgos típicos del personaje. En la acción dramática, su lealtad es siempre más importante que su cobardía: él nunca deja a su amo en una situación peligrosa, aunque tenga miedo, domina también su pereza, su materialismo o incluso su comicidad. Todos los rasgos básicos del gracioso se subordinan a su lealtad al amo. Alborg incluso opina que, por ejemplo, su tantas veces mencionado materialismo no es una característica real, porque no corresponde con su lealtad en la estructura dramática:

ese contraste [...] entre su teórico materialismo y el generoso desprendimiento con que sirve al señor sin obtener provecho; prueba evidente de que el gracioso es, en esencia, una convención teatral y que su realismo materialista puede extraerse de sus palabras como un producto irónico, pero no se encuentra en la propia sustancia del personaje dramático, aunque tenga profundas raíces en la realidad social. (1974: 290)

Este rasgo de infinita, «perruna» en palabras de Montesinos, lealtad lo entendemos como un elemento que documenta el esfuerzo de pintar el gracioso como un «ideal» del criado, de acuerdo con una parte de la tesis de Maravall y Díez Borque. Este último, no obstante, tiene la lealtad del gracioso por una «actitud interesada, falsa lisonja en espera de recompensa» (1976: 245). Sin entrar, otra vez, en la polémica de si podía existir un lazo de amistad entre los desiguales, consideramos más importante el funcionamiento dramático del personaje que demuestra la lealtad no solo en las lisonjas, sino también y siempre en sus acciones aun cuando no están condicionadas por una futura recompensa, como menciona Alborg. Aunque muchas veces el gracioso pide a su amo dinero o mejor ropa o se queja de su pobreza, no lo engaña ni desobedece por dinero. Por ejemplo, el gracioso de la dama Diana en *La boba para los otros y discreta para sí*, decide hacer de tercero para encontrar un esposo para su ama; el galán Alejandro le empieza a ofrecer una recompensa, pero el gracioso lo interrumpe diciendo: «No lo quiero; / porque quien a buenos sirve / eso le basta por premio» (I, vv. 953-955) y se termina con estos versos el primer acto, lo que subraya su valor didáctico. Es un ejemplo de la lealtad del criado gracioso no condicionada por el deseo del beneficio material. Además, Fabio es el único gracioso con oficio de secretario en las obras estudiadas por nosotros, lo que se puede considerar un puesto económicamente y socialmente un poco más alto que el de lacayo, por eso este diálogo va a sonar más verosímil de su boca.

Como todos los rasgos básicos del gracioso, también la lealtad es declarada por él mismo en sus diálogos caracterizadores autorreflexivos:

- | | |
|----------|---|
| GARCERÁN | Lo que es silencio te ruego,
Marín, porque nadie note
que ya de Fulgencia soy. |
| MARÍN | Ya sabes tú mi lealtad.
(<i>El bobo del colegio</i> , I, vv. 515-519) |
| LOPE | Detente y piensa,
señora, la lealtad mía.
Soy hidalgo, aunque lacayo,
y puedo, en lo que es firmeza,
ser peñasco de Moncayo.
(<i>La villana de Getafe</i> , I, 105-109) |

GUZMÁN Yo soy Guzmán. Tan leal
quedo, que es borrachería.
(*El amigo hasta la muerte*, I, vv. 390–391)

SANCHO ¿Guzmán en este lugar?
Brava lealtad de criado.
GUZMÁN Soy el perro de Tobías.
(*El amigo hasta la muerte*, II, 1263–1265)

El gracioso nunca abandona a su amo, con la única excepción de Batín, de *El castigo sin venganza*, que lamenta su lealtad y desea escapar con Aurora.

La lealtad también es, por supuesto, una de las razones más importantes por las que aconseja al amo. Desde el punto de vista socio-histórico de Maravall, incluso «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). Es decir, según él, la lealtad involuntaria sería la única razón de sus consejos. No obstante, en el criado como personaje teatral los consejos tienen también otras razones. El análisis de tales razones es uno de los objetivos de nuestro estudio, pero gracias a nuestros estudios previos (Kolmanová, 2013) ya conocemos algunas. Desde el punto de vista de la acción dramática hay dos razones: con sus consejos hace avanzar la trama cuando anima a su amo y a la vez reduce su velocidad cuando lo tranquiliza al defender su honor si este se apasiona demasiado. Otra de las razones de estos consejos que deben parar al galán ante una aventura es la cobardía inherente a todo gracioso.

2.3.1.3 Cobardía

La cobardía de la figura del donaire es otra de las partes «obligatorias» del tipo del gracioso. No hace falta leer todos los estudios del personaje donde se menciona, porque casi en todas las comedias de Lope hay por lo menos un ejemplo de su cobardía, explícito o implícito. Se trata de otra característica típica que se desprende de su rol social y su relación con el galán noble: representa el contrapunto del caballero cuya cualidad innata debe ser el valor. Con este recurso de contraste ‘caballero valiente contra criado cobarde’, de hecho, se subraya esta virtud del noble en favor de los valores monárquicos. El gracioso es consciente de su cobardía, lo que otra vez se nota en sus diálogos consiliarios autorreflexivos, que suelen estar cargados de comicidad. Sirva como ejemplo este cuentecillo del gracioso Tello de *El Caballero de Olmedo*:

2 Seis partes del gracioso consejero

Fui con ella (que no fuera)
a sacar de un ahorcado
una muela; puse a un lado,
como arlequín, la escalera.
Subió Fabia, quedé al pie,
y díjome el salteador:
«Sube, Tello, sin temor,
o, si no, yo bajaré».
¡San Pablo, allí me caí!
Tan sin alma vine al suelo,
que fue milagro del cielo
el poder volver en mí.
Bajó, desperté turbado
y de mirarme afligido,
porque, sin haber llovido,
estaba todo mojado.
(I, vv. 960-975)

O de Andrés en *Amar, servir y esperar*:

Tente, ¿estás loco?, a las ligas
le da el agua, mas ya llega,
y la recibe en los brazos,
ya desmayada en las yerbas
parecen Céfalo y Pocres;
de ver el agua me tiembla
el corazón; o bien haya
quien por bodegas navega,
donde el peligro es dormir,
arrobandose con ellas.
Un astrólogo me dijo
(tal salud el Turco tenga
como yo se la deseó)
que del agua, o mala o buena,
me guardase, que tenía
notable peligro en ella;
por no estar la orilla enjuta
más adelante la lleva.
Cobarde he sido, no importa,
ya mi barco llega a tierra.
(II, vv. 1191-1210)

Hay diálogos consiliarios del gracioso que demuestran su cobardía como una suerte de respeto o aún temor a la nobleza. En estos casos el criado «utiliza» su cobardía también para defender el honor de su amo:

Como la sirve el Conde, ser podría
que se enojase, y nunca el que es prudente
hizo pesar al hombre poderoso
por no dar en sus manos algún día;
que el desigual lo que es posible intente
tengo por aforismo provechoso.

(*Las bizarriás de Belisa*, III, vv. 2002-2007)

Pero hay también ejemplos en los que se nota que el gracioso no se esfuerza en suprimir su crítica y desobediencia. El ejemplo del otro caso proviene de *El marido más firme* (1617-1621) cuando Fabio está obligado a bajar al infierno al lado de su amo para recuperar a su esposa. Aquí ya no se trata de defender el honor, sino de un simple miedo que acentúa la contrastante determinación del «marido más firme» de ir hasta al infierno por el amor a su amada:

Cuando lo justo pidas,
bien sé que es de amador afecto tierno;
pero ¿cuál hombre ha dicho a su criado:
toma luego el camino del infierno?
¿Soy yo logrero? ¿Vendo vino aguado?
¿Echo yo en azafrán hebras de vaca?
¿Juzgué cosa jamás mal informado?
¿Fingíme santo yo con la matraca
de lo exterior? ¿Robé la hacienda ajena?
(III, vv. 2081-2089)

Es decir, la cobardía del gracioso, que también se demuestra en sus diálogos consiliarios, es un recurso de función caracterizadora y cómica, desde el punto de vista histórico-social subraya el valor del galán, pero su cobardía siempre está subordinada a su lealtad, incluso se va con su amo al infierno a pesar de rabiar de miedo.

2.2.1.4 Materialismo, glotonería, pereza, gusto por la bebida

Hemos unido estas características en un grupo porque todas designan lo que es la «carne» en la dualidad «carne-espíritu», mencionada por Montesinos. Es otra de las características derivadas de esta relación contrastante y complementaria y

expresión clara de su pertenencia al estamento bajo. En este aspecto, el gracioso, de hecho, «no trata cosas altas» y, como bien observa Díez-Borqué, el hambre es tratada aquí siempre como elemento cómico, un recurso de idealización de la realidad. Mientras que la interpretación de Maravall y Díez-Borqué es estrictamente ideológica en el sentido de propagación de valores de la monarquía, recordemos aquí también la función catártico-conjuradora del teatro, que, en este caso, se puede demostrar como aligeración del asunto que alivie al *vulgo*. Es decir, al presentar un criado siempre leal que pasa por hambre bromeando e incluso recibiendo una mujer al fin, Lope alcanza a consolar las dos capas, y no hay que verlo solo como un servicio a la corona sino también al pueblo que, como sabemos por ejemplo del *Arte nuevo de hacer comedias*, le interesaba mucho.

En cuanto a los diálogos de función de consejero, encontramos el mejor ejemplo ya en el primer acto de la primera comedia con gracioso, *La francesilla* (1596). Se reflejan aquí la pereza, la glotonería y el amor al dinero a la vez cuando dice a su amo:

Métete en cas de un figón
y comamos como grandes,
que no habrá Francia ni Flandes
de mayor recreación,
y estemos en caponera
con aquestos mil escudos.
(I, vv. 293-298)

Aunque, como hemos dicho, su lealtad domina a su materialismo, o sea, no engaña al amo por dinero, nunca se avergüenza de pedir dinero u otra recompensa material cuando hay una oportunidad conveniente:

Ya sabes
que te he servido diez años,
y que es razón que me pagues.
Líbrame algún dinerillo
en Sevilla, de mis gajes,
(*La villana de Getafe*, III, vv. 3410-3414)

En *El perro del hortelano* pide a la Condesa de Belflor:

A ver lo que mandas vuelvo
con vergüenza destas calzas,
que el secretario, mi dueño,
anda salido estos días;
y hace mal un caballero,
sabiendo que su lacayo

le va sirviendo de espejo,
de lucero y de cortina,
en no traerle bien puesto.
(I, vv. 603-611)

En *El marido más firme* (1617-1621) pide recompensa por un consejo que le ha dado al príncipe que no es su amo:

FABIO Pues solo quiero dejarte;
pero advierte, mayoral,
que si es verdad, has de darme
las colmenas prometidas.
ARISTEO Pocas son para pagarte.
(II, vv. 1406-1410)

Hay también un interesante ejemplo que documenta que el gracioso puede valorar el honor de su amo más que el dinero y lo persuade de esta manera en un típico diálogo cuando le recomienda otra mujer después de una decepción amorosa:

DON JUAN ¿Con qué dinero, necio?
TELLO No todos los amores tienen precio.
Méritos tienes, ama.
¿Ha de faltar una mostrenca dama,
que te quiera por gusto?
DON JUAN ¡Majadero!
¿Amores en la corte sin dinero,
y más agora que tan caro es todo?
(*Las bizarriás de Belisa*, I, vv. 367-374)

2.3.1.5 Comicidad, sentido común, nobleza de carácter

La comicidad es el único rasgo típico del gracioso que no es derivado de su relación con el amo. No obstante, no está fuera de su papel social, ya que, según algunos preceptos, la comicidad es posible solo en personajes no nobles. Cuando Charles David Ley describe su visión del origen del personaje del gracioso dice:

Para que uno de los «buenos» fuese cómico, hacía falta, pues, que fuera también el hombre del pueblo. El ideal aristocrático rechaza tan severamente lo absurdo como lo bajo; quien se atrevía a reírse de un caballero, era obligado luego a lavar la ofensa con

2 Seis partes del gracioso consejero

sangre. No obstante, la carcajada es profundamente humana, y en los autos religiosos el hombre del pueblo, o sea, el pastor cómico (padre del «bobo»), era muy apreciado. Aunque un Herodes o un diablo cómico pudiesen ser del gusto de los espectadores, la risa más franca, es la que nace de cierta simpatía, cierto parentesco. (1954: 12)

Como ya hemos dicho, según Maravall, Lope utiliza «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» (1977: 24). Es decir, el estado social es el elemento que posibilita la comicidad del gracioso. Su comicidad es una de las bases de su existencia y de la comicidad en la comedia áurea en general. No hace falta documentar este rasgo con ejemplos ni de sus consejos (ya hemos visto varios más arriba), ni analizar los recursos de su comicidad, trabajo del que se han encargado muy bien otros en el pasado. Para el presente análisis es interesante recordar los dos tipos de su comicidad que estableció ya Montesinos: la no voluntaria, que consiste en sus rasgos analizados más arriba –cobardía, hambre, etc.– y la voluntaria, que consiste en sus bromas, independientes de su estado social.

La conciencia de su propia comicidad es un rasgo que comparte con el personaje del bufón. La conexión con este tipo, o arquetipo, mencionado más arriba y por varios críticos (Ley, 1954; Maravall, 1977; Arango, 1980; Durán, 1988; Ruiz Ramón, 2005; Thacker 2009, etc.), resulta también interesante para la interpretación de su función consiliaria. Lo que el bufón y el gracioso tienen en común según todos los que mencionan este parentesco es la locura carnavalesca, total en el bufón, pero que en el gracioso se manifiesta como capacidad de decir las verdades que otros no pueden. Justamente esta idea la menciona repetidamente Costarelli en su estudio sobre los consejos del Quijote:

El sabio que aconseja es un loco. Hace locuras como un demente pero habla como diez sabios. Cervantes crea un loco, porque concebía la novela con el criterio de *deleitar aprovechando*. La gravedad y la rigidez de la doctrina trasmitida en los consejos reclama, según el criterio cervantino, una forma agradable que aligere su severidad. Recordemos al respecto las palabras de Pfandl: «La sabiduría y la razón habían de disfrazarse, para ser escuchados, con la gorra del bufón del absurdo, de la locura y de la sinrazón» (1952: 327). (2014: 321)

Se presentan dos ideas: la paradoja del loco sabio y la capacidad de los consejos de deleitar aprovechando. En cuanto a la primera idea: ¿por qué se disfraza la sabiduría con la gorra del bufón? Se ofrecen dos razones: primero, el bufón en su forma original (no el gracioso) está libre de todas las convenciones sociales y por eso tiene permiso de decir lo que quiera; segundo, si el bufón dice una verdad muy dura u ofensiva, los demás (normalmente, los cortesanos) no se

sienten obligados a creerle, porque está loco. Thacker recuerda que la idea del loco sabio proviene ya del *Elogio de la locura* de Erasmo de 1511. A pesar de ser condenado el ensayo en la España de Felipe II, los poetas y dramaturgos del Siglo de Oro conocen el concepto de la obra erasmiana (Thacker, 2009: 177). El tópico del cuerdo loco se proyecta también en las obras primerizas de Lope en forma del personaje de loco, cuya «voz anárquica» y «oposición terca a la razón», según Thacker y como ya hemos mencionado en el capítulo de la diacronía, luego forma una parte constituyente de la figura del donaire lopesca. Concluye Thacker en cuanto a la sabiduría del gracioso que «no sólo se oyen a través de su voz los comentarios iconoclastas de éstos [los locos], sino también las verdades que a veces desvelan» y que «posee la misma astucia, para reconocer cómo deberían de ir las cosas» (2009: 186).

Estas verdades, o consejos generales en este caso, suelen ser el recurso literario que, como hemos destacado como la segunda idea más arriba del estudio de Costarelli, deleita aprovechando. Thacker, desarrollando la relación del personaje del loco y el gracioso en el teatro de Lope, dice al respecto:

La perspectiva, por decirlo así, invertida del loco deleita al público y también enseña muchas veces a través del desengaño. Su misma presencia y sus palabras equívocas habrían funcionado como una invitación al público del corral para escuchar con atención, para dudar acerca de la verdad. (2009: 185)

La idea del desengaño a través del loco aparece varias veces en su estudio cuando explica las bases reales del personaje del loco en la sociedad de aquella época³³ y no es el primero que relaciona esta cualidad directamente con el gracioso. Manuel Antonio Arango opina: «En Lope de Vega, el bufón es el encargado de dar juicios prudentes sobre las cosas, pero al mismo tiempo es el intérprete para decir las verdades a los diferentes protagonistas» (1980: 379). Manuel Durán llega a afirmar hablando de esta cualidad del bufón: «El gracioso también, con frecuencia, observa las exageraciones y la falta de realismo en los proyectos de su amo. La presencia del gracioso [...] en nuestras letras es siempre invitación a la risa, a una risa ambigua y filosófica» (1988: 10). Incluso Díez Borque encuentra dentro de su defensa del gracioso como medio de manipulación algún espacio para describir su capacidad de hablar libre, lo llama «el tono del gracioso» y se

33 «A finales del siglo XVI se entendía bien la paradoja del cuerdo loco y, en parte con el fin de equilibrar la vida confusa de la corte y desengañar a los cortesanos hipócritas, se solía acoger a hombres y mujeres de placer, a veces provenientes de la casa de locos de Zaragoza. Felipe II, sobre todo, sintió mucho cariño por sus locos y otros hombres de placer. Fuera cual fuera en realidad el papel del loco de casa o de corte, se esperaba de esta figura un ingenio inocente pero iconoclasta.» (2009: 177); «Este mundo al revés, en que el loco (y el loco fingido), tradicionalmente incapaz de desempeñar un papel fijo en la sociedad, enseña a sus conciudadanos y les guía hacia la verdad y el desengaño, es un fenómeno europeo.» (2009: 178)

trata, según él, de «una parte de la realidad que le corresponde a él en exclusiva; un fondo y una forma de experiencia humana que la comedia hace privativas de este personaje y que, por tanto, sólo incorpora a través de él» (1978: 250).

Francisco Ruiz Ramón se dedica a la relación de gracioso-bufón en su estudio «La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)» (2005), en cuya introducción analiza el campo léxico del gracioso-bufón, y por las definiciones de los vocablos «chocarrero», «truhán», «bufón» llega a varios puntos que el gracioso y el bufón tienen en común y, aunque tiene en cuenta solo los graciosos de las tragedias calderonianas, los rasgos comunes son en gran medida válidos también para su precedente lopesco:

1) su condición de profesional de la burla y de la risa; 2) su afición compulsiva a la buena vida (comer, beber, jugar, holgar [...]]; 3) la libertad para decir y hacer lo que de otro modo no podrían en absoluto hacer ni decir; y 4) su frecuentación o adscripción al espacio cortesano [...] sin pertenecer a él. (2005: 210)

Es decir, lo bufonesco del gracioso es representado no solo por su comicidad, sino también por su libertad en el hablar. Según otra teoría presentada, esta cualidad proviene en el gracioso lopesco del personaje del loco de las obras primeiras del dramaturgo. En cualquier caso, el gracioso representa la confluencia de este elemento carnavalescamente libre y del criado-vasallo que siempre obedece. Esta paradoja también se manifiesta en la manera con la que utiliza sus verdades para aconsejar a su amo o a otros personajes socialmente superiores.

2.3.1.6 El gracioso consejero

Llegamos aquí parcialmente al núcleo de nuestra investigación de la función consiliaria del personaje, enfocando en este caso la relación de este papel suyo con el tipo social al que el gracioso pertenece.

Ya sabemos que la actuación consiliaria del gracioso es un hecho mencionado, aunque no analizado, por la mayoría de los críticos que se dedicaban al fenómeno de este personaje. Algunos adscribieron esta característica también a su sentido común, *bon sens* o «la fuerza práctica de la sabiduría popular» (Díez Borrás, 1976: 248), cualidades que provienen del origen vulgar del personaje. Este tipo de sabiduría del gracioso se manifiesta en gran medida en sus consejos que llamamos generales y suelen tener forma de proverbios, aforismos, cuentecillos o largos sermones. Hernández Valcárcel afirma que esta forma de cuentecillos tiene justamente esta función de decir la verdad que solo el bufón podría decir: «Mediante el cuento, el criado puede hablar claro y poner de manifiesto los defectos del galán sin temor a su ira y su castigo, es decir, puede manifestar la

verdad mediante la falsedad de la ficción» (1992: 217). Otra vez un elemento que encontramos también en el Quijote. Se va a analizar el funcionamiento de los cuentecillos y sentencias del gracioso más profundamente en los siguientes capítulos, sobre todo en el «2.6. Público», ya que este tipo de consejos tiene también una validez exterior, en función de mediación del mensaje al vulgo.

En este lugar vamos a analizar más bien el hecho de que el gracioso aconseje, paradoja de la que él mismo es consciente:

Afréntate de que yo
te enseño el vivir.
(*La discreta enamorada*, I, vv. 375-376)

Daca esa mano y mirad
a qué punto habéis llegado,
pues un lacayo cuitado
hoy hace vuestra amistad.
(*El amigo hasta la muerte*, I, vv. 922-925)

De todos los críticos que hablan de la función de consejero del gracioso recordemos por lo menos las valiosas conclusiones de Juana de José Prades (1963). En cuanto a la esencia del personaje del gracioso concluye:

El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado, lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor. (1963: 251)

Es decir, el papel de consejero es confirmado como un rasgo inherente del tipo. Jesús Gómez, que se dedica en su estudio del gracioso sobre todo a sus precedentes «pre-francesilla», dice sobre el gracioso de *El favor agradecido*: «Pinelo asume funciones de consejero que serán básicas en el desarrollo posterior de la figura del donaire» (2005: sección *Comedias palatinas*, párr. 12). En el capítulo del análisis del gracioso concluye Gómez comentando la polémica que empezó ya Miguel Herrero (1952) sobre la amistad de amo y criado y la reducción de su función consiliaria al mero «deber de advertencia» que hace Maravall:

Estoy de acuerdo con la observación de Maravall, ya que no hay por qué confundir con la amistad entre iguales la familiaridad que muestra el lacayo hacia su amo. No obstante, hemos visto que existen figuras del donaire que asumen, con toda confianza, funciones de consejero. De ahí la progresiva importancia que adquiere el lacayo dentro de la trama de la comedia, ya que condiciona o determina

2 Seis partes del gracioso consejero

lealmente las decisiones de su amo, a pesar de los preceptos en sentido contrario. (2005: sección *Materialismo y fidelidad.*, párr. 33)

Y justamente este hecho de influir con los consejos a pesar de los preceptos es la paradoja que nos interesa aquí. Volviendo al principio de este capítulo, en este lugar vamos a ver algunos ejemplos de la paradoja de la comedia de la que habla Abirached: «censura las desviaciones que alteran dicho orden y al mismo tiempo, paradójicamente, ofrece una vía de escape a las impaciencias provocadas por su estructura monolítica» (2011: 48).

Primero, los que documentan la forma de censura de las desviaciones, cuando el gracioso aconseja de modo cortés o lisonjeando:

De tu locura me admiro.

Advierte, señor, que estás
donde, si fueses sentido,
nos han de quitar la vida.

(*El bobo del colegio*, I, vv. 934–937)

Si vengo a ser su primo y ser su esposo,
de tosco talle y de grosero ingenio,
y en ti mira, señor, partes tan justas
para estimarte, ¿para qué te espantas?

Tu traje, aunque es de Pedro, claramente
se echa de ver que no es de Pedro el talle,
y el talle ayuda mucho a los vestidos,
que en quien le tiene ruin están vencidos.

Cuando tú parecieras por tu talle
doctor de monos, padre de mochuelos,
¿qué importaría rasos, terciopelos,
tabíes, espolines ni cambrayes?

(*El desconfiado*, II, vv. 1256–1267)

Tal y como en los otros casos de características básicas, el gracioso cumple el presupuesto de ser consciente de esta capacidad suya:

Bien le sabré persuadir.

Tú verás cómo le hago
una elegante oración,
con que tu ilustre opinión
y a su envidia satisfago.

No es mi pluma tan bisoña,
mayores conceptos pare,

lo que de ingenio faltare
supliré de carantoña.
Déjame hacer.
(*Guerras de amor y de honor*, III, vv. 1831-1840)

Mejor lo tomaré yo
en acertados consejos;
cuanto y más que Amor tiene,
y, en fin, la pena entretiene.
(*El Argel fingido y renegado de amor*, II, vv. 1333-1336)

No lo aconsejo.
(*La bella Aurora*, II, 1476)

Ejemplos me faltan ya
para templar tu locura.
(*Amar, servir, esperar*, III, vv. 2530-2531)

La misma conciencia de esta capacidad la tiene su amo, que a menudo pide su consejo en situaciones graves, así que no se puede confirmar que en la comedia el criado no puede aconsejar (Díez Borque):

LUCINDO ¿Qué he de hacer?³⁴
HERNANDO Buscar, señor,
una bella contracifra.
(*L. 114-115*)

LISARDO ¿Qué me aconsejas, Beltrán?
BELTRÁN Oíd.
LISARDO Di presto.
(*El caserío de Madrid*, II, xv, 2122-2124).

TEODORO Pues ¿qué puedo hacer, Tristán,
en peligros semejantes?
(*El perro del hortelano*, I, lxv, 370-371)

34 Es muy interesante el estudio de Hilaire Kallendorf llamado «Qué he de hacer? The comedy as casuistry» (2004) donde la autora analiza los monólogos de los personajes de la comedia que empiezan justamente con esta pregunta o alguna muy parecida, explicando que se trata de cierto «género» de confesión. En nuestros casos, no obstante, siempre se trata de diálogos, no monólogos, en los que el personaje apela al otro pidiendo ayuda.

2 Seis partes del gracioso consejero

TEODORO Todo es gracias, ¿qué he de hacer?

TRISTÁN Pensarlas hasta perder
la gracia de la Condesa.

(*El perro del hortelano*, I, vv. 509-511)

DON JUAN Yo voy. -En rigor tan fiero,
¿qué puedo hacer, Pedro amigo?

(*El desconfiado*, I, vv. 295-296)

ARISTEO La verdad me persuades;
pero dime tu consejo.

(*El marido más firme*, II, vv. 1364-1365)

CÉFALO ¿Qué haré, Fabio?

FABIO No creer
esta celosa hechicera,
sino buscar a tu esposa.

(*La bella Aurora*, II, vv. 2007-2010)

CÉFALO ¡Desdichada fue mi estrella!

¿Qué haré, Fabio?

FABIO Estoy sin alma.

(*La bella Aurora*, III, vv. 2917-2919)

Ahora bien, vamos a ver las situaciones en las que los consejos del gracioso ofrecen la mencionada «vía de escape» a las impaciencias o frustraciones del pueblo. Pueden tener forma de abierto desacuerdo, réplicas o incluso insultos:

Ese argumento te niego;

(*La viuda valenciana*, II, v. 1110)

Calla, y burlaré a Marcela,
que hay grandes cosas después.

¡Ah, señor Riselo!

(*El acero de Madrid*, III, vv. 3068-3070)

LOPE ¡Qué en esto gustes de andar!
¿Cuál diablo te lo aconseja?

DON FÉLIX ¿Tú no me darás el pie?

LOPE ¿Eres tú representante?

DON FÉLIX ¡Ay, Dios, quién fuera gigante!
Ponte a gatas.

LOPE ¿Para qué?

FÉLIX Para que subido en ti
pueda alcanzar a tocalla.

LOPE Basta hablalla.

(*La villana de Getafe*, I, vv. 786-794)

No tienes razón, señor.

(*El amigo hasta la muerte*, II, v. 1345)

FABIO ¡Tente, que estás ciego!
Mira que está don Félix a la puerta.

CELIO ¿A la puerta?

(*El abanillo*, III, vv. 2231-2233)

PALOMINO ¡Vive Dios
que yo no le perdonara!

MARTÍN ALFONSO Anda.

PALOMINO Déjame.

MARTÍN ALFONSO ¿Qué quieres?

(*Guerras de amor y de honor*, II, vv. 1470-1472)

TRISTÁN ¿Qué diablos me estás diciendo
inútiles bernardinas
en tiempo que a pie caminas
y de hambre vas muriendo?
¡Ah, vieja de Satanás,
pescador con piel de cabra!

FELICIANO No me hables más palabra.

TRISTÁN Manda menos y anda más.

FELICIANO ¡Ah, villano!

(*La francesilla*, II, vv. 913-921)

A veces también aparecen consejos en forma de cierto tipo de amenaza:

Yo iré;
mas defenderme te toca,
y si hacerlo no quisieres,
no te espantes si me vieres
con la barriga a la boca.
(*La discreta enamorada*, II, vv. 112-116)

2 Seis partes del gracioso consejero

Por mí, duerma norabuena;
tu gusto debo seguir,
y, así, voy a prevenir,
como mandas, cama y cena;
pero si Inés lleva el fin
a no más de entretenerte,
¡vive Dios que he de ponerte
los zapatos del rocín!

(*La villana de Getafe*, I, vv. 535-542)

Y como cumbre del alivio que puede presentar un gracioso al *vulgo* en las tablas es un amo que alaba a su criado por haberlo reñido:

Bien es, Martín, que me riñas;
los deseos me engañaron.

(*El premio del bien hablar*, III, vv. 2091-2092)

Ahora bien, si buscamos alguna tendencia en cuanto al año del nacimiento de la obra en la forma en que el gracioso trata a su amo aconsejando, no encontramos casi nada significativo, lo único que llama la atención es que el diálogo más «grosero» en la pareja proviene de la primera obra con gracioso –*La francesilla* (1596)– y luego en las obras más maduras ya no aparece. En cuanto al género o subgénero tampoco se ha detectado alguna tendencia. Resulta que depende siempre de la obra concreta y del carácter del gracioso.

2.3.2 Resumen y conclusiones

Al principio de este capítulo establecimos que el personaje del gracioso es, sobre todo, un personaje tipo y que su creación proviene, sobre todo, del imaginario social. Explicamos que es representante de la paradoja del género de la comedia, que censura las desviaciones del orden social establecido, pero, a la vez, abre vías de escape a este orden gracias a su función «catártico-conjuradora». Esta paradoja se manifiesta en el gracioso también en el hecho de aconsejar y en un modo de comunicación con los nobles que en la realidad de aquella época no sería admisible. La crítica literaria e histórico-social interpreta, no obstante, al gracioso como un recurso de mantenimiento del poder por parte de la monarquía y su aconsejar lo explica como ecos de la tradición literaria, mero deber de advertencia, ayuda en cosas prácticas o incluso afirma que el criado no puede aconsejar. Otras teorías presentan una tesis contraria que, sin embargo, llegan a los extremos de ver en la comedia lopesca una subversión bien escondida.

Por lo tanto, el objetivo de este capítulo fue analizar los componentes del tipo de gracioso en relación con su función consiliaria y encontrar las posibles razones de esta función para aclarar un poco más su papel paradójico.

La primera explicación nos la ofrece ya el propio género de la comedia que, como venimos diciendo, censura las desviaciones de la norma, pero abre las vías de escape a la vez.

En cuanto al personaje tipo en concreto, observamos que hay dos características que dominan a las otras: la infinita lealtad que se deriva de la relación amo-criado, un elemento que casi no conoce excepciones en el teatro lopesco y que apoya el orden establecido; y la segunda característica fundamental, la comicidad. Esta, como la única parte independiente de la relación con el amo, tiene mucho en común con el personaje del bufón (o con el personaje del loco de las obras primerizas de Lope), representante de la locura carnavalesca, cuya característica más importante –entre otras– es su libertad en el hablar y en el comportamiento. Esta libertad se manifiesta en el gracioso en sus consejos, que influyen mucho en el comportamiento del galán noble. La forma de estos consejos a menudo es tan libre que rompe las reglas sociales de aquella época y puede ofrecer así una vía de escape a las frustraciones del vulgo, para el que el hambre y la pobreza no eran cosa siempre cómica, pero justamente también por eso, a nuestro juicio, asistía con placer a las nuevas representaciones que mostraban en las tablas cosas tan irreales como un criado que está siempre de buen humor, bromeando y es tratado con justicia por parte de la nobleza. Lope utiliza este recurso durante todo su período creativo, desde el nacimiento de la figura del donaire, lo que parece probar que fue un elemento apreciado por parte del público.

El tipo del gracioso, en resumidas cuentas, es un personaje que con su obediencia infinita cumple los requisitos de la sociedad estamental y contenta así a la nobleza presente en el público, y a la vez, con la parte bufonesca que contiene en sí, deleita el público vulgar, que ve sus fantasías materializadas en las tablas.

2.4 Fábula: consejos en acción

Llegamos a la cuarta parte constituyente del personaje teatral: la *acción* o la *fábula*. Ya se ha dicho que se trata de la parte más esencial, ya que en ella, de hecho, nace el personaje: «los personajes no actúan para imitar a los caracteres, sino que reciben sus caracteres por añadidura y en razón de su acciones», en palabras de Aristóteles (*apud* Abirached, 2011: 57). Hablando de la unidad de acción como la más importante de las tres unidades, Abirached cita el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope diciendo: «si el teatro tiene alguna ley irreductible a todas las retóricas, es ésta» (2011: 56):

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvén;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo;
(vv. 181-187)

La «primacía» de la fábula en palabras de Abirached dura hasta el siglo XVIII. La coherencia de la acción es la base del teatro de aquella época y Lope es muy consciente de ello. El teatro de Lope es teatro de acción por excelencia, como sabemos, es un teatro escrito también o, sobre todo, para el «vulgo», pues el suspense producido por una intriga complicada es una de las estrategias de mayor éxito, como describe en los versos 231-239³⁵ del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Pedraza resume esta capacidad del dramaturgo diciendo: «Nadie ha tenido un sentido tan ampliamente desarrollado para organizar la acción dramática, para mantener en vilo al espectador, para despertar su interés y concentrar su atención en los acontecimientos de la escena» (1980: 125).

Una de las estrategias geniales que inventa Lope para captar y mantener la atención de los espectadores es sin duda la figura del donaire, cuya función dramática comenta Pedraza de esta manera: «En un mundo donde tantas trabas hay que burlar para llegar a tener unas relaciones íntimas no impuestas, hace falta un director de escena que lleve a buen puerto las trapisonadas amorosas de los protagonistas. El gracioso, criado del galán, cumple esa función» (1980: 82). Esa función de director de escena es ejercida por el gracioso también a través de los consejos que da a otros personajes, sobre todo, a su amo. Jesús Gómez habla de «la progresiva importancia que adquiere el lacayo dentro de la trama de la comedia, ya que condiciona o determina lealmente las decisiones de su amo, a pesar de los preceptos en sentido contrario» (2006: sección *Materialismo y fidelidad*, párr. 33). En este capítulo intentamos investigar más detalladamente la función dramática de los diálogos aconsejadores del gracioso: cuánto y cómo influye en

35 Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena,
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.
(vv. 231-239)

la trama, en el enredo y desenredo, si de hecho se trata de una importancia «progresiva» o independiente del tiempo, etc.

