

LAVINIA BARONE

EL GRACIOSO
EN LOS DRAMAS
DE CALDERÓN



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2012

LAVINIA BARONE

EL GRACIOSO EN LOS DRAMAS DE CALDERÓN

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

IMPRESIÓN: ULZAMA DIGITAL
© LAVINIA BARONE

ISBN: 978-1-938795-85-5

NEW YORK, IDEA/IGAS, 2012

LAVINIA BARONE

**EL GRACIOSO
EN LOS DRAMAS DE CALDERÓN**

*Estamos al otro lado
de los sueños que soñamos,
a ese lado que se llama
la vida que se cumplió.*

Pedro Salinas.

A Giovanni y Norman.

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han prestado apoyo durante el trabajo de escribir este libro y, por supuesto, a todos ellos quiero dar las gracias por su presencia constante, por animarme y ayudarme. Pero mis agradecimientos van sobre todo a mi familia, que continuamente ha estado a mi lado, y a mi tutor que sigue siendo mi maestra sin dejar de transmitirme su amor al Barroco desde hace ocho años. También le agradezco al profesor Arellano sus preciosos consejos durante mis visitas en la Universidad de Navarra y la atención con la que ha cuidado cada etapa de realización de este libro. A mi primo Giovanni, del que guardo pocos recuerdos de juegos infantiles y a Norman, querido compañero del colegio, que por desventura no pudieron acabar sus tesis doctorales, les dedico este trabajo que es tanto mío como suyo. Su ejemplo y su recuerdo siempre me acompañarán cada vez que me ponga a escribir.

ÍNDICE

Introducción	11
Capítulo primero	
Sobre la definición del gracioso	13
Acepciones del término gracioso.....	13
Antecedentes en la tradición literaria y dramática de Occidente	15
Capítulo segundo	
Bases teóricas y metodológicas para el análisis del gracioso calderoniano	35
Cuestiones teóricas y metodológicas para un acer- camiento a la dramaturgia áurea.....	35
Taxonomía de los géneros teatrales del Siglo de Oro	41
Excursus histórico y estado actual de los estudios críticos sobre la figura del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro.....	49
El uso escénico del vestuario y las caracterizaciones del gracioso	66
La síntesis de lo trágico y lo cómico en la construc- ción dramática del gracioso calderoniano	69
Capítulo tercero. Análisis de la figura del gracioso	
Modalidad de inserción simple del gracioso	75
Modalidad de inserción compleja.....	87
Bibliografía.....	151

INTRODUCCIÓN

Este proyecto consiste en analizar las modalidades de inserción dramática de la figura del gracioso en la producción teatral calderoniana y, específicamente, en las catalogables como comedias serias, según la taxonomía propuesta por el profesor Arellano.

En el interior de la estructura que sostiene el planteamiento de este trabajo se pueden distinguir dos fases fundamentales que son, por un lado, la redacción de la parte teórica y, por el otro, la sección dedicada al desarrollo propiamente dicho del análisis de las comedias que se han considerado. En este sentido, ha sido fundamental la revisión de los criterios de definición de lo cómico, en referencia, en particular, a las teorías clásicas de la tradición greco-latina y, sobre todo, a la ideología que considera sus complejas y articuladas relaciones con los símbolos y la cultura del carnaval a partir de la Edad Media hasta el Barroco, siguiendo los hitos de la reflexión bachtiniana sobre la dramaturgia cómica y el realismo grotesco.

Sucesivamente se ha efectuado un análisis del estado actual de la crítica sobre la figura del gracioso, no solo en la producción dramática calderoniana, sino, más en general, en el de la tradición teatral del Siglo de Oro español. Esta exploración sigue y observa los planteamientos críticos y metodológicos a partir de principios del siglo pasado hasta las más recientes teorías de corte semiótico, que consienten la lectura y el análisis de las obras teatrales del barroco español teniendo en cuenta los múltiples aspectos que constituyen su estructura y, por lo tanto, no solo la dimensión meramente literaria y textual, sino también aquella ligada a la presencia indispensable del subtexto mímico-gestual que se conjuga con la primera.

Dentro de este vasto contexto teórico se ha delimitado el siguiente corpus de obras teatrales calderonianas:

A secreto agravio, secreta venganza; Amar después de la muerte; De un castigo, tres venganzas; El alcalde de Zalamea; El José de las mujeres; El mágico prodí-

gioso; El mayor monstruo del mundo; El médico de su honra; El pintor de su deshonra; El príncipe constante; El purgatorio de San Patricio; Judas Macabeo; La cisma de Inglaterra; La devoción de la Cruz; La gran Cenobia; La hija del aire (Parte primera – Parte segunda); La niña de Gómez Arias; La vida es sueño; Las tres justicias en una; Los cabellos de Absalón, Los dos amantes del cielo.

De todas maneras, el estudio sobre la elaboración del gracioso calderoniano se ha emprendido a la luz de una concepción más compleja de la frontera entre cómico y trágico, y así se ha realizado un planteamiento crítico teniendo en cuenta las complejas modalidades de construcción dramática del personaje que moldean el papel del gracioso según el principio de una función poliédrica, caracterizando la figura del donaire como promotora de una autonomía innovativa de resultados de una original reelaboración y superación de la tradicional codificación cómica del papel risible y de una ingeniosa experimentación de las posibilidades expresivas, lo que solo puede verificarse cuando la comicidad penetra en los territorios de lo trágico llegando a veces hasta los del absurdo existencial, versión moderna de lo trágico.

CAPÍTULO PRIMERO SOBRE LA DEFINICIÓN DEL GRACIOSO

ACEPCIONES DEL TÉRMINO GRACIOSO

El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias de 1611 denomina gracioso a «el que tiene buen donaire y da contento al mirarle», pero también a «el que dice gracias» y en fin a «el que tiene término tal que todos se agradan dél». Por un lado se trata pues de definiciones que sugieren la equivalencia y la posibilidad de intercambio entre las expresiones «figura del donaire» y «gracioso»¹ y, por el otro, que este término no pertenece exclusivamente a la esfera teatral.

Según Webber (1972), el término gracioso abraza un vasto campo léxico conforme a las características sociales y las léxico-semánticas, o sea la graciosidad y la albardanía, a la que se asocian expresiones como *truhán* y *chocarrero*², y además, teniendo presente el testimonio histórico-literario de las varias acepciones atribuibles a la voz *gracioso* durante el siglo XVII, recordamos la curiosa definición del *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana*, que reza:

El gracioso se acerca al jocososo, aunque su significación no es tan delicada y fina como la de este. El jocososo lo es solo en las palabras y el gracioso en estas y muchas veces en obras: al gracioso le podríamos mirar

¹ A este propósito, recuerda Gómez (2006, p. 132) que «las denominaciones “figura del donaire” y “gracioso” deben considerarse como sinónimos». Ver también Gómez, 2005.

² Covarrubias: *Truhán*: «El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; este tal, con la sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de decir lo que se le antojare [...] Díjose truhán, *quasi* trufán, de trufa, que en lengua toscana vale burla»; *chocarrero*: «El hombre gracioso y truhán, *quasi* iocarrero, a *ioco*, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos».

como un medio entre el jocoso y el burlón, y aun el bufón y el truhán. Cuando el gracioso hace consistir su mérito en solo el gracejo se acerca más al jocoso; pero cuando procura, como a menudo sucede, excitar y aumentar la risa con sus gestos y contorsiones, entonces se asemeja más al bufón y al burlón, hasta llegarse a confundir con ellos³.

Para encontrar la primera documentación del término *gracioso* en su acepción teatral, hay que remontarse al *Alivio III* del *Pasajero* de Suárez de Figueroa (1617): «el gracioso y la criada de suyo se están casados: con esto acabará la comedia».

En 1620, Lope de Vega, en la *Dedicatoria* a *La Francesilla*, compuesta hacia 1595 según Arjona (1939), no utiliza aún el término *gracioso* y sostiene que «fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces tanta ocasión dio a las presentes».

Es posible interpretar esta terminología considerando los continuos ataques a los que sometían la Comedia Nueva los defensores de la poética aristotélica⁴. El gracioso, que en la óptica de la creación dramática lopesca encarna por excelencia el criterio de mezcla de los géneros, era el centro de las críticas y ataques por su condición de elemento perturbador de los principios de verosimilitud y decoro.

Gómez (2002) comprobó que la difusión del término *gracioso* se remontaba al decenio entre 1620 y 1630 y aclara las razones por las que Lope usaba en un primer momento la expresión *figura del donaire*, con la intención de proteger al personaje de las acusaciones de los críticos contemporáneos contra la figura teatral identificada con el término *gracioso*.

Así pues resulta evidente la gran importancia de las innovaciones teatrales de las que se hizo portavoz Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de 1609. Como asevera Cancelliere:

En el *Arte nuevo* actúan dos parámetros, según lo que sugiere el mismo dramaturgo: los preceptos de la tradición académica, y las radicales novedades, a veces excesivas, determinadas por el gusto del vulgo que ahora ejerce su hegemonía (con feliz intuición por parte de Lope del hecho de que el tiempo ha mudado las cosas en la praxis teatral). [...] nuevo

³ Se hace referencia a la edición del *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana* de Zerolo, de Toro y Gómez e Isaza, 1900.

⁴ Ver Carlson, 1988, p. 83.

planteamiento de la estructura doctrinaria de la comedia que pueda definirse en una nueva Poética⁵.

El mismo Lope defiende la paternidad de la introducción en las escenas españolas del xvi de la figura del donaire⁶, la cual permitiría distinguir, como afirma en el Prólogo dialogístico de la Parte XIX, la comedia nueva de la antigua, puesto que la segunda carecía de ella⁷. Adoptaremos, por tanto, como plataforma imprescindible para nuestro análisis la perspectiva actual de la crítica contemporánea, según la cual Lope supo recoger y reelaborar la herencia de una tradición literaria y teatral que, a partir de los modelos griegos y latinos, y pasando por las figuras cómicas populares de la Edad Media, del Renacimiento y de la Comedia del Arte italiana, cuenta con personajes tales como el bobo de las farsas, de los autos y de los entremeses del xvi, además del pastor y el simple, dos figuras de extraordinaria importancia en el panorama de la experimentación dramática que tuvo lugar en la España del siglo xvi⁸.