En el análisis previo (Kolmanová, 2013) descubrimos que las funciones de los consejos del gracioso corresponden a las funciones del lenguaje que establece la teoría de Roman Jakobson³⁶. Es decir, la función *expresiva* derivada del destinatario corresponde a los consejos en los que el personaje llama la atención sobre sí mismo, la que analizamos en el capítulo del carácter. La función *poética* se deriva del mensaje mismo, la función *referencial* es determinada por el contexto y se trata, por tanto, de los consejos generales del gracioso que «educa» en cuanto a ciertos fenómenos (amor, matrimonio, mujeres, etc.) y vamos a dedicarnos a este tipo en el capítulo «2.6. Público» al analizar la posible función didáctica de los consejos. Las funciones fática (de contacto) y metalingüística (metateatral) también aparecen en sus diálogos, pero no en los de función consiliaria. La única que no hemos mencionado, la función *apelativa*, derivada del destinatario al que el mensaje es destinado, es justamente la que nos interesa aquí hablando de la función dramática de los consejos. Se trata de los diálogos en los que el gracioso apela a otro personaje y trata de influir así en su acción.

En la investigación realizada anteriormente sobre diez obras resultó que hay dos modos en los que el gracioso, «director de escena», dirige la trama aconsejando. El primero es el de activar, animar, empujar y así hacer avanzar la trama y el segundo es el de dirección contraria: apaciguar, disuadir, frenar y así defender el honor del galán. Sus consejos normalmente se dirigen a su amo, pero no son excepciones también los consejos a otros personajes elevados, p.ej. a la dama con la que colabora en la intriga amorosa o a los personajes antagonistas de la nobleza. Con su aconsejar dirige también a otras figuras de la servidumbre, como a la criada de la dama (su amada) o a otros criados o esclavos. Imaginémonos la función dramática del personaje del gracioso, entonces, metafóricamente y con un poco de exageración, como un policía de tráfico en el cruce que con sus gestos hace parar o avanzar los coches. Aunque el gracioso muchas veces expresa su codicia, su cobardía, o a veces su fanfarronería, en los consejos, al contrario, no dirige la escena por sus propios intereses, sino para servir al argumento, así como el policía en el cruce sirve al tráfico.

La investigación de treinta obras en vez de diez ha acentuado el hecho de que el grado de importancia del gracioso para la trama varía mucho dependiendo de la obra. En la mayoría de las comedias aparecen ambas técnicas o por lo menos

36 De manera breve y concisa explica los elementos el propio autor en su libro *Ensayos de lingüística general*: «El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia [...] que el destinatario pueda captar, ya verbal, ya susceptible de captar; un CÓDIGO del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario [...]; y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario» (1975: 353).

una; en algunas incluso el gracioso es el urdidor de la intriga y se encarga de inventar y realizar la solución que lleva al desenredo. Profundizamos este rasgo suyo aquí también desde el punto de vista cronológico y temático de las obras. Ahora bien, vamos a analizar las técnicas mediante las cuales el gracioso influye en la acción: el activar, el parar y la función «cumbre», que combina las dos precedentes y añade un toque más de su ingenio: la de urdir el enredo.

2.4.1 Activar

2.4.1.1 ¡Léela!

Se ha confirmado que el gracioso suele animar en muchas ocasiones al destinatario de la carta, que muchas veces trae él mismo, a que la lea. Normalmente se trata de situaciones en que la dama le manda una carta al galán, pero este está ofendido o desamorado y rechaza leerla. Este papel de mensajero del gracioso, quien carece de compromiso emocional en el asunto, y por tanto puede conectar a los personajes, parece un elemento tradicional para hacer avanzar la trama. En la mayoría de los casos aparece este recurso en el primer acto de la obra, cuando se desarolla el enredo. Presentemos una serie de ejemplos:

En *La francesilla* (1596), el galán recibe una carta de su amada y el criado le anima graciosamente: «Abre más quedo la nema / si no es que el papel te comas.» (I, vv. 122-123). Lo mismo pasa en el segundo acto cuando en Francia reciben una carta de Madrid, su ciudad de origen:

TRISTÁN Lee, español o francés.
FELICIANO Clavela firma. No es nada.
TRISTÁN Antes sí, que es el aviso.
 Lee y disimula bien.
 (II, vv. 1686)

En el primer acto de *El acero de Madrid*, Beltrán saca a su señor de su ensueño romántica diciendo:

Encarez, con razón,
la mano por su hermosura
y su fe, pues te asegura
que es papel del corazón.
Lee, señor, por tu vida.
(I, vv. 160-164)

En *La octava maravilla* (1609) el lacayo Motril trae una carta amorosa a la dama Ana y después de pedir dinero por este servicio le dice: «Lee el papel» (I, v.813). Una situación parecida se encuentra en el primer acto de *El amigo hasta la muerte*, donde el gracioso trae una carta de doña Ángela a su amado don Sancho:

Leed y pagad el porte,
que no viene en la cubierta,
porque ésa es cifra encubierta
a entendimientos de Corte.
¿Qué miráis?, ¿en qué pensáis?
(I, vv. 377-381)

Y luego insiste: «Leed el papel, que espero / que os holguéis» (I, vv. 387-388) y «No es estilo noble y cortés / no ver el papel primero» (I, vv. 406-407). En *El perro del hortelano*, Tristán tampoco tiene paciencia con su amo cuando vacila en leer la carta de una de sus dos amantes: «Léele, por vida mía» (II, v. 1357). El último ejemplo proviene de *El desconfiado* y es muy típico. El galán rechaza leer el papel de su amada, pero el criado le persuade: «Es inclemencia / mostralla rigor tan fuerte. / Léela» (I, vv.918-920).

Es muy interesante que desde *El desconfiado* del año 1615-1616 no hayamos encontrado más casos de este tipo en nuestras obras. Al contrario, desde *El perro del hortelano* (1613) aparecen entre los consejos activadores casi únicamente los que animan al galán a conquistar a su amada o a decidirse por el amor. Como si el gracioso se encargara de consejos cada vez más importantes para la intriga. Sigue siendo muy gracioso, pero se hace un verdadero consejero en cosas de amor. Es muy notable que este cambio temático en sus consejos corresponde con el cambio descubierto a la hora de estudiar la evolución diacrónica del número de diálogos consiliarios en general. Es decir, coincide con la tercera etapa de la periodización de la comedia nueva, la llamada «Etapa de exageración» de los rasgos, según Cañas Murillo, datada después de la publicación del *Arte nuevo* en 1609. Aunque este período en general se percibe más bien como decadente, demasiado esquematizado y superficial³⁷, el personaje del gracioso parece alcanzar

37 En palabras de Cañas Murillo: «La acción se complica, mediante la adición de acciones e historias secundarias, y mediante la acumulación de incidentes que le proporcionan una mayor complejidad. Con ello se hace más difícil, en ocasiones, seguirla con claridad. El argumento se llena de personajes, que dan espectacularidad al montaje, pero no son muy analizados. Se construyen estos sobre la base de los tipos funcionales propios de la comedia nueva, y no reciben nuevos rasgos de caracterización ni nuevas funciones, con lo cual pueden resultar tópicos y esquemáticos. Los temas proliferan, si bien convertidos, a veces, en meros guiones, esquemas, que guían y justifican la actuación de los agonistas. De ellos no se hace verdadero análisis profundo. Aparecen ajustados al código que forma parte de la poética del género, que es uno de sus constituyentes esenciales. El significado, el mensaje, en teoría didáctico, queda reducido, en muchos casos, a procurar al auditorio

mayor desarrollo y mayor importancia para la intriga tanto a nivel de cantidad de sus consejos como a nivel temático.

En otro trabajo de Cañas Murillo que se dedica a los personajes del primer Lope hallamos otra explicación posible de este cambio de función del gracioso del solo empujar a activar la conquista. Según él, las primeras obras (aproximadamente hasta 1598) están marcadas por una mayor libertad de los protagonistas que no necesitan auxiliadores, pero que con el aumento de la censura aparecen estos personajes auxiliadores cada vez más.³⁸ Es decir, los nobles ya se encuentran más atados con sus obligaciones políticas y no pueden casarse con quien quieran, así que hace falta este «auxiliador» que haga el proceso más verosímil facilitando la relación deseada.

2.4.1.2 Conquistar

Antes de ver unos ejemplos de cómo el gracioso anima a su amo a conquistar a la dama, empecemos con dos ejemplos del período anterior a *El perro del hortelano*, cuando el gracioso activa en este sentido a la dama (que no es su ama) y no al amo. ¿Es posible que a la censura tampoco le gustara que el gracioso animara a la dama a conquistar al galán?

Hacia el final de *El bobo del colegio*, el gracioso Marín persuade a la dama Fulgencia de que siga su amor, aunque ella todavía no conoce la identidad noble de su amado:

¡Ea, señora! ¿Qué aguardas?
Si a este loco quieres bien,
a Valencia vamos; ven,
que no hay mar, montes ni guardas.
[...]
(III, vv. 3024-3027)

una mera, e incluso superficial, diversión. Las obras pierden, así, en verosimilitud y en coherencia interna y calidad compositiva, introduciéndose el género en un camino que podría haberle llevado a su degradación y degeneración definitiva» (1999: sección Exageración de los rasgos, párr. 4).

38 Dice Cañas Murillo: «El matrimonio obligado que a todos se impone en las postimerías de la última jornada, no hace acto de presencia. Se casan los que desean hacerlo de verdad, en términos generales. Muchos quedan solteros, sin que ello suponga la aparición del más mínimo conflicto. La sombra pesada de la censura rectifica esta situación. Damas y galanes que arreglan sus relaciones con bastante libertad desaparecen. A esos tipos se le adosan unos que les sirven de confidantes, que les auxilian en la consecución de sus objetivos, que los relacionan, que forman pareja entre sí y a veces facilitan la aparición de la comicidad y la parodia, que adquieren, además de sus funciones específicas, sus propios rasgos de caracterización: criados y criadas» (1991: 94).

En *La octava maravilla* la activa aunque expresa un poco más de su pragmatismo:

Mas vete, que ya don Juan
te llama, que esta es materia
dulce, y perderé en la feria
si aquí los pies se me van.
(II, vv.1833-1836)

Encontramos la primera exhortación a la actividad hacia el galán en cosas de amor en *El perro del hortelano*, donde la importancia del gracioso Tristán para la intriga es muy famosa. El secretario Teodoro no sabe decidirse entre la criada Marcela y la condesa, pues a finales del segundo acto Tristán trata de resolver el dilema. Como sabemos, consigue persuadirlo esta vez, pero no pone un fin definitivo al asunto.

TRISTÁN ¿Tú también? ¡Bravo rigor!
Ea, acaba, llega, pues,
dame esa mano, y después
que se hagan las amistades.
TEODORO Necio, ¿tú me persuades?
TRISTÁN Por mí quiero que le des
la mano esta vez, señor.
(II, vv. 1918-1924)

El tema de *El mayor imposible* presenta la cuestión de si es posible guardar a una mujer. El galán Lisardo decide demostrar que es imposible y conseguir a la dama Diana guardada por su hermano. Su criado Ramón es quien le anima a conquistarla y le ayuda prácticamente, como siempre. Por lo hermosa que es la metáfora utilizada por Ramón, el consejo merece ser citado completo. Fijémonos también en que Lisardo quiere que su criado sea su «Mercurio», el astuto mensajero de los dioses:

RAMÓN Todo pensamiento es vano
contra ingenio de mujer;
dame tú que se te incline,
que aunque más hermanos tenga
que hay en la capacha, y venga
por donde amor la encamine,
no ha de impedir que te quiera,
con todos los requisitos
de amor, si ejemplos escritos

tu presunción considera.
Naturaleza, a la rosa,
cinco hermanos puso en torno,
que a sus hojas y a su adorno
sirven de basa lustrosa.
Y con estar cinco hermanos
de la rosa, alrededor,
llega la abeja menor
y come sus rubios granos.
Vuela tú, que no podrá
todo el mundo defendella.

LISARDO Esta noche he de ir a verla.
Tú, Ramón, alerta estás,
que mi Mercurio has de ser.

RAMÓN Camina, y nada te asombre,
que no hay valor en el hombre
contra industrias de mujer.
(I, vv. 599-624)

En *Guerras de amor y de honor* (1615-1616), el caballero Martín Alfonso es un héroe guerrero para quien el honor es un valor máximo, pero cuando se enamora de una mora, estalla una guerra interna entre amor y honor en él. Pide ayuda a su leal criado, que le aconseja «hartarse para aplacar el deseo» (utilizando una historia ejemplar); la respuesta, no obstante, no satisface al caballero:

MARTÍN ALFONSO No puedo.
PALOMINO ¿Pues a qué respeto o miedo
 Te puede nadie obligar?
MARTÍN ALFONSO Palomino, tengo honor.
PALOMINO Pues envíala de aquí.
MARTÍN ALFONSO Palomino, tengo amor.
PALOMINO ¡Pesa a tantos palominos
 tengo amor y tengo honor!
 Determínate, señor,
 por uno de los caminos.
 Pide o despide, que enfada
 tener con alma dudosa
 una mujer muy hermosa
 ociosa y enamorada.
(II, vv. 1166-1176)

Palomino lo fuerza a decidirse como Tristán en *El perro del hortelano*, pero ya sin tratar de decidir por él. Aunque sus consejos no llevan directamente a una decisión definitiva del dilema, hacen visible el conflicto interno, que es el tema central de la obra, y abren camino a un diálogo amoroso del caballero y la mora. Es otro caso de cómo el gracioso ayuda a la economía de la trama.

La comedia *Quien ama no haga fieros* (1620–1622) presenta el amor de los nobles muy bien «cuidado» por la pareja del gracioso y la criada. En muchas ocasiones los apaciguan (veremos en el siguiente apartado) y en otras los animan a reconciliación. En el último acto, Gastón persuade en un resumen brusco a la dama para que deje sus enojos y a su amo para que deje de ser tan pasivo:

Desenójate por Dios,
que ya bastan cuatro días
de vuestras melancolías,
ea, que os miráis los dos.
Si os morís por abrazaros,
acerca a doña Ana Inés,
y tú mueve ya los pies.
(III, vv. 165–171)

A finales del tercer acto de *El Caballero de Olmedo* (1620–1625) Tello anima a don Alonso a ignorar los malos sueños y presagios que le hacen temer continuar:

TELLO	Ven a Medina, y no hagas caso de sueños ni agüeros, cosas a la fe contrarias. Lleva el ánimo que sueles, caballos, lanzas y galas, mata de envidia los hombres, mata de amores las damas. Doña Inés ha de ser tuya, a pesar de cuantos tratan dividiros a los dos.
ALONSO	Bien dices, Inés me aguarda: vamos a Medina alegres. Las penas anticipadas dicen que matan dos veces, y a mí sola Inés me mata, no como pena, que es gloria. (II, vv. 1795–1811)

2 Seis partes del gracioso consejero

Amar, servir y esperar (1624-1635) es una comedia cuyo tema central es justamente la exagerada pasividad o incapacidad del galán de actuar en la conquista de una mujer. El gracioso Andrés se pone a reprochárselo a principios del último acto, aconseja o escapar o actuar. Cuando Feliciano rechaza escapar, dice Andrés:

¿Pues cómo esto quieres ver?
¿esperanza puede haber
que obligue a que esperes más?
[...]
Esta noche esta mujer
se casa, ¿y esperas tú?
¡Jesús mil veces, Jesús!,
de piedra debes ser.
(III, vv. 2054-2064)

Luego utiliza una historia ejemplar para ilustrar qué puede causar el exagerado esperar y continúa:

Señor, ¿adónde camina
tu loca imaginación?,
¿es tema o afición
que el alma te desafina?
No se cuenta de hombre humano
tanto amar, tanto esperar,
mira que te has de quedar
con la esperanza en la mano.
(III, vv. 2085-2092)

Este diálogo mismo otra vez no provoca ninguna respuesta directa del galán, sino que es seguido por un diálogo de la pareja central en el que el conflicto se hace muy visible, lo que hace avanzar la trama.

El último ejemplo proviene de la obra más madura aquí estudiada, *Las bizarriás de Belisa* (1634), donde la exhortación al amor del gracioso es un solo verso, pero que ilustra muy bien lo ligero de la actitud hacia el amor del gracioso en contraste con la de su amo:

TELLO	¿Qué sientes de esto?
JUAN	Estoy loco.
TELLO	Ama, quiere aquí, porfía.

(II, vv. 1318-1319)

	Léela	Conquista dama	Conquista galán		Léela	Conquista dama	Conquista galán
<i>La francesilla</i> (1596)	●			<i>El abanillo</i> (1615)			
<i>La viuda valenciana</i> (1595-1599)				<i>El mayor imposible</i> (1615)	●		
<i>Los comendadores de Córdoba</i> (1596-1598)				<i>El desconfiado</i> (1615-1616)	●		
<i>El Argel fingido</i> (1599)				<i>Guerras de amor y de honor</i> (1615-1616)	●		
<i>El amante agradecido</i> (1602)				<i>El marido más firme</i> (1617-1621)			
<i>El bobo del colegio</i> (1606)	●	●		<i>Quien ama no haga fieros</i> (1620-1622)	●		
<i>La discreta enamorada</i> (1606)				<i>La bella Aurora</i> (1620-1625)			
<i>El acero de Madrid</i> (1608-1612)	●			<i>El caballero de Olmedo</i> (1620-1625)	●		
<i>La cortesía de España</i> (1608-1612)				<i>El premio del bien hablar</i> (1624-1625)			
<i>La octava maravilla</i> (1609)	●	●		<i>Amar, servir y esperar</i> (1624-1635)	●		
<i>La villana de Getafe</i> (1610-1614)				<i>La niñez del padre Rojas</i> (1625)			
<i>La doncella Teodor</i> (1610-1615)				<i>La boba para los otros</i> (1630)			
<i>El amigo hasta la muerte</i> (1610-1612)	●			<i>El castigo sin venganza</i> (1631)			
<i>El perro del hortelano</i> (1613)	●			<i>La noche de San Juan</i> (1631)			
<i>La necedad del discreto</i> (1613)				<i>Las bizarriás de Belisa</i> (1634)			●

Tabla 7: Activar

El resto de los ejemplos de consejos que activan a otros personajes, normalmente al galán, no pertenecen ni a la función del mensajero que anima a leer el recado ni al activador de la conquista, sino que se trata de diálogos que animan a moverse en general, a contactar con otros o a llamar alguna puerta. No hay muchos ni son interesantes, por eso no vamos a citarlos, pero los mencionamos porque documentan la función activadora del gracioso.

Hemos visto que el papel activador del gracioso lopesco pasa por un cambio abrupto en su desarrollo diacrónico. Véase Tabla 7: Activar, que demuestra el cambio cronológico del uso de los consejos activadores.

Mientras que en la primera mitad de la creación el gracioso activa casi únicamente para persuadir al galán a leer una carta o abrir una puerta, en la segunda mitad, aproximadamente después del año 1610, empieza a ejercer el papel del consejero en cosas de amor, anima a su amo a conquistar a la dama o a veces solo aconseja para hacer al amo a decidirse en cosas de amor. Hemos marcado

también los dos casos en los que el gracioso activa a la dama a conquistar el galán para hacer notar que este tipo de consejo aparece solo en la primera mitad de las obras.

2.4.2 Apaciguar y advertir

La dirección contraria la toman los consejos del gracioso que no activan, sino que detienen la acción del galán o de otros personajes a veces. El criado normalmente aconseja en este sentido para defender a su señor, por su lealtad y también para defenderse a sí mismo en situaciones peligrosas, por su cobardía también definida como innata. El gracioso defiende a su amo con sus consejos de dos maneras: apacigua su «cólera» cuando se apasiona demasiado y tiende a provocar una pelea o es impaciente; la segunda manera es la de advertir de algún peligro externo, sea una mujer de intenciones poco honradas, sea una autoridad u otros asuntos que amenazan su honor o su vida.

Mientras que en los consejos activadores descubrimos una tendencia al cambio desde el punto de vista diacrónico, los consejos que detienen aparecen por todas las obras sin cambio evidente. Hay por lo menos un consejo de este tipo en más de una mitad de las obras estudiadas. Véase Tabla 8: Apaciguar y advertir que muestra el uso de este tipo de consejos a lo largo del tiempo.

2.4.2.1 Apaciguar

El primer ejemplo proviene de *El Argel fingido y renegado de amor* (1599) en cuyo segundo acto se produce el casi único pero muy largo diálogo entre el galán y su criado Celio, quien le aconseja en cosas de amor y matrimonio. Empieza así:

LEONIDO	¡Ya se ha partido mi bien! Celio, ¿qué será de mí?
CELIO	Mi señor, paciencia ten, pues volverá luego aquí.
LEONIDO	¡Quiera Dios! Responde amén.
CELIO	Amén mil veces, señor. Tomas con tanto rigor este amor, que te enloquece. (II, vv. 1310-1317)

En la comedia *El bobo del colegio* (1606), el galán Garcerán finge ser bobo para conseguir entrar en casa de su amada y su criado finge ser su tío. En varias

	Apaciguar	Advertir	Apaciguar	Advertir
<i>La francesilla</i> (1596)		●		
<i>La viuda valenciana</i> (1595-1599)				
<i>Los comendadores de Córdoba</i> (1596-1598)				
<i>El Argel fingido</i> (1599)	●			
<i>El amante agradecido</i> (1602)				
<i>El bobo del colegio</i> (1606)	●	●		
<i>La discreta enamorada</i> (1606)	●	●		
<i>El acero de Madrid</i> (1608-1612)	●			
<i>La cortesía de España</i> (1608-1612)				
<i>La octava maravilla</i> (1609)		●		
<i>La villana de Getafe</i> (1610-1614)		●		
<i>La doncella Teodor</i> (1610-1615)		●		
<i>El amigo hasta la muerte</i> (1610-1612)				
<i>El perro del hortelano</i> (1613)				
<i>La necedad del discreto</i> (1613)				
<i>El abanillo</i> (1615)				
<i>El mayor imposible</i> (1615)				
<i>El desconfiado</i> (1615-1616)				
<i>Guerras de amor y de honor</i> (1615-1616)	●	●		
<i>El marido más firme</i> (1617-1621)				
<i>Quien ama no haga fieros</i> (1620-1622)			●	
<i>La bella Aurora</i> (1620-1625)			●	
<i>El caballero de Olmedo</i> (1620-1625)			●	
<i>El premio del bien hablar</i> (1624-1625)				
<i>Amar, servir y esperar</i> (1624-1635)			●	
<i>La niñez del padre Rojas</i> (1625)				
<i>La boba para los otros</i> (1630)				
<i>El castigo sin venganza</i> (1631)			●	
<i>La noche de San Juan</i> (1631)			●	
<i>Las bizarrias de Belisa</i> (1634)			●	

Tabla 8: Apaciguar y advertir

ocasiones el gracioso tiene que regular el comportamiento del amo para que el disfraz quede secreto. Aparecen diálogos como los siguientes:

GARCERÁN ¿Qué sientes?
 MARÍN Que ahora es bien a los principios
 acreditarse de apacible.
 (II, vv. 1777-1789)

Y más adelante: «Mira que vayas con seso.» (II, v. 1906); «En lo que dices repara.» (II, v. 1924) y «Ten prudencia.» (II, v. 1984).

Hay una situación parecida en *La discreta enamorada* (1606), una obra con un gracioso, Hernando, muy activo en el enredo y que también muchas veces tiene que apaciguar al furioso señor. En el primer acto los dos llegan a la casa de Gerarda, que le ha dado celos a Lucindo:

2 Seis partes del gracioso consejero

LUCINDO Rompe aquesas puertas.
HERNANDO Aguarda.
LUCINDO Sal aquí, infame Gerarda.
HERNANDO Con más tiento; espera un poco
(I, vv. 1002-1005)

Continúa en el segundo acto: «Sin extremos; / que te podrá conocer.» (II, vv. 74-75) y a finales del acto apacigua incluso al personaje del Capitán: «Que templarás aquese enojo espero» (II, v. 1097).

En el segundo acto de *Guerras de amor y de honor* (1615-1616), el caballero intenta pasar por una cueva peligrosa y su criado trata de detenerle, aunque sin que el amo lo obedezca:

MARTÍN ALFONSO ¿Fuera cobarde! ¿Desvía!
PALOMINO Detén la espada y advierte
que el aventurar la vida
no es de capitanes sabios.
(II, vv. 1005-1008)

Como ya avisamos en el apartado de activación, la obra *Quien ama no haga fieros* (1620-1622) está llena de escenas donde la pareja de criados reconcilia a la pareja de sus señores. El gracioso Gastón exclama, por ejemplo, lo siguiente: «Señor, ten por Dios cordura.» (II, v. 588); «Señor, advierte.» (II, v. 592); «Tente señora.» (II, v. 849); «Reporta la cólera.» (II, v. 859), etc.

En *La noche de San Juan* (1631) los criados tienen que apaciguar a la dama, Leonor, que no puede aguantar la noticia de que su amado, don Juan, va a salir de la ciudad y ella tendrá que casarse con otro:

LEONOR Voy a echarme del balcón.
INÉS ¿Señora?
TELLO ¡Señora!
INÉS Tente.
TELLO Detente.
INÉS ¿Estás loca?
LEONOR Sí.
Mataréme desde aquí
luego que don Juan se ausente.
Por eso dile que venga
a verme, o que muerta soy.
TELLO Espera, yo iré, ya voy.
(II, vv. 485-497)

Otros casos se refieren a las escenas en las que el galán está demasiado emocionado en público, el gracioso dice por ejemplo: «No hagas / exclamaciones, que pueden / oírtete.» (*La noche de San Juan*³⁹, III, vv. 686–687) o en *Las bizarrias de Belisa* (1634) «No hagas extremos. / Mira que en la calle estás.» (I, vv. 464–5) y:

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

2.4.2.2 Advertir

La segunda parte de los consejos que de cierta manera deben refrenar al galán son las advertencias, es decir, las advertencias forman solo una parte de los consejos, al contrario de lo que afirma Maravall (1977: 9). Las dividimos en dos grupos: las situacionales, con las que advierte de un peligro inmediato, y las morales, con las que advierte de un peligro personal o engaño que más bien intuye.

Uno de los ejemplos típicos de las advertencias situacionales es la de *El abanillo*, cuando el criado gracioso Fabio advierte de la llegada de su rival durante la cita de los enamorados: «¡Tente, que estás ciego! / Mira que está don Félix a la puerta.» (II, vv. 2231–2232), pero continúa con una advertencia ya más bien moral:

Y que es justo recibille
con rostro diferente del que piensas.
Tiempo te queda de vengar ofensas.
Quizá te la ha ofrecido tu ventura
para que tu venganza esté segura.
(II, vv. 2233–2237)

El gracioso Hernando de *La discreta enamorada* (1606) también advierte de que hace falta terminar la cita amorosa. En este caso lo hace, no obstante, parodiando el lenguaje romántico de la pareja noble:

³⁹ Hay una excepción interesante en el segundo acto de *La noche de San Juan* cuando el gracioso Tello es el primero que se deja llevar por la furia y ataca a unos hombres que lo provocan, seguido por su amo, quien no ha conseguido apaciguarlo. Luego son prendidos por unos alguaciles (II, vv. 1926–1954).

2 Seis partes del gracioso consejero

Señor, advertid que al alba
hacen las calandrias salva,
y está muy alto el lucero.
En cas de este mercader
una codorniz cantó,
con que a tu amor avisó
de que quiere amanecer.
(II, vv. 504-510)

Hay situaciones en las que el gracioso salva la vida de sus señores, como en *La octava maravilla* cuando Motril anuncia la llegada de la justicia: «Señores, ¿qué hacéis aquí? / Tratando están, en la plaza / de San Francisco, prenderos.» (III, vv. 2420-2440); «Id presto, que hay peligro.» (III, v. 2444).

Las advertencias que hemos llamado morales son las que el gracioso da de antemano y, por supuesto, parcialmente provienen de su cobardía, pero en muchos casos su presentimiento se muestra real.

Ya en *La francesilla* (1596) advierte aparte de los dos franceses que, de hecho, resultan ser engañadores:

Solicita,
señor, el postrer remedio,
porque te tienen en medio
la cruz y el agua bendita.
Este es extraño país.
Si no huyes, ten por cierto
que no escapas de ser muerto.
(II, vv. 1552-1557)

A principios de *El bobo del colegio*, advierte el gracioso de las complicaciones que puede presentar la vida en casa de sus tíos antes de salir a estudiar a Salamanca:

Aunque es Julio tu pariente
y su mujer, castellana,
que suelen fiarse más,
mira bien cómo te portas,
cómo alargas, cómo acortas
desde este punto el compás,
porque ya podría ser
que se enfadasen de ti.
(I, vv. 187-194)

Y continúa advirtiendo también cuando el galán empieza a amar locamente a Fulgencia:

De tu locura me admiro.
Advierte, señor, que estás
donde, si fueses sentido,
nos han de quitar la vida.
(I, vv. 934–937)

Mira que este mozo altivo
es hermano de Fulgencia,
y de Lisarda sobrino;
y que si siente tus voces,
por su honor y el de su tío,
ha de hacer un disparate.

(I, vv. 943–947)

Como el amor es loco y el galán no obedece, a finales del tercer acto el criado tiene que utilizar el consejo más lacónico: «¡Huye, señor!» (III, v. 3049).

Una advertencia muy importante para la trama se la dice Palomino a su señor Martín Alfonso en el tercer acto de *Guerras de amor y de honor* y, como continuación del consejo activador que hemos mencionado más arriba, le advierte otra vez. En este caso Martín Alfonso ya decide actuar y manda a su amada como regalo a don Nuño, su adversario. El primer diálogo de Palomino que presenta humildad y respeto al caballero es más bien excepcional:

PALOMINO	No sé si te acierte a hablar, que temo darte disgusto.
MARTÍN ALFONSO	¿Cómo?
PALOMINO	Murmurar oí que se vuelve el rey Fernando a Córdoba; estoy pensando que allá sienten mal de ti. Finalmente, no has de hacer esta guerra con honor si no dejas la de amor, que te va echando a perder. Muchas veces pretendí persuadirte esta verdad, vence ya tu libertad, y victorioso de ti,

emprende, como gigante,
el cielo, si es menester,
que no has de poder vencer
con esta mujer delante.
(III, vv. 1790-1807)

Por supuesto, en muchas ocasiones las advertencias del gracioso se dedican a las mujeres. No vamos a presentar aquí los muy interesantes y abundantes consejos generales sobre mujeres, sino solo las advertencias que influyen en la acción. Uno de los ejemplos más expresivos de la «escuela de amor» del gracioso se encuentra en *La discreta enamorada*. Hernando va a dar largos sermones sobre lo malo de las «mujeres libres» sin olvidarse de advertir de la intriga que urde la dama Gerarda: «¿Ves como es cosa muy clara / que con celos te enamora?» (I, vv. 353-354). Sus advertencias en este caso vuelven a mostrarse justificadas y el galán Lucindo acaba por casarse con la honrada Fenisa.

En *La doncella Teodor* (1610-1615) la función de consejero del gracioso es muy reducida, es casi únicamente cómico, y el único consejo es la advertencia del criado, que presume un engaño de parte de la dama; no obstante, esta presunción resulta inválida y solo se subraya así la resolución del galán:

PADILLA	La misma Teodor te engaña.
FÉLIX	¿Por qué, necio?
PADILLA	Porque quiso salir de cautividad, y en teniendo libertad, con una carta de aviso, decir que queda en Toledo, en Zocodover, comprando membrillos, o vendimiando en Burguillos...
FÉLIX	Habla quedo.
PADILLA	Y que te escapes si puedes.
FÉLIX	Yo sé que sabré librarme.

(II, vv. 1887-1899)

Las advertencias del gracioso adquieren una especial gravedad en las tragedias, concretamente en *La bella Aurora* (1620-1625) y en *El castigo sin venganza*. En el drama mitológico de *La bella Aurora*, el galán Céfalo y su criado afrontan el encanto de las ninfas. Mientras que el criado Fabio reconoce el engaño ya al principio, su amo no oye sus advertencias: «Pues ¿no imaginas / que te han quitado el amor / de tu esposa y tu familia?» (I, vv. 963-965) y

«Señor, / advierte que Aurora es ninfa / de Diana, y le ha pedido / favor.» (I, vv. 968–971). En el segundo acto trata de apaciguarlo cuando se pone furioso de celos por su esposa («¡Tente, señor!» v.1663) y a finales del tercer acto trata de advertirle de que no persigue a una fiera, sino a su esposa escondida; sin embargo, como sus dardos son maldecidos por la ninfa, la muerte trágica de la esposa es inevitable:

FABIO No creas, señor, que es ella.
 CÉFALO ¿Cómo no? Tirarla quiero.
 FABIO No la tires.
 CÉFALO ¡Fuera!
 FABIO Espera.
 CÉFALO Haz esta famosa suerte,
 dardo de Diana bella.
 (III, vv. 2904–2908)

El criado Batín en *El castigo sin venganza* (1631) también es muy consciente del amor que su amo siente por su madrastra desde el principio y le advierte ligeramente:

¿No era mejor para ti
 esta clavellina fresca,
 esta naranja en azar,
 toda de pimpollos hecha,
 esta alcorza de ámbar y oro,
 esta Venus, esta Elena?
 ¡Pesia las leyes del mundo!
 (I, vv. 638–644)

Pues, señor,
 no hay más de tener paciencia,
 que a fe que a dos pesadumbres
 ella te parezca fea.
 (I, vv. 648–651)

Mientras que la activación por el gracioso se hizo más notable al avanzar el período creativo de Lope, el refreno del galán no cambia durante el tiempo. Probablemente, porque la advertencia y aplacamiento sea una tarea típica de un criado y es también condicionada por su cobardía y miedo a la pérdida de su trabajo. La activación, no obstante, es una función más bien típica del personaje del gracioso.

Los consejos que apaciguan aparecen en momentos en los que hay que reducir las exageradas emociones del galán, mientras que las advertencias avisan de un peligro inmediato, sobre todo, a una persona que viene durante citas ocultas (situacionales) o un peligro que podría causar el galán por su conducta (morales). Este último tipo de advertencia es especialmente importante en las tragedias en las que el galán desobedece las recomendaciones de su criado, lo que lleva a un fin trágico.

Como en la mayoría de los casos, las advertencias se muestran como justificadas, la sabiduría vital del gracioso se confirma así también en la estructura de la acción dramática.

2.4.3 Urdidor del enredo

Estando de acuerdo con los especialistas en el teatro de Lope (Montesinos, Carrerer, Gómez, etc.) en que el gracioso es un personaje que funciona como urdidor de enredo o «director de escena», confirmamos esta cualidad suya en los estudios previos y hemos llevado a cabo esta investigación de las treinta obras también para llegar a una conclusión un poco más objetiva en cuanto a su importancia como urdidor del enredo.

Si tenemos por «urdidor» tal figura del donaire que en la trama inventa un enredo que influye parcial o completamente en el desenredo (parcial o total), encontramos este caso en once obras de las treinta estudiadas. No hemos descubierto ninguna relación con el año de la publicación de la obra. En lo que se refiere al género, no disponemos aquí de un número adecuado de obras para hacer una estadística. Es más o menos sorprendente que un gracioso muy activo y aconsejador en la obra no siempre signifique que urde el enredo o que sea de alguna manera importante para la trama. También se ha descubierto que hay una serie de obras en las que el galán tiene otro criado no gracioso, cuya presencia por supuesto reduce la importancia del gracioso para la acción dramática y el gracioso se queda casi únicamente con su papel cómico. En el presente corpus, eso sucede en las siguientes obras: *Los comendadores de Córdoba* (1596-1598), *La necedad del discreto*, *El abanillo* y *El desconfiado*. Si el personaje no está complementado por otro criado y tampoco es urdidor, muchas veces dice una gran cantidad de consejos generales que tienen función referencial (no apelativa). Véase Tabla 9: Urdidor y dos criados en la que se puede observar el desarrollo del gracioso urdidor a lo largo del tiempo y las obras con dos criados.

Es decir, en las obras con dos criados de los que uno es el gracioso, este nunca urde un enredo. En lo que se refiere al aspecto diacrónico de esta función del gracioso, vemos que aparece a lo largo de toda la obra de Lope. Puede dar la impresión de que en la primera mitad sea un rasgo más frecuente que en la

Urdir	Dos criados	Urdir	Dos criados
<i>La francesilla</i> (1596)		<i>El abanillo</i> (1615)	●
<i>La viuda valenciana</i> (1595-1599)		<i>El mayor imposible</i> (1615)	●
<i>Los comendadores de Córdoba</i> (1596-1598)	●	<i>El desconfiado</i> (1615-1616)	●
<i>El Argel fingido</i> (1599)		<i>Guerras de amor y de honor</i> (1615-1616)	
<i>El amante agradecido</i> (1602)	●	<i>El marido más firme</i> (1617-1621)	
<i>El bobo del colegio</i> (1606)	●	<i>Quien ama no haga fieros</i> (1620-1622)	
<i>La discreta enamorada</i> (1606)	●	<i>La bella Aurora</i> (1620-1625)	
<i>El acero de Madrid</i> (1608-1612)	●	<i>El caballero de Olmedo</i> (1620-1625)	●
<i>La cortesía de España</i> (1608-1612)		<i>El premio del bien hablar</i> (1624-1625)	
<i>La octava maravilla</i> (1609)	●	<i>Amar, servir y esperar</i> (1624-1635)	
<i>La villana de Getafe</i> (1610-1614)	●	<i>La niñez del padre Rojas</i> (1625)	
<i>La doncella Teodor</i> (1610-1615)		<i>La boba para los otros</i> (1630)	●
<i>El amigo hasta la muerte</i> (1610-1612)	●	<i>El castigo sin venganza</i> (1631)	
<i>El perro del hortelano</i> (1613)	●	<i>La noche de San Juan</i> (1631)	
<i>La necedad del discreto</i> (1613)	●	<i>Las bizarriás de Belisa</i> (1634)	

Tabla 9: Urdidor y dos criados

segunda, pero los enredos del gracioso no tienen siempre la misma importancia para la trama general de toda la obra. Por ejemplo, en *El amante agradecido* (1602) o en *La villana de Getafe* (1610-1614) solo urde una pequeña intriga para distraer a alguien, mientras que en *La discreta enamorada* (1606) o en *La boba para los otros y discreta para sí* (1630) el personaje se encarga de toda la línea central del enredo. Otro aspecto que llama la atención a la hora de investigar la importancia del gracioso para la trama es que a veces su amo le pide que invente el enredo y otras veces el criado lo hace por su propia iniciativa. Vamos a presentar aquí los diferentes tipos de intrigas que inventa, desde las más simples hasta las más complejas.

2.4.3.1 Entretener y distraer

El primer tipo de intriga que urde el gracioso en nuestras obras estudiadas son los casos en que se encarga de entretenar a alguien para que el galán pueda hablar con la dama. Aparece en *El bobo del colegio* (1606), donde Marín habla con la tía de la dama y le dice que su amo fue hechizado y que solo la bendición de una mujer joven puede librarlo. Inventa la intriga por su propia iniciativa:

MARÍN Verás el ingenio mío.
GARCERÁN Llega pues.
MARÍN Espera.
GARCERÁN Acaba.
MARÍN Mientras la tía entreteño,
podrás con Fulgencia hablar.
GARCERÁN Hoy quiero experimentar
qué ingenio en mi casa tengo.
(I, vv. 279-284)

En *La villana de Getafe*, también por propia iniciativa entretiene a un grupo de hombres:

DON FÉLIX Pues aquestos no se van,
Lope, yo tengo de hablalla.
LOPE Industria lo puede hacer.
DON FÉLIX Pues ¿cómo?
LOPE Espérate aquí.
(I, vv. 814-818)

Les dice que necesitan encontrar su bolsa de doscientos ducados prometiéndoles un doblón a cada uno.

2.4.3.2 Superar obstáculos de amor

El segundo tipo de enredo forma el grupo más extenso en nuestra investigación. Son los casos cuando el gracioso urde una pequeña intriga que supera el obstáculo entre la pareja central. En la mayoría de los casos se trata de un disfraz, el recurso más famoso del personaje del gracioso. El primer ejemplo es ya de *El amante agraciado* (1602), cuando Guzmán inventa la intriga, otra vez por propia iniciativa, para saber si la dama sigue siendo «doncella» y luego se disfraza de indiano para poder entrar en su casa:

GUZMÁN ¿Téngote de responder?
 JUAN Agora quiero yo ver
 que Cicerón vive en ti.
 GUZMÁN Cuanto a temer si es doncella,
 llevárla a casa podrías
 que encerrarla quince días
 para que lo diga ella.
 JUAN ¿Qué dices, bestia?
 GUZMÁN Enciérrala tres días
 donde a nadie pueda hablar,
 por que no pueda tomar
 incienso ni hechicerías.
 Así, teniendo encerrada
 esta bendita mujer
 donde no pueda tener
 hierba ni agua destilada,
 ni otras cosas abstringentes,
 fructíferas, juntatrices,
 podrás saber lo que dices
 con los medios aparentes.
 JUAN Bestial consejo.
 (II, vv. 2260-2283)

GUZMÁN Y cuanto toca saber
 si es varia condición
 y admite conversación
 por orden de esta mujer,
 fíngeme indiano, y verás,
 con hábito disfrazado
 de ti y de otro acompañado
 que estéis oyendo detrás,
 cómo le saco la vida,
 el alma y la condición.
 (II, vv. 2287-2296)

Una situación muy parecida la encontramos en *El acero de Madrid* (1608-1612), cuando el gracioso Beltrán propone disfrazarse de médico para que entren en casa de la dama Belisa. No obstante, en este caso no es el gracioso quien inventa la trama, sino la propia Belisa, que finge estar enferma ante sus celosos parientes, que la encierran en casa. Beltrán sugiere disfrazarse de médico y ofrece sus servicios de médico fingido, citado en el capítulo «2.1. Persona» (I, vv. 215-222).

2 Seis partes del gracioso consejero

La dama Inés de *El caballero de Olmedo* (1620–1625) es ingeniosa de una manera muy parecida a la de Belisa. Finge querer entrar en un convento y busca un maestro de latín y una maestra de forma que el gracioso Tello le ofrece sus servicios de maestro fingido y propone a la criada Fabia como maestra disfrazada diciendo:

TELLO Pues ha de leer latín,
 ¿no será fácil que pueda
 ser yo quien venga a enseñarla?
 ¡Y verás con qué destreza
 la enseño a leer tus cartas!
ALONSO ¡Qué bien mi remedio piensas!
TELLO Y aun pienso que podrá Fabia
 servirte en forma de dueña,
 siendo la santa mujer
 que con su falsa apariencia
 venga a enseñarla.
(II, vv. 1283–1294)

En *La octava maravilla* (1609), el gracioso Motril ayuda activando y advirtiendo varias veces, pero en general no es muy importante para la trama, hasta el fin del tercer acto, cuando con la intriga que inventa por su propia iniciativa salva a todos. Está disfrazado de morisco en el palacio del rey de Bengala, que acaba de nombrarle embajador. El verdadero rey Tomar intenta arrebatarle el trono, pero Motril le dice que los reyes suplican clemencia en nombre del rey Felipe III, cuya imagen por coincidencia está colgada encima del trono y por eso Tomar se la concede a ellos:

Que los castigas
sin culpa, pues siendo muerto,
reinaban hasta que vivas;
vives, no quieren reinar.
Pero si en ofensas miras,
advierte que eres cristiano
y que es ley muy recibida
entre ellos que si algún reo,
aunque haya sido homicida,
se ampara de algún señor,
no le prenda la justicia.
(III, vv. 3114–3124)

Alza los ojos arriba
 y mira que es Rey de España
 a cuya sombra se arriman.
 (III, vv. 3126–3128)

2.4.3.3 Una serie de intrigas hacia un final feliz

Otro «grado» de la importancia del gracioso para el enredo es el tipo de obras donde el gracioso inventa una serie de pequeñas intrigas que llevan a un final feliz, contando con el recurso del disfraz, por supuesto. Se trata de *El amigo hasta la muerte* (1610–1612) y *El mayor imposible* (1615).

El tema de la primera obra es la amistad contra el amor y el gracioso Guzmán es muy importante para la trama, actúa varias veces como tercero, dos veces como agente de reconciliación entre amigos y amantes e inventa varios engaños, siempre por su propia iniciativa.

Primero inventa un disimulo, cuando la pareja amorosa es sorprendida por la llegada de otros hombres, Guzmán dice a la dama que le dé su pulsera al galán para que este finja que ella la perdió el día anterior en la iglesia. Luego, en el segundo acto, inventa un engaño para embarcar a su amo en un navío para evitar su cautiverio. Finge sacar dos cochinillos en sal del navío, pero la mora Arlaja le obliga a volverlos al navío y, como entre las sábanas tiene a su amo y no la carne, el galán llega al barco: «Da licencia / para que los colguemos en tu casa, / que no lo sabrá nadie.» (II, vv. 1541–1543).

El papel de Ramón de *El mayor imposible* (1615) también es muy importante. El gracioso apoya a su amo en la conquista de la dama guardada que presenta «el mayor imposible», pero el galán quiere que el criado invente una solución: «quiero, Ramón, que mi amor, / por algunos medios, trates» (I, vv. 587–588). Pues Ramón se disfraza de buhonero, entra en casa de la dama y acuerda la cita de la pareja. En el segundo acto la reina le da bienvenida en el palacio alabándole su actuación en la apuesta del «mayor imposible». Los dos concierto juntos otro engaño: el gracioso entra en casa de la dama disfrazado de un criado que lleva unos caballos regalados por la reina a un pariente de la dama. Se produce una escena interesante en la que el criado aconseja a la reina que hemos citado en el capítulo «2.1. Persona». Estando en casa de la dama ya, inventa otra intriga para que el galán entre en su casa:

Vestido de ganapán,
 haré que Lisardo entre,
 con licencia de Fulgencio,

si la noche lo concede,
con un arca de mi ropa.
(II, vv. 1629–1633)

La última artimaña de Ramón es tan genial que hace que el propio hermano de la dama, que la guarda tanto, la lleve a la casa de Lisardo, el galán. Además, cura a la reina de las cuartanas con un susto cuando le dice, mintiendo, que el Príncipe ya ha llegado a casa.

2.4.3.4 Una línea de intriga para el final feliz

Vemos que el personaje del gracioso de hecho sabe crear una muy larga serie de intrigas en una sola obra. Sin embargo, hay también obras, y se cuentan entre las maestras, en las que el gracioso es un verdadero «director de escena», o más bien director de la trama amorosa sin utilizar muchas intrigas. En las tres siguientes obras, el gracioso sigue solo una línea de actuación que lleva al final feliz.

En *La discreta enamorada* (1606) el gracioso le aconseja a su amo buscar otro amor para olvidar a Gerarda, la «mujer libre» que amenaza su honor, como le explica en sus larguísimos sermones sobre las mujeres, y le persuade de las virtudes de la nueva dama:

Si vieres esta doncella,
te doy palabra, señor,
que olvides tu loco amor,
porque es sabia, honesta y bella.
(I, vv. 172–175)

LUCINDO	¿Qué he de hacer?
HERNANDO	Buscar, señor,
	una bella contracifra.
LUCINDO	¿Luego el amor se descifra?
HERNANDO	Sí.
LUCINDO	¿Con qué?
HERNANDO	Con otro amor.

(I, vv. 344–350)

Luego se disfraza de mujer porque el galán quiere dar celos a Gerarda: «Bien dices, déjame hacer. / Pues no agradas, porque amas, / celos serán menester» (I, vv. 888–890). No obstante, al fin y al cabo, el caballero se casa con la honrada Fenisa, tal y como le aconsejaba su criado.

Una situación parecida la conocemos de la famosa obra *El perro del hortelano* (1613), donde en el primer acto el gracioso le da «liciones de amor» al secretario Teodoro, su amo. Le explica que hay que olvidar a la criada Marcela porque la celosa condesa no aguanta las relaciones amorosas entre la servidumbre, pues es muy gran riesgo para su honor. Como durante la obra el secretario no sabe decidirse entre Marcela y la condesa, un amor (socialmente) imposible, el gracioso inventa una intriga fuerte, utilizando varios disfraces, para hacer del secretario un hijo perdido y encontrado de un noble, y hace así posible el amor entre el secretario y la condesa. Tristán actúa aquí sin consultar la intriga con su amo.

Dentro de nuestro corpus, la última obra de este tipo de gracioso urdidor es *La boba para los otros y discreta para sí* (1630). Es una obra madura que presenta la vida de una aldeana que descubre, gracias al criado Fabio, que es hija legítima del duque de Urbino y se va a la corte. El gracioso Fabio es su cómplice desde el principio y tiene sus planes con ella:

FABIO	¿Camilo? ¡Gentil caballo, para lo que yo pretendo!
DIANA	Pues, ¿qué pretendes?
FABIO	Casaros con hombre de tal valor que no le iguale Alejandro.

(I, vv. 573-577)

En este diálogo se refiere metonímicamente a Alejandro Magno, pero después, de hecho, le encuentra un pretendiente que se llama Alejandro. La trama consiste en que la dama, advertida por Fabio de los cortesanos maliciosos, finge ser boba ante todos, excepto ante Fabio y Alejandro. En el tercer acto incluso, pedido por su ama, Fabio se disfraza de embajador turco para fingir que la nueva duquesa intenta comenzar una Guerra Santa. A finales de la obra, la inteligencia de la dama es descubierta, los cortesanos engañadores desterrados, las bodas nobles y la de los criados celebradas, y el ingenioso gracioso gratificado.

Hemos visto que, en la mayoría de los casos, la intriga es inventada por la propia iniciativa del gracioso, a veces en cooperación con la dama y varias veces el amo pide explícitamente al criado que invente algo para salvarlo. Es decir, el personaje del gracioso tiene una licencia implícita de actuar sin consulta o permiso de su amo, aunque, por supuesto, siempre con la mejor intención de ayudar al galán. Las intrigas del gracioso son de diferente grado de importancia para la trama, pero siempre de resultado positivo para el señor. Esta licencia de actuar «libremente» refuerza, a nuestro juicio, el contraste entre la realidad y la ficción dramática. Hanna Nohe estudió el papel metateatral del gracioso de varios autores observando: «Aunque durante la obra el personaje de bajo nivel social

organice una intriga y por ende tome la dirección de la acción, en ocasiones incluso sobreponiéndose a sus superiores, al concluir la obra, retoma su papel social de criado» (2018: 679). Es decir, su papel para la intriga, que puede ser importante hasta la exageración, no presenta ningún problema cuando al final el orden queda sin trastorno.

También se muestra que no depende tanto de la datación de la obra (1602-1630 dentro de nuestro corpus), pero es interesante que el «gracioso urdidor» normalmente aparece en obras que se hacen más famosas con el tiempo. No se trata, no obstante, de las tragedias famosas ya que, por supuesto, en ellas el enredo no es tan intensificado.

2.4.4 Conclusiones

Llegamos a la conclusión de que, si hablamos de las obras después de *La francesilla* (1596), la importancia del gracioso para la trama no depende de la datación de la obra. Hay obras con un gracioso muy notable del año 1606 (p.ej. *El bobo del colegio*, *La discreta enamorada*), tal y como en las obras más maduras (p.ej. *La boba para los otros* y *discreta para sí* de 1630), y viceversa: hay graciosos poco notables en los dos extremos de la línea temporal de la creación de Lope. No se ha confirmado una cantidad creciente, pero descubrimos un cambio abrupto en la «calidad» de los consejos. Este cambio corresponde con el crecimiento de los consejos generales aproximadamente después del año 1610. Hemos visto que más o menos hasta este año el gracioso tampoco utiliza consejos apelativos que se refieran a asuntos amorosos. Es decir, alrededor del año 1613 (*El perro del hortelano*) el gracioso empieza a utilizar los consejos generales y empieza a aconsejar al amo en cuanto a sus relaciones amorosas, mientras que en las obras precedentes lo hace muy esporádicamente. Este cambio corresponde también con la división diacrónica de la comedia nueva según Cañas Murillo, quien considera la etapa después de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* como una etapa de exageración, período que se caracteriza por el subido o hasta exagerado uso de los rasgos típicos y exitosos de la comedia. Este hecho documenta que la función consiliaria del gracioso era muy popular. Otro presupuesto es que el cambio viene cuando la censura restringe la libertad de los personajes nobles en las tablas (Cañas Murillo, 1991: 94).

Los consejos que deben refrenar al amo aparecen a través de todos los períodos creativos sin cambio. Los dividimos en los que apaciguan su «cólera» y los que advierten. El primer grupo tiene una funcionalidad dramática relativa, o sea, siempre depende de la interpretación escénica hasta qué punto el amo obedece este consejo, pero, en general, este tipo de apaciguamiento subraya el contraste del amo iracundo y su criado pragmático, que defiende su honor. A nuestro

juicio, esta función más bien caracterizadora prevalece en las advertencias que llamamos «morales», que se basan en el sentido común o intuición del gracioso en comparación con el amo obsesionado por su amor. En la mayoría de los casos la advertencia del gracioso no encuentra respuesta en el comportamiento del galán. Una excepción es, por ejemplo, el caballero Martín Alfonso de *Guerras de amor y de honor* que obedece al honor, su valor máximo. Las advertencias pueden presentar en algunos casos la porfía del galán como positiva cuando la presunción del gracioso se muestra infundada, como hemos visto en *La doncella Teodor*, obra con un gracioso no muy activo. La función de estas advertencias morales es también caracterizadora y orientada al público, ya que acentúa el suspense; es decir, el gracioso advierte de lo que puede pasar si el amo obedece su loco amor en vez del honor. Como el galán muchas veces no obedece y se confirma la advertencia del gracioso, se acentúa su sabiduría vital que puede, pero no necesita, como ya sabemos, estar relacionada con su edad. Este hecho se manifiesta con mayor seriedad en las tragedias en las que su desobediencia lleva a un fin trágico. El único tipo de consejos que detienen con una influencia realmente eficaz en la acción son los «situacionales», con los que el gracioso aconseja huir, esconderse, etc. en situaciones de peligro de honor y de vida. Muy típicas son las citas amorosas interrumpidas por el antagonista.

El gracioso urde algún tipo de intriga en once obras de las treinta. Hemos descubierto que tampoco depende de la datación de la obra en cuanto a la importancia del gracioso para la intriga, pero hay que mencionar que los papeles de urdidor más importantes aparecen otra vez, sobre todo, en la segunda mitad de la creación de Lope, es decir, más o menos después del año 1610. Tampoco podemos decir que dependa del subgénero, aunque no tenemos un número suficiente de dramas mitológicos o hagiográficos para sacar conclusiones razonadas. Un aspecto que influye en la importancia del gracioso para la trama es la existencia de otro criado no gracioso, que aparece en cuatro obras de las treinta: *Los comendadores de Córdoba* (1596–1598), *La necedad del discreto* (1613), *El abanillo* (1615) y *El desconfiado* (1615–1616). En ninguna de estas el gracioso urde una intriga ni menor, pero se queda con su función cómica de gracioso y a veces aconseja al galán.

Hemos ordenado las diez obras con gracioso urdidor según el grado de importancia para la obra y hemos visto que hay intrigas muy episódicas que ayudan a hacer avanzar la trama en una parte y luego el criado más o menos obedece la voluntad de su amo. Es interesante cuántas veces el gracioso se encarga de crear un disfraz para facilitar la entrada del galán en la casa de la dama guardada por su familia y que varias veces se trata de la invención de la dama misma. Sin embargo, hay también obras en las que el gracioso se encarga de casi todas las intrigas parciales (p.ej. *El mayor imposible*). La importancia del gracioso para la obra, no obstante, no depende del número de intrigas que urde, ya que hemos

visto también comedias en las que el personaje sigue una línea de acción y es esencial para la trama, p.ej. el papel de tercero y confidente de Fabio en *La boba para los otros y discreta para sí*.

Otro de los rasgos que nos interesa en el gracioso urdidor es si actúa por mandato de su amo o por su propia iniciativa y descubrimos que en la mayoría de los casos es la segunda opción. El gracioso urde la intriga por su cuenta, solo a veces se lo solicita su amo o coopera en la invención con la dama. Esta libertad de actuación refuerza, a nuestro juicio, el contraste entre la ficción dramática y la realidad de los criados de la época. Aunque la ley de la lealtad, por supuesto, es mantenida porque el criado siempre actúa en favor de su amo. No se ha encontrado ni un ejemplo del criado gracioso que actuara en contra de la dicha de su amo, aunque muchas veces le advierte del peligro del camino en el que quiere ponerse. Este hecho podría ser interpretado como una defensa de los valores de la monarquía: el criado puede hacer lo que quiera siempre que ayude al noble. Además, a pesar de la importancia del gracioso para la trama, aun actuando como «director» de la escena, el gracioso sigue siendo un criado que espera la voluntad de sus amos al final de la obra.

2.5 Actor: el consejero encarnado

Este capítulo tendrá un carácter especial, ya que en comparación con otros capítulos del presente análisis no ofrece tantas posibilidades para descubrir cantidades de información relevante sobre el papel consiliario del gracioso a base de la lectura de textos dramáticos. No obstante, como el actor es un elemento imprescindible en la construcción del personaje, vamos a presentar lo que forma parte del mosaico que estamos creando en este estudio.

Abirached habla de tres elementos que conforman la labor del actor: encarnar, actuar e interpretar. Explica «encarnar» en el sentido de prestar el cuerpo material al personaje. Dice que el personaje «tiene en primer lugar una función plástica y sensorial que exige materializarse en un sistema de signos» y pone varios ejemplos de cómo «el físico del signo precede a su semántica, o al menos el cuerpo se presenta como el instrumento de un lenguaje inmediatamente perceptible» (2011: 71). César Oliva advierte que la encarnación del personaje por parte del actor proviene de la tradición occidental, mientras que, en el teatro oriental, por el contrario, el actor construye y «muestra» al personaje (2004: 46). Stanislavski entiende la encarnación como la unión inmediata del actor con el personaje, estado raro que ocurre una vez en la vida del actor (*apud* Oliva 2004: 45).

El segundo elemento, «actuar», significa, en pocas palabras, poner el cuerpo del actor en acción. Siguiendo la tesis de que solo en el escenario el personaje existe, Oliva opina: «Es mediante estas acciones por las que el actor 'descubre' su

papel» (2004: 44). Abirached pregunta «¿qué es actuar sino aceptar de entrada la ambigüedad de una metamorfosis que hurta al cuerpo a sí mismo sin confundirlo con la imagen en la cual pretende transformarse?» (2011: 73). Se nota que el actor se percibe más bien como el «mediador» del personaje. Para acabar este proceso de mediación falta el último elemento: el interpretar, que podemos definir brevemente como producir las intenciones del autor al hacer un papel (2011: 75). Abirached explica que el personaje se percibe a base del texto como polisémico y lleno de potencialidades y es trabajo del director de escena (como «lector privilegiado de la fábula») elegir uno de los sentidos y subordinar la dirección a este sentido. Es decir, según Abirached, el actor es más bien el ejecutor de la interpretación del director.

Sabiendo esto, nos hacemos la única pregunta importante en este lugar: ¿Cuál era la influencia del actor en el papel consiliario del gracioso? La respuesta es clara: la influencia es decisiva, ya que el actor forma el personaje desde su aspecto físico con todos los detalles de su actuación (la entonación, el movimiento, etc.) hasta llegar a crear un personaje muy específico. El gracioso podría ser un payaso torpe y muy «involuntariamente» cómico, cuyos consejos funcionan más bien como una decoración o, al contrario, por ejemplo, un sabio un tanto distante y arrogante, todo eso subordinado al actor (y al director de escena, o sea el «autor», por supuesto). El problema lo pronuncia muy bien Pedraza en su artículo reciente *Lope y sus actores*: «lo que no tenemos –ni en Lope ni en otros tratadistas españoles y europeos de la época– es una explicación suficiente de la técnica precisa de la interpretación» (2016: 69).

Juan Manuel Rozas habla en su artículo «Sobre la técnica del actor barroco» (1980) de la importancia fundamental del actor para la puesta en escena, porque tenía que actuar sin ayuda de otros medios audiovisuales. Lope era consciente del papel decisivo del actor en la representación y, como sabemos, el famoso representante del arlequín de la *commedia dell'arte*, Zan Ganassa, sirvió a Lope como uno de los modelos para la creación del personaje del gracioso. Además, es sabido que Lope mantenía relaciones estrechas con los actores teniendo en cuenta «sus potencialidades y todas sus circunstancias» (Pedraza, 2016: 70). A veces, las relaciones hasta llegaron a ser muy íntimas con la parte femenina de los repartos, como indica su biografía. Lo que más buscaba Lope en sus actores era la capacidad de transmitir el *afecto*, un concepto clave en la interpretación de los actores de este teatro (Pedraza, 2016: 76). Maravall utiliza la misma palabra para explicar cómo funciona la persuasión por parte del teatro: el público se deja mover por las emociones que transmiten los actores en las tablas y así participa activamente en la manipulación que viene, según Maravall, desde las autoridades monárquicas (2012: 168). Sin tener que ver necesariamente en el teatro lopesco solamente una bien organizada campaña de propaganda, es cierto que la capacidad del actor de transmitir fuertes emociones para arrastrar al espectador era

una de las necesidades esenciales del teatro de aquel entonces, que gracias al Fénix empezaba a existir para un público cada vez más amplio.

Volviendo al gracioso y su actor, repitamos que se trata de un personaje tipo, pero con cierto grado de individualización; es decir, siempre con cierto carácter, aunque a veces más enfatizado y a veces menos. La crítica de los últimos años subraya que es erróneo ignorar esta parte individual del personaje del gracioso. Acierta, por ejemplo, César Oliva en la conclusión de su artículo sobre los actores del gracioso:

sin dudar del carácter unívoco del personaje en sí, todos ellos disponen de rasgos suficientes para que sus intérpretes puedan encontrar elementos bastantes para su distinción y diferenciación. Y ello es así no sólo por la personalidad del actor sino porque en la misma entidad del personaje creado por el poeta no es difícil advertir atributos suficientes para pensar en que los graciosos pueden caracterizarse entre ellos, a pesar del canon que los sitúa en el paradigma de la comedia. Una cosa es el arquetipo y otra la exuberancia de su variedad, de lo que, estamos seguros, el teatro clásico español ofrece ejemplos de continuo. (2004: 452)

José María Ruano de la Haza defiende esta idea con mucho entusiasmo en su artículo *Un gracioso en busca de un actor: „La villana de Getafe”, de Lope de Vega*, concluyendo que vale la pena que los actores se esfuerzen en «construir el personaje del gracioso» y no hacerlo un mero payaso o bobo como ocurre en las representaciones modernas (2005: 121).

Ahora bien, ¿qué es lo que nos interesa en el actor del gracioso que nos ayude a entender su papel consiliario? De la información reducida sobre los actores que se ha conservado hasta hoy, serán, sobre todo las siguientes características: el aspecto físico y la edad, por razones que vamos a explicar más detalladamente en los siguientes párrafos.

2.5.1 Edad

Como venimos mencionando, la mayor edad del que aconseja se considera un lugar común ya en la literatura de sentencias medieval castellana y nos interesa si el personaje del gracioso aconseja al galán desde la posición del mayor y más experimentado o no. Llegamos a la conclusión de que su edad en varios casos es más o menos igual a la del galán, pero, en general, no se especifica mucho en los textos, salvo algunos casos especiales cuando la diferencia de edades sirve al tema de la obra (p.ej. Crispín en la obra hagiográfica de *La niñez del padre Rojas*). Es decir, no se ha confirmado que el gracioso aconsejara por ser mayor.

La edad del actor, por supuesto, no tiene por qué coincidir con la edad del personaje, pero la selección de los actores para el gracioso nos puede ayudar a entender la intención del autor. Es posible que la edad del personaje no se concretice más también para que se pueda escoger un actor para el gracioso con relativa independencia de su edad, porque sus otras características (talento cómico, aspecto físico, etc.) eran más importantes. Sabemos, por ejemplo, de Juan Rana, el más célebre intérprete del gracioso, que siendo joven hacía los papeles de caballero y con los años su nombre empezó a asociarse al de la figura del donaire⁴⁰. Como ya hemos mencionado, César Oliva dice al respecto: «El gracioso suele ser un actor cómico, que algún día pudo ser primero, acomodado a una edad indefinida que no alcance la posibilidad del galán, aunque sí haga verosímil el escarceo amoroso con la criada principal» (2004: 441). Es decir, el gracioso debería parecer mayor que el galán, pero no viejo. Las autoras del artículo «El actor en el teatro del Siglo de Oro» insinúan lo mismo hablando de los accesorios que se utilizaban para cambiar de papeles: «Luis de Belmonte Bermúdez, en *La maestra de gracias* (1635) también muestra cómo el gracioso puede hacer el vejete ‘con su barba y gorra chata’» (Villarino y Fiadino, 2001: 240). O sea, el actor del gracioso tenía que usar accesorios para parecer viejo.

En resumidas cuentas, podemos decir, de acuerdo con Oliva, que el actor del gracioso solía ser un poco mayor que el galán joven, pero no era un viejo. Es decir, no se puede confirmar ni descartar con certeza que aconseje desde la posición del mayor. Parece, no obstante, que el aspecto de la edad del actor no era un elemento decisivo para el papel y, por tanto, tampoco para su papel consiliario. A nuestro juicio, a base de lo dicho más arriba, su edad tenía que ser sobre todo verosímil para el papel.

2.5.2 Aspecto físico

Cuando Abirached explica la encarnación que ejerce el actor dice, como hemos citado más arriba, que el cuerpo del actor es un signo que precede a su semántica. Es decir, cuando en una puesta en escena de Lope sale un actor gordo y bajo, el público sabe inmediatamente que se trata del gracioso. El aspecto físico es otro elemento del actor de la época del que tenemos por lo menos alguna información disponible y nos puede orientar acerca del carácter del personaje del gracioso y así también ayudar a la mejor comprensión de su función de consejero. La información sobre el aspecto físico del gracioso que sacamos del análisis textual en «2.2. Carácter» confirma que tampoco se trata de un elemento acen-

40 María Luisa Lobato menciona el ejemplo del papel del caballero Laureano en *El desdén vengado* de Lope en 1617, cuando Cosme Pérez (Juan Rana) tenía veinticuatro años (1999: 82).

tuado en los diálogos; sin embargo, todas las menciones sobre el personaje teatral del gracioso y del actor del gracioso llevan a una única constante: la gordura. Como ya hemos dicho, el reciente análisis exhaustivo de Tania de Miguel Magro *El aspecto físico de Cosme Pérez* (2017) desmiente las hipótesis de que Juan Rana fuera enano, basadas en su famoso retrato, pero lo único que llega a afirmar con certeza es su sobrepeso. Milagros Torres en su artículo «El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos de Lope*», en el que analiza la comicidad basada en lo corporal, presenta lo siguiente (incluyendo también el personaje de la criada en los graciosos):

Faltan en la comedia alusiones a la configuración precisa del cuerpo de los personajes y, en consecuencia, de los actores que tendrían que representarlos. Es éste un aspecto fundamental en el estudio de la corporalidad del teatro lopesco y nada fácil de analizar. ¿Era Doristo gordo, delgado? (1994: 58)

Y concluye, como ya hemos mencionado en el capítulo de carácter, que la redondez del vientre era un rasgo típico tanto en el caso del gracioso como en el caso del personaje de la criada. César Oliva dice que los actores se quedaban con sus papeles de personajes tipo y que, en el caso del gracioso, esta afirmación valía aún más. Lo mismo confirma Josef Oehrlein mencionando unas excepciones, pero termina por subrayar: «casi nunca había el cambio de galán a gracioso o viceversa» (1988: 20). Es decir, la figura del donaire exigía un aspecto físico muy específico. Oliva tiene una visión del actor del gracioso mucho más precisa. Ya hemos citado su visión parcialmente en el capítulo «2.2. Carácter»:

Estamos ante un personaje cuyos perfiles externos encajarían con un actor de no de muy buen talle, voz poco entonada y brillante, y andares nada esbeltos y nobles. Más bien sería un tipo bajo, mejor rechoncho, con caminar divertido y presto a tropezar, ronca garganta que se extrema al intentar cantar o entonar una vieja balada. (2004: 441)

Aunque solo se trata de una idea no documentada, el aspecto de la gordura vuelve a aparecer. En su enumeración de actores del gracioso contemporáneo, no obstante, prevalece más bien la estatura baja:

Un breve repaso a las condiciones físicas de todos estos intérpretes nos revela innatas cualidades humorísticas. José Franco era gordo y bajo, con aspecto melifluo y voz cantarina. Eficaz intérprete, asumió también algunas direcciones escénicas, recordándose como cómico nato. [...] Miguel Ángel, bajo de estatura también, tenía un aspecto bastante distinto del anterior pues su primera impresión era equívoca y desagradable. (2004: 443)

En cualquier caso, si el actor debía de cumplir algunos presupuestos físicos para el papel del gracioso tenía que ser gordura, baja estatura u otro elemento que hiciera verosímil su pereza y glotonería inherentes. Se trata en su conjunto de características que aluden a la comicidad de torpeza y fealdad (*turpitud et deformitas*) de la que habla, por ejemplo, Ignacio Arellano (1999: 99). Es un concepto que aparece, sobre todo, en las primeras comedias urbanas de Lope, como documenta Arellano, y se refiere a que todo lo feo, obsceno, bajo, etc. es percibido como cómico. Nuestro personaje cómico por excelencia, por tanto, «nace» con estos rasgos físicos ridículos para que sea reconocible a primera vista que es portador de la comicidad. No obstante, como sabemos, a pesar de la ridiculez física, el gracioso es un personaje de la llamada comicidad voluntaria que le distingue de un bobo que no dispone de sabiduría y, por tanto, no suele aconsejar. Es decir, se supone que el actor del gracioso debía de ser más bien gordo y bajo para hacer verosímil su pereza y glotonería y para parecer cómico, pero tampoco podemos decir que sean características totalmente imprescindibles, porque ni en la crítica encontramos documentos que confirmen que siempre hubiera sido exigido, ni en los textos dramáticos propios se acentúan estas características físicas (véase «2.2. Carácter»). Este presupuesto también nos puede hacer pensar en que la comicidad no era la única característica importante en el personaje. Cuando Ignacio Arellano habla de la generalización del agente cómico en las primeras comedias urbanas lopescas, es decir, que también los personajes nobles se encargan de la comicidad de la acción, dice que a veces aparecen graciosos pasivos, «testigos» (1999: 63). Se confirma así que el gracioso no tenía que ser solamente cómico y desempeñaba también otras funciones, por ejemplo, la consiliaria.

Otra razón de su aspecto físico que tenía que provocar risa era que estos rasgos lo hacían menos atractivo físicamente en contraste con el galán. Se subraya así la superioridad del personaje noble, cuyo «buen talle» era uno de los rasgos característicos del caballero. Elena DiPinto añade que «el vestuario del gracioso es el más realista y por lo tanto cercano al (del) público, no está idealizado con fastos y lujos como el de los otros personajes» (2014: 152). Es decir, a pesar de lo poco que se sabe del aspecto físico del actor del gracioso, también se confirma que «no alcance la posibilidad del galán», en palabras de Oliva. En esto el gracioso correspondería más bien a la conservación de los valores monárquicos: el criado es más feo que el señor.