ANTECEDENTES EN LA TRADICIÓN LITERARIA Y DRAMATÚRGICA DE OCCIDENTE

La construcción de la figura del gracioso como personaje de fundamental importancia dentro de las convenciones dramáticas que reglamentan la estructura del teatro áureo español y específicamente el del Calderón, representa la línea de llegada de un largo proceso de reelaboración y transformación del patrimonio literario y teatral de Occidente.

De hecho es posible establecer el origen de la codificación calderoniana del gracioso en un conjunto de modelos heterogéneos enraizados tanto en la caracterización de determinados personajes del tea-

⁵ Cancelliere, 2006, p. 37.

⁶ No es aquí oportuno trazar una bibliografía exhaustiva de las obras dedicadas a la figura del *gracioso* en el teatro de Lope de Vega y por ello nos limitaremos a señalar los estudios principales dedicados a este asunto. Ver Arjona, 1939; Durán, 1988; Montesinos, 1925; Gómez, 2006; Silverman, 1955.

⁷ Lope de Vega, *Prólogo dialogístico a la Parte XIX*, tomo LII, Biblioteca de Autores Españoles, p. XXIX.

⁸ Nos parece útil al respecto consultar el estudio de Leoni, 2000, en el que se realiza un análisis crítico del gracioso como tipo cómico español, acompañándolo con una comparación con la figura del *zanni* de la Commedia dell'Arte italiana y de otros personajes que se pueden considerar predecesores.

tro cómico de la antigua Grecia, como en algunos elementos constitutivos del mismo. Ya en una primera lectura etimológica, teniendo en cuenta el precioso testimonio de Aristóteles, el origen de la *comodía* (κωμῳδία) se encuentra en las faloforias dionisiacas, fiestas en honor de los espíritus de la fecundidad, cuyo culto, tributado simbólicamente a un gran falo que se sacaba en procesión, coincide con el de numerosas culturas primitivas.

Respecto a las características que connotan la construcción de la comicidad y la concepción de la risa en las obras de Aristófanes, Wilkins sostiene que se puede percibir una agresividad que define su comedia como

una forma di insulto ritualizzata, in relazione con altri culti rituali greci, in particolare quelli di Dioniso e di Demetra. Le idee utopiche dei paesi della cuccagna ed i legami con la festa dionisiaca sono essenziali nella commedia antica⁹.

Una de las características más representativas de nuestra búsqueda de los elementos atribuibles al sustrato cultural donde se injerta la construcción del personaje del gracioso es la absoluta libertad de palabra que a menudo roza la licencia de profanar y burlarse de cualquier categoría o estamento, desde hombres hasta divinidades, pasando por personalidades públicas y políticas, instituciones y corrientes de pensamiento.

La libre interrupción de la ficción escénica, a discreción de la inventiva del dramaturgo y según las necesidades que se imponen en la economía de la diégesis, explota la rotura de las más elemental consecuencialidad que se espera el espectador, con lo cual este se siente sorprendido por una exuberancia creativa que penetra en el tejido que regula la elaboración de las referencias lógicas, normativas y del comportamiento, presentes en múltiples niveles en la escena y así mismo en la construcción de los personajes¹⁰.

En la dimensión cómica de estas representaciones teatrales, el lenguaje y la acción dirigen la burla y la sátira tanto al individuo como a la colectividad, con múltiples insinuaciones críticas a las instituciones políticas y religiosas, insertando la parodia artístico-literaria de tendencias y exponentes de la cultura contemporánea y las típicas carica-

⁹ Wilkins, 1993, p. 54.

¹⁰ Ver Mureddu, 2006, pp. 1-18.

turas burlonas de los defectos y absurdos que se emplazan en el ánimo y cuerpo de los seres humanos.

En este sentido, un aspecto indudablemente interesante para nuestro estudio es el que sacaron a relucir, en la segunda mitad del siglo pasado, estudiosos como Carrière y Rösler¹¹, que propusieron una nueva clave de lectura para el aspecto ligado al aspecto político de la comedia antigua, fundada sobre la teoría bachtiniana de la carnavalesización de la literatura, a la que nos referiremos otras veces a lo largo de este trabajo de investigación.

Al lado de la fuerza corrosiva y subversiva de la invectiva que caracteriza esta primera fase de la dramaturgia cómica entre los griegos, hallamos la modalidad expresiva de la caricatura: ambos elementos comparten una óptica que convierte al cómico en una fuerza agresiva que hace mella en el equilibrio jerárquico que garantiza el orden social o la armonía psicofísica del individuo, desenmascarando los aspectos paradójicos y contradictorios.

Es posible trazar el paso de una comicidad de tipo primitivo a otra más marcadamente urbana, caracterizada por un refinamiento de los elementos caricaturales y el enmascaramiento de los aspectos más groseros, que resultan así endulzados y atenuados. La evolución de las formas y modos de expresión de la comicidad en la estructura determina gradualmente el tránsito a la *Néa* (νέα), la comedia nueva, y comporta el abandono de los tonos más polémicos y corrosivos en favor de otros bastante fabulísticos y libres. El realismo de la representación se une a una construcción de la trama más acabada, recabada en virtud de una capacidad inventiva y expresiva que la crítica asocia generalmente a la herencia que el teatro cómico, particularmente el de Menandro, extrae del modelo euripídeo, influencia evidente hasta en la estructura de los prólogos, en los que se cuentan tanto los precedentes a los hechos en cuestión como la conclusión de la comedia, para consentir que los espectadores se concentren no sobre la trama, sino en cómo esta se representa en el escenario.

Entre los elementos que en nuestro trabajo merecen mención por su centralidad en las dinámicas teatrales que connotan los antecedentes de la figura áurea del gracioso, recordaremos en primer lugar al Maccus, el *simplex*, griego o etrusco, el tonto burlado y engañado. Probablemente era un personaje de nariz aguileña, cabeza pelada,

¹¹ Carrière, 1979; Rösler, 1991, pp. 15-51.

orejas desmedidas, con la boca entreabierta y dientes ralos, aspecto que le confería un aire de carátula grotesca. A menudo sufría palizas, era glotón y especialmente proclive a dejarse llevar por los aspectos carnales de la existencia.

En cuanto al personaje de Bucco, es simplemente la figura de un gordinflón estúpido, mientras Sannio es el bufón del mimo, sin máscara y maquillado para la escena. No faltaban los personajes de fondo, cuya presencia aumentaba el contexto y efecto cómicos, puesto que solían ser figuras demoníacas y rústicas, fruto de la superstición popular¹².

Lo que relaciona la farsa atellana con la Commedia dell'Arte del XVI es la presencia de personajes fijos: a Maccus, Bucco, Pappus y Dossennus, corresponden Pulcinella, Zanni, Pantalone y el dottor Graziano. A estos personajes fijos se suman fábulas permanentes: la capacidad de suscitar la risa que adquiere la máscara se debe a la asunción inmutable de ciertas características físicas y morales que la hacen evidente a priori.

La grosería y monotonía se modifican en parte con la inserción en la trama de los *dícteria* romanos, y con ello aumentan las posibilidades cómicas y en las respuestas aparentemente torpes de Buccus y en las chanzas de Dossenus empiezan a insinuarse una serie de alusiones veladas a la actualidad. Respecto a las burlas, los *verba ridicularia*, están documentadas para la antigua atelana, y es posible formular una hipótesis acerca de la naturaleza de estos parlamentos bromistas y sobre su ocasional estructura, y es el mismo Plauto quien nos ofrece ejemplos explícitos¹³.

A la tradición cómica popular atribuimos, por último, las primitivas formas de mímica, difundidas tanto en Grecia como en las colonias dóricas y en los territorios itálicos presumiblemente ya en el siglo V a. C.¹⁴. Carácter esencial del mimo era su aspecto realista, evidente a partir de las convenciones escénicas, como imitación de la realidad cotidiana y la ausencia de máscaras, factor esencial del que brotaba la centralidad de la mímica facial acompañada por el movimiento de todo el cuerpo.

¹² Para más detalles acerca de las características de la Atellana, ver Frassinetti, 1953.

¹³ Ver Frassinetti, 1953, pp. 11-35.

¹⁴ Puppini, 1988.

Aspectos interesantes a la luz de nuestra investigación son sin duda la presencia de un esbozo sobre el cual se procedía con la improvisación, y la ausencia de partes fijas, factores de los cuales surgían invariablemente las burlas y chanzas, pero también reflexiones de carácter moral y alusiones a la actualidad, en virtud de una gran libertad de expresión que asumió rápidamente un carácter decididamente licencioso.

En el esquema de los personajes que pisan la escena de las comedias plautinas, desempeña un papel central el *servus*, cuya fantasía ilimitada es fuente de enredos, líos y soluciones ingeniosas, que empanan el tejido de la representación. Figura de extraordinaria importancia, sobre todo en el desarrollo del teatro occidental, en la que confluyen el espíritu burlón, la ocurrencia, la capacidad de caricaturizar y las virtudes propias del ingenio lingüístico

La alteración de lenguas extranjeras, el intercambio de injurias y de mofas, las discusiones y peleas, inteligentemente adobadas con dobles sentidos y equívocos, crean una atmósfera hilarante que alcanza el clímax de la comicidad cuando en la escena entra en juego el aspecto mímico-gestual. Cabe subrayar que la construcción del cómico plautino no se reduce al nivel lingüístico y mímico-gestual, sino que se extiende a la dimensión teatral ligada a la construcción de los caracteres.

En cuanto a la figura del parásito, que tanto terreno fértil encontró en la tradición teatral itálica, es posible que su origen se remonte al *Kólax* (κόλαξ) de las cortes orientales, donde desempeña el cargo de doméstico y en ocasiones era el confidente de los amos. Se trata, como se puede notar, de un personaje que, precisamente por sus características, nos recuerda de inmediato al gracioso tal como, por ejemplo, nos lo describe Mateo Alemán:

El tiempo que serví al embajador, mi señor, como has oído, yo era su gracioso. Y te prometo que fuera muy de menor trabajo y menos pesadumbre para mí cualquiera otro corporal, porque para decir gracias, donaires y chistes conviene que muchas cosas concurren juntas. Un don de naturaleza, que se acredite juntamente con el rostro, talle y movimiento de cuerpo y ojos, de tal manera que unas prendas favorezcan a otras y cada una por sí tengan un donaire particular, para que juntas muevan el gusto ajeno; porque una misma cosa la dirán dos personas diferentes: una de tal manera, que te quitarán el calzado y desnudarán la camisa, sin que con la risa lo sientas; y otra, con tal desagrado, que se te hará la puerta

lejos y angosta para salir huyendo, y por más que procuren estos esforzarse a darles a quel vivo necesario, no es posible¹⁵.