2.5.3 Conclusión

En resumidas cuentas, el actor del gracioso, aunque no sabemos mucho de su forma original, es una parte imprescindible de la construcción de la figura del donaire, porque aún este personaje tipo suele tener carácter. El breve análisis

de la edad del actor tampoco confirmó que el gracioso fuera siempre mayor que el galán o por lo menos no de manera tan significativa que se acentúe en la selección del actor. Lo que es importante en el actor del gracioso es, además de la verosimilitud física de su edad, que no oscurezca al protagonista noble, que siempre debe ser de buen talle. Por tanto, el actor del gracioso muchas veces se presenta como bajo y gordo y con vestuario simple. La ridiculez de su cuerpo es un rasgo importante, pero tampoco muy acentuado en los diálogos, lo que nos hace pensar otra vez, y con apoyo de las opiniones de Arellano, que la comicidad no era el único rasgo importante del gracioso.

2.6 Público: el gracioso educa

¿Qué hiciera
el vulgo si no tuviera
esas fiestas por el año?
(vv. 765-767)

Motril *La octava maravilla*

2.6.1 El público y la pedagogía del teatro

Antes de describir el carácter del público del teatro de Lope, hay que definir la concepción del público en general como el último elemento constituyente del personaje teatral, tal y como lo propone Abirached. Según él, el personaje teatral «no comienza su existencia más que en el momento en que se cristaliza en una de sus posibles formas, ante un grupo de destinatarios» (2011: 81). Según su teoría, la relación entre personaje y su espectador es expresada por tres nociones: placer, liberación y pedagogía. El placer debe procurar la experiencia de liberación (catarsis) y ofrecer elementos de una pedagogía. La misma teoría se encuentra ya en la *Ars Poetica* de Horacio hablando de los propósitos del arte, su famoso *prodesse et delectare*: «Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae» (vv. 333-334). Abirached vincula la liberación más bien con la tragedia y la pedagogía con la comedia, en el sentido clásico de estos géneros. O sea, la liberación del espectador de la comedia consiste en «la adquisición de un conocimiento» (2011: 86) porque la fábula de la comedia «está construida de tal manera que ofrece la posibilidad de definir unas normas para la vida en sociedad y de denunciar las aberraciones que dan al traste con su armonía» (2011: 86). Es decir, la comedia, debería ofrecer un ejemplo de cómo vivir. Según Abirached, el personaje de la comedia «invita al espectador a objetivarlo y a utilizarlo como un punto de referencia en la geografía de lo real» (2011: 86). Luego concluye generalizando: «Instruir mediante el teatro es entonces ayu-

dar a comprender y a dominar la vida en común, en el grupo social o en las relaciones interpersonales, lo cual presupone evidentemente que las condiciones de esta vida sean susceptibles de transformación» (2011: 86). Los presupuestos y las posibilidades de la transformación de la sociedad del siglo XVI los analiza en detalle Juan Carlos Rodríguez en su *Teoría e historia de la producción ideológica* (1^a edición 1990) que ya hemos mencionado. Según él, dicho muy brevemente, la transición de la ideología del organicismo (del feudalismo) a la del animismo (de la burguesía) en España nunca se llevó a cabo; es decir, la sociedad feudal seguía regida como un organismo por el orden divino (el rey, las capas sociales, etc.) y por tanto era inherentemente estático. La disputa de si el teatro de Lope solo servía a la ideología gobernante o si, incluso, se rebelaba escondidamente en contra de ella es uno de nuestros intereses en este trabajo.

Ahora bien, el placer (*delectare*) que provoca la comedia de Lope en los espectadores no necesita en este lugar mucho comentario⁴¹. Sus obras abundan en comididad, suspense, etc. gracias al fuerte sentido de lo dramático del que habla, por ejemplo, Pedraza (1980: 124). No obstante, si consideramos la parte de *prodesse*, o sea, de la pedagogía de su teatro, la respuesta ya no es tan clara. Vossler opina que «Lope no educa, da alas» (*apud* Pedraza 1980: 125), pero a nuestro juicio la parte pedagógica no puede estar totalmente ausente de las obras aun cuando la intención didáctica no sea intencionada⁴². Parece, no obstante, que el propio Lope era consciente de la fuerza del *prodesse* del teatro. Escribe en la dedicatoria de *La campana de Aragón*:

La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato, porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes. [...] Pues con esto, nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio. (Artelope, s. f.)

41 Díez Borque analiza de manera brillante los mecanismos de suspense y otros trucos para captar al público en su artículo «Lope y sus públicos: estrategias para el éxito» (2011).

42 Dice Antonio Carreño Rodríguez: «Frente a la postura del insigne estudioso José Antonio Maravall [...], para quien el teatro barroco carece de ejemplaridad y de valor pedagógico, los dramaturgos del Siglo de Oro, amparados por la sutil definición de Cicerón, son conscientes de que la mimesis dramática combina dos objetivos» (2006: 324) y cita los dos objetivos de Horacio. No obstante, en los siguientes párrafos solo cita unos versos de Virués y habla del teatro de jesuitas, lo que no aclara suficientemente la afirmación sobre la conciencia del valor didáctico del teatro de los dramaturgos áureos.

Lope habla aquí de la fuerza del teatro como un instrumento más vivo que las artes estáticas y muy útil para «renovar la fama». Domingo Ynduráin habla de que la pedagogía de las obras lopianas les es inherente por la naturaleza de sus personajes en general:

Los personajes de la comedia clásica española son tipos definidos de antemano, no son personas individuales, no son caracteres específicos y únicos, sino abstracciones de lo que se supone, no que es, sino que deber ser un hombre o un individuo concreto. Es decir, que se trata no de un reflejo de lo que la realidad es, sino una propuesta de tipo idealista sobre lo que la realidad debe de ser y el comportamiento que deben mantener los individuos que pertenecen a una clase, a un estamento social determinado. (*apud* Gómez, 2006: sección Cuestiones metodológicas, párr. 13)

Las comedias de Lope, en cualquier caso, presentan algún ejemplo de relaciones sociales, conformes hasta cierta medida con las convenciones de la época, por supuesto. Se presentan las relaciones del rey como poder absoluto con sus vasallos, las relaciones entre los padres y sus hijos, entre las damas y los galanes, etc. Antonio Carreño Rodríguez describe en su artículo «Alegoría, discurso político y la nueva comedia: Lope de Vega» (2006) que, según los estudiosos de la época y algunos de los modernos, la comedia, y en particular la tragedia, del XVII tenía la función de instruir al príncipe a través del ejemplo, positivo y negativo, de los personajes de la realeza (pp. 325-326).

Si enfocamos la relación galán-gracioso, hay que preguntarse si esta relación servía de ejemplo al espectador de la época y de qué manera. Creemos que el siguiente análisis puede ofrecer algunas nuevas observaciones al respecto.

Otra pregunta que nos hacemos es si el personaje del gracioso como tipo posee alguna pedagogía o «filosofía vital» que se presenta a través de sus consejos generales. Antes de analizarlos en concreto, hay que examinar más en detalle las características del público de la época, el destinatario de la obra de Lope.

2.6.2 El público de Lope

El teatro de Lope presenta un gran cambio en aquel período de transformaciones importantes a nivel político, social, cultural, económico, etc. Su obra es la consecuencia de estos trastornos, pero también la causa de una revolución teatral relacionada, sobre todo, con su nueva actitud hacia el público. Esta novedad consiste, sobre todo, en la apertura del teatro a todos, es decir, también al «vulgo», como explica Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Como describe Alfredo Hermenegildo, en el siglo XVI se produce una transición del público «cautivo» al público «abierto». El primero es, por ejemplo, el corte-

sano o el universitario, que asiste a las representaciones de su marco social, su papel como espectador es así más o menos determinado y «no se le permite la desviación ideológica» (2003: 476). El segundo aparece a finales del siglo XVI con el surgimiento del teatro profesional y

es un destinatario de la comunicación teatral que no está definido *a priori* más que por su condición de imprescindible. [...] El público abierto es un punto indefinido al que hay que llegar, un destinatario nebuloso al que hay que atraer antes de que la representación empiece. (2003: 476)

Esta apertura está vinculada con la comercialización del teatro. Díez Borque llega a llamar a Lope «el gran responsable» de este hecho (2011: 35). Noël Salomon y Maxime Chevalier incluyen a Lope entre «los escritores artesanos, para quienes escribir es una profesión, una actividad para ganar el pan cotidiano» a diferencia de «los escritores aristócratas, para quienes tomar la pluma es un arte noble del espíritu» (1983: 77). Junto con las indudables calidades artísticas de la creación lopescana se subraya su dependencia del éxito público, un tema clave y el más discutido de su *Arte nuevo de hacer comedias*. Se empieza a crear para el vulgo, un destinatario concreto, en palabras de Ruiz Ramón:

El dramaturgo –Lope, Tirso, Calderón...– no se dirigía durante el proceso de producción dramatúrgica de su texto para la escena (texto-teatro) a fantasma mental alguno, implícito o explícito, sino a ese multifacético público llamado Vulgo, entre colectivo, heterogéneo y plural, reunido y diverso, de pie y sentado, pero históricamente identificable, pese a su compleja identidad. (2000: 204)

Este público heterogéneo y variopinto exige un teatro para todos, popular y nacional, por eso había que buscar «por debajo de la heterogeneidad del público, su homogeneidad como pueblo» como bien dice Ruiz Ramón en su manual (2000: 145), y Lope se mostró capaz de esta fusión. Hay que recordar, sin embargo, que el público sigue siendo heterogéneo y que la comedia se refiere a él en varios niveles. En palabras de Díez Borque:

Precisamente, una de las grandes hazañas de Lope fue elaborar ese paño de retazos que es la comedia, sin que se notaran las costuras, con componentes que se quieren cultos y otros también «para quienes no ahondaren tanto», como se dice en el Lazarillo de Tormes. (2011: 43)

Felipe Pedraza resume y comprueba esta actitud en la siguiente frase hablando del público del teatro lopesco: «El destinatario múltiple exige diversas posibilidades de lectura del espectáculo, y la inclusión de fragmentos dedicados a cada uno de los sectores» (1980: 109).

Como sabemos, es justamente el personaje del gracioso el que se encarga de representar la parte popular del público en el tablado y que también transmite el mensaje desde la escena al vulgo. Se habla de la importante función mediadora del gracioso.

2.6.3 La función mediadora

Se puede observar el aspecto mediador de la figura del donaire en varios niveles. Fernando Lázaro Carreter se dedica al tema en su artículo «La figura del donaire» (1992). Describe las dos direcciones de la mediación del gracioso. La primera va desde el público al escenario: «Es como un ‘alter ego’ de todos y cada uno de los espectadores, a quienes con su pobreza y frecuente vulgaridad representa en el tablado» (1992: 160). La presencia de un personaje del vulgo con importancia para la fábula (aunque variable según las obras) y con volumen de diálogos comparable casi siempre con el de los protagonistas es, por supuesto, un elemento crucial para la apertura del teatro a todos.

En la dirección contraria: «dado el crédito que le otorga su fictiva condición real, ayuda a que el público admita la materia dramática» (1992: 160). Según Lázaro Carreter, el gracioso hace comprensibles los momentos dramáticos complejos y los estados de ánimo sutiles traduciéndolos al lenguaje más común. También los cuentos y consejos del gracioso, según él, funcionan como *exempla* para hacer persuasivo lo que sucede en la intriga (1992: 160). Estamos de acuerdo con esta opinión, sin embargo, hay que recordar que las escenas donde el gracioso hace de contrapunto al galán tienen también una función cómica para todos y quizás más que de «traducir» se trata de acercar o hacer más simpático al público vulgar lo ocurrido. Se trata de las bromas de cosificación o de las típicas escenas de la pareja del noble viviendo su amor cortés contra la pareja de criados y su amor carnal.

Otra manera en la que el gracioso se comunica con el público son sus apartes, que utiliza para comentar brevemente una situación dentro de la acción dramática. El gracioso rompe de esta manera la ilusión dramática, la cuarta pared podríamos decir, y se inclina así otra vez más al lado del público. Gabriel Rosado se dedica a esta «sorprendente voltereta» del personaje en su artículo sobre las relaciones de Lope con su público diciendo:

si lo que el espectador tiene ante los ojos es pura ilusión ¿quién es y adónde pertenece el gracioso? ¿Está aquí, con nosotros, o allá, con ellos? Como el gracioso —parece decirnos el dramaturgo barroco— también el espectador puede ir y venir de la ficción a la realidad, de lo soñado a lo vivido. (1976: 36)

Hanna Nohe, que se ocupa de la metateatralidad del gracioso de los dramaturgos áureos, llega a afirmar en sus conclusiones:

Implementando una intriga crea un teatro en el teatro y, por tanto, un segundo nivel de ficcionalidad. De este modo el gracioso se acerca, junto con la obra marco, a la realidad del receptor que se halla al exterior de la ficción. Funciona como intermedio entre la obra y el público. Esta función equivale a la de mediador social entre los personajes nobles de la obra y los mosqueteros que representan una buena parte de los espectadores. El gracioso guía así la recepción, gracias a sus comentarios a lo largo de la obra. (2018: 679)

Ruiz Ramón presenta una visión parecida de la función mediadora del gracioso. En su trabajo «La figura del donaire como figura de la mediación» (2005) se dedica solamente al bufón calderoniano, pero varias observaciones se pueden considerar válidas también para el gracioso, en general. Ruiz Ramón encuentra unas relaciones de mediación más profundas tratando personajes de las tragedias calderonianas, lo que significa un código genérico diferente. No podemos decir sobre los graciosos lopescos lo que dice de los bufones calderonianos, eso de que «asumirán la función dramática del mediador entre el espacio de la autoridad, el poder y el código y el espacio de la libertad» (2005: 210), ya que los graciosos calderonianos asumen funciones diferentes. Según Ruiz Ramón, la conexión entre la figura del donaire y la figura del Poder es una de las novedades de Calderón con la que enriqueció su técnica teatral proveniente de la creación de Lope (2005: 211).

A nuestro juicio, el gracioso de la comedia «cómica» lopescas es mediador en el nivel dramático, es decir, normalmente media entre la autoridad y la libertad en el sentido de que ayuda al galán a superar los obstáculos puestos (por la autoridad) en su camino hacia la vida feliz con su amada, pero no es mediador en el sentido de oposición a la autoridad. Su rebeldía y ruptura del decoro consiste más bien en sus palabras y en su lenguaje, algún comportamiento de leve resistencia, pero no se resiste abiertamente al sistema, como indicaba el análisis en el capítulo «2.3. Tipo».

No obstante, encontramos en el estudio de Ruiz Ramón una idea válida también para el caso del gracioso «original» de Lope. Comentando la función de una escena con el personaje del gracioso, opina que se trata de:

posibilitar la identificación entre el punto de vista del gracioso y el punto de vista del espectador, provocando así, de modo limpiamente dramático, es decir, sin intervención explícita de ningún discurso ideológico, la posibilidad del distanciamiento entre el espectador y el sistema –no importa si real o simbólico– que origina y permite la existencia de tales sucesos. El espectador puede así, por mediación del gracioso,

estar en condiciones de asumir, o de negarse a asumir, esa que me atrevería a llamar «filosofía de la contestación» inscrita en la esencia del «loco» o del bufón como ente teatral. (2005: 223)

Esta función de posibilitar cierto distanciamiento al espectador es un elemento que de alguna forma podemos encontrar también en el gracioso lopesco. Justamente sus consejos o «contestaciones» mencionadas en el capítulo «2.3. Tipo» suelen ofrecer un punto de vista opuesto al del galán y se forma así cierto tipo de espacio entre las dos cosmovisiones. Se encarga de esta función la parte del gracioso que proviene del loco o del bufón, como dicen Ruiz Ramón, Thacker y otros, como describimos en el capítulo «1.4. Raíces del gracioso consejero». Juan Manuel Rozas también habla de este «papel distanciador del gracioso» (1980: sección 6, párr. 2). Según él, los héroes (enamorados o santos) no quieren o no pueden ver la realidad en la que se desmoronan muchos valores, mientras que los graciosos «sí que ven esa realidad, porque la sufren. Y la denuncian, recortando el vuelo lírico de sus amos» (1980: 6).

Según el estudio del cuento en el teatro de Lope de Vega de Hernández Valcárcel, «el cuento en boca del gracioso no está solo en función de la dialéctica interna de los personajes, sino que también se encamina al público» (1992: 218). En consonancia con las conclusiones de Eugenio Asensio (1971), confirma la función mediadora entre el mundo y el héroe y los espectadores. Según él, el personaje:

interpreta para el público las demasías y excesos del héroe que confronta con las servidumbres comunes y las miras prácticas de los espectadores. Esta confrontación eleva por un lado la talla del héroe; por otro, al dar a sus acciones un colorido levemente teñido de ironía, al someterlas a una perspectiva cómica, las hace perdonables, verosímiles y doblemente simpáticas. (Asensio *apud* Valcárcel 1992: 218)

Es interesante la idea que sacan de esta teoría de que esta postura del gracioso en relación al público haga así mediante los cuentos (o historias ejemplares como los hemos llamado aquí) sentirse a los espectadores superiores sobre los personajes (1992: 218), ya que muchas veces los nobles «son comparados con personajes cotidianos y en muchas ocasiones con una carga de degradación física, intelectual o social», y pone el ejemplo de «Eres como aquel vizcaíno» (v. 2223) de *El castigo sin venganza*. Es decir, el gracioso «traduce» el héroe al público, pero también crea ese distanciamiento del que hablan Ruiz Ramón y Rozas para el espectador que se identifica con el criado.

Con eso dicho, surge, sin embargo, una serie de cuestiones al respecto que no podemos responder antes de realizar un análisis de los casos concretos. ¿Cuáles son los temas que demuestran cosmovisiones diferentes? ¿Se reiteran los temas

en los diálogos del gracioso en varias obras o dependen más bien de la fábula? Si hay temas que se repiten, ¿cuáles son y por qué? ¿Es posible abstraer de estas opiniones suyas alguna «ideología» del personaje del gracioso en general?⁴³ Y por fin: ¿qué influencia debía o podía tener esta ideología en el público de la época?

2.6.4 Análisis

Al realizar el análisis de los consejos generales del gracioso, se ha hecho clara la división en varios temas. El personaje da consejos generales, sobre todo, en los siguientes campos: mujeres, amor, matrimonio y amistad; es decir, se dedica casi únicamente a las relaciones interpersonales y sus circunstancias. Recordemos que «regular las relaciones humanas» era uno de los temas claves de los *exempla* medievales (Pedraza, 1981: 361), es decir, se vuelve a notar que la temática proviene también de la primera literatura medieval.

Es muy interesante que, después de reconocer esta temática a base de nuestro análisis, hayamos descubierto que la selección de los temas correspondía precisamente a la retórica o «filosofía moral» de la época. En la *Floresta cómica*, colección de sentencias del teatro áureo publicada en 1796 hay pruebas muy interesantes de la sabiduría popular coetánea. El anónimo autor se queja del teatro actual de su época⁴⁴ y alaba el del Siglo de Oro en la introducción diciendo: «¿Quién duda que de la infinidad de sentencias que envuelven nuestros dramas, no pudiera formarse un excelente tratado de Filosofía Moral? Yo creo firmemente que no sería difícil, y que el sacrificio de algunos años, ofrecería la nación una obra tan útil, como deleitable» (1796: 9). Entre los temas tratados en las comedias de varios autores, incluyendo las de Lope de Vega, encontramos en el índice de esta *Floresta* los siguientes: Descripción de las enemistades entre las cortesanas y sus galanes (p. 136), Contra los casamientos (p. 147), Ficción para probar lo costosas que son las mujeres (p. 154), Descripción de las rencillas de los matrimonios (p. 162), Sobre los defectos comunes de las mujeres (p. 170), Comparación del casamiento con la vida del soldado (p. 202). Vamos a ver en los siguientes párrafos que los mismos temas aparecen también en los consejos generales del gracioso.

43 Para el análisis de los ejemplos de consejos generales del gracioso nos puede ayudar también el concepto de la función ideológica del diálogo. «Ideológica o didáctica es la función del diálogo que se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección» define García Barrientos (2003: 60). Según él, el uso de esta función en el teatro puede ser arriesgado porque el espectador no debería «reconocer 'la voz del autor' defendiendo una tesis o impariendo doctrina» (2003: 61).

44 «Puede que yo me engañe; pero mientras mi corazón permanezca tranquilo en la representación de las piezas modernas, siempre afirmaré que carezcan de filosofía, de entusiasmo, de verosimilitud; y en fin diré, ó que tales Dramas son muy pésimos, ó que nuestra lengua ha perdido del todo su energía, su magestad, su abundancia» (1796: 6).

2.6.4.1 Mujeres

Se trata de uno de los temas más extensamente comentados por el gracioso. Sus consejos generales sobre la mujer aparecen en 16 obras de las 30 estudiadas; considerando que en 5 obras de las 30 no hay ningún consejo general, llegamos a la proporción 16 de 25 obras (el 64 por ciento). Es decir, cuando aconseja de manera general, en la mayoría de los casos habla de las mujeres. Los demás temas no aparecen con tanta frecuencia. Por ejemplo, los amantes o el amor en general es tratado por él en 10 obras de las 25 y el matrimonio en 6 de las 25 obras en las que da consejos generales. Desde el punto de vista diacrónico, el tema aparece a lo largo de todos los períodos creativos desde la aparición del gracioso, por primera vez en *El amante agraciado* (1602) y por última vez en *El castigo sin venganza* (1631) en el marco de nuestro corpus. Lo mismo pasa con la división genérica: los consejos sobre mujeres aparecen tanto en los dramas como en todos los subgéneros de la comedia presentes. Se puede decir, por tanto, que se trata de una característica inherente al personaje del gracioso.

La mujer es reflejada en sus consejos con una misoginia casi sorprendente. Como una de las funciones dramáticas del personaje es defender el honor de su amo, la mayoría de sus diálogos de mujeres son advertencias; no obstante, en forma de series de afirmaciones generales se pueden considerar una «visión» de la mujer como tal.

Rafael Costarelli, que analiza las sentencias de los consejos del Quijote, habla de la larga tradición de misoginia en la literatura de sentencias medieval citando, por ejemplo, el *Secreto de los secretos* (atribuido a Aristóteles) o *Bocados de oro*, donde hay temas parecidos a los de los consejos del gracioso y vamos a mencionarlos en los apartados pertinentes⁴⁵.

El leitmotiv que destaca entre otros en el gracioso es la percepción de la mujer como peligrosa: aparece a través de todos los períodos estudiados. Lo mismo encuentra Rafael Costarelli en su estudio: «Por su parte, *Floresta de filósofos* nos muestra a la mujer como depositaria natural de trampas y de engaños: 'Las mujeres son rreparadas que non cae en ellas sinon quien se engaña por ellas'» (2014: 133).

Ya en *El amante agraciado* (1602) hay una mención en la primera escena cuando el galán encuentra a la dama y el gracioso Guzmán advierte en un aparte:

Mal conoces las garduñas.
Tiene encogidas las uñas
para darte guñarada.

45 Costarelli, no obstante, afirma que, a pesar de la general visión negativa de la mujer, «la misoginia predicada en el *Quijote* está muy por debajo de los niveles de encono y aversión que nos encontramos en la literatura de sentencias» (2014: 302).

Tente en buenas, que estas tretas
yo las sé.
(vv. 234-238)

Encontramos otro ejemplo en el muchas veces citado diálogo de Hernando de *La discreta enamorada* (1606) en el que advierte de la «mujer libre»:

Una mujer libre y loca
es como mona, que coca
a los niños que la miran;
pero cuando llega el hombre
que tiene gobierno y palo
espúlgale con regalo,
y no hay voz que no le asombre.
[...]
Lo que aquel sabio decía
por las leyes, muy mejor
por la mujer y el amor
agora decir podía.
Son como telas de araña,
pescan moscas, débil gente;
mas no el animal valiente,
que las rompe y desmaraña.

En *El perro del hortelano* (1613) advierte Tristán de la peligrosidad de la mujer:

Yo te digo
que no hay vasos de veneno
a los mortales sentidos,
Teodoro, como los ojos
de una mujer.
(vv. 1782-1785)

En *El mayor imposible* (1615) anima el gracioso Ramón a su amo diciendo:

Camina, y nada te asombre,
que no hay valor en el hombre
contra industrias de mujer.
(vv. 622-624)

Uno de los temas que trata esta obra son el valor y la inteligencia de la mujer, ya que «el mayor imposible» aquí tiene que ser guardar a una mujer y, de hecho, resulta de la trama que no es posible. Es decir, es una alabanza de la mujer, pero advierte a la vez, como dice Ramón en otra parte: «Todo pensamiento es vano / contra ingenio de mujer» (vv. 599–600).

En *Amar, servir y esperar* (1624–1635) Andrés advierte de la astucia de la mujer:

Cuando las discretas callan,
más negocian de secreto
que cuando las necias hablan.
¡Oh cuáles son las mujeres!
(vv. 2665–2668)

El galán Feliciano responde aquí de manera muy misógina diciendo: «Ángeles, Andrés, las llaman, / porque parecen, sin serlo, / intelectivas sustancias» (vv. 2669–2671).

El criado Crispín de la obra hagiográfica *La niñez del padre Rojas* (1625), en un diálogo con la criada que no le deja entrar en la cocina, comenta el tema en tono más cómico:

Pues bien, ¿quéquieres?
¿Llega tu jurisdicción
hasta aquí? ¡Terribles son
las leyes de las mujeres!
(I, vv. 357–360)

En *La boba para los otros y discreta para sí* (1630), por lo contrario, encontramos una advertencia de la peligrosidad de la mujer en un tono más grave cuando el gracioso Fabio persuade a su ama Diana que tiene que gobernar junto a un hombre, no sola:

Señora, aunque gobernaron
mujeres reinos e imperios,
fue con inmensos trabajos,
trágicos fines y medios
sangrientos, que no dejaron
ejemplo de imitación.
(I, vv. 561–566)

Otra característica negativa de la mujer que aparece repetidamente en los consejos generales del gracioso es la codicia. Advierte muchas veces de los intereses encubiertos de las damas.

En el primer caso, de *El amante agradecido* (1602), esta advertencia tiene también la función caracterizadora del gracioso porque muestra así su propia codicia insinuando a su amo que necesita mejor ropa:

Señoras, si son discretas,
echen de ver lo que pasa
por la bolsa del señor
en ver el talle al criado.

(I, vv. 167-170)

En la tragedia mitológica *El marido más firme* (1617-1621), el galán Orfeo lamenta que le hayan abandonado las musas y su criado Fabio le responde:

¡Quién pensara
que se fueran de un triste! Son mujeres
gente que solo en interés repara.
Llámalas con dinero si las quieres;
enséñales la bolsa.

(III, vv. 2049-2053)

En *El premio del bien hablar* (1624-1625) juzga al respecto el gracioso Martín:

¿Por qué piensas que llamaron
a las de los ojos niñas?
Porque fue su condición
ver cuanto pasa, y también
el desear cuanto ven;
que así las mujeres son.

(III, vv. 2093-2098)

Se comenta aquí la posible codicia de las mujeres, pero también otra característica varias veces mencionada: la necesidad de la mujer de controlar. En *El bobo del colegio* (1606), por ejemplo, Marín da una enumeración de lo que «enflaquece» y uno de los ítems es: «mujer que quiere mandar, / que basta decir mujer» (vv. 323-324).

La mujer controladora también es pesada, como documenta el siguiente diálogo especialmente misógino de *La cortesía de España* (1608-1612) entre Don Juan y su criado Zorrilla:

ZORRILLA Que pueda un hombre sufrir
una sola se ha tenido
por milagro.
[...]

2 Seis partes del gracioso consejero

ZORRILLA ¿Sabes qué hizo un discreto
 para tener dueñas?
DON JUAN No.
ZORRILLA De bulto las fabricó
 e hicieron el mismo efecto;
 que si son para sentadas
 y el silencio es menester,
 lo mismo vienen a ser
 las vivas que las pintadas.
 Por Dios te ruego, señor,
 que no lleves estas dueñas.
(II, vv.1133-1150)

La última característica negativa de las mujeres que aparece en los consejos del gracioso es la infidelidad⁴⁶. En el tercer acto se queja el recién citado Zorrilla de la infidelidad de su amada:

[...]
No hay que fiar de animal que llora y miente,
que como el humo por el aire pasa,
así por la mujer el hombre ausente.
(III, vv. 2292-2294)

El segundo ejemplo es del gracioso Gastón de *Quien ama no haga fieros* (1620-1622) en forma de cuentecillo:

Que en un hora un caballero
muda a otro barrio su casa,
pues así esta gente pasa
su casa al barrio primero.
Preguntaron a un letrado,
cómo firmeza tendría
una mujer, y aquel día,
después de haberlo estudiado,
dijo mil libros leídos,
y advirtiendo en sus antojos,
como naciera sin ojos,
y tapados los oídos.
(III, vv. 282-293)

46 Según Rafael Costarelli hay advertencias de la infidelidad también en *Bocados de Oro*: «Non conviene al sesudo que case con fermosa mujer, porque se enamorarán muchos d'ella, e por esto despreciará a su marido» (2014: 26).

Y confirma lo mismo en palabras más concretas en unos versos más abajo:

Ya lo que es poder conoces,
y juntamente que son
las mujeres, si hay revuelta
de celos de su galán,
baile de a cuatro, que están
con otro hombre a cada vuelta.
(III, vv. 369-374)

Como ya hemos comentado, el gracioso Batín de *El castigo sin venganza* (1631) es uno de los más maduros y por eso sus consejos presentan más sabiduría y menos rigor. En este caso advierte a su amo; no obstante, el consejo no es totalmente general porque admite que «no todas» son así:

Ser las mujeres traidoras
fue de la naturaleza
invención maravillosa,
porque, si no fueran falsas,
—algunas digo, no todas—,
idolatraran en ellas
los hombres que las adoran.
(II, vv. 1726-1732)

Además de las nociones y advertencias más bien misóginas, hay que mencionar también los casos de diálogos donde el gracioso alaba a la mujer. Solo hemos encontrado dos en total. En el primero, en *Guerras de amor y de honor* (1615-1616), el gracioso Palomino quiere volver la atención de su amo de la guerra a la mujer: «Donde no bulle mujer / es imposible tener / espíritu ni alegría» (I, vv. 279-281).

En *El premio del bien hablar* (1624-1625), el gracioso, Martín, utiliza un largo diálogo de alabanza para persuadir a su amo, don Juan, de que hay que creer a las mujeres. El intento de persuadirlo acaba exitosamente.

Don Juan pregunta si no sería necedad confiar, Martín responde:

No, sino razón prudente,
que si alguna mujer miente,
veinte mil tratan verdad.
Aman, quieren y aventuran,
cantan, bailan y entretienen,
solicitan, van, y vienen,
limpian, regalan y curan,

nuestro descanso procuran,
por ellas hay tanta historia
que guarda eterna memoria.
La casa en que no hay mujer,
como limbo viene a ser,
ni tiene pena, ni gloria.
Lisonja te hago en decir,
que las quieras y las creas,
porque yo sé que deseas
honrallas hasta morir:
sin mujeres no hay vivir,
que aun Dios vio que convenía
el darle su compañía,
que el más valiente que ves,
llora en naciendo a sus pies,
pensando que las perdía.
(III, vv. 2446-2468)

Hemos visto que la visión de la mujer desde el punto de vista del personaje del gracioso acentúa la peligrosidad, la codicia y la traición. También hay menciones a su pesadez, dominancia o poca inteligencia. En general, la visión es sobre todo misógina.

Además de la tradición de la literatura de sentencias medieval, se pueden buscar las razones en las circunstancias históricas. Como bien dice María Soledad Arredondo, se trata de «una época condicionada por una visión conservadora de la mujer, del amor y del matrimonio, en la que imperan tendencias misóginas y en la que el concepto del honor afecta especialmente a la vida de las mujeres» (2001: 82). Además, los consejos del gracioso siguen teniendo la función caracterizadora contrastiva, así que la visión misógina del gracioso debe complementar la visión exageradamente idealista del galán. Recuerda Chiara Bolognese en su trabajo que la actitud del criado es influida por el hecho de que sus amantes solo son las criadas, así que «las consideran como seres de poco valor y de ninguna confianza, sólo interesadas en la comodidad y el dinero» (2007: 58). Y tampoco la función dramática de advertir pierde aquí su validez.

2.6.4.2 Amantes, amor

El gracioso muchas veces habla del amor y de cómo son los que aman. Como ya hemos dicho, este tema aparece en 10 obras de las 25 en las que da consejos generales. Se encuentra ya en *El bobo del colegio* (1606), pero aparece con mayor frecuencia en la segunda mitad de su período creativo, es decir, aproximadamen-

te después de 1609, en la época cuando el criado gracioso empieza a aconsejar más en cosas de amor. Parece que el género en este caso tampoco es decisivo, porque hay consejos de amantes y de amor tanto en los varios subgéneros de la comedia cómica como en los dramas.

El gracioso se mofa de la ingenuidad de los amantes que creen que su romance es invisible:

Piensan los enamorados
que los que los ven son ciegos.
Cosa que des a entender
lo que nos venga a poner
en nuevos desasosiegos.

(*El bobo del colegio*, III, vv. 2344-2348)

Amor dicen que es tocino,
que se asa aquí, y el vecino
lo huele como en la mano.
Pensarás que no te ven,
cuando por cualquiera parte
se cansen de murmurarte.

(*El amigo hasta la muerte*, I, vv. 178-183)

En otras ocasiones se pone a hablar de la locura de los amantes, lo que vuelve a subrayar su visión del amor de sus amos como ingenuo. Empecemos con el famoso diálogo de Tristán de *El perro del hortelano* (1613), donde compara a los amantes y sus cartas con las recetas de los boticarios:

Basta, que sois los amantes
boticarios del amor,
que como ellos las recetas
vais ensartando papeles:
récipe celos crueles,
agua de azules violetas;
récipe un desdén estraño,
sirupi del borrajorum
con que la sangre templorum
para asegurar el daño;
récipe ausencia, tomad
un emplasto para el pecho,
que os hiciera más provecho
estaros en la ciudad;

récipe de matrimonio:
allí es menester jarabes
y, tras diez días süaves,
purgalle con entimonio;
récipe signus celeste ,
que Capricornius dicetur ,
ese enfermo morietur ,
si no es que paciencia preste;
récipe que de una tienda
joya o vestido sacabis,
con tabletas confortabis
la bolsa que tal emprenda.
A esta traza, finalmente,
van todo el año ensartando;
llega la paga: en pagando,
o viva o muera el doliente
se rasga todo papel;
(II, vv. 1375-1405)

El gracioso Ramón en *El mayor imposible* (1615) resume bien todo esto: «Todos los amantes / son cifras o engaños» (I, vv. 505-506). En la comedia *El desconfiado* (1615) el gracioso Pedro defiende, en una serie de historietas ejemplares, la fuerza que tiene el amor para hacer a la gente cometer esos engaños:

Amor hizo a una doncella
deshonrar padres y deudos,
casar sin gusto de todos,
contra el cuarto mandamiento.
Amor hizo a la casada
que fuese ingrata a su dueño,
aunque una conozco yo
que dijo una vez riendo:
«¡Con qué gala mi marido
me dará agradecimiento
de haberle puesto y honrado
entre los signos del cielo!
¡Cuándo pensó ser tusón
del rey de España en el pecho,
saltador como un cabrito
y ligero como un ciervo?»
Amor hizo a la viuda

de honesto recogimiento,
aforrar viejos monjiles
en colorados manteos.
Amor, en fin, lo hace todo;
él es malilla en el juego,
es español en Italia
y renegado en Marruecos.
¡Pobre Amor, qué lleva a cuestas
de traiciones y de enredos,
qué de engaños, qué de agravios!
(I, vv. 460-486)

El resto de los consejos generales sobre los amantes o el amor continúa subrayando su imprevisibilidad y locura:

Cierto poeta decía
que eran todos los amantes
unos vestidos danzantes,
a quien son el tiempo hacía;
que como no es la razón
la que ha de guiar la danza,
no hay más duda en la mudanza,
que en hacer el tiempo el son.
(*El mayor imposible*, I, vv. 509-516)

¿Qué me miras tan suspenso?
¿Estás en lo que te digo?
¡Bien dicen que es el Amor
cierta manera de vino!
¡Ah, señor!
(*El abanillo*, II, vv. 1555-1558)

Yo le vi decir amores
a los rábanos de Olmedo;
que un amante suele hablar
con las piedras, con el viento.
(*El caballero de Olmedo*, I, vv. 186-189)

Resume Tello, de la comedia más madura estudiada, *Las bizarrias de Belisa* (1634): «Qué mayor prueba / de que el amor es loco / sin los consejos, de la vida espejos» (I, vv. 352-354).