Plauto recarga las facetas risibles y ridículas del personaje, colocándolo en las situaciones más disparatadas, pero la figura convencional que más se acerca a nuestro estudio y que repetidamente evoca la comedia plautina es, sin lugar a dudas, la del *servus currens*, cuya prisa en la carrera asume formas exageradas que arrancan carcajadas. Enfatizan el aspecto cómico y ridículo de su comportamiento apresurado, la soberbia, la distracción y la exageración de reacciones físicas, como el cansancio y el jadeo.

A diferencia del unánime consenso popular logrado por la comedia plautina, la producción dramática de Terencio provocaba no pocas hostilidades entre el público romano de la época, sustancialmente a causa de la naturaleza de este teatro, que de golpe abandonaba, o mejor dicho reducía la amplitud de la comicidad exuberante introducida por Plauto, para inaugurar una modalidad dramática que llega a ser psicológica e ideológicamente comprometida, tanto por lo que respecta a las tramas, como en la construcción de los personajes.

Los prólogos terencianos contienen para nosotros una afirmación de capital importancia, en la que el dramaturgo manifiesta su voluntad de abandonar la vía de la caracterización convencional de las figuras y de las situaciones, dejando así de lado los tipos de personajes fijos y las resabidas tramas, que habían degenerado hacia la artificiosidad y la estéril reiteración, para sustituirlas con un enfoque más realístico y reflexivo de la dimensión humana.

Una prueba de esta elegancia cómica — que se aprecia en la construcción del lenguaje de Terencio — es una clara indiferencia frente a la costumbre de marcar lingüísticamente a cualquier personaje con profusión de efectos, como la aliteración o los juegos de asonancias, a favor de una caracterización particularizada de algunos de ellos, especialmente de aquellos personajes cuyo carácter marcadamente cómico requería una especial comicidad de lenguaje.

No podemos pasar por alto, en este sentido, esos versos del *Arte nuevo* de Lope de Vega que tratan precisamente de esta particular modalidad expresiva del teatro y que denotan a la vez un profundo

¹⁵ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición crítica de F. Rico, Parte Segunda, Libro I, cap. 2.

conocimiento de la tradición dramática occidental y la importancia que desempeña como substrato cultural imprescindible para la comprensión de la evolución y maduración de las formas teatrales de la Comedia nueva española:

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que solo
ha de imitar de dos o tres la plática,
mas cuando la persona que introduce
persuade, aconseja o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persuade o aparta alguna cosa.
Díjome ejemplo Aristides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aún añada
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político,
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.
No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros¹⁶.

El principio de continuidad desde la antigüedad a la Edad Media, marca nuestra reflexión sobre la cultura cómica popular de este período. En particular, en relación con nuestro análisis sobre la construcción dramática del gracioso calderoniano, consideramos útil reparar las varias concepciones sobre el complejo fenómeno de la locura, desde la época clásica hasta el Renacimiento, concepciones estrechamente vinculadas a la codificación tradicional del papel risible.

En la cultura de la antigua Grecia el fenómeno de la locura, especialmente su representación dramática y literaria, se desplegaba en tres direcciones principales, con orígenes y modalidades expresivas

¹⁶ Lope de Vega, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 246-268.

que las hacían diferentes entre ellas. Muchos siglos después, Calderón recogerá esta gama de manifestaciones de la locura delineando en la escena el comportamiento de algunos de sus héroes trágicos más notorios, pero no reservándoles en exclusiva el recurso al elemento caracterizante de la locura, sino aplicándolo además al personaje que más nos interesa, el gracioso¹⁷.

El aspecto innovador del tratamiento calderoniano de esta temática, respecto al modelo trágico de la antigüedad es — como demostró Cancelliere — la expresa voluntad de representar la lucha incesante del héroe moderno contra las adversidades y los obstáculos sembrados por el hado en el camino tortuoso del hombre, pero con la capacidad de dominarse y afrontarse a sí mismo.

La tripartición clásica de la locura distingue la *Úbris* (ὕβρις), la *Manía* (μανία) y la *Alogía* (αλογία). La primera traduce en la escena el espíritu transgresivo del hombre, que pese a reconocer la importancia de adoptar un comportamiento correcto, de repente invierte la dirección de su camino y se mancha de gestos desconsiderados. Este cambio repentino e irracional es una ceguera del intelecto inducida por una entidad misteriosa que los griegos llamaban *Ate* (ἄτη), una fuerza imparable y peligrosa, espectro furibundo del castigo que merecía el hombre que hubiera cometido tamaña arrogancia. La segunda era, en cambio, una forma de exaltación que se manifestaba en quien era poseído por una divinidad y en fin, la última de las formas de locura es la negación y revolución de los esquemas fundamentales que constituían el orden tranquilizador de la razón.

La hilaridad suscitada por el uso irónico y punzante del lenguaje verbal, rasgo distintivo —aunque no el único— de la comicidad implícita en la caracterización de los personajes tontos del teatro, de los bufones, de los truhanes y del gracioso, se relaciona a menudo con el habla inconexa, irreverente y en ocasiones sin sentido, típico de estas figuras, tema sobre el que volveremos en la segunda parte.

La concepción del fenómeno misterioso de la locura y sus representaciones en el curso de los siglos, al igual que los estudios para reconstruir atentamente el panorama de las formas de espectacularización de la locura, típicas de la bufonería de corte y de las fiestas po-

¹⁷ Esta es la hipótesis sobre la que se basa el análisis del origen y de las manifestaciones de la locura en dos héroes trágicos calderonianos realizado por Cancelliere, 2003.

pulares, han estimulado numerosas investigaciones, y no se pueden abordar estos temas sin considerar los trabajos de autores como Foucault, Lefebvre, Kaiser y Bachtin¹⁸, que, aun fuera del ámbito del hispanismo, contribuyeron a aclarar la dinámica con la que el fenómeno de la locura se desarrolló a través del tiempo en la sociedad española y se reprodujo en no pocas de sus manifestaciones dramáticas y literarias.

Casi doscientos años antes de que Calderón se afirmase como autor indiscutido de la Comedia nueva en los escenarios de la España áurea, en 1494 Sebastian Brant publicó su *Narrenschiff*, punzante obra satírica, que, asimilando las innumerables sugerencias morales y literarias evocadas por el conocido topos retórico de la locura, y acompañando sus 112 ejemplos con incisiones de Albrecht Dürer, desencadenó un duro ataque contra la sociedad de finales del xv, afectada de corrupción y degeneración moral.

La fortuna de Luciano de Samosata durante el Humanismo, hizo que cobrara auge un ramillete de modalidades expresivas ligadas al uso retórico de la ironía; con ella volvían a imponerse la potencia irreverente de la parodia y los tonos punzantes de la paradoja, pilares del antiguo género serio-cómico conocido entre los griegos con el término *σπουδαιογέλοιοι*. Con la mirada dirigida explícitamente a este modelo, heredado gracias al redescubrimiento de la cultura de los clásicos, *Das Narrenschiff* se abre con un grabado que representa un barco lleno de locos, acompañado por las citas del salmo 106 que evoca el título de la obra, circunscribiendo así la finalidad en el ámbito de un propósito moralizador de claro eco vetero-testamentario. En los 112 capítulos de los que constaba la obra, a cada uno de los que corresponde la descripción de un vicio o un pecado personificado por un loco, el autor describe, con tono irónico y con un repertorio simbólico notorio a partir de la Edad Media, un viaje fantástico y perverso, con innegables dimensiones alegóricas y satíricas, emprendido por un grupo de locos hacia la fantasmal Narragonia, y realizado siguiendo una serie de etapas por el país de la Cucaña.

Contemporáneamente a la publicación del poema satírico de Brant, Hieronymus Bosch probaba la representación del mismo tema en la homónima *Het narrenschip* (1492-1494), obra que condiviende el planteamiento de la concepción agustiniana del pecado ya ex-

¹⁸ Foucault, 1972; Lefebvre, 1968; Kaiser, 1963; Bachtin, 1995.

presada por Brant y en la cual se concentra y manifiesta, en un magistral juego de símbolos, gran parte del repertorio iconográfico que la cultura medieval había dedicado al fenómeno de la locura. Aislado respecto a los demás personajes, Bosch pinta a un juglar en cuclillas en la rama de un árbol, meditabundo, emitiendo con ello en clave pictórica un juicio moralizante adverso, típicamente medieval¹⁹ que atribuía a estas figuras un comportamiento demoníaco acorde con la licenciosidad de la profesión teatral. Se representan además las características principales de este personaje, que el público de la época reconocía fácilmente, como el color amarillo o verde de la ropa, pues amarillo era el color del azafrán, del que se decía que tenía efectos maléficos sobre el sistema nervioso y que provocaba risa incontrolable, como la locura, emblema de ruina y deshonor. También era corriente que llevara calzado de punta muy larga y hacia arriba, cascabeles en la capucha y en los bordes del vestido y de la capa, de manera que su cascabeleo anunciara su llegada y llamase la atención.

Bajo el influjo del modelo satírico horaciano y de las evidentes reminiscencias lucianescas, tanto en el campo de la retórica como en el conceptual, se enmarca el *Moriae Encomium* de Erasmo de Rotterdam, obra clave del Humanismo, realizada a finales de 1509, pero publicada dos años después en París. Sea cual fuere la interpretación que se le quiera dar, Erasmo, al trazar con ingenio e ironía la genealogía mítico-alegórica de la *Stultitia*, resumió en ella toda la gama de posibles significados y valores simbólicos asignados hasta entonces al universo oscuro y ambiguo de la locura.

Durante la Edad Media —y aun algo después— la representación de la locura seguía los itinerarios obligatorios del estereotipo desembocando ineludiblemente en el camino de la tipificación y de la monstruosidad física (reflejo de la monstruosidad moral), alimentando esta tendencia con el frecuente acercamiento a la dimensión religiosa del fenómeno, entendido como estupidez moral y rechazo del orden armónico y racional que gobierna el universo por voluntad de Dios.

En el arco de tiempo que va de la antigüedad a la época de Calderón, la locura asumió una connotación polimórfica y cambiante, ya que, como veremos, en su caracterización confluían tanto la dimensión patológica²⁰, como la relativa a la ficción, espectacularización y

¹⁹ Bonicatti, 1971.

²⁰ Crisciani y Ferrari, 2000.

ritualización. ¿Y cómo no mencionar la influencia ejercitada por la *festa stultorum*, evento irrenunciable en el que participaba toda la comunidad y que se celebraba anualmente en Carnaval?

Por lo tanto, reconstruir la compleja semántica de la locura entraña la necesidad de dirigir la mirada en varias direcciones abrazando campos heterogéneos como el folclore, la filosofía, la teología y los rudimentarios conocimientos médicos de la época.

Entre los instrumentos a los que se recurre más a menudo para obtener detalles y datos para delinear la silueta de una iconografía del loco, tenemos los análisis de la figura correspondiente en la baraja del Tarot, de las miniaturas medievales, y naturalmente de la *Iconologia* de Cesare Ripa. La imagen que nos ofrece este enlaza el fenómeno de la locura con la hilaridad y la risa, comportamientos que desacreditan la madurez del hombre y que recuerdan el descuido alegre típico de la infancia. La ausencia de decoro y de racionalidad se asocian al estereotipo del loco, ser próximo a la bestialidad, apartado de los preceptos dictados por la religión y carente de la más mínima capacidad intelectual dedicada al uso de la lógica y de las normas generales condivididas por la sociedad.

Frente a esta identidad compleja se pueden manifestar dos tipos de actitud: el primero tiende al aislamiento de estas figuras marginales de la sociedad, puesto que constituyen el símbolo paradigmático de un desorden que representa una amenaza para la armonía del universo; el segundo, en cambio, considera a los locos como criaturas en cierto modo privilegiadas, ya que gozan de una inusitada libertad de expresión, junto a la impunidad jurídica y moral, debida a la irresponsabilidad y a la absoluta inconsciencia del propio comportamiento. Ficticia o real, la locura de estos personajes se convirtió en una notable llave de acceso a los palacios de los nobles, donde acogían tanto a locos auténticos, como a los bufones profesionales que simulaban la locura, para encargarles el célebre oficio de la risa.

Las manifestaciones más evidentes de la locura, real o simulada, se reconocían en perturbaciones del comportamiento particularmente grotescas, extravagantes o descoordinadas, como la excesiva gesticulación, la andadura ridícula o la coreografía absurda, sin olvidar las alteraciones de las funciones del lenguaje.

Con la ingeniosidad hilarante y punzante de los juegos verbales, el estereotipo de la locura conjugaba a menudo el repertorio de la sabiduría popular, un inmenso patrimonio de moralejas, lemas, máximas,

proverbios, refranes y *exempla*, que el loco insertaba en un torrente desbordante de palabras, a veces incoherente y absurdo, pero que desvelaba entre sus pliegues, de una lógica aparentemente irracional, preciosos jirones de verdad²¹.

En el ámbito de estas reflexiones destacan los trabajos de Bachtin que promueven el análisis de los aspectos carnalescos de la literatura en general y específicamente de la puesta en escena de la comedia y la investigación y comprensión del complejo fenómeno ligado al prospectivismo dialógico. Como demostró el estudioso, el instinto hacia la liberación y emancipación de las jerarquías y de los valores dominantes se expresa, por una parte a través de formas determinadas del lenguaje verbal y mímico-gestual, y por otro siguiendo el principio de lo revuelto, o sea la lógica del mundo al revés, de la que se originan la subversión y la parodia.

El principio cómico en base al cual se organizan los ritos de las festividades populares consiente una importante emancipación del dogmatismo religioso y de la oficialidad institucional o social, y contribuyen a que estos espectáculos se erijan como manifestaciones de participación colectiva centradas en el elemento lúdico así como en la momentánea suspensión de las jerarquías dominantes²². Como observa al respecto Burke «Carnival may be seen as a huge play in which the main streets and squares became stages, the city became a theatre without walls while the inhabitants became either actors or spectators, observing the scene from their balconies»²³.

A la vez que la recuperación y valorización de las modalidades expresivas de esta cultura cómica popular, el trabajo de Bachtin propone la determinación de una *imagerie* cómica cuyo fundamento es el principio material y corpóreo de la vida, que responde a una concepción estética enmarcada en el denominado realismo grotesco. Precisamente gracias a este último los aspectos materiales y corporales, centrales en la tradición cómica de la colectividad popular, se constituyen como principio universal y positivo.

El final del siglo xv marca el ocaso de la civilización cortés, el de las estilizaciones abstractas e idealizadas de la realidad, y el abandono

²¹ Bigeard, 1972, pp. 79-82.

²² Sobre la centralidad de la visión cultural ciudadana y el nacimiento del teatro urbano en relación a las fiestas populares en cuestión, ver Zenoni, 2003, en particular pp. 39-46.

²³ Burke, 1978, p. 261.

de los estereotipos de la descripción de los ambientes de corte. Como observa oportunamente Maravall, al abandonar los nobles sus funciones militares, se produce un cambio en las modalidades de manifestación del propio estatus social, que prescindirá de la demostración del valor en el campo de batalla en aras de la ostentación de riqueza y bienestar, de lo que la figura del servidor cabe considerar emblemática²⁴. Al respecto, la *Comedia de Calisto y Melibea*, publicada en un segundo momento con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y más conocida como *Celestina*, asume el valor de un espejo de los cambios de la época²⁵. En las figuras de los siervos de la *Celestina*, en efecto, vislumbramos aún el topos de la dimensión materialista que distingue el estatus social de las clases inferiores y que se manifiesta en la exaltación de los placeres vinculados a la comida, al bienestar y al sexo, pero se perciben a la vez los síntomas de una nueva mentalidad caracterizada especialmente por la constante búsqueda de una autonomía económica consistente en acumular dinero, ya que «en la *Celestina* las referencias al dinero tienen un papel clave»²⁶.

No cabe duda de que nos encontramos ante figuras netamente contrapuestas a las que podemos hallar en el teatro áureo y, más concretamente, en el personaje del gracioso calderoniano, a pesar de que exista una serie de elementos como la comicidad, el materialismo y las funciones desempeñadas, que solo aparentemente permitirían establecer un paralelismo entre esta figura y las de los siervos de la *Celestina*. Pero, aunque la ambivalencia que empapa este texto haga de ella una obra difícil de definir, es justo en el ambiente salmantino del mismo período donde empieza a abrirse paso una literatura dramática que, pese a codificar sus propias modalidades de expresión calcando esquemas bastante simples, tiende a establecerse como forma bien determinada de espectáculo.

Aun pudiendo distinguir en Encina una producción religiosa de una laica, reconocemos en la figura del pastor un elemento unificador de su obra, en el que confluyen al mismo tiempo dos estilos diferentes que responden a la doble raíz de los modelos encinianos, el estilo pastoril y el cortesano.

²⁴ Maravall, 1977, pp. 12-14.

²⁵ Para profundizar la temática ligada al contexto social de la obra ver Arellano y Usunáriz, 1978.

²⁶ Maravall, 1977, p. 16.

En la dramaturgia española, la introducción de este personaje coincide con la afirmación del estilo pastoril, entre las innovaciones que aporta Encina. Estamos en presencia de una figura que ostenta reminiscencias precisas ya a partir del ropaje²⁷, aunque es lingüísticamente como se impone en la escena, explotando al máximo sus posibilidades expresivas, como servirse del sayagués, dialecto leonés cuya experimentación se remonta a los autos medievales y a las *Coplas de Mingo Revulgo*.

Con semejantes premisas, esta lengua rústica se erige en atributo esencial del lenguaje rústico típico de este teatro y de su protagonista, aportando con ello una localización precisa histórica, lingüística y social. El efecto cómico detonante de estos artificios lingüísticos nace no solo de la proliferación de neologismos cómicos y usos arcaicos del léxico, que potencian la naturaleza risible, sino además de la interferencia con la lengua culta de los demás personajes, perfilando un dualismo significativo entre la educación y la refinada expresión de los rangos aristocráticos que pululan por los palacios nobiliarios, y la denominada *cultura baja* popular de las castas campesinas. Precisamente el uso de este registro lingüístico convierte al pastor en el vehículo adecuado para la transmisión de las múltiples formas de la comicidad, de la parodia y de la burla. Teniendo en cuenta todo lo dicho, resulta evidente que no será gratuito afirmar que se puede considerar plenamente a esta figura como antecedente dramático del gracioso.

La producción teatral de Torres Naharro (1485?-1520) se coloca en el recorrido evolutivo del teatro español que Encina y Fernández ya habían trazado en parte, y cuya influencia es particularmente evidente por el uso del introito, un monólogo cómico que recitaba el pastor, separado del cuerpo de la pieza. En las comedias de Torres Naharro, de todas formas, el pastor aparece solamente al principio de la obra, pero establece un señalado contacto con el público, al que entretiene contando las vicisitudes de su vida familiar o charlando de sus aventuras amorosas, para acabar con un resumen de la trama, cuya exposición animan módulos que recuerdan los cuentos tradicionales y la agudeza de los refranes populares, según los principios de una mezcla inteligentemente estructurada que confiere al monólogo del pastor una vis comica irresistible.

²⁷ Para los aportes críticos sobre el tema es fundamental el volumen *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, 2007.

Teniendo presente la lección de la tradición dramática medieval, la obra de Torres Naharro experimentó en parte el modelo de la comedia italiana, puesto que el dramaturgo permaneció largo tiempo en Italia y pudo así conocerla, asimilarla y aplicarla a su producción.