2.6.4.3 Estrategias de amor

Después de las «definiciones» del amor, el gracioso da consejos sobre cómo comportarse en cosas de amor. En cuanto a los generales, normalmente se trata de consejos que vuelven a activar al galán a conquistar a la dama:

Mira
que se suele cubrir una mentira
con capa de verdad, y el que se llama
galán, no ha de aguardar a que la dama
le requiebre primero.
(*Las bizarriás de Belisa*, II, vv. 1135-1139)

El trato es cosa terrible,
porque esto de afratelarse,
verse, hablarse, regalarse,
rompe el mayor imposible.

[...]

Suspira
en tanto, amante frión,
que a quien la ocasión se humilla
y a verla gigante aguarda,
que le pongan una albarda
dice el refrán de Castilla.

(*La cortesía de España*, II, vv. 1357-1384)

O, en la comedia *El mayor imposible* (1615), dice Ramón simplemente: «No ama quien teme» (II, v. 1654). En otros casos el gracioso dirige al galán abiertamente hacia el amor carnal:

¿Tú fuerzas aquí a Lucrecia,
o el ventero, que no tiene
más que un aposento?
(*La cortesía de España*, II, vv. 1525-1527)

Contáronme que un doctor,
catedrático y maestro,
tenía un ama y un mozo
que siempre andaban riñendo;
reñían a la comida,

a la cena y hasta el sueño
le quitaban con sus voces,
que estudiar no había remedio.

Estando en licción un díá,
fuele forzoso corriendo
volver a casa y, entrando
de improviso en su aposento,
vio el ama y mozo acostados
con amorosos requiebros,
y dijo: «¡Gracias a Dios
que una vez en paz os veo!»,
y esto imagino de entrambos,
aunque siempre andáis riñendo.

(*El perro del hortelano*, II, vv. 2301-2318)

¿No has visto paje que lleva
un plato dulce que cuando
más le va goloseando
más se empeña y más se ceba?
Y si se hartara de él
luego aplacara el deseo,
pues de esa suerte te veo,
y que va Celinda en él.

¿Qué sirve golosear?
Hártate y come
(*Guerras de amor y de honor*, II, vv. 1154-1163)

Según Ignacio Arrellano, esta tendencia a percibir el amor de manera puramente erótica está arraigada ya en el propio género de la comedia de capa y espada: «En la comedia urbana todo ‘afecto intelectual’ platónico queda excluido, no solo en las motivaciones de los personajes, sino también en el mismo plano expresivo que abunda en motivos obscenos, chistes eróticos y alusiones sexuales» (1999: 89). Es decir, en contraste con la tragedia, por ejemplo, la comedia de capa y espada no presenta conceptos «altos» de amor. No obstante, como hemos visto en los ejemplos previos, el personaje del criado gracioso se coloca a cierta distancia contrastiva respecto a la visión del amor del galán. Se trata de cierta manera del distanciamiento entre el espectador y el sistema (representado aquí por el galán) del que habla Ruiz Ramón (2005). Se nota, sobre todo en los últimos dos ejemplos, una cierta «desacralización» del galán por el gracioso, que puede causar que el espectador se sienta más cercano al noble o incluso superior, como insinúan Valcárcel y Asensio más arriba.

Digamos a modo de resumen sobre los consejos generales hasta aquí analizados que el gracioso presenta casi sin excepción las siguientes opiniones o visiones:

- Las mujeres son peligrosas, codiciosas, controladoras e infieles.
- El amor es loco y los enamorados son ingenuos, imprevisibles e intrigantes.
- En cosas de amor el galán tiene que ser activo y tratar de gozar de la mujer cuanto antes.

¿Cómo alcanzarlo? Vamos a ver en los siguientes párrafos la estrategia aconsejada por el gracioso.

2.6.4.3.1 Celos

Los celos son una estratagema típica que el gracioso aconseja utilizar al galán. Es también una técnica dramática básica de la comedia de enredo, como advierte Ignacio Arellano, cuando critica las lecturas tragedizantes de los celos. «Sin celos y sin clandestinidad no se podría construir una comedia de enredo: discutir sobre cómo sería una comedia de capa y espada sin estos elementos es ocioso» (1999: 33). Así que hay que tener en cuenta que se trata de una «necesidad» dramática y no de un recurso peculiar del personaje del gracioso. No obstante, vamos a ver cómo se relaciona el personaje con este recurso en sus diálogos. Aparecen consejos generales sobre este tema en 5 obras del corpus y solo en el segundo período creativo de Lope. Es decir, los celos pueden aparecer en cualquier comedia de enredo, como dice Arellano, pero no se constituyen como un tema de los consejos del gracioso hasta que llega a ser consejero en cosas de amor, aproximadamente después de 1609.

El primer caso en que el gracioso habla de celos en general es un poco excepcional, porque expresa así aparte su propio estado de ánimo causado por los celos. Dice Zorrilla a finales del tercer acto de *La cortesía de España* (1608-1612):

Tras Julia vengo sin mí
desde que celos me dio.
La primer cosa que tiene
un niño en naciendo es celos,
que este azote de los cielos
de primer discurso viene.
Si ve un niño que a otro niño
regala el padre amoroso,

llora y pretende, celoso,
le muestre el mismo cariño.
Pues si en naciendo heredamos
el celar como el llorar,
bien nos puede disculpar
si cuando grandes lo estamos.
Tanto, que el hombre de bien
que no es celoso, aun del nombre,
cuando le dejen el hombre
bien pueden quitarle el bien.
Comiérame un bellacón
que ve y calla ioh, santos cielos!,
a tener sal, que los celos
la sal de la honra son.
(vv. 3099-3120)

Se trata de una defensa del concepto de celos como cosa natural a todos los hombres y como «sal de la honra». Como se trata de un consejo general en un soliloquio, podemos considerarlo un diálogo de función ideológica. Expresa una idea sin destinarla dramáticamente a otro personaje, así que podemos tomar en cuenta que defender la idea de los celos como algo natural e inherente al hombre tenía una gran importancia para el autor.

Los celos son para el gracioso uno de los recursos más eficaces para conquistar el amor. En *Quien ama no haga fieros* desarrolla sus ideas acerca de los celos en detalle:

No hay discurso señor, tan amoroso,
tan frágil es la condición humana,
que no importe tal vez darle a cautela
celos que son de amor famosa espuela.
No siempre se ha de amar como tú quieres.
(II, vv. 93-97)

Yo conozco a las mujeres,
la que se queda atrás, con celos anda:
sosíégala diciendo que te mueres,
si nunca amor sin celos se desmanda,
inquiérala, y obliga a mil desuelos
que amor se hace gigante con los celos.
(II, vv. 99-104)

2 Seis partes del gracioso consejero

La puente de amor son celos,
paga el portazgo en consuelos,
y pasarás fácilmente.
(II, vv. 772-774)

En *El caballero de Olmedo*, Tello explica muy bien cómo funcionan los celos en las mujeres:

Tenía
envidia de tanto amor,
porque se daba a entender
que de ser amado eres
digno: que muchas mujeres
quieren porque ven querer;
que en siendo un hombre querido
de alguna con grande afecto,
piensan que hay algún secreto
en aquel hombre escondido
y engañan, porque son
correspondencias de estrellas.
(I, vv. 827-838)

En otras ocasiones habla de la fuerza de los celos, que pueden ser hasta peligrosos:

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)

No pidas
desengaños a los celos,
que ejecutan más que fían;
él va mirando las nubes,
que es natural fantasía
de hombre que ama.
(*La bella Aurora*, I, vv. 985-990)

2.6.4.3.2 «Vencer la imaginación»

El gracioso habla varias veces de la necesidad de «vencer la imaginación» cuando el amo está perdido, por ejemplo, cuando está enamorado de una mujer que no puede conseguir. Es otra manera en que el criado pone en contraste las exageradas emociones del galán y la actitud práctica, representada por el gracioso:

Es enemigo que vive
asido al entendimiento,
como dijo la canción
de aquel español poeta,
mas por eso es linda treta
vencer la imaginación.

(*El perro del hortelano*, I, vv. 410–415)

Encontramos el ejemplo más largo y más gracioso en *El perro del hortelano*. El secretario Teodoro está en una situación no conveniente por estar enamorado de la condesa, así que hay que «olvidar pensando defectos»:

No la imagines vestida
con tan linda proporción
de cintura en el balcón
de unos chapines subida;
toda es vana arquitectura,
porque dijo un sabio un día
que a los sastres se debía
la mitad de la hermosura.
Como se ha de imaginar
una mujer semejante
es como un disciplinante
que le llevan a curar;
esto sí, que no adornada
del costoso faldellín.
Pensar defectos, en fin,
es medicina aprobada.
Si de acordarte que vías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa
no comes en treinta días,
acordándote, señor,

de los defectos que tiene,
si a la memoria te viene,
se te quitará el amor.

[...]

¡Pardiez! Yo quise una vez,
con esta cara que miras,
a una alforja de mentiras,
años, cinco veces diez,
y entre otros dos mil defectos
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
cuantos legajos de pliegos
algún escritorio apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter los griegos.

¿No has oído que tenía
cierto lugar un nogal
que en el tronco un oficial
con mujer y hijos cabía
y aún no era la casa escasa?

Pues desa misma manera
en esta panza cupiera
un tejedor y su casa,
y queriéndola olvidar,
que debió de convenirme,
dio la memoria en decirme
que pensase en blanco azar,
en azucena y jazmín,
en marfil, en plata, en nieve
y en la cortina que debe
de llamarse el faldellín,
con que yo me deshacía.

Mas tomé más cuerdo acuerdo
y di en pensar como cuerdo
lo que más le parecía:
cestos de calabazones,
baúles viejos, maletas
de cartas para estafetas,
almofrejes y jergones,
con que se trocó en desdén

el amor y la esperanza
 y olvidé la dicha panza
 por siempre jamás amén,
 que era tal que en los dobleces,
 y no es mucho encarecer,
 se pudieran esconder
 cuatro manos de almireces.

(I, vv. 420–503)

En el tercer acto de *Amar, servir y esperar* (1624–1635) el gracioso Andrés activa a su amo tratando de persuadirlo de que deje de esperar utilizando otro cuenterillo ejemplar y advirtiendo del poder de la «loca imaginación»:

A su señora un villano
 se atrevió necio una siesta,
 y ella a matarle dispuesta
 tomó una daga en la mano.
 Creciendo más su porfía
 el golpe no ejecutaba,
 por ver en lo que paraba,
 aunque la daga tenía.
 Tanto esperó, que el villano
 salió con lo que intentó,
 pero vio en lo que paró
 siempre la daga en la mano.
 Señor, ¿adónde camina
 tu loca imaginación?,
 ¿es tema o es afición
 que el alma te desatina?
 No se cuenta de hombre humano
 tanto amar, tanto esperar,
 mira que te has de quedar
 con la esperanza en la mano.

(III, vv. 2073–2092)

2.6.4.3.3 Curar un amor con otro amor

El último de los métodos que aconseja el gracioso a la hora de superar un amor imposible es «curar un amor con otro»:

Amor con amor se cura,
no con las cosas contrarias,
tantas hermosuras varias
tendrán alguna hermosura,
que con suceso feliz
alcance mayor vitoria;
no es de bronce la memoria,
sino tabla con barniz,
que se borra fácilmente,
y encima se sobreescribe.

(*Amar, servir y esperar*, II, vv. 953–962)

Al principio de *Las bizarriás de Belisa* el galán desespera de su ciego amor y su criado le explica, defendiendo su honor, que ahora que Lucinda ama a otro «es infamia de amor sufrir su agravio,/sino buscar remedio.»:

DON JUAN ¿Qué remedio?
TELLO Poner otros amores de por medio,
 que así se curan cuantos han querido,
 porque otro amor es el más breve olvido.
(vv. 362–366)

Hay también otros ejemplos de este tipo de consejos, aunque no se trata de un consejo general, por ejemplo, el ya citado ejemplo de *La discreta enamorada* (I, vv. 344–350).

Esa actitud del juego de amores que recomienda el gracioso se puede notar también simbólicamente como un juego de naipes en *El mayor imposible*, cuando el galán recibe una carta de la mujer que ya no le interesa. Ramón compara las cartas de tal mujer con una baraja que se puede quedar para cuando la necesite:

Los que juegan, si lo apruebas,
que consejos me acobardan,
las barajas viejas guardan
para remendar las nuevas;
tengámosla para un día

que de esa nueva cruel
te dé acaso algún papel
enfado o melancolía.
(II, vv. 522-528)

Es decir, los celos, vencer la imaginación y curar un amor con otro son estrategias que el gracioso no solo recomienda utilizar, sino que también las propaga con sus varios proverbios o cuentecillos. Además de una clara función activadora para la economía dramática, seguimos interpretando esta «ideología» suya como mediación del público al escenario y como cierta desacralización del amor ideal del galán.

2.6.4.4 Matrimonio

El último tema vinculado con las relaciones amorosas tratado por el gracioso reiteradamente es el matrimonio. Aparece en 6 obras de las 25 en las que aconseja generalmente y se encuentra ya en *La francesilla* de 1596, pero también en *El castigo sin venganza* de 1631. Mientras que los consejos sobre amor aparecen más bien después de 1609, el matrimonio es motivo de los consejos generales del gracioso ya en obras primerizas como *La francesilla* o *El Argel fingido*. En general, su visión es más bien negativa y pesimista, a la vez que se nota aquí su ya mencionada misoginia.

En la mayoría de los casos, el matrimonio es presentado como la destrucción del amor y de la libertad. Ya en *La francesilla* encontramos esta advertencia:

FELICIANO	Si la adoro y mi bien es, ¿puedo dejar de querella?
TRISTÁN	Podrás con la posesión cuando la veas tu esposa; aunque, por Dios, que es forzosa y justa la obligación. ¿No has oído el refrancete del sacristán de San Pablo que de tratar el retablo no le quitaba el bonete?

(III, vv. 2763-2772)

En *El Argel fingido* (1599) solo se produce un diálogo del galán con su criado gracioso de función aconsejadora, pero es muy largo e importante, ya que se trata de la polémica del matrimonio, que expresa bien la actitud del gracioso en general. Primero opina en cuanto a la pérdida de la libertad:

2 Seis partes del gracioso consejero

CELIO Pedíame casamiento
y templose la afición,
que para un hombre es un viento
que le hiela el corazón.
LEONIDO Cásate, que en mi poder
nada te puede faltar.
CELIO ¿La libertad no es perder
nada?
(II, vv. 1356–1362)

Luego comienza a explicar las diferencias entre el matrimonio de los nobles y de los pobres, que se puede interpretar a nivel dramático como una queja del criado que espera así provocar compasión en su amo y recibir más dinero, y como otro contraste entre la visión idealista de los nobles y la materialista de sus vasallos. Por fin, al nivel externo significa una simpatía con el vulgo en el auditorio que se identifica aún mejor con el personaje y puede sentir cierta catarsis al oír la queja del criado que, en realidad, no podría ser pronunciada. Continúa el diálogo:

LEONIDO Podrasla ganar
con el descanso y placer.
CELIO Sí, con el pan de la boda
muy bien todo se acomoda;
mas después todo es pesar
con pensar que ha de durar
aquellos la vida toda.
Pues que si tiene una tía
que os vaya a seguir de día,
o algún avariento suegro,
o ella [es] celosa, no hay negro
que pase tanta crujía.
LEONIDO Calla, necio, que es locura
cuando es buena la mujer
y el hombre amarla procura.
Si él es negro en proceder,
será negra su ventura.
CELIO A un rico está bien casarse,
cuya mujer, en el parto,
tiene con qué regalarse
y siempre anda hinchado y harto,
solo tratando de holgarse.

Tiene ella el coche y vestido,
 las comidas, las criadas;
 mas la que pobre marido,
 luego anda hablando de oído
 a las amigas pasadas,
 y estas le dicen que es bien
 que algún buen rato se den
 y se procure el vestido,
 y luego tiene el marido
 más cabellos que Moisén.
 Pues que cuando un niño llora
 en cas de un pobre, ¡mal año!,
 si habrá quien le sufra un hora;
 pues que si no hay pan ni paño,
 o no hay luz, o es a deshora,
 ella comienza a decir
 que Dios de aquello le saque,
 y él comienza a maldecir
 a quien le casó, y al Draque,
 y a quien no le va a servir.
 Llega la mañana, pues,
 y no hay que comer, ni olla,
 allí empieza el entremés,
 allí se traba la folla,
 y hablan guineo y francés.
 Al fin, la vaca corrida,
 no hay quien preste, y hay quien pida
 y remítese a pasteles,
 sin platos y sin manteles.
 ¡Cuerpo de Dios, con la vida!
 (II, vv. 1363-1414)

El amor no debería ser loco para que el matrimonio sea exitoso, como explica en *El mayor imposible* (1615) ya de manera más caricaturesca. Dice el galán Lisardo: «No me quiero yo casar / sin que conquiste su amor» (vv. 553-554) y responde Ramón:

Pues dícenme que es mejor
 después de casado amar,
 que muchos que se han casado
 forzados de un amor loco,

2 Seis partes del gracioso consejero

suelen después hallar poco
de lo mucho que han pensado.
Quien se quisiere casar,
ha de mirar en la dama
buena cara, honesta fama,
iy adiós!, que me echo a nadar.
Casarse es azar, o encuentro,
como quien bebe con jarro,
donde bebe el más bizarro
aquello que viene dentro.
Cuentan que dos se casaron,
y la noche de la boda,
en quietud la casa toda...
Ya entiendes: se desnudaron.
Él dijo: «Ya no hay que hacer
secretos impertinentes,
postizos traigo los dientes;
paciencia, sois mi mujer».
Ella, quitando el tocado,
el cabello se quitó
y en calavera quedó,
como un guijarro pelado,
diciendo: «Perdón os pido,
postizo traigo el cabello,
no hay que reparar en ello;
paciencia, sois mi marido».
(I, vv. 555-584)

Hallamos otro ejemplo de un tono más misógino en *El marido más firme* (1617-1621):

La calentura se quita
curándola, y el dolor
con medicinas, señor,
que el médico solicita.
Pero la propia mujer
solamente con la muerte,
porque es la cosa más fuerte
que un hombre puede tener.
(II, vv. 1149-1156)

En la misma obra, el gracioso también alude a los celos y control al que se sujeta todo marido cuando Eurídice acusa a Orfeo de coquetear con otra:

¿Ves, señor,
que no puede haber casado
que no viva, si es amado,
sujeto a tanto rigor?
(II, vv. 1201-1204)

En este último ejemplo menciona que los celos pueden ser vinculados con el amor. A finales de la obra, a pesar de su actitud hacia el matrimonio, pide la mano de la pastora Dantea: «Quiero / casarme; que bien podré, / pues he estado en el infierno» (III, vv. 2811-2813).

El último tema vinculado con el matrimonio y comentado por el gracioso es la boda del padre del galán. Aparece en *El desconfiado* (1615) y en *El castigo sin venganza* (1631). En la primera obra el gracioso muestra dos opiniones totalmente contradictorias al respecto. Cuando su amo descubre que su padre intenta casarse con la amada del galán, le pregunta al criado: «Yo voy. -En rigor tan fiero, / ¿qué puedo hacer, Pedro amigo?» (vv. 295-296).

Sufrir a un padre, que, en fin,
es padre, y saber, señor,
que te está mucho mejor
si deseas ver su fin.
Y es hacienda en tu locura
más cierta que en su consejo,
porque es, el casar a un viejo,
abrirle la sepultura.
(I, vv. 297-304)

En otro diálogo de una de las siguientes escenas cuando están de viaje ya defiende Pedro la boda:

Porque en siendo un hombre cuerdo,
antes le dará la vida
que la muerte el casamiento.
Los filósofos alaban
la moderación de Venus,
y así la pueden usar
con templanza los discretos.
Un hombre viejo que duerme

al lado de un ángel bello,
renueva luego la sangre
con su calor dulce y tierno.
Y lo que es más esencial
es el faltarles con esto
el cuidado de los hijos,
de los dotes, del sustento,
todo lo cual cesa el día
que vive un hombre contento
al lado de una mujer
que, con dos o tres requiebros,
le aduerme como en la cuna
las amas los niños tiernos.

[...]

Porque yo la considero
noble y cuerda, y, siendo así,
querrás más un hombre cuerdo,
donde halla padre y marido,
que un temerario mancebo;

(I, vv. 493-523)

El cambio de opinión puede significar que simplemente el criado acomoda sus consejos a la situación, primero para calmarlo y luego para provocarlo, ya que los últimos llevan al galán a enfadarse más e inventar la intriga más importante de la obra (intercambiarse los papeles el galán con el criado), es decir, estos consejos tendrían sobre todo la función dramática para el autor.

En *El castigo sin venganza* (1631) se presenta una escena muy similar también a principios del primer acto, cuando Federico se queja de la decisión de su padre de casarse, por el miedo de perder la herencia. Batín defiende la idea de la boda en forma de un bonito cuentecillo metafórico:

Ya de tu padre el proceder vicioso,
de propios y de extraños reprehendido,
quedó a los pies de la virtud vencido;
ya quiere sosegarse,
que no hay freno, señor, como casarse.
Presentole un vasallo
al Rey francés un bárbaro caballo
de notable hermosura,
Cisne en el nombre y por la nieve pura
de la piel que cubrían

las rizas canas que a los pies caían
 de la cumbre del cuello, en levantando
 la pequeña cabeza;
 finalmente le dio naturaleza
 -que alguna dama estaba imaginando-
 hermosura y desdén, porque su furia
 tenía por injuria
 sufrir el picador más fuerte y diestro.
 Viendo tal hermosura y tal siniestro,
 mandole el Rey echar en una cava
 a un soberbio león que en ella estaba;
 y en viéndole feroz, apenas viva
 el alma sensitiva,
 hizo que el cuerpo alrededor se entolde
 de las crines, que ya crespas sin molde,
 si el miedo no lo era,
 formaron como lanzas blanca esfera,
 y en espín erizado
 de orgulloso caballo transformado,
 sudó por cada pelo
 una gota de hielo,
 y quedó tan pacífico y humilde,
 que fue un enano en sus arzones tilde,
 y el que a los picadores no sufrió
 los pícaros sufrió desde aquel día.

(I, vv. 256-290)

Es decir, para el gracioso el matrimonio significa pérdida de amor y de libertad. La idea de casarse para el hombre del vulgo quizás no sea tan romántica, también porque no significa la única vía de gozar de una mujer como para el noble por causas de la honra. No obstante, las bodas múltiples al final de las comedias casi siempre incluyen también al gracioso y la criada; es decir, el ejemplo para el hombre del vulgo es siempre casarse «que es forzosa / y justa la obligación» (*La francesilla*, citado más arriba). Es una paradoja de la ideología del personaje contra la ideología de la obra, que prefiere dar el ejemplo del comportamiento honrado. Lo mismo pasa en cuanto a las bodas de los padres, muy inconvenientes para el galán por la herencia y también porque se trata siempre de la amada del galán. El gracioso apoya la idea de la boda del anciano, ya que este matrimonio representa un paso hacia la tranquilidad, «que no hay freno, señor, como casarse» (*El castigo sin venganza*, citado más arriba).

Cañas Murillo escribe en su estudio de obras tempranas de Lope, que ya hemos citado, que estas no estaban tan sometidas a la censura y los personajes gozaban de una libertad mucho mayor, incluyendo las bodas (1991: 94). Es cierto que las opiniones del gracioso en contra del matrimonio son más acentuadas y tienen un tono más rudo en las obras del fin del XVI. Aparecen, no obstante, también en obras más tardías, donde el gracioso probablemente ya no pudiera hablar con tanta libertad, pero sigue notándose la contradicción de su negativa actitud al matrimonio y el hecho de que casi siempre se casa. Por ejemplo, en *El marido más firme* (1617–1621) se casa incluso a pesar de que está en contra del matrimonio y aunque su amo, Orfeo, perdió a su mujer. Además, se subraya así el tema de la obra: el matrimonio y la fuerza del marido que va por su mujer hasta al infierno.

2.6.4.5 Amistad

La amistad es otro tema que tiene sus raíces en los *exempla* medievales donde «es considerada tópicamente como uno de los mayores bienes espirituales» (Pedraza, 1981: 361). El gracioso es continuador de esta idea. Presta atención, sobre todo, a la lealtad de los amigos y al desinterés de la relación. La mayoría de los casos se encuentra, por supuesto, en *El amigo hasta la muerte* (1610–1612), por el tema que trata. El gracioso Guzmán habla del necesario desinterés material de los amigos:

Porque a un amigo pobre quieres,
que, en esta edad, se buscan los amigos
o poderosos ricos, o jüeces,
que presten y conviden muchas veces.
(I, vv. 712–715)

Tristán trata el mismo tema en *El perro del hortelano*:

Cuando está en alto lugar
un hombre (iy qué bien lo imitas!),
i qué le vienen de visitas
a molestar y a enfadar!,
pero si mudó de estado,
como es la Fortuna incierta,
todos huyen de su puerta
como si fuese apestado.
(II, vv. 1337–1344)

En los dos siguientes consejos habla de la amistad en general, primero alabándola simplemente: «Es una luz la amistad / que a nadie deja perder» (*El amigo hasta la muerte*, II, vv. 1238-1239) y luego, en un soliloquio, muy raro entre los diálogos del personaje, expresa sus ideas acerca de la amistad más profundamente. Además, el soliloquio es en endecasílabo, jamás visto en los diálogos del gracioso, y parece, entonces, una de «las cosas altas» que el lacayo no debería tratar, según el *Arte nuevo* de Lope.

Si se usaran amigos desta suerte,
 no hubiera entre los hombres tantos males,
 que, por usarse amigos desleales,
 no hay lazo de amistad seguro y fuerte.
 El hierro en oro nuestra edad convierte
 por el valor de dos amigos tales,
 pues quieren ser en la lealtad iguales,
 pagándose el amor hasta la muerte.
 Sirena es la amistad que mata y llora,
 el amigo más cándido murmura,
 la fama quita y el honor desdora.
 Prestar y confiar es gran locura,
 que en amigotes de los que hay agora,
 ni deuda ni mujer está segura.
 (II, vv. 3247-3260)

Este segundo soliloquio también lo podemos clasificar de función ideológica, ya que presenta unas ideas solo al público y en este caso carece de valor cómico. Se subraya aquí el valor de la amistad leal, que incluso se antepone al amor de la mujer. Es posible que esté aquí porque se trata de una comedia sobre la amistad; es decir, el tema central vence la estructura estereotipada de la comedia de enredo, en la que se trata, sobre todo, de conquistar a la dama. Lo mismo pasa, por ejemplo, en *La cortesía de España* (1608-1612), donde el tema central de la cortesía causa que el galán no se case con la dama, sino que la «deje» a su marido.

2.6.5 Conclusiones

Admitimos en la introducción de este capítulo que una de las funciones básicas del teatro en general es la de educar (*prodesse*) y en particular que los personajes de Lope tenían que servir como un ejemplo idealizado. El público de aquella época es un fenómeno especial, ya que se trata por primera vez en la historia de un público «abierto», de todas las clases sociales, que va al teatro para

entretenerte y paga por ello. El personaje del gracioso es uno de los recursos más importantes para Lope, que le posibilitan interconectar todas las necesidades del variopinto público conservando la alta calidad dramática de su teatro. Por lo tanto, hablamos de la función mediadora del gracioso en varios niveles. Como el personaje de hecho se mueve entre el mundo de los nobles y del vulgo llama la atención de varios críticos su identidad y su verdadera función. El análisis de lo que «opina» el personaje a través de sus consejos generales nos puede ayudar a descubrir el modelo que debía de presentar para el público.

La primera conclusión que podemos sacar es que, de hecho, el autor cumple con la regla de que «El lacayo no trate cosas altas» (*Arte nuevo de hacer comedias*, v. 286). Aunque los ejemplos de su sabiduría popular son numerosos, su contenido se dedica casi únicamente a los aspectos «bajos» de las relaciones interpersonales. A pesar de que no habla de ideales, para formar el muchas veces mencionado contrapunto al galán idealista, no significa que no tenga cierto tipo de ideología personal.

Las mujeres para el gracioso son en la mayoría de los casos peligrosas, codiciosas, controladoras e infieles. Esta actitud misógina otra vez forma el contrapeso a la percepción ingenua del galán en el plano dramático y ayuda al criado a defender la honra de su amo. Al mismo tiempo, la actitud no puede ser diferente, ya que la misoginia es, desde el punto de vista moderno, implícito a la época, y porque el personaje del criado solo refleja su experiencia con las mujeres de las capas bajas. Con eso dicho, podríamos concluir que las mujeres de las clases sociales bajas son presentadas como no honradas, mientras que las nobles como honradas; no obstante, más bien solo se presentan así dos puntos de vista opuestos de los dos personajes. El gracioso a veces advierte con razón, es decir, la dama de hecho es de poca honra y luego el galán no acaba casándose con ella, o advierte solo por advertir y luego los dos se casan. Lo que pasa, por lo tanto, es que se ofrecen al público dos visiones de igual valor y el espectador del vulgo puede identificarse con el criado o el noble con el galán sin problemas. Lo que es nuevo es la voz del criado en las tablas, que posibilita el ya mencionado distanciamiento al espectador vulgar.

En este sentido es paradójico que el personaje advierta contra las mujeres, pero a la vez anime al galán a conquistarlas y gozarlas con las varias estratagemas descritas más arriba. Se trata otra vez de la doble función de defensa de honra y activación dramática del personaje del gracioso. Las estrategias que recomienda el gracioso, como los celos, el control de la imaginación o curar con otro amor, son, sobre todo, herramientas de la economía dramática que aumentan inmensamente la atracción de la acción y en el nivel ideológico apoyan la actitud del gracioso de cosificación de las mujeres y de las relaciones con ellas.

El gracioso no niega la fuerza del amor, no obstante, se mofa constantemente de la locura e ingenuidad del enamoramiento de sus amos. En este sentido

podríamos confirmar que se produce una posibilidad para el público vulgar de sentirse superior al representante de la nobleza. Los consejos del gracioso muchas veces son apoyados por cuentecillos populares o por su experiencia vital, su sabiduría es sustentada por lo real y lo vivido en contraste con el galán. Como analizamos en el capítulo «2.3. Tipo», en varios casos se producen diálogos de contestación o casi descaro que en la vida real no podían existir entre el amo y el criado: algo parecido ocurre cuando el gracioso educa al amo, e indirectamente al público, sobre el amor. Volvamos en este lugar a una de las muy acertadas cuestiones que hace Jonathan Thacker al final de su reseña de la monografía sobre el gracioso de Gómez. Dice: «What are the implications of the gracioso becoming, as in *El mármol de Felisardo*, ‘en cierto modo, superior a su amo?’» (2006: 609). Gracias al análisis podemos responder que una parte de la superioridad del gracioso consiste en su experiencia vital, que le permite mofarse de la ingenuidad del galán en este sentido. Esta actitud del criado se proyecta al espectador del vulgo, al que le permite la sensación catártica que no podía vivir en su vida real.

La visión del matrimonio del gracioso también significa varias paradojas. Normalmente, habla del matrimonio en sentido negativo, para él se acaba así el amor y la libertad, mientras que el galán cree que su amor hacia la dama nunca va a terminar y, por tanto, cree en el matrimonio, aparte de que es la única vía de cómo gozar de la mujer honrada para el noble honrado. A pesar de lo dicho, el gracioso siempre ayuda a su amo a conquistar a su amada y casarse con ella y casi sin excepción el gracioso al final de la obra también se casa. Se puede interpretar este hecho como la confirmación de que el amor, según la comedia, siempre debería ser honrado. Lo mismo documentan sus opiniones acerca de la boda del padre del galán, con la que este no está de acuerdo por miedo de perder la herencia, pero el gracioso defiende la idea de que es el mejor «freno», como dice, para el anciano.

Si hay algún valor que el gracioso profesa sin excepción es la amistad leal, que debería ser desinteresada. Incluso tiene un diálogo de este tema que clasificamos de función ideológica. Aunque no llegamos a confirmar ni rechazar en los capítulos anteriores que la relación amo-gracioso fuera una relación amistosa, el elemento de la lealtad es un valor que el gracioso defiende con razón, porque lo encarna.

Con eso dicho, procedamos a los temas de la interpretación ideológica más amplia. Distinguimos tres grupos de interpretación ideológica de la comedia, desde la visión más propagandística o conservadora, pasando por la visión moderada o estética, hasta la más revolucionaria. Después del último análisis podemos decir que los valores que el gracioso presenta están en radical contraste con los del galán; no obstante, el comportamiento del gracioso, o sea, su acción dramática, al fin y al cabo, es dirigida por los valores del noble. El puente entre estas dos visiones es la inherente lealtad del gracioso, que podemos entender como clave

dramática de la paradoja entre lo que dice y lo que hace. Por ejemplo, su actitud negativa hacia las mujeres no corresponde con su activación del galán y con los amoríos que él mismo vive en el escenario y su visión pesimista del matrimonio no corresponde con las bodas múltiples en las que siempre participa. Es decir, la lealtad del criado al amo es un modelo superior a todo lo dicho en la obra y, por consiguiente, la interpretación conservadora acierta en el blanco.

Por otro lado, los consejos generales sobre el amor, etc. no tienen solo la función cómica o decorativa. Representan, por supuesto, la otra cara de la moneda, el amor real contra el idealizado, etc. Pero lo que es importante aquí es que permiten al criado presentarse como más competente que el amo y, como es el *alter ego* del vulgo en el auditorio, este tiene la posibilidad de sentirse equivalente al noble, lo que, como suponemos, en la vida real no era posible. Se trata, probablemente, de uno de los recursos que más eficazmente ayudó a Lope a conseguir su éxito.