A la figura del pastor dedica un interesante estudio Cazal (1994), que utilizó un enfoque metodológico muy útil, analizando primero los rasgos característicos que distinguen al pastor en el teatro de Badajoz y luego las diferentes funciones dramáticas que tiene en cada obra, de modo que se convierte, según la estudiosa, en la figura que preanuncia la introducción del gracioso en la Comedia nueva española. En su trabajo, Cazal identifica tres categorías de pastor cómico del teatro de Badajoz, siguiendo un criterio que discierne entre la naturaleza física (se hace particular referencia al elemento mímico-gestual), la moral (que engloba la superstición, la ingenuidad, la ignorancia, la estupidez y la vanidad) y por último la expresiva (agresividad verbal), y concluye sosteniendo que

el pastor cómico es una figura del pasado. Hemos podido comprobar sin embargo que existen afinidades entre el pastor cómico de Diego Sánchez y el gracioso de la comedia clásica. Más allá del parecido superficial que les da la coincidencia de varios rasgos genéricos, se asemejan sobre todo por su complejidad funcional. [...]. Pero hemos visto que una diferencia fundamental de estructura sigue separando al pastor de Diego Sánchez del gracioso: el pastor tiene una familia, y no tiene amo; el gracioso no tendrá familia, pero sí funcionará en relación con un amo²⁸.

Otra figura de gran importancia es la del portugués Gil Vicente (1465-1536), cuyas obras teatrales se remontan al periodo comprendido entre 1502 y 1536.

En cuanto a la figura del simple, cuya caracterización más lograda se encuentra en las obras del llamado bando toscano (Lope de Rueda, Alonso de la Vega y Juan de Timoneda)²⁹, resultan capitales los aportes que derivan de la tradición teatral hasta aquí delineada y que convergen en la construcción y adaptación de módulos dramáticos inherentes a la acción principal, tanto como la oportuna inserción en escenas y cuadros cómicos de elementos autóctonos de la tradición folclórica y literaria, sobre todo influyente, como demostró en un

²⁸ Cazal, 1994, p. 18.

²⁹ Para profundizar el tema ver Mérimée, 1985.

estudio ya clásico Chevalier (1982), en la España de los siglos xv y xvi.

El simple, a pesar de heredar algunas de las características de sus predecesores y algunos atributos de varias tradiciones dramáticas³⁰, va distinguiéndose paulatinamente de la figura del pastor, hasta alinearse definitivamente con un modelo de comportamiento que corresponde a un tipo preciso y desplazando su esfera de acción del contexto campesino (que, no obstante sigue siendo su ambiente de origen) al urbano³¹. Como afirma a propósito de la producción dramática de Lope de Rueda, Marín Martínez, se trata de personajes que

reunían en la tradición folclórica un haz de rasgos que los había convertido en máscaras estereotipadas y tópicas, sin que Rueda las modificase en modo alguno; por el contrario, aprovechó todo ese caudal de protagonistas de dichos e historietas tradicionales perfectamente conocidas por su público³².

En el panorama teatral español del xvi se asiste, en el decenio entre los años 40 y 50, a la irrupción en las escenas de las obras de Lope de Rueda (1510?-1565), hombre de teatro a pleno título, que vivía de su actividad y que a ella se dedicó constantemente. El principio fundamental de su obra teatral lo describe Ruiz Ramón:

lo importante es divertir a las gentes y tener a mano un nutrido repertorio de obras teatrales. Y en una obra teatral, si quiere conseguir el aplauso del público, satisfaciendo su gusto, es más importante llenarla de pasos graciosos que provoquen la carcajada que no construirla según las reglas del arte³³.

El realismo de este teatro se apoya en la caracterización lingüística y en la de los ambientes y personajes. Por ello se le atribuye la capacidad y el mérito de haber transformado unos breves episodios cómicos y burlones en expresiones dignas del rango literario y dramático, tanto como para fijar un nuevo género teatral.

³⁰ Afirma sobre ello Cancelliere (1986, p.18): «questo tipo, da un lato, si può far risalire ai giullari, eredi dei mimi latini, dall'altro anticipa per qualche verso il *gracioso* del teatro del Secolo d'Oro e il fool shakespeariano».

³¹ Diago, 1994, p. 20.

³² Marín Martínez, 1986, p. 170.

³³ Ruiz Ramón, 1967, p. 97.

Como afirma oportunamente Cancelliere

queste brevi scene dialogate facevano parte, in un primo momento, di una pièce teatrale più ampia, comedias o coloquio pastoril, la cui azione ad un certo punto si distendeva attorno ad un episodio di grande effetto comico per poi rientrare nella trama del racconto principale. Il carattere sempre più complesso ed autonomo di queste brevi scene e la maggiore approvazione del pubblico fecero sì che si potessero staccare per rappresentarle intercalate in altre comedias o coloquios, tra un atto e l'altro, oppure come prologo, o a quanto pare addirittura in spettacoli che solo di queste brevi scene comiche si componevano³⁴.

Indiscutible protagonista de este género es el bobo o simple, cuyo origen se remonta a los mimos de la antigüedad clásica, a los personajes de la comedia grecoromana, a los juglares y, más en general, a todas las figuras relacionadas con el humor popular.

A partir de principios del siglo pasado se difundió una corriente de pensamiento entre la crítica literaria hispanista según la cual la relación entre la Commedia dell'Arte italiana y el teatro español del xvi tenía que interpretarse según una línea evolutiva que partía de la supuesta presencia en la Sevilla de 1538 de una compañía de cómicos italianos capitaneados por un tal Mutio. Los promotores de esta premisa teórica, cuyo resultado fue la insistencia durante largo tiempo sobre la influencia determinante de la Commedia dell'Arte italiana sobre el teatro español de la primera mitad del xvi, fueron Cañete, Sánchez Arjona y Stiefel, tesis que luego prosiguieron los estudios de Rennert y que posteriormente alcanzó la celebridad gracias al conocido volumen de Arróniz sobre la influencia italiana en la formación de la comedia española³⁵.

El fulcro de estas teorías es sustancialmente la idea de que la codificación de los *Pasos* de Lope de Rueda descansaba en realidad en el modelo que recabó de la imitación de la actuación improvisada y de la representación de los *lazzi*. Una primera revisión crítica del problema la afrontó Sentaurens (1984), que identificó en la fantasmagórica figura de Mutio a un tal Curzio, tesorero de la compañía de Ganassa, presente en Sevilla no en 1538, sino en 1583.

³⁴ Cancelliere, 1986, p. 13.

³⁵ Cañete, 1884; Sánchez Arjona, 1887, reimp. en 1990; Stiefel, 1891; Rennert, 1909; Arróniz, 1969.

Una vez definidas correctamente las coordenadas de la formación de la comedia española fue posible abandonar la vía de la dependencia vinculante la comedia dell'Arte italiana, y abordar, en cambio, el panorama del nacimiento del teatro nacional español a la luz de factores como de la creación de las primeras compañías, la imitación del teatro erudito italiano y la transformación del teatro autóctono de carácter religioso. Son representativos de esta nueva tendencia de estudios críticos los emprendidos por el grupo de investigación de la Universidad de Valencia, bajo la dirección del profesor Oleza, cuyo punto de partida imprescindible fue demostrar la realidad e importancia de un proceso de formación de la práctica escénica española en base al principio de una sustancial autonomía.

No es posible afrontar aquí una descripción exhaustiva de las formas ni de los personajes que caracterizan la comedia del Arte, y por ello nos limitaremos a resaltar los factores que mejor se prestan a enriquecer nuestro estudio sobre los antepasados del gracioso calderoniano³⁶.

Partiendo de algunas observaciones de orden general, podemos afirmar que la *Commedia dell'Arte* se fundaba en una combinación de diálogo y acción, no exclusivamente en la pantomima. También elementos como la farsa y el equívoco se basan en buena parte en el diálogo, aunque sea probable que inicialmente estas escenas corrieran a cargo completamente del movimiento físico. Respecto a la comicidad lingüística de los personajes, es interesante subrayar un elemento de gran importancia en relación a las modalidades expresivas representativas de esta experiencia teatral, y que consistía en una herramienta dramática gracias a la cual, sostiene Fiorini, la *Comedia del Arte*

portò sulle scene attori che, a seconda dei personaggi e dei ruoli, parlavano dialetti diversi cosicchè risultava davvero difficile a chi assisteva allo spettacolo non identificarsi in un conterraneo di cui si apprezzavano l' incisivo realismo linguistico e le sottili sfumature che solo il dialetto era in grado di comunicare³⁷.

³⁶ Para profundizar sobre las formas y los personajes de la *Commedia dell'Arte* ver Molinari, 1985; Petraccone, 1927; Marotti, 1970 y Nicoll, 1980.

³⁷ Fiorini, 2002, p. 34.

Otro carácter esencial de este teatro, como es notorio, es la técnica dramática de la improvisación³⁸. La Comedia del Arte, de hecho, representa ante el espectador una acción construida en torno a un grupo de diez o doce personajes, en cuyo centro se hallan generalmente cuatro figuras: dos viejos y dos criados, los siervos, todos con el rostro cubierto tras una máscara³⁹. La división en parejas no responde a un mecanismo dictado por la casualidad, ya que determina una inmediata ventaja práctica en el desarrollo del diálogo,

En el teatro de la Comedia del Arte, la risa fue el elemento fundamental, pero, al mismo tiempo, los episodios cuya función era hacer reír no se insertaban en la trama y resultaban aislados, interrumpiendo el desarrollo de la acción principal o formando la alegre conclusión de cada acto. Las escenas cómicas se armonizaban perfectamente con el evidente formalismo del nudo central y a su modo establecían un paralelo con el desarrollo, obedeciendo a un esquema matemático. La habilidad histriónica constituye, además, el elemento principal que hay que tener en cuenta al examinar este aspecto de la Comedia dell'Arte.

Con estas debidas premisas (que no pretenden en modo alguno abarcar la totalidad ni la complejidad de los asuntos abordados), admitimos el principio teórico que contempla al gracioso como natural evolución de los personajes encargados de la función cómica en la producción teatral española inicial y, a su vez, herederos de características afines a las de los modelos de la tradición literaria precedente.

³⁸ Para esto ver Henke, 2002, pp. 12-30.

³⁹ Ver Oreglia, 1968, pp. 56-127.

CAPÍTULO SEGUNDO
BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS
PARA EL ANÁLISIS DEL GRACIOSO CALDERONIANO

CUESTIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS PARA UN ACERCAMIENTO A
LA DRAMATURGIA ÁUREA

Para empezar, es oportuno aclarar dos asuntos teóricos bastante complejos: en primer lugar la modalidad de análisis que adoptaremos para abordar la dramaturgia calderoniana y, en segundo lugar, la taxonomía de los géneros y subgéneros que estructuran el imponente edificio de la Comedia Nueva en el ápice de su difusión a lo largo del Siglo de Oro.

La exigencia de adoptar un método de análisis objetivo y científicamente válido nace en los últimos decenios para hacer frente a algunas tendencias generalmente aunadas por una postura ideológica, aunque debida a una serie de motivos diferentes. Este nuevo enfoque, del que podemos considerar representativos algunos de los estudios de Arellano, Vitse y Ruiz Ramón¹, llama la atención sobre la necesidad de recuperar, lo más coherentemente posible, los códigos convencionales de emisión y recepción que regulan los procesos del mecanismo sobre el que se basan tanto la comunicación como la relación entre autor, público y escena en el universo del teatro áureo español. Respecto a ello, resulta significativa la afirmación de Arellano, según el cual «un principio que parece básico es la necesidad de recuperar los

¹ Son varios los trabajos de I. Arellano a los que se hará referencia en el curso del capítulo. De todas formas, se puede considerar como punto de referencia un texto en particular que resume la línea de investigación adoptada en estos estudios, es decir *Convención y recepción*, 1999, donde el estudioso realiza una reconstrucción del conjunto de códigos teatrales y culturales que regulan el sistema de la dramaturgia áurea española. Ver Vitse, 1983 y 1990; para Ruiz Ramón la bibliografía general.

códigos de emisión de la Comedia Nueva, y adaptarlos a nuestra lectura e interpretación»².

Además de estas observaciones preliminares, no hay que prescindir del principio según el cual la fase en que se idea y crea el texto, el momento de su representación y el del disfrute por parte del espectador, se realizan en virtud de un sistema convencional de códigos y de normas unánimemente compartidas y vigentes, de las que el público es tan consciente como el dramaturgo, y que estructuran toda la dramaturgia de la Comedia Nueva³. Por este motivo nos parece oportuno adoptar una perspectiva metodológica según la cual

Concebir la «comedia» del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros, sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura⁴.

La necesidad de disponer de criterios válidos para establecer una exacta taxonomía de los géneros teatrales del Siglo de Oro, se conjuga, por un lado con el estudio de los principios que regulan la preceptiva dramática áurea, y por otro con la naturaleza efectiva de la Comedia Nueva, que es el resultado concreto de la práctica teatral de los dramaturgos, conscientes de las normas propugnadas por los teóricos, pero, al mismo tiempo, cuidadosos con las exigencias de la escenificación y atentos al juicio inapelable del público⁵.

Así pues el eje de la cuestión consiste en elegir entre aplicar o, al contrario, ignorar los principios que estructuran las convenciones dramáticas formuladas en base a las denominadas normas aristotélicas, cuya codificación representa una de las controversias estéticas más debatidas a partir del siglo XVI. Observa sobre ello M. G. Profeti:

² Arellano, 1995, p. 114.

³ Sobre esto ver también Profeti, 1992, pp. 21-31.

⁴ Arellano, 1988, p. 28.

⁵ Sobre la problemática de la identificación de las categorías sociales que componían el conjunto heterogéneo del público que asistía a las representaciones del teatro áureo español, ver Díez Borque, 1978, en particular pp. 140-167.

Mi pare inutile sottolineare come da parte degli scrittori di teatro, dietro la disinvoltura e la disobbedienza alle antiche norme aristoteliche, ci sia una grande consapevolezza teorica. Il richiamo alla natura, alla varietà, ecc., fonda la nuova estetica del barocco servendosi di tutti gli strumenti a disposizione dell'autore, ivi incluso il richiamo alla generale aspettativa del pubblico, alibi più che momento effettivamente cogente⁶.

Antes de que la difusión y la influencia ejercitada por la *Poética* de Aristóteles condicionaran la producción y la reflexión teórica sobre los géneros dramáticos⁷ regía ya en España una teoría sobre la comedia y la tragedia fundamentada en las fórmulas y afirmaciones de las más conocidas autoridades y resumidas por Pinciano en su *Filosofía antigua poética* de 1596⁸. La difusión del tratado aristotélico constituye un fenómeno que se va afirmando progresivamente en la segunda mitad del siglo XVI, aunque no se puede hablar de un conocimiento real y directo de la obra, sino a través de varios comentarios y apuntes de estudiosos italianos, entre los cuales gozaron de mayor eco en España los de Robortello (1548) y Castelvetro (1570)⁹.

Por tanto, si bien el estímulo fundamental que alimenta la reflexión de los teóricos españoles sobre la *Poética* aristotélica lo da la difusión de los tratados italianos, sin embargo hay que considerar separadamente las finalidades peculiares de la preceptiva áurea, cuyo destinatario ideal se encontraba en el específico contexto cultural de la España del Siglo de Oro¹⁰.

Como ya se ha comentado más arriba, las columnas de las teorías tradicionales en España desde antes de la fundación de la Comedia Nueva, eran una serie de principios básicos que el Pinciano, una vez resumidos en una breve fórmula, reconoce destinados a una revisión necesaria, dictada por las exigencias de una nueva época. Según los principios de esta, la distinción entre tragedia y comedia remontaba a una serie de contraposiciones que separaban ambos géneros de manera dicotómica a partir de la aplicación del *decorum* dramático y social al mismo tiempo.

⁶ Profeti, 1992, p. 26.

⁷ Para más detalles, ver Newels, 1974.

⁸ Se hará referencia a la edición realizada por Carballo Picazo, 1953.

⁹ Para una panorámica completa de la tratadística italiana del Renacimiento ver los testimonios recogidos por Weinberg, 1970.

¹⁰ Sánchez Laílla, 2000, p. 9.

Pinciano recupera la enseñanza aristotélica sobre la que se funda tradicionalmente la definición de tragedia, haciendo hincapié y repitiendo los conceptos clave expuestos por el estagirita en su *Poética*. Entre estos, sobre todo, la noción fundamental de mimesis —entendiendo por tal no un mero calco de lo real, sino su representación ideal, según las leyes que predispone la naturaleza— y, en segundo lugar, el clásico principio purificador de la catarsis. Pues afirma Pinciano que «tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo»¹¹.

Se mantiene la asociación entre argumento serio y tono solemne de herencia clásica, asimilando la correspondencia entre el elemento aristocrático y el elevado carácter moral, tanto de la acción representada como de la enseñanza que el espectador, por medio de la catarsis, consigue.

La comedia, por el contrario, constituía el escenario predilecto para la representación de acciones comunes, cotidianas, de tono ficticio y ligero, cuyo desenlace no podía sino ser feliz, puesto que constituía idealmente la conclusión dichosa de acontecimientos ocasionados por circunstancias y sucesos confusos, generados por la perturbación de un orden armónico en su origen. Según la costumbre clásica, los protagonistas pertenecían a las clases sociales más bajas y humildes y el estilo se conformaba con ellos. Pinciano resume esta multiplicidad de distinciones, hijas de la tradición, haciéndolas confluir en un único discriminante: la risa. El elemento risible es la base de la acción de la comedia y produce inevitablemente efectos cómicos. De hecho, ya desde la antigüedad, todos los aspectos de la comicidad y del ridículo se asociaban con la condición sociocultural de los medio bajos, con la *gens sine nomine* y, por tanto, a argumentos de poco relieve, una tradición que las instituciones eclesiásticas acogieron y continuaron. La modernidad de las afirmaciones de Pinciano, que testimonian una nueva postura ante la tradición, reside en la contraposición entre los géneros basada en el principio del efecto emotivo sobre el espectador. Tomar esta posición implica aceptar una serie de fórmulas dramáticas que incluyen, por ejemplo, la introducción de elementos ligados al

¹¹ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, II, p. 307.

ámbito de lo trágico en obras de sello cómico y viceversa, con tal de que no perjudiquen la naturaleza de la obra. Es lo que observa M. Newels, cuando sostiene que «los efectos cómicos o trágicos de la obra dramática dependían enteramente de la estructura de la acción»¹².

A propósito del desarrollo referido a las reflexiones teatrales de los teóricos áureos, R. Froldi observa que el texto del Pinciano constituye «el resultado último de un proceso de asimilación de las doctrinas clasicistas iniciado en España desde el final del siglo xv»¹³.

Respecto a la temática relativa a la construcción de lo verosímil, Pinciano adopta una perspectiva teórica en base a la cual la superación de la mimesis, entendida como mera imitación de lo real, es posible solo concibiendo la poesía como producto del intelecto, donde la intervención de la imaginación consiente al relato tomar vida y manifestarse como expresión de lo posible¹⁴. Por otro lado, fue el mismo Aristóteles quien afirmó que «no corresponde el poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (1451a 35).

Los progresos de la preceptiva dramática, su amplia difusión y la tendencia a asumir posiciones cada vez más claras ante los principios que la misma avalaba, son fenómenos que se afirman con particular intensidad en la época en que Lope de Vega se impuso en la escena de los corrales, inflamando las polémicas de los detractores más empeñados y desencadenando los entusiasmos del público y de sus apologetas¹⁵. No podemos, al fin y al cabo, dejar de considerar que, según las observaciones de Arellano,

El teatro español del Siglo de Oro se sitúa en un momento de redefinición, de creación de una fórmula: momento, en suma, en el que los moldes antiguos no sirven sin alteraciones obedientes a los gustos modernos, y los nuevos experimentan un proceso de formación con estadios variables y evoluciones que pueden desorientar a quien busque un modelo preciso y sin fisuras¹⁶.

¹² Newels, 1974, p. 79.

¹³ Froldi, 1973, p. 66.

¹⁴ Cancelliere, 2006, pp. 43-44.

¹⁵ Ver García Berrio, 1983 y Rozas López, 1979.

¹⁶ Arellano, 2001, p. 27.