Si podemos pronunciar una conclusión de lo que podía significar el aconsejar del gracioso para el público, vamos a decir que la consecuencia es doble. El gracioso puede decir casi lo que quiera en las tablas: criticar, contestar, mofarse del amo, quejarse, aconsejar, sermonear, jactarse, etc. Esta libertad de palabra suya es una parte sacada del arquetipo del bufón que no se puede relacionar con la vida real, pero, y justamente por eso, tiene efectos catárticos en el espectador plebeyo que, no obstante, no significan una revolución para el comportamiento del vulgo como sugieren algunos teóricos. ¿Por qué? El ejemplo que da el personaje es libre solo formalmente en sus diálogos, pero no en su acción dramática. Es decir, el espectador viene al teatro para vivir la sensación de libertad al oír los diálogos del gracioso; no obstante, el comportamiento nunca corresponde a esta libertad y el mensaje de la obra, entonces, nunca rompe la ley de la lealtad. En este sentido viene muy bien el proverbio español de nadar y guardar la ropa. El gracioso sigue siendo siervo.

2.7 El papel aconsejador del gracioso en la tragedia

2.7.1 Tragedia, tragicomedia, comedia

Antes de empezar el propio análisis de las obras concretas hay que precisar los términos «comedia», «tragicomedia» y «tragedia», que designan varios géneros de la obra dramática de Lope de Vega. Como es sabido, este dramaturgo escribe, sobre todo, el género de tragicomedia y así lo justifica en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609):

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea

como otro Minotauro de Pasife,
 harán grave una parte, otra ridícula,
 que aquesta variedad deleita mucho:
 buen ejemplo nos da naturaleza,
 que por tal variedad tiene belleza.
 (vv. 174-180)

Sin embargo, como Lope rompe con casi todos los preceptos clásicos del drama, su división genérica de las obras resulta poco clara, ya que sigue utilizando los tres términos diferentes para nombrarlas. ¿Dónde termina la comedia y dónde empieza la tragedia en Lope? Una pregunta que ocupaba muchas mentes y ha hecho correr mucha tinta sobre este asunto, buscando por lo menos algunos puntos fijos en este caos genérico del gran innovador⁴⁷. Hay voces que dicen que una de las razones de Lope para llamar a las obras tragicomedias era:

una estrategia editorial que debe entenderse como «medio de promoción personal»; en ese contexto la designación de una obra teatral como tragicomedia ennoblecía la actividad del dramaturgo, instauraba distancia con el vulgo y obedecía a un designio bastante claro de dignificación de la propia escritura dramática. (Couderc, 2014: 25)

Hemos encontrado explicaciones que incluyen una amplitud de enfoques sobre todo en el detallado y claro trabajo *Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro* (2010). Ignacio Arellano toma en cuenta en él con mucho cuidado todas las opiniones importantes, desde los antiguos preceptistas hasta los críticos literarios modernos que se han dedicado al tema de los géneros dramáticos. Arellano llega a afirmar que el género de la tragicomedia de hecho no existe⁴⁸, la innovación de Lope consiste en su descaro en introducir elementos cómicos en la tragedia; así, no obstante, la tragedia sigue siendo tragedia y la comedia sigue siendo comedia⁴⁹.

¿Cómo distinguir la tragedia de la comedia, entonces? Arellano documenta que ni elementos como los «coros, nuncios y sombras»⁵⁰, ni los niveles sociales de los personajes ni el tipo de final, ni la sucesión de mudanzas y peripecias de

47 «Nada hay más fluctuante e inseguro que los excusos teóricos del Fénix, lo que hace sumamente aventurada su exégesis» (Lázaro Carreter, 1988: 227).

48 «Hay en realidad una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas – llámense estas tragicomedias o tragedias: no muestran ninguna diferencia esencial» (p. 27).

49 Tiene la misma opinión también, por ejemplo, Ignacio de Luzán, quien escribe en 1737 en tono crítico sobre los «cómicos españoles, que ordinariamente hacen serio, aun a veces trágico, todo el principal asunto de sus comedias, y fían lo jocoso de ellas de un criado del primer galán, que por eso tiene el nombre de gracioso» (en Davis y Varey, 2007: 256).

50 Alude al prólogo de *El castigo sin venganza* en el que Lope menciona estos elementos como atributos de la antigua tragedia.

diversa índole definen la distinción de los dos géneros (2010: 8), sino lo que dijo Marc Vitse ya en 1983: «el principio clasificador no reside en la materia de las acciones representadas, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público» (*apud* Arellano 2010: 18), y añade Arellano que el efecto de la tragedia debería ser que «el oyente compadece, siente la angustia» mientras que el efecto de la comedia en el público es la risa, «una especie de anestesia afectiva, un distanciamiento» (2010: 16).

2.7.2 El gracioso en la tragedia

El único portador de la comicidad en las tragedias es la figura del *donaire*, mientras que en la comedia hay más. En palabras de Arellano:

Nótese que en la tragedia es el gracioso quien asume la especialización risible; es el único agente de la comicidad, lo que de algún modo lo sitúa al margen del resto, segregado de los demás. La comicidad no se difunde por el esquema global ni afecta a otros personajes. (2010: 19)

El autor subraya que el más importante rasgo distintivo de la tragedia es la marginalización de los elementos cómicos, o sea, del papel cómico de la figura del gracioso. Según él, solo hay dos razones para la presencia del gracioso en una tragedia. La primera razón son las expectativas del público de la época, que «reclama» al gracioso y la segunda es, según Arellano, su utilización «trágica», es decir, no solo la marginalización de la comicidad, sino una transformación en un representante de la tragicidad. No obstante, este segundo tipo de uso exige un personaje más bien complejo, y lo encontramos sobre todo en obras de Calderón, por ejemplo, en Coquín de *El médico de su honra*, aunque, según Arellano, esta función del gracioso tampoco es ajena a Lope. Es decir, si la obra no cuenta con un gracioso especial, el personaje resulta redundante: «Su restricción al gracioso confiere a este, dígase lo que se diga sobre su importancia, una posición subalterna y a menudo irrelevante» (2010: 19). En una serie de ejemplos documenta que los graciosos no son importantes en las tragedias, dicen solo apartes o son ignorados por otros personajes, expulsados de la escena, etc. «Graciosos superfluos, graciosos pegadizos, graciosos expulsados... ¿Queda alguna función que pueda desempeñar un gracioso dentro de la estructura trágica?» (2010: 23), pregunta Arellano y su respuesta es el ya mencionado gracioso trágico. No obstante, nosotros proponemos como respuesta también su función de consejero, cuyo estudio es, como venimos afirmando, generalmente subestimado. Arellano habla de ella solo en relación con Brito de *El duque de Viseo*, que es labrador y escudero del duque: «no es

realmente un rústico, sino un consejero prudente que ha leído un libro del filósofo Diógenes, y que es capaz de muy serias tonalidades del discurso» (2010: 22). Es decir, para Arellano es más bien una excepción paradójica, pero es consciente de esta posibilidad.

Intentamos comprobar aquí si la marginalización del agente cómico (del gracioso) significa también la marginalización del personaje del gracioso, a base del análisis de su función consiliaria en las obras trágicas de Lope. Si de hecho el gracioso es un personaje redundante en las tragedias, sus consejos y la importancia de sus diálogos consiliarios deberían ser muy reducidos.

2.7.2.1 Corpus

Hemos dicho que el único criterio para distinguir la tragedia de la comedia (o tragicomedia) es el efecto en el espectador. La impresión que cada obra da, no obstante, es más bien relativa y subjetiva, por eso no es fácil pronunciar un juicio como verdad general. La división genérica de la base de datos del proyecto Artelope ofrece cierta claridad, ya que ha distinguido las comedias y dramas de Lope de la manera siguiente:

Se parte de que el sistema de la Comedia Nueva se basa en la tragicomedia, como fue establecido por sus preceptistas. Todo es, por consiguiente, tragicomedia. No obstante, algunas tragicomedias acentúan su carácter cómico (y pueden llegar, en algunos casos, hasta la comedia pura) y otras su carácter dramático (y pueden llegar, en algunos casos, hasta la tragedia). La primera decisión que toma el investigador es decantarse por el carácter primordialmente de Comedia o de Drama la obra. (Artelope, s.f.)

Es decir, los investigadores de Artelope toman la dirección contraria que Ignacio Arellano diciendo que todo es tragicomedia, pero llegan a una conclusión similar. Si consultamos los manuales de Pedraza (1980) o de Ruiz Ramón (2011) vemos que ellos también evitan la designación de «tragedia» y prefieren dirigirse por la clasificación de los varios subgéneros de «dramas» y «comedias», p.ej. dramas de honor o comedia de capa y espada.

Según la base de datos Artelope y los mencionados manuales, escogimos las siguientes ocho obras clasificadas como dramas. Mientras que unas son dramas famosos con tal efecto en el espectador que podríamos clasificarlas con certeza como tragedias (*Los comedadores de Córdoba*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*), otras son dramáticas más bien por una temática y acción más bien serias, si bien tienen un final feliz (*El amigo hasta la muerte*, *Guerras de amor y de honor*, *La niñez del padre Rojas*).

Los comendadores de Córdoba (1596–1598)

El amigo hasta la muerte (1610–1612)

Guerras de amor y de honor (1615–1616)

El marido más firme (1617–1621)

La bella Aurora (1620–1625)

El caballero de Olmedo (1620–1625)

La niñez del padre Rojas (1625)

El castigo sin venganza (1631)

2.7.2.2 Comparación de volumen textual

Primero se va a comparar el volumen textual de los consejos del gracioso en las comedias y en los dramas basado en los datos de nuestro análisis del volumen textual de todas las obras del corpus (capítulo «2.1. Persona»). Tabla 10: Obra completa (%) muestra el porcentaje de los consejos en el conjunto de todos los diálogos del personaje del gracioso en la obra. Hemos marcado en rojo los dramas.

En Tabla 11: Consejos – número de versos se ve el número de versos de función consiliaria del gracioso, es decir, no la proporción como en el primero para evitar varios casos extraordinarios. No obstante, en este caso de dramas y tragedias no aparecen grandes diferencias entre el porcentaje de los versos y el número de los versos.

Lo que llama la atención a primera vista es el hecho de que, en la mayoría de los casos, los dramas tienen un porcentaje de consejos superior a la media. Hemos contado en el primer capítulo el 38 por ciento como promedio de versos aconsejadores de todos los diálogos del gracioso y el promedio en los dramas es del 40 por ciento. Incluso en la mitad de los casos, los consejos forman aproximadamente la mitad de todo lo que dice el gracioso. Es decir, aunque el elemento cómico es, según Arellano, marginalizado en las tragedias, la función consiliaria seguramente no es reducida. Tampoco en las tres tragedias «puras» podemos hablar de una reducción radical, con la excepción de *Los comendadores de Córdoba*, una obra muy temprana de datación simultánea a *La francesilla* (1596).

¿Hay algunas similitudes también en los subgéneros de la comedia (cómica)? Además de las comedias urbanas contamos con las palatinas. Se trata de: *La octava maravilla* (1609), *El perro del hortelano* (1613), *La necedad del discreto* (1613), *El mayor imposible* (1615) y *La boba para los otros y discreta para sí* (1630). El mayor porcentaje de consejos pertenece a *El perro del hortelano* y el resto, como vemos, cuenta con un porcentaje mediano o inferior al promedio. Las comedias

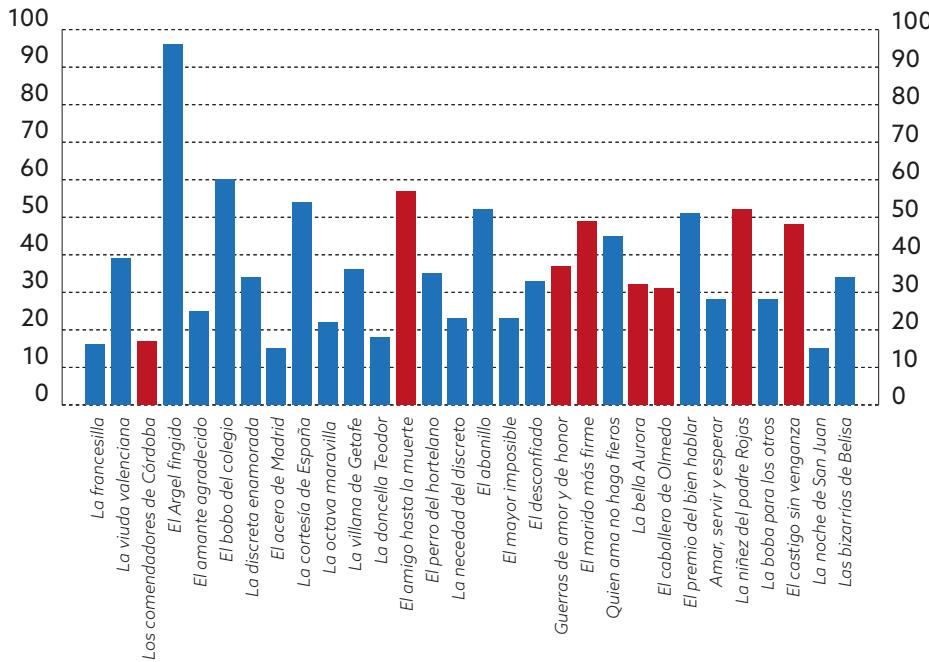


Tabla 10: Obra completa (%)

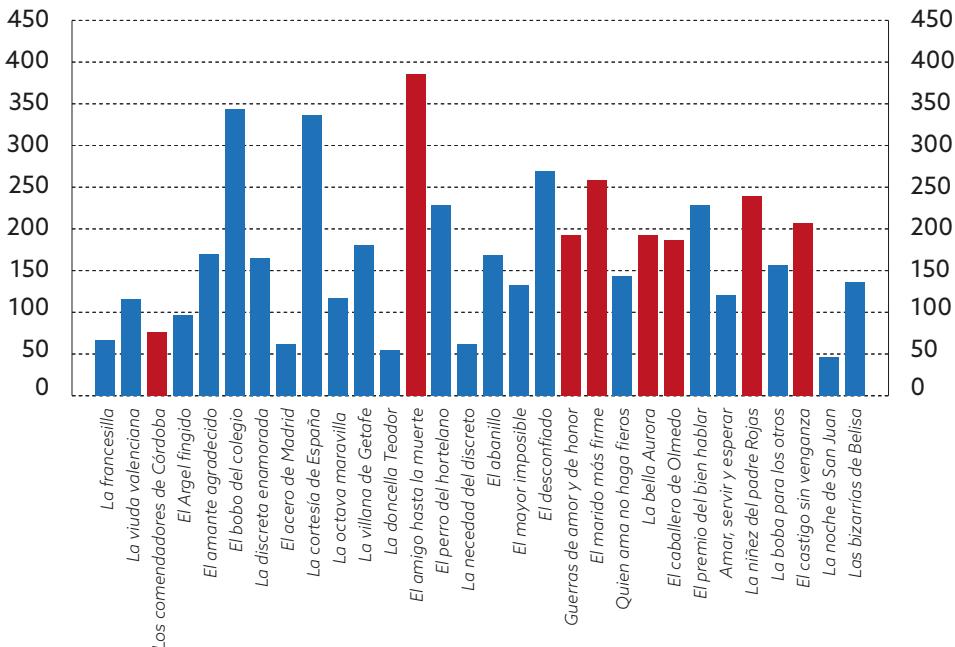


Tabla 11: Consejos - número de versos

novelescas representan el último subgénero cómico: *La cortesía de España* (1608-1612) con un gracioso muy activo en su labor consiliaria y *La doncella Teodor* (1610-1615) que, al contrario, demuestra pocos consejos. Viendo que en el caso de la comedia urbana tampoco hay resultados de volumen textual similar, podemos concluir que el gracioso no asume una función consiliaria extraordinaria en ninguno de los subgéneros cómicos presentes.

2.7.2.3 Consejos en la acción dramática

Analicemos ahora si sus consejos también forman una parte importante de la acción dramática o si se trata más bien de una mera «decoración», una característica inherente del gracioso reclamada por el público de la época (Arellano).

Los Comendadores de Córdoba es un drama de honor primerizo que «tiene todavía algunos resabios de tragedia de horror» (1980: 159) como bien dice Pedraza. El gracioso es muy simple, un «principiante», no obstante, posee ya todos los rasgos de la propia figura del donaire⁵¹. Sus consejos constan de sentencias sobre el vino, la comida y el amor «carnal» con la criada y no influyen de manera significativa en la acción de la obra. Su comicidad tampoco está vinculada con el argumento, como describe Arellano:

Los elementos cómicos corren a cargo de Galindo y Esperanza. En su primera aparición Galindo cuenta un suceso jocoso que no tiene que ver con la acción, y si dejamos aparte algunos chistes episódicos, las partes cómicas consisten en diálogos de Galindo y Esperanza yuxtapuestos al resto de las escenas trágicas, no integrados en la trama ni interactuantes con los otros personajes. (2010: 21)

Un criado de alguna importancia para la intriga es el esclavo Rodrigo, que le revela la verdad de su esposa a don Fernando, lo que lleva a la famosa «masacre», ejecutada por el esposo, en la que mata también al gracioso Galindo, hecho impensable en una comedia.

Guerras de amor y de honor es una obra clasificada como drama, sobre todo, por la seria materia histórica que trata: las hazañas del hidalgo Martín Alfonso, que vive la lucha interna del amor y del honor cuando se enamora de una mora. La honra, no obstante, gana, también gracias a su criado Palomino, que, sobre todo, le aconseja de manera que hace avanzar la trama mucho porque lo anima a decidirse.

51 Bien documentado por Chiara Bolognese en «La figura del gracioso en *Los comendadores de Córdoba*» (2007).

El amigo hasta la muerte es una comedia considerada como drama, sobre todo, porque el tema de la amistad es llevado hasta un extremo dramático: dos amigos, don Sancho y don Bernardo, anteponen su amistad incluso al amor y a la honra cuando don Bernardo asume la responsabilidad por una muerte que causó don Sancho. La obra, no obstante, tiene un final feliz. El gracioso Guzmán es muy importante para la trama, porque varias veces actúa como tercero y dos veces como agente de reconciliación entre los amigos y entre amantes. Dice muchos consejos generales sobre la amistad.

El marido más firme es un drama mitológico que no contiene muchos elementos cómicos y termina con la muerte trágica de Eurídice, esposa de Orfeo. El gracioso Fabio no es muy importante para la trama, pero da muchos consejos generales acerca del amor y del matrimonio.

La bella Aurora también es un drama mitológico con final trágico. Trata de Céfalo, que se deja hechizar por una ninfa y sin querer termina por matar a su propia esposa. Su criado, Fabio, le aconseja mucho para impedir que la ninfa tenga tanto poder sobre ellos, pero no consigue protegerlo y tampoco es muy importante para la trama.

En *El caballero de Olmedo* es al contrario: la mayoría de los consejos del gracioso tiene forma de imperativo o recomendación e influye de manera fundamental en la trama. Tello se encarga de la resolución de la intriga y sus consejos ya tienen las dos funciones dramáticas de proteger el honor de su amo y hacer avanzar la trama. En el segundo acto inventa la intriga mediante un plan que contiene su disfraz y un latín macarrónico, elementos graciosos por excelencia. Sin embargo, Tello es quien, al fin, «Viene llorando y pidiendo justicia» (III, v. 813) porque tiene que anunciar, en un larguísimo diálogo sin ningún elemento cómico, la muerte trágica de su amo. Podríamos decir, entonces, que Tello se encuentra entre el gracioso muy aplicado de una comedia de enredo y el gracioso trágico del que habla Arellano.

La niñez del padre Rojas es una obra hagiográfica sobre la vida de Simón, el futuro padre Rojas. Se clasifica como drama, sobre todo, por la temática seria, no por tener una fábula dramática o trágica. El niño Simón se enfrenta con varios personajes alegóricos negativos, mientras que su criado Crispín representa su contrapunto mundial. Sus consejos generales tratan, sobre todo, su «natural inclinación» a la tierra. Aparte de ello, no tiene ninguna importancia sustancial para la trama.

El castigo sin venganza es una obra madura de Lope que no hace falta presentar. Batín es un gracioso extraordinario y se puede considerar como el gracioso trágico. Su comicidad, casi ausente de sus diálogos, está sustituida por una reflexión sabia que da cierto aligeramiento o distanciamiento a la intriga tal y como la comicidad juguetona «clásica» del gracioso. Los consejos de Batín tienen también las dos funciones esenciales, pero la de hacer avanzar la trama está disminuida:

influye en su amo más bien de manera indirecta, a través de consejos generales. En el tercer acto se encuentran casi exclusivamente las historias ejemplares, un elemento típico de persuasión indirecta del gracioso que llega aquí a su extremo. Ignacio Arellano dedica en su estudio unos párrafos a su papel consiliario:

Es otro subrayador de la tragedia, tipo de bufón sugeridor de verdades, escéptico respecto a la conversión del Duque, avisado y lúcido previsor de la destrucción total, que lo impulsa a abandonar la corte ferraresa para marcharse a Mantua con Aurora. Destaca en su discurso la presencia de cuentecillos que aplica en diversa integración a la trama [...] Estos cuentecillos de Batín solo superficialmente pueden considerarse jocosos: apuntan siempre a los movimientos profundos de la tragedia, y no faltan los consejos perfectamente serios en boca de este gracioso prudente. (2010: 26)

El hecho de que a finales de la obra demuestre un escepticismo y una deslealtad sin precedentes cuando decide abandonar a su amo, cuyo fin trágico está presumiendo, es cosa imposible en cualquier comedia y uno de los más llamativos aspectos trágicos de este personaje.

Después del breve análisis del funcionamiento aconsejador del gracioso en los ocho dramas y tragedias de nuestro corpus vemos que su importancia varía mucho. En *Guerras de amor y de honor* y *El amigo hasta la muerte* sus consejos intervienen en la intriga de manera determinante y ayudan a un desenredo feliz, a pesar del carácter dramático de las obras; en *La bella Aurora*, *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza* su actuación consiliaria es muy notable pero no impide el fin trágico del protagonista; y en *Los comedadores de Córdoba*, *El marido más firme* y *La niñez del padre Rojas* podemos considerar los consejos más bien como un rasgo imprescindible de la caracterización del personaje. Es decir, ni la datación de la obra ni el subgénero (drama mitológico, hagiográfico, etc.) decide la importancia del gracioso para la trama. El gracioso en algunos casos aconseja mucho, aunque la tragedia de su amo resulta inevitable. En estos casos, sobre todo en *La bella Aurora* y *El castigo sin venganza*, las advertencias del gracioso subrayan el carácter trágico de la obra, como hemos dicho ya en el capítulo «2.7. Fábula». Se sigue confirmando que no podemos considerar los consejos en las tragedias como un elemento marginalizado.

2.7.2.4 Consejos generales

Evaluaremos como último aspecto el volumen de los consejos generales del gracioso en las tragedias para descubrir si de alguna manera en este género cambia la presentación de su sabiduría.

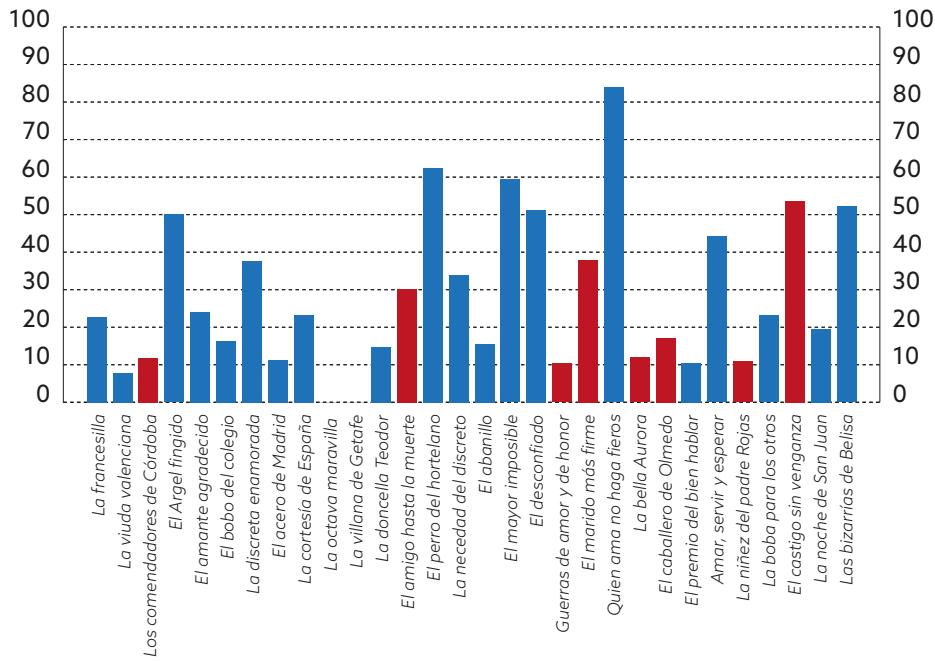


Tabla 12: % de consejos generales en relación al conjunto de todos los consejos

Tabla 12 muestra la comparación del porcentaje de los consejos generales en relación al conjunto de todos los consejos del gracioso en las obras particulares, los dramas marcados en rojo.

El porcentaje en los dramas varía mucho y el promedio es 23 por ciento, en comparación con las comedias, en las que los consejos forman el 30 por ciento (y el 28 por ciento en general contando todas las obras del corpus), pues es un poco más bajo. Es decir, en los dramas el gracioso aconseja en promedio un poco más que en las comedias, pero dice un poco menos de consejos generales. El caso de Batín de *El castigo sin venganza* y su alto número de cuentecillos es, por tanto, más bien una excepción. El gracioso de *El amigo hasta la muerte* aconseja mucho aun sin consejos generales y el de *El marido más firme* es un personaje muy poético sin gran importancia para la trama, por eso cuenta con más consejos generales. Se nota que el uso de los consejos generales no está relacionado con la importancia del gracioso para la trama y que, al contrario, tampoco podemos decir que su poca importancia para la fábula signifique más sabiduría popular en los consejos.

2.7.3 Conclusiones

En esta primera aproximación al tema primero tratamos de distinguir los términos «comedia», «tragedia» y «tragicomedia» en el teatro lopesco. A base de la investigación de varios estudios llegamos a estar de acuerdo con Ignacio Arellano en que la tragicomedia de Lope es comedia cómica o tragedia con elementos cómicos representados por el personaje del gracioso. Su presencia en la tragedia tiene solo dos posibles razones: la comicidad reclamada por el público, que, no obstante, tiene un carácter bastante marginalizado, muchas veces sin relación con la trama central de la obra; o la utilización trágica del gracioso, es decir, un gracioso no cómico sino «triste» y trágico.

La tragedia se distingue de la comedia, según varios estudiosos, incluido Arellano también, por el sentimiento que provoca en el espectador. Como es muy difícil de evaluar la impresión que da la obra en general, decidimos buscar las tragedias a base de la clasificación de los investigadores del proyecto de Artelope y otros teatrólogos que distinguen los dramas y las comedias en Lope (no negando la existencia de tragedias puras también).

El análisis de las ocho obras ha mostrado que el porcentaje de los consejos del gracioso en las tragedias es incluso mayor que el promedio en general y que el promedio de los consejos generales en las tragedias es más pequeño que el promedio de consejos generales, es decir, que los graciosos de las tragedias en promedio aconsejan un poco más dentro de la acción dramática. También hemos descubierto que en cuatro de los ocho dramas la labor consiliaria influye en la trama de manera significativa, llevando la intriga a un final feliz o subrayando el final trágico gracias a las muchas advertencias que precedían a la tragedia del protagonista. El caso de *El caballero de Olmedo* está justo en la frontera entre este primer tipo y el resto de las obras estudiadas, porque el gracioso es muy activo en la trama, pero sus acciones ni ayudan a su amo a lograr un final feliz ni le advierte de peligros. Los tres dramas que quedan cuentan con un gracioso cuyos consejos, de hecho, están presentes solo por la caracterización y no intervienen en la trama central. Por lo tanto, a pesar de estar de acuerdo con Arellano en cuanto al uso del gracioso como personaje «trágico», no podemos estar totalmente de acuerdo con su opinión sobre la marginalización de su papel en general. La mayoría de los graciosos en los dramas que acabamos de analizar tienen una función consiliaria importante, y aun los que no intervienen mucho en la trama aconsejan dando ejemplos a través de consejos generales (*El marido más firme*) o formando un contrapunto muy importante con el protagonista (*La niñez del padre Rojas*). El único gracioso cuya actuación es, de verdad, más bien independiente de la trama central es Galindo, de *Los comendadores de Córdoba*, una obra primeriza, caracterizada también por una mayor libertad de actuación

de los personajes, según Cañas Murillo (1991). Es decir, el gracioso todavía no es tan importante para la trama, también porque no es tan dependiente de la actuación de su amo.

En resumidas cuentas, sacando conclusiones solo a base del análisis de nuestras obras, los graciosos de las obras lopescas generalmente percibidas como dramas no son siempre personajes muy importantes para la trama, pero casi siempre con un papel de consejero importante. La verdad es que la comicidad en los dramas estudiados no se difunde por el esquema global de las obras, como dice Arellano, pero en la mayoría de los casos los consejos son el elemento que involucra al gracioso en la acción dramática. Lo resumido más arriba, nos hace pensar que el papel consiliario del gracioso es incluso más esencial al personaje que su comicidad. Existen, según Arellano, graciosos que carecen de comicidad, pero no hay, según nuestro análisis, graciosos que no aconsejen y, como hemos visto, en los dramas aconsejan aun más que en las comedias.

3 CONCLUSIONES

3.1 Los consejos del gracioso en la acción dramática

En lo que se refiere a la importancia del papel consiliario del gracioso para la estructura interna de la obra lopesca, podemos decir que se ha comprobado en una serie de aspectos. Hemos descubierto que el gracioso aconseja en todas las obras estudiadas por nosotros. Ampliando el corpus de las diez obras estudiadas en el estudio previo a las treinta obras del presente trabajo, hemos descubierto que en el conjunto de todos los diálogos del personaje el 38 por ciento son diálogos consiliarios. Es decir, en promedio, los consejos del gracioso forman más de una tercera parte de todo lo que dice. En este lugar sería interesante decir qué función tiene el resto de los diálogos, o sea, ¿qué dice cuando no aconseja? Sin poder ofrecer estadísticas o números, vemos que la mayoría del resto de los diálogos son los de función puramente caracterizadora (habla de sí mismo, pero no aconseja a la vez); de función diegética (narra lo que pasó en el pasado); comentarios graciosos sin función consiliaria; fórmulas de cortesía; comentarios aparte; enunciados asertivos (meras constataciones) y preguntas que hacen avanzar la trama. Es decir, los consejos son una de las partes de sus diálogos de mayor importancia para la trama.

El promedio es el 38 por ciento, pero oscila en las obras entre el 15 por ciento y el 60 por ciento (si excluimos el caso de *El Argel fingido y renegado de amor*, con su 96 por ciento por los pocos diálogos del gracioso en esta obra), y se ha mostrado que el porcentaje de consejos y la importancia del gracioso para la trama dependen mucho del carácter de la obra concreta, pero, al mismo tiempo, no dependen del género ni de la datación. Es decir, hay graciosos que aconsejan mucho y no son importantes para la trama y al revés; tanto en las obras del fin del XVI como en las maduras, tanto en comedias como en dramas. Depende de cada obra individual también el carácter del gracioso, o sea, todas sus características

que no se derivan del tipo. Se ha descubierto que los graciosos a veces acentúan en sus consejos autorreflexivos las características que van en contra de las características típicas (derivadas del tipo) del personaje del gracioso: por ejemplo, se jactan de valentía; y muchas veces se corresponden con el tema de la obra: por ejemplo, si el amo es estudiante, hablan más de educación, o el gracioso habla mucho de la amistad en *El amigo hasta la muerte*. Es decir, no se ha encontrado una relación del carácter del gracioso con la datación ni con el subgénero, aunque el trabajo no cuenta con un número suficiente de obras de los varios subgéneros en el presente corpus para evaluar la influencia. Sería interesante, sin embargo, en un estudio futuro, investigar los graciosos en los dramas hagiográficos o mitológicos para encontrar si hay algunos modelos en el papel del consejero del gracioso de estos subgéneros.

A pesar de esta individualidad natural de cada obra, sus graciosos y sus papeles consejeros, hemos encontrado en la obra lopiana una serie de rasgos comunes en su funcionamiento. Uno de los hallazgos más importantes del trabajo es el cambio abrupto que aparece más o menos en la mitad de la creación dramática de Lope. Lo notamos por primera vez a la hora de investigar el desarrollo diacrónico del volumen textual de los consejos: aproximadamente después del año 1610, el porcentaje de los consejos se hace mucho más constante, ya no hay tantas diferencias entre las obras (véase Tabla 1). Encontramos un fenómeno parecido luego también en el uso de los nombres de los graciosos, que en la segunda mitad de la creación se repiten más y no aparecen tantos nombres «exóticos». También en el análisis del funcionamiento del gracioso en la trama hemos descubierto un cambio muy evidente en esta época. Una de las funciones básicas del gracioso es activar al galán con sus consejos y así hacer avanzar la trama, recurso encontrado en 13 obras de las 30 estudiadas. Hasta el año 1613 aparecen casi únicamente consejos activadores en el sentido de animar a un personaje (normalmente, al galán) a leer una carta, pero después de este año, el gracioso activa mucho más y sobre todo en cosas de amor: casi siempre anima al galán a conquistar a la dama. Por último, este cambio se nota hacia el año 1610 también en el contenido de los consejos generales, que en la segunda mitad se orientan mucho más a los temas de amor, amantes, celos, etc.

Buscando las posibles razones de este cambio tan radical llegamos a la conclusión de que la mayor influencia debía de tenerla la censura. Ya hemos mencionado en varias ocasiones las opiniones de Cañas Murillo, quien se encargó de la periodización de la obra de Lope (1999) y la «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega» (1991), donde explica que el papel de los criados cambia en las obras con el aumento del poder de la censura, ya que los personajes de la comedia ya no disfrutan de tanta libertad⁵² como en las primeras obras, que

52 Dicen lo mismo también Arellano (1999) y Pedraza (2018b).

Cañas Murillo data aproximadamente hasta el fin del destierro de Lope en 1595 (recordemos aquí que *La francesilla* proviene de 1596). Felipe Pedraza presenta en su reciente conferencia para la Fundación Juan March (2018b) tres períodos de la creación de Lope según el tipo de comicidad que emplea. Las relaciona, sin exactitud, con el gobierno de Felipe II, Felipe III y Felipe IV diciendo que, a pesar de la leyenda negra sobre Felipe II, la censura durante el reinado de Felipe III era más dura. Data esta segunda etapa desde 1604 hasta 1618 y la describe como un período de «humor sicológico» que ya no es tan definido por el principio de *turpitud et deformitas*, sino que se refiere al «análisis del amor». La comicidad se basa en las peripecias de las relaciones amorosas y menciona *El perro del hortelano* como ejemplo por excelencia de la temática de este período de comedias. Es decir, Pedraza describe con exactitud lo que pasa también con los consejos del gracioso, pero no está de acuerdo con nuestro hallazgo de la datación. Si consultamos directamente las fuentes históricas, vemos que el cambio que notamos en la labor consiliaria del gracioso corresponde a los años de la publicación del Índice en 1612 y su apéndice en 1614⁵³. Aunque no conocemos los impactos directos de este índice en las obras de Lope, sabemos que sufrió repetidamente las intervenciones de la censura a principios de su creación (Presotto, 2019) y en sus obras posteriores la tomaba más en cuenta. Dice Presotto que en las obras de madurez la actividad de la censura es más esporádica, aunque a veces sorprendente y que

también el lenguaje dramático ha cambiado, así como la conciencia del dramaturgo acerca del funcionamiento del sistema de control y de los aspectos más sensibles. Las licencias a sus comedias tienden a una formulación repetitiva y el censor, las más veces el mismo Pedro de Vargas Machuca amigo de Lope, a menudo aprovecha la ocasión para alabar el autor. (2019: 16)

En resumidas cuentas, creemos que este cambio diacrónico que hemos reconocido en los consejos del gracioso es tan visible que no puede ser coincidencia y tiene que provenir también de las circunstancias históricas. El poder de la censura y la reacción del autor a esta se muestra en este caso como la explicación más relevante.

Volviendo de la excursión histórica a las funciones internas del gracioso consejero, hay que tener en cuenta que la creación dramática de Lope es un «cambio constante», sobre todo según los gustos del vulgo, como bien dice Pedraza en la mencionada conferencia (2018b). Además de la influencia de la censura, el desarrollo del gracioso desde el mensajero hacia el consejero en cosas de amor significa también que este era el papel del gracioso que prefería el público. Este

53 «El siglo XVII se inaugura con el Índice de 1612 o del Inquisidor Sandoval. Es éste un índice muy completo en el que se distingue ya la parte prohibitoria de la expurgatoria, mucho más voluminosa» (Sara Madrigal Castro, 2010: 7).

cambio se nota también en el uso de los consejos generales, que no es sucesivamente creciente durante el tiempo, sino que es más acentuado, otra vez, más o menos después del 1610 (véanse Tablas 4 y 5). Se trata, sobre todo, de los cuentecillos, o sea, historias ejemplares que no aparecen en nuestro corpus hasta *La doncella Teodor* (1610–1612) (véase Tabla 6). Se nota en el uso de los consejos generales, pero sobre todo de los cuentecillos, que florecen al máximo en las obras que hoy día se consideran como las de mayor calidad artística (*El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*). Parece interesante también la idea de que el uso de los cuentecillos haya sido influenciado por la publicación del *Quijote*, por razones que explicamos en el capítulo «1.4. Raíces del gracioso consejero» y «2.1. Persona». Es otro tema que merecería un estudio detallado en el futuro.

Se ha confirmado, a la vez, el mayor volumen textual de los consejos en el primer acto, lo que habían demostrado ya las conclusiones de la investigación previa (Kolmanová, 2013), en el que los personajes se caracterizan, y antes de la culminación del enredo en el segundo acto hay más espacio para los, a veces muy largos, sermones consiliarios del gracioso. Es decir, junto con el aspecto físico, el vestuario, el lenguaje, etc., los consejos son uno de los primeros signos identificadores de la figura del donaire.

Hemos dicho que una de las funciones básicas del gracioso en la trama es animar al galán y así hacer avanzar la trama, primero solo como mensajero, más tarde como consejero en la intriga amorosa. La segunda función básica es la de dirección contraria: apaciguar al galán y advertirle de los peligros. Esta función de frenar al amo, al contrario, aparece a lo largo de todos los períodos creativos de Lope con el gracioso en 17 obras de las 30, y en tres de ellas apacigua y advierte a la vez. Es decir, es la función fundamental del personaje, que también proviene de su oficio de criado y de su lealtad, que hemos determinado como una de las dos características más importantes del tipo. También significa que este papel apaciguador del gracioso era preferido por el público, probablemente porque se acentuaba así la sabiduría vital del hombre del pueblo, lo que podía hacer sentir cierta superioridad a esta capa social en el auditorio. Otra razón podría ser la edad un poco más alta del gracioso que la del galán lo que, no obstante, no se ha confirmado con certeza, solo a base del aspecto físico menos atractivo del criado. Es decir, no podemos deducir que sea un personaje más tranquilo por ser mayor que el galán.

En lo que se refiere a las advertencias, las hemos dividido en las situacionales y las morales. El gracioso utiliza las primeras para advertir de un peligro inmediato que amenaza el honor o la vida del amo. Se trata, sobre todo, de los consejos de huir o esconderse, que crean suspense en la acción. Un ejemplo típico es la llegada del antagonista a la cita amorosa secreta. Estas advertencias situacionales poseen una eficacia casi total en la trama, porque el galán casi siempre las obedece. Las morales advierten de un peligro que el gracioso más bien intuye.

Suele ser una mujer poco honrada o las consecuencias del comportamiento del galán que ama locamente. En estos casos, el amo muchas veces no obedece y las preocupaciones del gracioso se muestran justificadas, lo que vuelve a acentuar el sentido común o sabiduría vital del criado gracioso. La desobediencia de este tipo de advertencias por el galán se manifiesta con mayor seriedad en las tragedias, en las que lleva hasta un fin trágico (*La bella Aurora*, *El castigo sin venganza*) y se nota así con más intensidad el contrapunto del criado sabio y cobarde y el galán valiente pero distraído por la locura del amor.

Para descubrir el grado de importancia del gracioso para la trama se ha analizado su función de urdidor de enredo, muchas veces mencionada por la crítica y tratada por nosotros también en los estudios previos. La investigación de las treinta obras ha mostrado que el gracioso urde intrigas más bien independientemente de la datación, aunque, por supuesto, con mayor frecuencia en la segunda época creativa. Estas soluciones que el gracioso activamente aplica en la trama tienen diferente grado de importancia para ella. En algunos casos solo inventa una distracción para abrir el camino al galán hacia la dama. En nuestro corpus se trata de dos obras de 1602 y 1610–1614. A veces se trata de una intriga más importante que muchas veces contiene el disfraz que permite al galán entrar en la casa de la dama, método preferido del público, pero también una estratagema que documenta que las relaciones de los nobles eran cada vez menos libres y la trama necesitaba este actante auxiliador (Cañas Murillo, 1991; Pedraza, 2018b). Encontramos este recurso por primera vez en *El amante agradecido* (1602), pero hay muchos más casos alrededor del año 1613. El tercer grado de importancia para la trama es una serie de intrigas separadas que urde el gracioso para ayudar al galán, hecho encontrado en *El amigo hasta la muerte* (1610–1612) y *El mayor imposible* (1615). El último grado es el de la línea de intrigas enlazadas que llevan a un final feliz; es decir, el gracioso se convierte aquí en el director de escena porque parece tener una «visión» de cómo llegar al final deseado y, sin urdir muchas intrigas, realiza esta visión. Aparece este director en tres obras, cada una de un período diferente: *La discreta enamorada* (1606), *El perro del hortelano* (1613) y *La boba para los otros y discreta para sí* (1630). En total, hay once obras de las treinta en las que el gracioso urde una intriga, en la mayoría de los casos tiene un papel decisivo para el desenredo y más o menos en la mitad de los casos interviene de manera decisiva en toda la trama central. Es decir, aproximadamente en la tercera parte de todas las obras estudiadas el gracioso es decisivo para la trama y eso no solo en la segunda mitad del período de su existencia, donde se encarga del papel del consejero amoroso, sino que lo notamos ya en las comedias de 1602 y 1606 (sin negar que en la segunda mitad es más frecuente).

Resulta, por tanto, que la importancia del gracioso, y de su papel consiliario en particular, para la trama, es un rasgo que pertenece al personaje casi desde su nacimiento. Se trata de un elemento que el dramaturgo utilizaba desde el

3 Conclusiones

principio y volvía a utilizarlo con regularidad y siempre con mucho éxito porque, como se puede observar, las obras con mayor importancia del gracioso suelen ser las que hasta hoy gozan de mayor popularidad, aunque no afirmamos que fuera el único presupuesto del éxito.

El hecho de que la presencia del segundo criado del amo en la obra, encontrado en cuatro obras, cause una gran reducción de los consejos del gracioso, impida su función de urdidor, y le deje más bien solo la función cómica, vuelve a demostrar que el gracioso «regular» desempeña estas dos funciones a la vez.

Una de las conclusiones más interesantes que se desprende del análisis de las funciones dramáticas es que el gracioso urde las intrigas en la mayoría de los casos por su propia iniciativa. Solo a veces le acompaña la dama en la invención y en algunos pocos casos el amo le pide que invente «algo». Como si el gracioso tuviera un permiso implícito de actuar sin consulta o permiso de su amo siempre que esta actuación sea beneficiosa para el noble. Creemos que este rasgo es resultado de una idealización de esta relación que le concede una libertad casi infinita al criado a la hora de decidir por su amo para presentar la lealtad del criado como una aventura divertida y siempre bien recompensada⁵⁴.

La última parte de la investigación del funcionamiento del gracioso se ha dedicado al aspecto genérico, es decir, a la comparación del aconsejar en los géneros de la comedia cómica y la tragicomedia, que hemos denominado tragedia con elementos cómicos. Hemos refutado la afirmación sobre la redundancia de los graciosos en las tragedias, o dramas, porque se desprende de nuestra investigación que en promedio aconsejan incluso más que en las comedias dentro de la acción dramática y tienen un papel importante para la trama en la mitad de los dramas estudiados. Según algunas opiniones, el gracioso es el único elemento cómico en las tragicomedias y como esta comicidad está presente solo por las exigencias del público, los graciosos son totalmente prescindibles de las obras de este género. Se ignora, no obstante, que siempre sirven como consejeros y muchas veces como actantes importantes en la trama. Estos hallazgos nos han reafirmado en nuestra convicción de que el papel consiliario del gracioso no es solo una característica básica del gracioso sino tan importante como, y a veces más que, su comicidad.

Como resumen y conclusión de esta primera parte de nuestra investigación nos gustaría subrayar lo siguiente.

Gracias al corpus de obras ampliado hemos descubierto que las obras y sus graciosos son muy variados y cuentan con características individuales que no son posibles de explicar por el género ni por la datación. Se confirma así la necesidad de tener en cuenta a la hora de la representación la originalidad de cada personaje del gracioso, a pesar de pertenecer a los personajes tipo, lo que ha venido

54 Desarrollamos estos aspectos más a fondo en la siguiente parte de las conclusiones.

recordando la crítica de los últimos años (Ruiz Ramón, Ruano de la Haza, García Lorenzo, etc.).

Queríamos subrayar, no obstante, una serie de razones por las que consideramos el papel consiliario del personaje, en general, como su característica fundamental.

Los consejos aparecen en todas las obras estudiadas y forman en promedio casi el 40 por ciento de todos sus diálogos y, en comparación con las funciones de otros diálogos de este personaje, tienen una gran importancia para el ritmo de la trama. La mayoría de estos diálogos se presenta ya en el primer acto de la obra, lo que refuerza su función caracterizadora para el personaje. Las advertencias que llamamos «situacionales» tienen un impacto casi absoluto en la actuación del amo, lo que significa que este personaje es imprescindible para la economía dramática de la obra. Casi siempre que el gracioso urde una intriga lo hace por propia iniciativa, es decir, su función del que soluciona el obstáculo es inherente, lo que se confirma también por el hecho de que en el caso de la presencia del segundo criado del mismo amo en la obra se le quita de manera decisiva su «fuerza» consiliaria y tampoco urde ni la menor intriga. La importancia de su función de consejero se ha comprobado con mayor evidencia en el género trágico porque, a pesar de la marginalización de su comicidad en los dramas, sus consejos siguen formando una parte fundamental de sus diálogos, incluso mayor que en las comedias, pero también de la acción dramática de la obra.

El papel consejero de la figura del donaire es un elemento esencial también porque se ha mostrado como uno de los recursos preferidos por el público, si damos por supuesto que Lope siempre se dirigía por su gusto. Hacia el año 1610 se produce un cambio evidente en varios aspectos del aconsejar del gracioso que hemos explicado por la influencia de la censura, pero también por las preferencias del público. Todos los cambios que tienen lugar desarrollan su papel consiliario hacia una mayor importancia: aconseja con más constancia, activa mucho más en cosas de amor, urde más intrigas, etc. Además, hemos descubierto que siempre que el gracioso dice el mayor número de cuentecillos o es extraordinariamente importante para la trama, la obra es un gran éxito hasta hoy.

Los motivos de esta popularidad se reflejan ya en la propia estructura interna de las obras. En la mayoría de las obras estudiadas por nosotros se demuestra la sabiduría vital del criado gracioso que, suponemos, podía hacer sentirse superiores a los espectadores del pueblo. Esta sabiduría se nota en las advertencias que apaciguan al galán, que aparecen a lo largo de todos los períodos creativos de Lope, en las advertencias «morales» que el galán muchas veces desobedece, de manera que las precauciones del criado se muestran justificadas, gracias a lo cual parece más sabio y experimentado. Por último, se nota la sabiduría, por supuesto, también en la multitud de consejos generales con los que educa al galán en los asuntos de amor, le da estrategias de cómo conquistar a la mujer deseada, etc.

El galán es consciente de esta «superioridad» de su criado y, por eso, en muchos casos le pide consejo, ayuda o «cualquier remedio».

¿Por qué se presenta la pareja de esta manera? Trataremos de responder en la siguiente parte de las conclusiones.

3.2 La ideología de la comedia áurea y los consejos del gracioso

El otro objetivo de nuestra investigación ha sido contribuir a través del análisis del papel consiliario a la tan polarizada interpretación ideológica de la comedia. En la introducción del presente trabajo presentamos las varias corrientes de la interpretación ideológica de la comedia nueva y las dividimos en tres grupos:

1. Conservación de valores absolutistas y propaganda política
2. Actitud moderada o estética
3. Renovación de valores y crítica antiabsolutista

Incluimos en el primer grupo las teorías que aparecieron, sobre todo, en los años setenta en España, empezando por los estudios ya clásicos de José Antonio Maravall y José María Díez Borque. En pocas palabras, defienden la idea de que la creación dramática de Lope de Vega servía de propaganda de los valores de la monarquía y en casi todos los diálogos o acciones dramáticas encuentran un argumento que favorece esta actitud pro-nobiliaria. En el capítulo «2.3. Tipo» decimos que consideramos una parte de esta teoría como tendenciosa, porque se esfuerza en defender solo este único punto de vista sin tomar en cuenta otras posibles ideas y porque esta visión socio-literaria tiende a ignorar la naturaleza de las obras teatrales, que es artística. Por otra parte, los estudios de Maravall y Díez Borque significan una enorme contribución al entendimiento de las obras en un contexto más amplio. Para no atribuir esta corriente de opiniones erróneamente solo a los críticos de la España inmediatamente post-franquista, hay que decir que enlazan con sus estudios también críticos como, por ejemplo, Jesús Gómez en su libro *Individuo y sociedad en las comedias (1580–1604) de Lope de Vega*, del año 2000, o estudios de otros autores del siglo XXI mencionados en la Parte introductoria.

La segunda vertiente, que generalizamos como moderada o estética, presenta la crítica del grupo más arriba mencionado, en que pierde de vista la base artística de la obra de teatro, que confunde la palabra del personaje con la opinión del dramaturgo, abstrae la palabra o la acción de la complejidad de la obra y sobreestima en general el papel de «la arqueología sociológica». Se oponen a la idea del teatro áureo como propaganda de la monarquía, tal y como a la idea de

la esencia revolucionaria o subversiva de este teatro. Mencionemos como representantes de esta actitud, por ejemplo, a Francisco Ruiz Ramón (1979) o Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (1981).

El último grupo se encuentra en el extremo opuesto de la escala respecto a la primera vertiente mencionada. Se trata de las opiniones que encuentran en la comedia lopesca una subversión bien escondida (Charlotte Stern, 1982; Catherine Connor-Swietlicki, 1995; Melveena McKendrick, 2000, etc.). Según McKendrick, Lope utiliza un tipo de *doublespeak* para criticar y halagar la monarquía a la vez a través de sus obras. El gracioso es, según ella, más bien un recurso para decir verdades que otros no pueden decir. Según F. William Forbes, 1978 o Manuel Durán, 1988, el gracioso incluso significa un camino al cambio de la sociedad gracias a su conducta carnavalesca.

Antes de entrar en la comparación de las conclusiones de nuestro análisis previo en este estudio con las teorías mencionadas, hay que agradecer la contribución de todas estas actitudes. Mientras que la primera apela a entender el teatro áureo dentro de las relaciones sociales de aquella época y recuerda hechos históricos que aclaran las condiciones en las que las obras surgían, la segunda actitud recuerda que se sigue tratando de arte y no de documentos históricos. No obstante, el segundo grupo, sin ser tendencioso, tiende a evaluar el arte de manera más intuitiva y menos científica, por ejemplo, cuando habla de características personales de Lope de Vega como presupuestos de interpretación de su creación. «Ingenuo», «cordial», «orgulloso de su país» (1981: 91) son características que se pueden muy bien intuir en su obra y a partir de todo lo que sabemos de su vida, pero no deberíamos entenderlo como base de investigación. El mismo error metodológico aparece también en varias partes de los estudios del tercer grupo. Aunque esta última vertiente puede ser considerada como la más extrema, hay que destacar que recuerda la otra cara de la moneda. Es decir, que en la obra de Lope no figuran solo reyes justos, galanes bravos y criados sumisos, sino también lo contrario, y que hay que tenerlo en cuenta a la hora de evaluar su base ideológica.

Tomando en cuenta todo eso, analizamos una pequeña parte de los textos y evaluamos un aspecto del personaje del criado gracioso, una faceta suya poco explorada para lo interesante que es, para contribuir con unos pocos hechos a esta discusión.

Antes de empezar la polémica con nuestras propias conclusiones cabe recordar una teoría que ya mencionamos en el capítulo «2.7. Público», que propone un marco socio-político a esta disputa. Juan Carlos Rodríguez, en su libro *Teoría e historia de la producción ideológica* (1^a edición 1974), analiza la transición del sustancialismo (también organicismo), o sea, de la mentalidad feudalista, hacia el animismo, o sea, la mentalidad burguesa, y llega a afirmar que en España:

3 Conclusiones

la fuerza que los estamentos feudalizantes (nobiliarios y eclesiásticos) ejercen sobre el espacio político del Absolutismo español impide que tal espacio consiga una «autonomía» y un poder suficiente para lograr asentar las bases que habrían abierto la posibilidad de una evolución «auténtica» de la burguesía, hasta alcanzar ella misma el poder político, etc. (2017: 327)

Es decir, en España, esta transición de lo «público» a lo «privado» nunca se ha llevado a cabo. Si aceptamos esta tesis, entendemos por qué las lecturas subversivas del teatro aurisecular son imposibles, o sea, como dijo Pedraza: «La comedia no nació, desde luego, con vocación revolucionaria, porque en ese caso no hubiera nacido» (1981: 91). Este hecho también explicaría por qué los «partidarios» de la lectura subversiva de la comedia provienen en la mayoría de los casos del ámbito anglosajón⁵⁵, la crítica literaria de otras zonas se basa en presupuestos político-sociales muy diferentes.

Los aspectos exteriores del personaje se han mostrado, de hecho, como los más útiles para el tema de la interpretación ideológica: del tipo social que representa el gracioso («2.3. Tipo») y su relación con el público de aquella época («2.7. Público»). Al analizar las características del tipo y los consejos generales en las que presenta su «ideología personal» hemos encontrado dos corrientes opuestas.

3.2.1 «La vía de escape»

La primera corriente proviene de su sabiduría popular, que le da el derecho de aconsejar a su amo en asuntos de relaciones personales⁵⁶, gracias al uso de sentencias y cuentecillos ejemplares puede decir verdades y «poner de manifiesto los defectos del galán sin temor a su ira y su castigo» (Valcárcel, 1992: 217) y gracias a este «servicio» muchas veces requerido por su amo, puede hacer al público vulgar, cuyo *alter ego* representa en las tablas, sentirse superior al noble en este sentido. Explicamos los mecanismos de esta sabiduría en la primera parte de las conclusiones. Esta corriente, que Abirached llamaría la vía de escape (2011) o Ruiz Ramón la función catártico-conjuradora (1989), proviene también de la inherente comicidad del gracioso, cuya base es su libertad bufonesca, o locura carnavalesca (un tema ya de Erasmo, más tarde desarrollado por Mijaíl Bajtín), que le permite decir lo que quiera: replicar a su amo, desobedecer o hasta insultarlo⁵⁷. Tal comportamiento y, en general, la voz del criado en las tablas, po-

55 Manuel Durán nació en España, pero pasó la mayoría de su vida en universidades americanas.

56 Incluso Díez Borque admite esta función del gracioso (1976: 248).

57 Se dedican a esta influencia carnavalesca en el gracioso Ley (1954), Maravall (1977), Forbes (1978), Cano-Ballesta (1981), Vitse (1994), di Pinto Revuelta (2014) y sobre todo Thacker (2004, 2009).

sibilita cierto tipo de distanciamiento del sistema al espectador del vulgo. Ruiz Ramón explica este distanciamiento en los bufones calderonianos (2005: 223), Juan Manuel Rozas habla de la función distanciadora del gracioso en general y lo exemplifica en las intervenciones que recortan «el vuelo lírico de sus amos» (1980: sección 6, párr. 5). En 1978, F. William Forbes trataba en su artículo «The “gracioso”: Toward a Functional Re-evaluation» esta parte del gracioso, pero cometía el error de exagerar la importancia de su fuerza carnavalesca y acaba definiéndolo como «structural entity or device which allows for an openness to change, an expansion of alternative modes of behavior» (p. 83). No obstante, la sociedad después de la aparición del gracioso no se hizo más libre, sino más bien lo contrario, como documenta el creciente poder de la censura (Pedraza, 2018b; Presotto, 2019) y el inmóvil sistema organicista del gobierno (Carlos Rodríguez, 2017). Forbes también equipara la figura del donaire con el pícaro en su función de «presenting that entire social construct from a radically different perspective» (1978: 79), que es otra idea errónea ya que, como explica Maravall (1977), el pícaro es un personaje socialmente móvil que sufre y lucha contra las injusticias del sistema social de la época, etc. mientras que el gracioso no busca la libertad, sino que se acomoda al sistema y se mofa, a veces, de sus defectos.

Hablando de esta vertiente carnavalesca, podríamos estar de acuerdo con McKendrick cuando describe muy bien lo bufonesco del personaje, que le permite su comportamiento fuera de las convenciones de la época:

Plain speaking and home truths are the *gracioso*'s stock-in-trade, his unfettered opinions at once licensed and safeguarded by his comic role; convention guaranteed immunity. He is the common man expressing the common man's view of things, possessed of an autonomy which the other characters, more circumscribed by their roles in the play, do not enjoy. (2000: 76)

No obstante, ya no podemos estar completamente de acuerdo con la continuación de la descripción: «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» (2000: 76). Estar de acuerdo significaría aceptar la lectura subversiva de la comedia de Lope. Si algún personaje representara una acusación del sistema gobernante, debería hacerlo notar en sus acciones y en el argumento de la obra como tal. Pongamos un ejemplo muy peculiar que utiliza McKendrick de la obra de *Querer la propia desdicha* del año 1619. En el segundo acto se presenta un diálogo entre el rey y el gracioso Tello, quien critica de manera graciosa al rey por su aislamiento de la gente, también utilizando un cuentecillo, que es su recurso favorito para decir verdades peligrosas. Continúa el diálogo:

3 Conclusiones

REY	Tello, ejemplos de tu mano no pueden tener valor.
TELLO	Gran razón tienes, señor. Hable del campo un villano.
REY	Qué hay por allá, que también informa algún desigual.
TELLO	Señor, decir mucho mal y hacer [siempre] poco bien. En estos dos polos solos se mueve, aunque injusta ley, una corte.
REY	Pues el rey tiene diferentes polos.
TELLO	¿Qué, señor?
REY	Premio y castigo [para el malo, y para el bueno. ¿Qué hay del Conde?] ⁵⁸ (Acto II)

Comenta McKendrick: «The king is naturally allowed to have the last word, but what Tello, with the gracioso's traditional licence, has said remains said» (2000: 75).

De hecho, se trata de un diálogo muy interesante porque la crítica del rey y de la corte en el ejemplo presentado es muy abierta y fuerte, pero la autora ya no dice cómo continúa esta relación. A continuación de este diálogo, Tello se queja de su pobreza y destaca su modestia diciendo «quien sirve, y calla, harto pide», el rey le dice que pida porque Dios también quiere que el hombre le pida y luego el rey se va. En el tercer acto Tello avisa al rey de la actuación loca de don Juan, lo que el rey agradece diciendo «Tello, siempre he conocido / que tienes ingenio, y honra» y luego «De ti me fío / en el suceso más grave». Al fin de la obra entrega a Tello la tenencia de la Alcaldía de Madrid, a lo que responde Tello: «Reformar pienso mil cosas». Es un final muy poco corriente, no obstante, hay que ver que el rey es quien otorga el «premio» al «desigual» por su lealtad. No podemos hablar, entonces, de una verdadera crítica del rey (de la monarquía), si él se presenta tan generoso que incluso deja al criado que reforme la ciudad. Al mismo tiempo, hay que reconocer que el citado diálogo entre el rey y el gracioso sería impensable en la realidad y que podría causar emociones catárticas en el público vulgar. La crítica de la corte queda dicha, pero el abuso de poder por parte de la aristocracia es tema de varias obras lopescas (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, etc.) y el personaje del Rey siempre representa el restablecimiento del orden de Dios.

58 Ponemos entre corchetes las partes que la autora no cita.

Melveena McKendrick, no obstante, en otro lugar explica su actitud hacia los finales de las obras: «Their conciliatory endings are a prudent negotiation of the uncomfortable disjunction between the ideal and the real, and to be distracted by them is to overlook the cumulative force of the theatrical experience of personal inadequacy, moral failure and inept government» (2000: 111). Sin querer entrar en un debate más detallado, a nuestro juicio, los finales forman parte de las obras e ignorarlos significa evitar una parte importante del conjunto.

3.2.2 «La censura de desviaciones»

Gracias a este ejemplo llegamos a ver la segunda «corriente» mencionada que hemos encontrado en los consejos del gracioso. Abirached describe esta dirección contraria (a la vía de escape) en el imaginario social como la que «censura las desviaciones del orden social» (2011: 48); Ruiz Ramón habla de la «función celebrativa, que le permite a una sociedad afirmar sus propias creencias y estimaciones, autoconfirmando su visión del mundo y su ideología» (1989: 147). Si consideramos todo el argumento, el gracioso de la comedia áurea de hecho siempre está conforme: siempre se casa, nunca abandona a sus amos, nunca chispea sobre su amo, a veces replica, pero siempre obedece, etc. (con las excepciones que hemos explicado como confirmación de la regla). Muchas veces recibe una recompensa por su lealtad al final de la obra en forma de una esposa, dinero u otros bienes materiales, un buen puesto o incluso poder sobre una ciudad, como hemos visto. Hay que tener en cuenta quién le da estas recompensas y por qué: es un premio por su lealtad.⁵⁹ Nunca hemos visto un gracioso atacar a un noble o rebelarse de alguna manera real.

A la hora de evaluar la «ideología personal» de la figura del donaire, o sea, analizar sus consejos generales, se ha descubierto que lo que dice está en contraste con lo que hace: su visión de las mujeres es misógina de manera hasta sorprendente, pero siempre anima al galán a conquistar a la dama; sus opiniones del matrimonio son cien por cien negativas, pero siempre se casa. Podemos concluir, entonces, que su libertad solo es verbal, sus acciones siempre están subordinadas a la lealtad a su amo. El *doublespeak*, término introducido por McKendrick, en Lope sí existe, pero no en el sentido subversivo de criticar ocultamente y alabar a la nobleza a la vez, sino en el sentido de hablar al vulgo tanto como a la nobleza

59 Díez Borque defiende en su *Sociología de la comedia española del siglo XVII* su opinión acerca de la generosidad de los reyes: «Siempre que aparece la figura del Rey, de una u otra forma, se nos muestra dando algo a sus súbditos; elemento fundamental para canalizar y avivar simpatías hacia la persona real y que, en el fondo, hace referencia a una forma de atenuar las barreras y separaciones sociales, pero no por una llamada a la justicia social, sino por la actuación compensatoria del que disfruta de los privilegios» (1976: 183).

y decirles lo que quieren oír. No podemos ni queremos juzgar en este lugar si la motivación del dramaturgo era el éxito, el dinero, los ideales o algo diferente, pero es cierto que no era por motivos revolucionarios, porque, en ese caso, para volver a citar a Pedraza, la comedia no hubiera nacido (1980: 91). El problema de las interpretaciones subversivas, a nuestro juicio, puede tener raíz en la lectura animista de obras que pertenecen al dominio sustancialista, es decir, buscar la conciencia individual en un contexto socio-cultural que no había conocido la división de lo «privado» de lo «público», en términos de Juan Carlos Rodríguez (2017). El predominio de lo colectivo sobre lo individual es también una de las conclusiones de Jesús Gómez en su libro *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega* (2000).

Por otro lado, si encontramos unos hechos que ofrecen argumentos en contra de la lectura subversiva, ¿significa que estamos de acuerdo con la lectura propagandística en línea de Maravall y Díez Borque? Si evitamos el análisis de obras lopescas cuyo tema es justamente el abuso de poder y nos concentraremos solo en el presente corpus, nuestros argumentos para no inclinarnos sin vacilación a estas teorías son las faltas metodológicas que nos hacen percibirlas como tendenciosas. Díez Borque, en su *Sociología de la comedia española*, pone ejemplos solo para documentar su doctrina y muchas veces los saca del contexto. Por ejemplo, documenta que el criado no puede aconsejar porque su amo le dice que el consejo del «inferior» no vale (ejemplo citado en el capítulo «2.3. Tipo»), pero ya no menciona que el mismo señor le ha pedido el consejo y los muchos otros casos cuando los amos piden consejo a su criado y luego le dan gracias por ello. «Todo indica que el criado-gracioso no puede ser cuerdo y discreto» (1976: 246), dice, poniendo ejemplos de su incultura (dada claramente por su estado social), pero evita los muchos casos cuando el gracioso es alabado por su discreción o por la solución de varias dificultades del amo, etc.

En general, se omite la importancia del gracioso para la trama. Manuel Durán, partidario de la interpretación más bien revolucionaria, dice en la conclusión de su artículo sobre el gracioso: «Los elementos cómicos [...] no pueden por sí solos convertirse en el eje central de la acción y menos aún determinar el desenlace» (1988: 11). Por supuesto, los elementos cómicos no pueden determinar el desenlace, pero las intervenciones consejeras del gracioso en muchas obras influyen en el desenlace de manera fundamental, como hemos visto. Además, por ejemplo, en *El perro del hortelano*, el gracioso se encarga del desenredo sin aconsejar, actuando por su cuenta.

Los argumentos en contra de la interpretación únicamente propagandística que no provienen de nuestro propio estudio los articularon ya algunos críticos que incluimos para nuestros propósitos en el grupo de actitud moderada o estética. «Aplicar rígidos esquemas ideológicos a la *comedia*, tan varia y rica, es un error» (1980: 93), escribe Felipe Pedraza en 1980 y llega a la misma conclusión,

por ejemplo, Veronika Ryjik muchos años después: «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» (2011: 25). Esta paradoja también se refleja en la figura del donaire. El personaje del gracioso no presenta en sí una fuerza ideológicamente desestabilizadora, pero conjuga y representa estas dos corrientes: es libre en su comportamiento, también hacia su amo, más de lo que habría sido posible en aquella época, pero siempre en el marco de la lealtad, que es la única característica *sine qua non* y la única manera en la que este personaje podía existir.

3.3 Entonces, ¿por qué aconseja?

Acabamos de explicar que llegamos a entender el aconsejar del gracioso, sobre todo, como la confluencia de dos corrientes opuestas: «la vía de escape», que es la parte bufonesca y carnavalesca que le permite decir las verdades atrevidas y actuar más libremente de lo que era posible en aquella época; y «la censura de desviaciones», que se basa en la lealtad, que es fundamental en cada gracioso, a pesar de algunas opiniones de los que admiten la lectura subversiva de la comedia nueva. No obstante, también hay otras razones de los consejos y sería incompleto este estudio sin dedicarles unos párrafos en esta última parte del trabajo, que aprovechamos también para resumir las razones más importantes de otros capítulos.

Primero, no se debería olvidar que el teatro de Lope también es un teatro inmensamente poético, es decir, que los consejos del gracioso son, en el nivel más «superficial», una decoración que propicia la vivencia estética al espectador. Hablamos no solo del deleite del verso lopiano en general, sino en el caso del gracioso también de la poesía de sus cuentecillos, proverbios u otros consejos generales.

La forma de sus consejos nos lleva a la segunda razón importante, que es la comicidad de estos. ¿Qué sería la comedia nueva sin los juegos de palabras del gracioso? No hemos subrayado este motivo en el trabajo, porque no ha sido el objetivo de la investigación, pero sus diálogos consiliarios tienen una enorme fuerza cómica, tanto en el nivel de lengua como en el dramático: la agudeza con la que replica o parodia al galán es admirable hasta hoy.

La tercera razón es la posible inspiración de Lope en su propia vida, concretamente en la relación con su mecenas, el duque de Sessa, en la que se encontraba el dramaturgo muchas veces en la posición de consejero, como documenta su correspondencia. Los consejos de Lope en asuntos de amor y las aventuras en las que participaba con el Duque se parecen llamativamente a las que luego apa-

recién en las tablas.

Lope se inspiraba por supuesto también en la literatura. El influjo de la tradición popular le ayuda a conectar con el público vulgar a través de la sabiduría popular del gracioso. Es evidente también la influencia de la literatura de consejos medieval y, por ejemplo, ya en *El conde Lucanor* encontramos el ejemplo del personaje del consejero, socialmente inferior, pero con autoridad de sabio.

La labor consiliaria del gracioso tiene una importancia para la acción dramática poco estimada por la crítica. El personaje aconseja muchas veces de modo que influye en la trama de manera decisiva. Se desarrolla esta función del auxiliador en la intriga amorosa también por el poder de la censura, que prohíbe mostrar las relaciones libres de la nobleza en las tablas. El criado, entonces, es quien activa al galán a la conquista de la dama e inventa cómo superar los obstáculos sociales de la relación deseada.

Otra *raison d'être* importante del gracioso consejero es que es el portador de la sabiduría vital, experimentado en todo lo mundano que suele ser lejano al noble joven. Esta faceta del personaje es la que atraía tanto al público vulgar a los corrales, porque podía sentirse equivalente, o incluso superior, a la nobleza, lo que permitía provocar sentimientos catárticos.

El gracioso se hizo un elemento tan amado y exigido por el público que algunos hablan de la redundancia de su presencia en las obras. Cervantes se mofa de esto en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cañas Murillo habla de la época de la exageración de los rasgos y Arellano insiste en la inutilidad del personaje en las tragedias, a menos que se convierta en un personaje trágico. Nosotros, no obstante, creemos que nunca debería subestimarse la presencia de este personaje, sobre todo por su función de consejero, cuyo carácter fundamental para la poética del teatro lopesco hemos tratado de realzar en este trabajo que, *senado, aquí se acaba*.

RESUMÉ

„Styd' se, že já tebe o životě učím“

Gracioso a jeho role rádce v dramatu Lopeho de Vegy

Práce se zabývá typovou postavou tzv. graciosa, komického sluhu, v dramatu Lopeho de Vegy, konkrétně jeho úlohou rádce. Na základě předešlých výzkumů (Kolmanová, 2011; 2013) bylo zjištěno, že rady, které postava komického sluhu dává povětšinou svému pánovi, tvoří téměř třetinu všech jeho dialogů a významně ovlivňují dramatický děj. Zároveň se ukázalo, že stále probíhá polemika o ideologické interpretaci divadla španělského Zlatého věku, a proto není ani jasná odpověď na otázku sociálního paradoxu sluhu, který radí svému pánovi. Pro zkoumání jak vnitřních (dějových) tak i vnějších (historicko-sociálních) aspektů, byla zvolena jako osnova výzkumu teorie o divadelní postavě Roberta Abiracheda, která rozděluje divadelní postavu na šest komponentů. Persona, charakter, dramatický děj a částečně také herc tvoří platformu pro výzkum první části cílů práce. Oproti tomu typ a publikum jsou komponenty, které byly základem pro zkoumání druhé části cílů. Výzkum je proveden na základě analýzy celkem třiceti dramatických děl Lopeho de Vegy ze všech období jeho tvorby a všech žánrů.