El punto de partida esencial no puede sino ser el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de 1609, donde la justificación teórica sobre la que Lope funda la apología de la Comedia nueva ya no se nutre de argumentaciones centradas en los testimonios clásicos ni en las fórmulas teóricas de las *auctoritates*, sino que encuentra en la atenta observación de lo real su base imprescindible: se trata, pues, de formalizar una nueva interpretación del principio de mimesis poética y, como consecuencia, del concepto de verosímil.

Adoptamos la clave de lectura del *Arte nuevo* propuesta por Cancelliere, en base a la cual hay que identificar la conciliación de dos aspectos esenciales, la tradición normativa de las Academias y las innovaciones teatrales requeridas por el público, que no resultan incongruentes solo relacionándolas con la idea, extraordinariamente moderna, de una dramaturgia que funda su propia autonomía sobre una estética teatral revolucionada, fruto de la episteme barroca que se justifica por medio de una nueva lectura del aristotelismo y, más específicamente, de la *Poética*.

Mientras la posición ideológica del Pinciano testimonia aún una perspectiva teórica en base a la cual la construcción de lo verosímil responde a la exigencia de mantener el proceso de la mimesis anclado al modelo de lo real, es diferente, en cambio, el punto de vista de Lope. Así, según Cancelliere,

Precisamente aquí está el nudo de la cuestión, que dará origen a grandes desarrollos para un arte nuevo que quiera saldar las cuentas entre un nuevo y más auténtico aristotelismo y todo lo que en aquellos años, se iba imponiendo con éxito en la nueva praxis cómica. Ese nudo, como veremos, encontrará una solución dentro de la cuestión que está bajo la denominación de «verisimilitud», que, a buen derecho, Lope interpreta como técnica de construcción de una ficción necesaria, de una ficción que por interna coherencia y ejemplaridad catártica se inscribe en el orden de lo necesario y no de lo arbitrario y tampoco de las reglas; que se inscriba, pues, en el orden estético que Aristóteles define como «deber ser»¹⁷.

Si la comparación con el modelo aristotélico exige una visión moderna de las cuestiones teóricas que este comprende, asimismo la atención hacia los elementos pragmáticos implicados en la recepción

¹⁷ Cancelliere, 2006, p. 39.

de las obras es un aspecto estrechamente ligado a las circunstancias de la época en que se desarrolla el sistema de la dramaturgia barroca española, con su tan discutida contraposición entre Arte y Uso, que Lope resuelve tendiendo a favor de las tendencias estéticas propias del siglo y de la dramaturgia áurea.

TAXONOMÍA DE LOS GÉNEROS TEATRALES DEL SIGLO DE ORO

El problema de la taxonomía teatral desemboca inevitablemente en el de las denominaciones, aspecto que afecta especialmente a la distinción básica entre obras de tipo trágico y otras de tipo cómico. Cabe subrayar que la generalización del término *comedia* no implica automáticamente fenómenos como la progresiva desaparición o la mera inexistencia del género trágico en la dramaturgia áurea, así como no encubre la subordinación de las modalidades compositivas de la tragedia a las instancias vigentes en el ámbito del género cómico. Por tanto se trata de asumir una denominación general que, por un lado, representa una peculiaridad de la Comedia Nueva en España y, por otro, no considera dos tipos dramáticos precisos, el auto sacramental y la categoría de las obras encuadradas en el teatro breve.

La crítica hispanística heredó lo que a lo largo de los siglos XVI y XVII se fue configurando como una organización sistemática casi inexistente en la preceptiva dramática áurea, lo que supuso una notable dificultad a la hora de establecer una taxonomía teatral, pues no se ha demostrado un factor discriminante suficientemente adecuado para elaborar una subdivisión del amplio *corpus* de la Comedia Nueva que conocemos, y es de suponer que haya que buscar la solución por otro lado. Como afirma Vitse en relación a este tema,

On connaît assez l'aspect superficiel, et donc la très relative efficacité de toutes les classifications externes, établies à partir des sources, ou des thèmes, ou encore de motifs traités et, d'une façon plus générale, de toutes celles qui ne prennent en compte que l'argument, sans faire aucun cas de la structure interne et de la tonalité dominante de chacune des oeuvres considérées¹⁸.

A propósito de ello, cabe subrayar que existen como motivo de la escasa consideración hacia la tragedia española dos prejuicios de fondo

¹⁸ Vitse, 1990, p. 310.

afrentados por F. Ruiz Ramón, que los define como ideológicos y estéticos a la vez. El primero es el de la supuesta contradicción que supondría una tragedia cristiana; el segundo corresponde, en cambio, al presunto antiaristotelismo de la fórmula dramática que sostiene la totalidad de la producción teatral de los Siglos de Oro¹⁹.

Mas allá de las disputas sobre la existencia o no de una tragedia española moderna y teniendo en cuenta las particularidades que caracterizan la dramaturgia áurea, en cuyo interior existe una concepción de la tragedia coherente con la de mayor amplitud del teatro del Siglo de Oro, podemos reconocer a Calderón como autor de obras dramáticas de diferentes géneros, entre ellos la tragedia en cuestión con todos los desarrollos temáticos y estructurales asociados. La exclusión de la tragedia española áurea (cuando no incluso la negación de su existencia) del universo más general de la tragedia moderna, se basa en criterios contruidos por medio de estereotipos aplicados erróneamente a la Comedia. El doble resultado de tal mecanismo es, por una parte considerar toda la producción dramática del Siglo de Oro como género cómico (debido además a falsas interpretaciones del término *comedia*, muy a menudo engañoso), y por otra excluir *a priori* la existencia de una moderna tragedia española, determinando con ello un grave error metodológico en el análisis e interpretación de obras teatrales pertenecientes a géneros diferentes, pero asimilados en esa misma categoría.

Entre los años cuarenta y setenta del siglo xx, a partir de los estudios pioneros de Parker (1959) y Wilson (1946), comenzó a desarrollarse una modalidad de estudio crítico de la dramaturgia calderoniana que posteriormente Pring-Mill (1968) definió temático-estructural y de la que se originó la escuela crítica angloamericana que tanta influencia ejerció sobre los modernos estudios calderonianos. Fruto de esta perspectiva crítica es la tendencia a la interpretación de la obra de Calderón como resultado último de una cosmovisión propia y esencialmente pesimista, centrada en la premisa de que la existencia humana conlleva la tragedia, debido a su naturaleza propensa al error y al pecado. Afirma al respecto Novo:

El dolor extremo y las penalidades rigurosas derivadas de ello se ahorman a los dictados de una Providencia divina misteriosa y justa, bien que

¹⁹ Ruiz Ramón, 2000, p. 29.

desoída por la exacerbación de las pasiones, que colabora al vencimiento moral de los individuos y dictamina indirectamente su bondad o error ante las encarnaduras del destino (horóscopos, profecías, acasos fortuitos, códigos sociales estrictos, las decisiones incontrolables de los otros personajes)²⁰.

En base a tal aparato de principios éticos e ideológicos se incluye una específica modalidad de exégesis de la acción teatral que se funda esencialmente en una lógica que responde a criterios de la moral cristiana, y de justicia poética. Según las hipótesis de esta perspectiva crítica, la materia trágica va asumiendo las diversas formas del pecado y de la redención en el ámbito de un universo teológico y moral en el que el conflicto por excelencia es el que desgarrar el ánimo humano cuando el individuo debe ejercitar conscientemente el libre albedrío.

Además de la interpretación centrada en la dimensión moral de la Comedia Nueva, existe otra propensa a adoptar una perspectiva trágica para analizar e interpretar obras cuya naturaleza es, al contrario, esencialmente cómica²¹, tendencia en la que se pueden inscribir las teorías de Wardropper y otras afines de estudiosos como Mujica y Neumeister²². Existen además unas tendencias —según como se mire, simplistas— que, dejando de lado la multiplicidad de la temática y las modalidades de representación que enriquecen el mosaico del teatro áureo, pretenden no solo uniformar los géneros en una unidad monolítica que no corresponde a lo real, sino que reducen su variedad y complejidad a meros esquemas ideológicos. Es el caso, por ejemplo, de las perspectivas críticas adoptadas por Maravall²³, que insiste en reducir los conceptos de la Comedia Nueva a un recurso ideológico, un instrumento del que la monarquía española dispondría como medio de propaganda de sus instituciones, y Reichenberger (1970) que ve en ella la máxima representación del carácter nacional español, cuyas raíces arraigaban en valores imprescindibles para la sociedad de

²⁰ Novo Villaverde, 2000, p. 21.

²¹ Se trata de una tendencia de la crítica evidente sobre todo en los estudios dedicados al análisis y la interpretación de la comedia de capa y espada. Al respecto ver la respuesta de Arellano, 1990 y 1998.

²² Se recuerdan, especialmente, Wardropper, 1966; 1983; 1986; B. Mujica, 1969, 1980; Neumeister, 1989.

²³ Se pueden considerar ejemplares de esta postura ideológica dos de los trabajos más conocidos del estudioso, 1975 y 1990.

la época y, por esto, omnipresentes en el teatro áureo, a saber, el honor y la fe.

Respecto a estas modalidades de interpretación de la Comedia Nueva —que se acogen a una perspectiva ideológica precisa, pero que no tiene en cuenta la complejidad de la dramaturgia áurea ni de su natural diferenciación interna— tomó cuerpo, a partir de los años ochenta, un nuevo rumbo metodológico del que, como ya se ha comentado al principio del capítulo, se pueden considerar representativos los aportes teóricos de Vitse, Ruiz Ramón y Arellano.

El punto del que surgen las reflexiones de Vitse es la constatación de la insuficiencia que caracteriza los criterios taxonómicos de fuentes y temas como factores discriminantes para clasificar las obras que pertenecerían al género trágico. El estudioso señala, primero, la necesidad de establecer un horizonte de las expectativas del público que se funde sobre la reacción emotiva provocada en el espectador. Así, Vitse afirma, de acuerdo con Pinciano, Cascales y Alcázar, que «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público»²⁴. El estudioso, además, recurre al modelo teórico propuesto por Mauron para sostener la validez de estas observaciones y encuentra dos categorías fundamentales que define «enfoque onírico» y «enfoque lúdico», para diferenciar la respuesta emotiva del espectador que, en el primer caso, participa directamente en los conflictos representados en la escena, compartiendo con los personajes la angustia y terror típicos del género trágico, mientras que, en el segundo caso, percibe la atmósfera burlona y alegre de la comedia, adoptando por lo tanto una actitud prácticamente indiferente ante una acción que no percibe como conflictiva o dolorosa²⁵. Vitse, de todos modos, señala tres conceptos fundamentales mediante los cuales afirma que es posible definir la construcción de la acción trágica en la dramaturgia calderoniana: la perspectiva, el riesgo y cierto alejamiento. En fin, *conditio sine qua non* para que la comunicación teatral que caracteriza la tragedia se verifique plenamente, es hacer percibir una efectiva distancia entre el espacio y el tiempo de la representación y los que caracterizan, en cambio, la dimensión real del espectador²⁶.