Nejdříve byl zkoumán diachronický aspekt tématu pro zjištění, ze kterých literárních i mimoliterárních zdrojů tato figura a její rádcovská úloha vychází. V kapitole Persona dále analyzujeme především jazykovou formu, rozsah a diachronický vývoj rad, kapitola Charakter zkoumá charakterové odlišnosti jednotlivých graciosů, které se autoreflexivně projevují v jeho radách, oproti tomu v kapitole Typ shrnujeme základní vlastnosti graciosa jako sociálního typu. Kapitola Děj analyzuje fungování rad v dramatickém ději a způsob a míru, jak děj ovlivňuje téma herce v další kapitole zkoumá, jak mohl rádcovskou roli graciosa ovlivnit jeho interpret. Publikum jako důležitý aspekt divadla Zlatého věku bylo základem pro analýzu obecných rad, které nejsou směřovány najinou postavu, nýbrž jsou spíše vyjádřením graciosovy moudrosti a „osobní ideologie“. Poslední analytickou kapitolou se stal rozbor rad v jednotlivých žánrech zahrnutých ve všech třiceti zkoumaných hrách, tedy porovnání jejich fungování v komediích a tragédiích.

Z výzkumu vyplynulo, že důležitost rádcovské úlohy graciosa je ještě větší, než se očekávalo. Jeho rady se nacházejí ve všech zkoumaný hrách a tvoří v průměru čtyřicet procent všech jeho dialogů. Celkově se potvrdily základní dramatické funkce jeho rad, a to sice zaprvé jimi posouvá děj, za druhého brzdí tím, že svého pána různými způsoby upozorňuje a mírní. Tzv. situační upozornění neboli rady, kterými upozorňuje svého pána na bezprostřední nebezpečí, mají téměř stoprocentní dopad na pánovo jednání, postava je tedy pro děj nepostradatelná. Oproti tomu, když pán neuposlechně jeho upozornění „morální“, často to vede k tragickému konci, což opět poukazuje na významnost graciosa jakožto rádce. Předpoklad, že radí z pozice staršího, se nepotvrdil. Teorie ani samotné dramatické texty nedávají jasnou odpověď na alespoň přibližný věk této postavy.

V jedenácti ze třiceti her je strůjcem zápletky, která pomáhá k rozuzlení děje, a to od těch nejmenších až po celou sérii zápletok, kde de facto řídí celý hlavní děj, v míře závislé na konkrétní hře. Tyto zápletky, které vedou k rozuzlení, téměř vždy vytváří z vlastní iniciativy. Nejvíce se jeho důležitost potvrzuje v tragédiích, protože i přes marginalizaci jeho komičnosti v tomto žánru, jsou jeho rady dokonce v průměru důležitější než v komediích. Dalo by se tedy říci, že podstata postavy je spíše rádcovská nežli komická. Výzkum chronologického vývoje rad ovšem také ukázal, že existuje velmi významná změna v jejich kvantitě i obsahu kolem roku 1610. V pozdější tvorbě se jeho úloha rádce ustaluje, radí častěji a stává se rádcem především v milostních tématech. Tuto změnu vysvětlujeme zavedením cenzury, kdy už příslušníci šlechty nemohli být vyobrazováni tak svobodně v milostních otázkách, a proto bylo zapotřebí třetí osoby, která tyto věci formálně „zařídí“. Dalším důvodem je také značná oblíbenost této rádcovské úlohy u publika z nižších společenských vrstev, které gracioso na pódiu částečně zosobňuje, a může jim tedy takto přinášet pocit nadřazenosti nad publikem tvořeným šlechtou.

Druhou částí cílů bylo formulovat argumenty, které by mohly přispět do stále ještě probíhající polemiky o ideologické interpretaci divadla Zlatého věku. Bylo zjištěno, že postavu graciosa můžeme v tomto ohledu rozdělit na dva protichůdné elementy. První odpovídá funkci, která se někdy popisuje jako „úniková cesta“, tedy to, co je v graciosovi z archetypu šaška a blázna. Jsou to situace, kdy z vlastní iniciativy radí, domlouvá, odmlouvá a někdy dokonce nadává svému pánovi a zdá se, že je mu povoleno vše. Druhým elementem je ovšem ten, kterým se společnost utvrzuje ve svých vlastních pravidlech a v graciosovi se projevuje lojalitou, která je jeho jedinou vlastností *sine qua non*. Přestože do jeho „osobní ideologie“ patří misogynie, odpor k manželství atd., sám se vždy ožení a také vždy podporuje svého pána v získání ženy. Jeho šaškovská svoboda se tedy projevuje pouze verbálně, zatímco jeho činy jsou vždy projevem lojality, a proto u graciosa nemůžeme mluvit o žádné formě subverze, jak o ní hovoří někteří moderní kritici Lopeho tvorby.

SUMMARY

"Shame on you for letting me lecture you on life"

The *gracioso* character and his role as a mentor in Lope de Vega's drama

The study deals with the so-called *gracioso* type character, a comic servant, in Lope de Vega's drama, with focus on his role as a mentor. In previous research (Kolmanová, 2011; 2013), it was found that the advice given by the character of comic servant to his master constitutes almost a third of all his dialogues and significantly influences the plot. At the same time, it turned out that there is still an ongoing controversy about the ideological interpretation of the Spanish Golden Age Theater, and therefore there is not a clear answer to the question of the social paradox of a servant who advises his master. In order to explore both internal (plot) and external (historical-social) aspects, Robert Abirached's theory of the theater character, which divides the theater character into six components, was chosen as the basis of the research. *Persona, character, dramatic plot* and partly also *actor* form a base for the research of the first part of the goals of the work. In contrast, *type* and *audience* are the components that formed the basis for exploring the second part of the objectives. The research is based on the analysis of a total of thirty plays by Lope de Vega from all periods of his work and all genres.

First, the diachronic aspect of the topic was examined to find out from which literary and non-literary sources this character and its advisory role is based. In the *Persona* chapter, we analyse mainly the language form, volume and diachronic development of the counsels, the *Character* chapter examines the character differences of individual *gracisos*, shown in their advice, while in the *Type* chapter we summarize the basic characteristics of the *gracioso* as a social type. The *Action* chapter analyses the functioning of the advice in dramatic action and the way they influence the plot; the topic of the *actor* in the next chapter examines how the advisor role of the *gracioso* could have been influenced by his interpreter. The audience as an important aspect of the Golden Age Theatre was the basis for the analysis of the general counsels, which are not directed at another

Summary

character, but rather an expression of gracioso's wisdom and "personal ideology." The last analytical chapter became an analysis of the advice in individual genres included in all the thirty studied plays, i.e. a comparison of their functioning in comedies and tragedies.

Research has shown that the importance of the advisory role of gracioso is even greater than expected. His advice is found in all the plays examined and makes up an average of forty per cent of all his dialogues. On the whole, the basic dramatic functions of his advice are confirmed. Firstly, they advance the plot, secondly, they hinder it by alerting and moderating the master in various ways. The so-called situational warnings, or advice, with which he warns his master of an imminent danger, has an almost one hundred per cent impact on his master's actions, so the character is indispensable to the plot. In contrast, when the master disobeys his "moral" warning, it often leads to a tragic end, again pointing to the importance of the gracioso as a mentor. The assumption that he advises from the position of an elder has not been confirmed. Neither the theory nor the dramatic texts themselves give a clear answer to at least the approximate age of this character.

In eleven of the thirty plays, he is the architect of an intrigue that helps to unravel the plot, from the smallest to a whole series of intrigues where he *de facto* controls the entire main plot, depending on the specific play. He almost always creates these plots that lead to a resolution on his own initiative. His importance is most confirmed in tragedies, because despite the marginalization of his comicality in this genre, his advice is even more important on average than in comedies. Therefore, we can say that the essence of the character is more of a mentor than a comic. However, the research of the chronological development of the advice also showed that there was a very significant change in its quantity and content around 1610. In the later works, his role as an advisor is established, he gives advice more often and becomes an advisor especially in matters of love. We explain this change by the introduction of censorship, when members of the nobility could no longer be depicted as freely in matters of love, and therefore a third party was needed to formally "arrange" these matters. Another reason is the considerable popularity of this mentoring role among the audience from the lower social class, which the gracioso partly personifies on stage, and can thus bring them a feeling of superiority over the noble audience.

The second part of the goals was to formulate arguments that could contribute to the ongoing controversy about the ideological interpretation of the Spanish Golden Age Theater. It was found that the gracioso character can be divided into two opposing elements in this regard. The first corresponds to the function that is sometimes described as an "escape route", that is, what is in the gracioso of the jester and fool archetype. These are the situations when, on his own initiative, he advises, reprimands, talks back, and sometimes even scolds his master, and it

seems that he is allowed everything. The second element, however, is the one by which society affirms itself in its own rules and it manifests itself in the gracioso by the loyalty, which is his only *sine qua non* characteristic. Although his “personal ideology” includes misogyny, opposition to marriage, etc., he always gets married and also always supports his master in getting a wife. Thus, his jester’s freedom is manifested only verbally, while his actions are always an expression of loyalty, and therefore regarding gracioso we cannot speak of any form of subversion, as some modern critics of Lope’s work speak of it.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

Cervantes Saavedra, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Algaba Ediciones.
de Vega y Carpio, L. F. (2013). La discreta enamorada. En Gómez J., y Cuenca P. *Comedias XV*, (pp. 877-976). Fundación José Antonio de Castro.

Fuentes primarias electrónicas

Artelope. (s.f.). Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. <http://artelope.uv.es>

Cervantes Saavedra, M. (2001). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-trabajos-de-persiles-y-sigismunda-0/html/>

Covarrubias y Orozco, S. (1611). *Tesoro de la lengua española o castellana*. Luis Sánchez. https://books.google.cz/books?id=K10MJdL7pGIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Horacio. (1836). Ars Poetica. En Smart, Ch. (Ed.) *Horace. The Works of Horace*. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0064%3Acar-d%3D309>

de Monteser, F. (2012). *El caballero de Olmedo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-olmedo/>

de Vega y Carpio, L. F. (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-0/html/>

Referencias

- de Vega y Carpio, L. F. (2009). *Querer la propia desdicha*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/querer-la-propia-desdicha-0/>
- de Vega y Carpio, L. F. (2009). *Quien ama no haga fieros*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/quien-ama-no-haga-fieros-comedia-famosa-0/html/>
- de Vega y Carpio, L. F. (2014). *marido más firme, El*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Codificación digital para ARTELOPE de Luis María Romeu Guallart. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0726_ElMaridoMasFirme.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2014). *mayor imposible, El*. Codificación digital para ARTELOPE de Luis María Romeu Guallart. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0735_ElMayorImposible.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2014). *necedad del discreto. La gran comedia de, La*. Codificación digital para ARTELOPE de Luz Celestina Souto. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0765_LaNecedadDelDiscreto.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2014). *niñez del padre Rojas, La*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Codificación digital para ARTELOPE de Luis María Romeu Guallart. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0771_LaNinezDelPadreRojas.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2014). *premio del bien hablar, El*. Codificación digital para ARTELOPE de Luis María Romeu Guallart. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0821_ElPremioDelBienHablar.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *Amar, servir y esperar, Comedia famosa*. Codificación digital para ARTELOPE de Eva Soler Sasera. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0486_AmarServirYESperar.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *bella Aurora, La*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Codificación digital para ARTELOPE de Ester López Jover. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0522_LaBellaAurora.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *bizarrias de Belisa. Comedia famosa, Las*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Codificación digital para ARTELOPE de Eva Soler Sasera. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0525_LasBizarriasDeBelisa.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *boba para los otros y discreta para sí. La gran comedia de, La*. Ed. Purificació Mascarell. Codificación digital para ARTELOPE de Purificación Mascarell. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0527_LaBobaParaLosOtrosYDiscretaParaSi.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *bobo del colegio. Comedia famosa, El*. Codificación digital para ARTELOPE de Purificación Mascarell. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0528_ElBoboDelColegio.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *El castigo sin venganza. Tragedia, El*. Ed. Alejandro García Reidy. Codificación digital para ARTELOPE de Violeta Ros Ferrer. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0551_ElCastigoSinVenganza.php

- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *noche de San Juan. La gran comedia de, La*. Codificación digital para ARTELOPE de Luz Celestina Souto. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0774_LaNocheDeSanJuan.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *perro del hortelano*. Comedia famosa, El. Codificación digital para ARTELOPE de Eva Soler Sasera. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0798_ElPerroDelHortelano.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2015). *villana de Getafe. Comedia famosa de, La*. Ed. José María Díez Borque. Codificación digital para ARTELOPE de Eva Soler Sasera. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0925_LaVillanaDeGetafe.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2016). *abanillo. La gran comedia de, El*. Codificación digital para ARTELOPE de Cristina Barreda. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0471_ElAbanillo.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2016). *amigo hasta la muerte. Comedia famosa de, El*. Ed. Josefa Badía Herrera. Codificación digital para ARTELOPE de Luz Celestina Souto. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0487_ElAmigoHastaLaMuerte.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2016). *Argel fingido y renegado de amor. Comedia famosa de, El*. Ed. Josefa Badía Herrera. Codificación digital para ARTELOPE de Luz Celestina Souto. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0505_ElArgelFingidoYRenegadoDeAmor.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2016). *caballero de Olmedo. Tragicomedia, El*. Ed. Maria Grazia Profeti. Codificación digital para ARTELOPE de Luz Celestina Souto. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0538_ElCaballeroDeOlmedo.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *acero de Madrid. Primera parte de la famosa comedia de, El*. Ed. Emilio Cotarelo. Codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0472_ElAceroDeMadrid.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *amante agradecido. Comedia famosa de, El*. Codificación digital para ARTELOPE de Cristina Barreda. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0482_ElAmanteAgradecido.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *campana de Aragón. Comedia famosa, La*. Ed. Manuel Arroyo Stephens. Codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0541_LaCampanaDeAragon.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *comendadores de Córdoba. Comedia famosa de, Los*. Ed. Biblioteca Castro. Codificación digital para ARTELOPE de Ángela Martínez Fernández. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0559_LosComendadoresDeCordoba.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *cortesía de España. Comedia famosa de, La*. Ed. Emilio Cotarelo. Codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0570_LaCortesiaDeEspana.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *desconfiado. Comedia famosa, El*. Ed. Emilio Cotarelo. Codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0580_ElDesconfiado.php

Referencias

- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *doncella Teodor. Comedia famosa de, La.* Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino. Codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0602_LaDoncellaTeodor.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *Francesilla, La.* Ed. Cotarelo y Mori, Emilio. Codificación digital para ARTELOPE de Ángela Martínez Fernández. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0639_LaFrancesilla.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2017). *Guerras de amor y de honor. Comedia famosa.* Ed. Emilio Cotarelo. Codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0657_GuerrasDeAmorYDeHonor.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2018). *octava maravilla, La.* Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0785_LaOctavaMaravilla.php
- de Vega y Carpio, L. F. (2018). *viuda valenciana. Comedia famosa, La.* Codificación digital para ARTELOPE de Gemma Burgos Segarra. Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0928_LaViudaValenciana.php

Fuentes secundarias

- Abirached, R. (prólogo de Hormigón, J. A.). (2011). *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2^a ed.). Asociación de directores de escena de España.
- Alborg, J. L. (1974). *Historia de la literatura española. Época barroca.* Gredos.
- Amezúa y Mayo, A. G. (1989). *Epistolario de Lope de Vega Carpio que por acuerdo de la Real Academia Española publica Agustín G. de Amezúa.* Real Academia Española.
- Antonucci, F. (1994). Salvaje, villanos y graciosos: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad. *CRITICÓN*, (60), 27–34.
- Arango, M. A. (1980). El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 35(2), 377–386.
- Arellano, I. (1986). *Semiotica y antropónimia literaria.* En Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Ed.), *Investigaciones semióticas I: Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984* (pp. 53–66). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII.* Cátedra.
- Arellano, I. (1999). *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro.* Gredos.
- Arellano, I. (2010). Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro. *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 27(1), 7–34. <https://doi.org/10.15581/008.1.27250>
- de Armona, J. A. (2007). *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)* (Davis Ch., y Varey, J. E., Eds.). Boydell & Brewer.

- Arjona, J. H. (1939). La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega. *Hispanic Review*, 7(1), 1-20. <https://doi.org/10.2307/469556>
- Arredondo, M^a. S. (2001). La mirada de Lope de Vega sobre la mujer, en las Novelas a Marcia Leonarda. En Cristina Segura Graíño (Ed.), *Feminismo y misoginia en la literatura española: Fuentes literarias para la historia de las mujeres* (pp. 81-96). Narcea.
- Bolognese, Ch. (2007). La figura del gracioso en *Los comendadores de Córdoba*. *Cuadernos de Aleph* 2, 47-62.
- Bustos Táuler, Á. (2014). «Sonriéndome estoy»: Juan del Encina y sus pastores ante la tradición cómica y dramática. En Díez Borque, J. M^a., Bustos Táuler, Á. y Di Pinto, E. (Eds.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI* (pp. 15-47). Visor Libros.
- Calderón Calderón, M. (2014). «Todas las cosas con razón / han sazón». El bobo o la búsquedad del orden en el teatro de Gil Vicente. In Díez Borque, J. M^a., Bustos Táuler, Á. y Di Pinto, E. (Eds.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI* (pp. 15-47). Visor Libros.
- Cano-Ballesta, J. (1981). Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval. In Manuel Criado del Val (Ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (pp. 777-784). EDI-6.
- Cañas Murillo, J. (1991). Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro. *Anuario de estudios filológicos*, 14, 75-96.
- Carreño-Rodríguez, A. (2006). Alegoría, discurso político y la nueva comedia: Lope de Vega. *Bulletin of the Comediantes*, 58(2), 323-332. <https://doi.org/10.1353/boc.2006.0004>
- Castro, A. (1972). *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.
- Connor-Swietlicki, C. (1995). Hacia una nueva teoría socio-cultural del teatro barroco. En Jules Whicker (Ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 123-129). University of Birmingham.
- Costarelli, R. E. (2014). La literatura de sentencias y los consejos de don Quijote. *LEMIR, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, (18), 287-328.
- Chevalier, M., y Salomon, N. (1983). Creación y público para una sociología literaria de los siglos de oro. En Francisco Rico (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 3), (pp. 75-85). Crítica.
- d'Antuono, Nancy L. (1983). Lope de Vega y la *commedia dell'arte*: temas y figuras. *Cuadernos de Filología*, (3), 261-78.
- di Pinto Revuelta, E. (2014). Tras las huellas del gracioso: comicidad en el teatro de Lope de Rueda. En Díez Borque, J. M^a., Bustos Táuler, Á. y Di Pinto, E. (Eds.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI* (pp. 141-159). Visor Libros.
- Diago, M. V. (1994). El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI. *CRITICÓN*, (60), 19-26.
- Díez Borque, J. M^a. (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Cátedra.
- Díez Borque, J. M^a. (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Antoni Bosch.

Referencias

- Díez Borque, J. M^a. (1992). Lope de Vega y los gustos del «vulgo». *Teatro: revista de estudios teatrales*, (1), 7-32.
- Díez Borque, J. M^a. (1996). *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. José J. de Olañeta.
- Díez Borque, J. M^a. (2011). Lope y sus públicos: estrategias para el éxito. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27(1), 35-54. <https://doi.org/10.15581/008.27.3096>
- Díez Borque, J. M^a. (Ed.). (1988). *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Tamesis Book Limited.
- Díez Borque, J. M^a. (Ed.). (2014). *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI*. Visor Libros.
- Dixon, V. (1996). El post-Lope: La noche de San Juan, meta comedia urbana para Palacio. En Pedraza Jiménez, F.B. y González Cañal, R. (Eds.), *Lope de Vega: Comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (pp. 61-82). Almagro.
- Dubatti, J. (2008). *Historia del actor: De la escena clásica al presente*. Ediciones Colihue.
- Fernández Montesinos, J. (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Ediciones Anaya.
- Ferrer Valls, T. (2001). *La viuda valenciana* o el arte de nadar y guardar la ropa. En Teresa Ferrer Valls (Ed.), *La viuda valenciana* (pp. 35-56). Castalia.
- Fiadino G., y Villarino M. (2001). El actor en el teatro español del Siglo de Oro. *CELEHIS: Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, (13), 235-248.
- Forastieri, E. (1976). *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*. Hispanova de Ediciones.
- Forbes, W. F. (1978). The “Gracioso”: Toward a Functional Re-Evaluation. *Hispania* 61(1), 78-83. <https://doi.org/10.2307/339947>
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Editorial Síntesis.
- García Lorenzo, L. (1983). *El personaje dramático: Ponencias y debates de las VII Jornadas del Teatro Clásico Español*. Taurus.
- García Lorenzo, L. (2005). Cuando el gracioso se impone en la comedia: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* (pp. 123-140). Fundamentos.
- García Santo-Tomás, E. (2000). *La creación del ‘Fénix’: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Gredos.
- Gómez, J. (2000). *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Gómez, J. (2005). Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* (pp. 11-22). Fundamentos.
- Gómez, J. (2006). *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega* [eBook edición]. Ediciones Álfar.
- Haro Cortés, M. (2003). *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*. Laberinto.

- Hermenegildo, A. (2003). La tragedia. En Javier Huerta Calvo (Ed.), *Historia del teatro español* (Vol. 1) (pp. 475–500). Gredos.
- Hernández Valcárcel, C. (1992). *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*. EDITUM.
- Hernández-Araico, S. (1986). El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática. *Imprévue* 1, 61–73.
- Herrero, M. (1941). Génesis de la figura del donaire. *Revista de Filología española* 25, 46–78.
- Hidalgo, J. (1779). *Romances de germanía de varios autores con el vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua*. Antonio de Sancha.
- Hormigón, J. A. (2008). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Jones, J. E. (1936). Contributions of Lope de Vega to the Golden Age of Spanish Drama. *Rice institute pamphlet*, 23(2), 134–158.
- de José Prades, J. (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Kallendorf, H. (2004). ¿Qué he de hacer? The comedia as casuistry. *Romanic Review*, 95(3), 327–359. <https://doi.org/10.1215/26885220-95.3.327>
- Kolmanová, M. (2011). *La función poética del gracioso: Análisis de las funciones de los diálogos del personaje de gracioso en el teatro de Lope de Vega con enfoque a la función poética* [Trabajo de fin de grado inédito]. Universidad Masaryk.
- Kolmanová, M. (2013). *El lenguaje y funciones dramáticas de los consejos del gracioso en el teatro lopesco* [Trabajo de fin de máster inédito]. Universidad Masaryk.
- Lázaro Carreter, F. (1988). Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega. *Cuadernos de filología hispánica*, (7), 223–230.
- Lázaro Carreter, F. (1992). Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope. En Francisco Rico (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 3), (pp. 159–165). Crítica.
- Ley, Ch. D. (1954). *El gracioso en el teatro de la península (Siglos XVI-XVII)*. Revista de Occidente.
- Lobato, M. L. (1994). Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en teatro español del Siglo de Oro. *CRITICÓN*, (60), 149–170.
- Lobato, M. L. (1999). Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre «Juan Rana». *Cuadernos de historia moderna* 23, 79–111.
- Lobato, M. L. (2005). Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia: las fórmulas de captatio benevolentiae en boca del gracioso. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* (pp. 251–276). Fundamentos.
- Long, G. (2004). Los refranes de Sancho Panza. En Sara M. Saz (Ed.). *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Universidad de Alcalá* (pp. 43–48). AEPE.
- Maravall, J. A. (1972). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y Ediciones.

Referencias

- Maravall, J. A. (1977). Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros. *Ideologies & Literature Journal*, 1(4), 3–32.
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica* (3^a ed.). Ariel.
- Márquez Villanueva, F. (1988). *Lope: vida y valores*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- McKendrick, M. (2000). *Playing the king: Lope de Vega and the limits of conformity*. Tamesis.
- Menéndez Peláez, J. (2016). El poder propagandístico e ideológico del teatro. En Arellano, I. y Menéndez Peláez, J. (Eds.). *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro* (pp. 59–86). IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares).
- de Miguel Magro, T. (2017) El aspecto físico de Cosme Pérez. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, (16), 325–356.
- Morley, S. G., y Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Gredos.
- Navarro González, A. (1983). El gracioso en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. En Emilio Alarcos Llorach (Ed.), *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, (pp. 293–308). Universidad de Oviedo.
- Oehrlein, J. (1989). El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social. En Díez Borque, J. M. (Ed.). *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (pp. 17–34). Tamesis Book Limited.
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Oliva Bernal, C. (2004). Norma y ruptura en el personaje del gracioso. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (699–700), 439–454. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.1699/700.588>
- Parker, A. A. (1958). *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. Hispanic & Luso-Brazilian Councils.
- Pedraza Jiménez, F. B. (2016). Lope y sus actores. En Aichinger, W., Casariego, P., Kroll S. y Vara López, A. (Eds.), *Texto y actor en el teatro áureo* (pp. 66–97). Turia + Kant.
- Pedraza Jiménez, F. B. (2018a). *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. https://doi.org/10.18239/cor_12.2017.41
- Pedraza Jiménez, F. B., y Rodríguez Cáceres, M. (1980). *Manual de la literatura española IV. Barroco: teatro*. Cénlit Ediciones.
- Pedraza Jiménez, F. B., y Rodríguez Cáceres, M. (1981). *Manual de literatura española. I. Edad Media*. Cénlit Ediciones.
- Place, E. B. (1934). Does Lope de Vega's Gracioso Stem in Part from Harlequin? *Hispania*, (17), 257–270. <https://doi.org/10.2307/331915>
- Portera, J. (1979). El gracioso pícaro en Calderón. En Manuel Criado de Val (Ed.), *La pícarosca: orígenes, textos y estructura: actas del I Congreso Internacional sobre la Pícarosca* (pp. 841–847). Fundación Universitaria Española.

- Presotto, M. (2019). El teatro de Lope y la censura (siglo XVII). *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 9–25. <https://doi.org/10.5209/TRET.63214>
- Rodríguez, J. C. (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Akal.
- Rosado Gabriel. (1976). Algunos aspectos de la relación autor-público en la comedia nueva, y *La noche de San Juan* de Lope. *INTI, Revista de literatura hispánica* 1(4), 32–43.
- Rozas, J. M. (1983). La obra dramática de Lope de Vega. En Francisco Rico (Ed.) *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 3), (pp. 291–321). Crítica.
- Ruano de la Haza, J. (2003). [Reseña del libro *Playing the king: Lope de Vega and the limits of conformity* de Melveena McKendrick]. *Romance Quarterly*, 50(3), 228–229.
- Ruano de la Haza, J. (2005). Un gracioso en busca de un actor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* (pp. 111–122). Fundamentos.
- Ruiz Ramón, F. (1988). Sobre la construcción del personaje teatral clásico del texto a la escena. En Díez Borque, J. M. (Ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (pp. 143–154). Tamesis Book Limited.
- Ruiz Ramón, F. (2005). La figura del donaire como figura de la mediación (El bufón calderoniano). En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* (pp. 203–224). Fundamentos.
- Ruiz Ramón, F. (2011). *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Cátedra.
- Ryjik, V. (2011). *Lope de Vega en la invención de España: drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Tamesis.
- Sarrazac, J.-P. (2006). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (8), 353–369.
- Searle, J. R. (1976). Una taxonomía de los actos ilocucionarios. *Teorema: Revista internacional de filosofía*, 6(1), 43–78.
- Silverman, J. H. (1952). El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional. *Hispania*, 35, 64–69. <https://doi.org/10.2307/332843>
- Smith, D. (1998). Amos y criados: dualidad fundamental en el arte cómico de Tirso. En Arellano, I., Oteiza, B. y Zugasti, M. (Eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional, Pamplona* (pp. 293–302). Instituto de Estudios Tirsianos.
- Thacker, J. (1999). Rethinking Golden-Age Drama: The *Comedia* and its Contexts. *Paragraphe*, 22(1), 14–34. <https://doi.org/10.3366/para.1999.22.1.14>
- Thacker, J. (2002). *Role-Play and the World as Stage in the Comedia*. Liverpool University Press. <https://doi.org/10.5949/UPO9781846313967>
- Thacker, J. (2004). Lope de Vega, *El cuerdo loco*, and “la más discreta figura de la comedia”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 81(4), 463–478. <https://doi.org/10.3828/bhs.81.4.3>
- Thacker, J. (2006). [Reseña del libro *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, de Gómez, J.], *Bulletin of Hispanic Studies*, 83(6), 608–609.
- Thacker, J. (2009). La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega. En Arellano I., Strosetzki Ch., y Williamson E. (Eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro* (pp. 175–88). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783865279729-010>

Referencias

- Thacker, J. (2013). Maravall and the Self in the Comedia Nueva. *Bulletin of the Comediantes*, 65(1), 155–173. <https://doi.org/10.1353/boc.2013.0014>
- Torres, M. (1994). El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos de Lope*. *CRITICÓN*, (60), 49–60.
- Vasconcelos Machado, R. (2011). Una posible comparación: El caballero Zifar y El Quijote. En Christoph Strosetzki (Ed.). *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 899–910). Centro de Estudios Cervantinos.
- Vélez Sainz, J. (2009). Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro. *Tejuelo*, (6), 33–43.
- Vélez Sainz, J. (2014). Del *Vir Facetus* al gracioso: Torres Naharro. En Díez Borque, J. M.ª., Bustos Táuler, Á. y Di Pinto, E. (Eds.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI* (pp. 15–47). Visor Libros.
- Verdín Díaz, G. (2005). Cervantes, educador, consejero y buen amigo. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17, 17–25.
- Vitse, M. (1983). De Galindo a Coquín. En García Lorenzo, L. (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (pp. 1065–1076). CSIC Press.
- Vitse, M. (1994). El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso. *CRITICÓN*, (60), 143–148.
- Vossler, K. (1933). *Lope de Vega y su tiempo*. Revista de Occidente.
- Wardroppe, B. W. (1978). *La comedia española del Siglo de Oro*. Ariel.
- Weber de Kurlat, F. (1983). La formación de la comedia. “Lope-Lope” y “Lope-prelope”. En Francisco Rico (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 3) (pp. 329–336). Crítica.
- Zuckerman-Ingber, A. (1984). “*El bien más alto.*” A Reconsideration of Lope de Vega’s Honor Plays. University Presses of Florida.

Fuentes secundarias electrónicas

- Cacho Casal, R. (2007). Marca Tulia se llamaba una dueña: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro. *CRITICÓN*, (100), 71–90. <https://doi.org/10.4000/criticcon.8917>
- Cañas Murillo, J. (1999). Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva. *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 23(3), 67–80. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1x1>
- Couderc, Ch. (2014). Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia. *CRITICÓN*, (122), 67–82. <https://doi.org/10.4000/criticcon.1161>
- Durán, M. (1988). Lope y la evolución del gracioso. *Bulletin of the comediantes*, 40(1), 5–12. <https://doi.org/10.1353/boc.1988.0017>

- Floresta cómica, o colección de cuentos, fabulas, sentencias, y descripciones de los graciosos de nuestras comedias.* (1796). Imprenta de Don Joseph Doblado. https://books.google.cz/books/ucm?id=oDHG1xKgoUcC&hl=cs&source=gbs_navlinks_s
- García Santo-Tomás, E. (2002). *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*. Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964565068>
- Madrigal Castro, S. (2010). La censura de libros en la España moderna (1502–1805). *Temas para la educación*, (7), 1–10. <https://www.feandalucia.ccoo.es/indicei.aspx?p=62&cd=204>
- Nohe, H. (2018). El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro. *Hipogrifo*, 6(1), 663–679. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.01.44>
- Pedraza Jiménez, F. B. (2018b). [Fundación Juan March] (25–01–2018). *The evolution of comedy in the dramas of Lope de Vega* [Video]. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=101338&l=2>
- Real Academia Española. (s.f.). Aconsejar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de agosto de 2020, de <https://dle.rae.es/aconsejar>
- Real Academia Española. (s.f.). Consejo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de agosto de 2020, de <https://dle.rae.es/consejo>
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de autoridades* (1726–1739). <https://webfrl.rae.es/DA.html>
- Rozas, J. M. (1980). Sobre la técnica del actor barroco. *Anuario de Estudios Filológicos*, 3, 191–202. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcws8q2>
- Stern, Ch. (1982). Lope de Vega Propagandist? *Bulletin of the Comediantes*, 34(1), 1–36. <https://muse.jhu.edu/article/391822>, <https://doi.org/10.1353/boc.1982.0017>

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Obra completa (%)	55
Tabla 2: Consejos – número de versos	55
Tabla 3: Consejos en actos (versos).....	58
Tabla 4: % de consejos generales en relación al conjunto de todos los consejos.....	63
Tabla 5: Consejos generales – número total de versos.....	64
Tabla 6: Cuentecillos – número de versos.....	66
Tabla 7: Activar	115
Tabla 8: Apaciguar y advertir	117
Tabla 9: Urdidor y dos criados.....	125
Tabla 10: Obra completa (%)	183
Tabla 11: Consejos – número de versos	183
Tabla 12: % de consejos generales en relación al conjunto de todos los consejos.....	187

CONSEJO EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD MASARYK

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Ing. Pavel Bobáľ, CSc.
prof. JUDr. Marek Fryšták, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.
prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.
prof. PhDr. Tomáš Janík, Ph.D., M.Ed.
prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
prof. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr. rer. nat.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Ing. Zuzana Sajdlová, Ph.D.
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.
prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.
doc. Ing. Rostislav Staněk, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.
doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

CONSEJO EDITORIAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD MASARYK

PhDr. Jaroslava Dosedlová, Dr.
doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D.
prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
Mgr. Michal Fránek, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
PhDr. Petr Kalina, Ph.D.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
PhDr. Dalibor Papoušek, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.
Matthew Rampley, B.A., Ph.D.
prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.
doc. PhDr. Daniel Špelda, Ph.D.
Mgr. Roman Švaříček, Ph.D.

«Afréntate de que yo / te enseño el vivir»

El gracioso y su papel de consejero
en el teatro de Lope de Vega

Magdaléna Kolmanová

Publicado por la UNIVERSIDAD MASARYK, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno, CZ
en la Serie de Monografías **Opera Facultatis philosophicae Universitatis
Masarykianae (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity)** / número 524

Editor responsable / prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

Editor ejecutivo / Mgr. Michal Fránek, Ph.D.

Editora / Mgr. Kateřina Najbrtová, Ph.D.

Asistente editorial / Mgr. Vendula Hromádková

Revisión y corrección lingüística / Mgr. Cristina Rodríguez García, Ph.D.

Diseño Gráfico / Mgr. Pavel Křepela

Maquetación / Mgr. Pavel Křepela

Primera Edición / 2023

Tirada / 200

Impresión / MORAVAPRESS, s.r.o., Cihelní 3356/72, 702 00 Ostrava-Přívoz

ISBN 978-80-280-0217-6

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

ISSN 1211-3034 (print)

ISSN 2787-9291 (online)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0218-2023>