²⁴ Vitse, 1983, p. 16.

²⁵ Mauron, 1961, pp. 25 y ss.

²⁶ Vitse, 1997, p. 61.

En cuanto a la perspectiva crítica adoptada por Ruiz Ramón, postula la existencia de una moderna tragedia cristiana que se diferencia de la clásica, recuperando la contribución teórica de Gouhier, en que en el ámbito de un universo dramático de sello trágico es fundamental que se intuya la existencia de una realidad trascendental en virtud de la cual se desarrolle y resuelva el conflicto entre el ejercicio de la libertad y el vínculo del destino. Gouhier²⁷ afirma que considerar la existencia de una moderna tragedia cristiana implica la aparición de un complejo de problemáticas teóricas que se originan en el momento en que admitimos su existencia «como una de las formas modernas de la tragedia, no en el sentido de la Teología ni en los términos de la razón teológica, sino en el sentido de la existencia y en los términos de la razón existencial»²⁸.

Si el intento de construir una hipótesis científicamente válida sobre la taxonomía de los géneros teatrales de la época es una tarea difícil, la tendencia a un tipo de interpretación moralizante o trágica contribuye a tergiversar no solo la naturaleza de cualquier obra en examen, sino incluso la compleja articulación en la que se expresan la variedad y riqueza de la Comedia Nueva.

Según el parecer de Arellano, esta tendencia engañosa en la interpretación del teatro áureo español, se basa esencialmente en dos motivos: por un lado se trata de condicionamientos sociológico-culturales, que confieren una mayor dignidad literaria al género trágico; por otro está la apelación a un modelo ideal de la Comedia Nueva como *unicum* dramático, como una entidad monolítica e indiferenciada, sin géneros. Concordamos, de hecho, con la afirmación de Arellano, según el cual

Utilizar las comedias como documentos, para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos de valores, puede ser iluminador, quizá para el historiador o antropólogo, pero me parece marginar lo más propiamente dramático, olvidar la intención y construcción de estas piezas, negar injustificadamente la percepción que de ellas, creo, tuvieron sus espectadores²⁹.

²⁷ Gouhier, 1952.

²⁸ Ver Ruiz Ramón, 2000, p. 32.

²⁹ Arellano, 1990, p. 8.

Indagar sobre las modalidades de construcción de la figura del gracioso en la dramaturgia calderoniana, comporta la adopción de un punto de vista teórico y de un método de análisis teatral que consideren no solo las cuestiones afrontadas hasta ahora, sino también las inherentes a una de las peculiaridades del teatro áureo español: la coexistencia de elementos trágicos y cómicos en la misma obra, eje ideal alrededor del cual gira la mayor parte de las especulaciones teóricas sobre el tema y uno de los puntos más discutidos del *Arte nuevo* («Lo trágico y lo cómico mezclado», etc., vv. 174-180). Lope, en efecto, sostiene la validez de un modelo teatral en el que la presencia de los elementos trágicos no excluya la de los elementos cómicos y tal coexistencia —afirma— no solo resulta agradable, sino que encuentra una justificación plenamente válida ante la variedad que caracteriza a la naturaleza³⁰.

Si se tienen cuidadosamente en cuenta estas complejas cuestiones, y si se reitera la absoluta necesidad, ante todo, de distinguir correctamente entre obras de tipo trágico y de tipo cómico, si bien con la particularidad de tal dicotomía en el ámbito específico de la dramaturgia áurea española, podemos esbozar, de acuerdo con la propuesta teórica avanzada por I. Arellano, una taxonomía de los géneros teatrales del Siglo de Oro que, esquemáticamente, se puede definir³¹:

Obras dramáticas serias:

- a. Tragedias
- b. Comedias serias (ámbito en el que colocamos las tragicomedias)
- c. Autos y loas sacramentales

Obras dramáticas cómicas:

- a. Comedias de capa y espada
- b. Comedias de figurón
- c. Comedias palatinas
- d. Comedias burlescas
- e. Géneros breves cómicos

³⁰ Sobre la polémica en torno a la *tragicomedia* entre fines del xvi y la primera mitad del xvii, ver Newels, 1974, espec. pp. 140-152.

³¹ Arellano, 1995, pp. 138-139.

Para analizar el papel del gracioso y las funciones que este desempeña en el ámbito de aquellas obras que se caracterizan por un moderno sentido de lo trágico, tal y como se entendía en la perspectiva ideológica y estética de la articulada *Weltanschauung* calderoniana, hemos de referirnos a una serie de principios teóricos y metodológicos propuestos por Arellano. En primer lugar, hay que aclarar el significado que es oportuno dar al principio estructural sobre el que se funda el estatus dramático de la tragicomedia, que es la coexistencia de elementos cómicos y trágicos y las diferentes modalidades en base a las que se declina tal fórmula teatral.

Contrariamente a lo sostenido por Ricardo de Turia, Arellano afirma que la combinación de los dos elementos no se da según la dinámica de una «mixtura», sino según la de una «mezcla»: lo que significa que lo cómico y lo trágico coexisten sustancialmente en una combinación, porque se hallan uno junto al otro, pero manteniendo cada uno su propia individualidad, lo que responde a una modalidad cuyo resultado final no será un compuesto indiferenciado de los dos elementos³².

Como observa Arellano, las posibilidades combinatorias por medio de las cuales un dramaturgo de la edad áurea ideaba una obra tragicómica, estaban condicionadas por la naturaleza compuesta de los dos géneros en coordinación; ello significa que la tragedia y la comedia no representan entidades monolíticas, sino sistemas complejos y articulados cuyo funcionamiento depende de la interacción entre varios elementos: «si la tragedia y la comedia se definen con sendos esquemas acumulativos y antitéticos de rasgos discretos que se pueden combinar en distinta medida, habrá distintas posibilidades de mezcla según qué elementos de un esquema se inserten en el otro»³³.

Así pues, el núcleo alrededor del que gira la cuestión es la determinación de los dos tipos que distinguen los elementos típicos de la tragedia y de la comedia, o sea, los principales y los secundarios; ya que estos últimos, que concretamente confluyen en la inserción del gracioso, no condicionan la percepción del sentido trágico de la pieza, ni tampoco el desarrollo de la acción, porque no anulan el estatuto dramático de la obra, es justo en las modalidades de inserción de los elementos secundarios donde hay que hallar el sistema que regula

³² Arellano, 2006, pp. 33-34.

³³ Arellano, 2011, p. 15.

la presencia del elemento cómico y las proporciones que las caracterizan. Como afirma Arellano:

Se produce una alteración de las proporciones, una inserción más sistemática que en el teatro precedente o en el clásico, de los elementos de un modelo en su opuesto, suficiente para responder al gusto del público y de la época, y también para irritar a los preceptistas más severos, pero no para romper la incompatibilidad de la compasión trágica y la risibilidad cómica³⁴.

Ya que estamos analizando la presencia del gracioso en la *tragedia a la española*, sobre esta modalidad de combinaciones del elemento cómico concentraremos nuestro estudio a partir de la caracterización de dos categorías específicas que, recuperando la hipótesis teórica de Arellano, distinguimos respectivamente como inserción simple e inserción compleja del personaje.

El gracioso, que a diferencia de lo que acaece en las obras de tipo risible, se califica como único agente cómico en la acción trágica, tal como se concibe en el sistema teatral de la Comedia Nueva, recorre idealmente una parábola dramática que de manera gradual supone su inserción en la estructura de la obra, a partir de una condición de absoluta marginalidad, hasta llegar a una total conversión en elemento trágico. La comicidad es, de todos modos, un factor aislado respecto a la perspectiva global del drama y no se extiende sistemáticamente a otros personajes presentes en la escena, salvo cuando estos comparten con el gracioso su misma función dramática, como se da en el caso de la pareja villana.

Cuando la inserción del gracioso en la tragedia a la española comporta una superación de la función cómica y su consiguiente transformación radical en agente trágico, se asiste a una innovadora anulación de la dimensión risible que, a diferencia de los demás casos, no sufre una simple marginación (que se realiza generalmente a través del rechazo, la intolerancia o el alejamiento por parte de los otros personajes), sino más bien una total alteración de su estatuto convencional. Con la excepción para esta última modalidad de construcción dramática de la figura del donaire —la cual vagabundea por esos territorios de lo trágico que le deberían resultar vedados—, podemos afirmar que las herramientas dramáticas en virtud de las cuales se

³⁴ Arellano, 2011, p. 17.

realiza convencionalmente la construcción de la comicidad típica del gracioso son las mismas, tanto tratándose de géneros serios, como cómicos. Lo que diferencia el papel de este personaje es la función, ya que el papel risible encarna un valor y adquiere un significado específico según el género teatral dentro del que se encaja.

EXCURSUS HISTÓRICO Y ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LA FIGURA DEL GRACIOSO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

Según el *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro* (p. 160), la actual crítica literaria que se ocupa del teatro áureo español utiliza el término *gracioso* para indicar al «personaje cómico que acompaña al protagonista de una comedia, tragicomedia o tragedia». En realidad, definir la figura del gracioso es sin duda una tarea bastante complicada y requiere referirse a un cierto número de fuentes y estudios críticos que se han acumulado en el curso de los siglos y, habiendo decidido concentrar la atención exclusivamente sobre los aportes teóricos más recientes del siglo xx, para hacerse un cuadro detallado sobre los estudios precedentes es aconsejable consultar la excelente síntesis de Juana de José Prades de 1963, una obra ya clásica y considerada aún hoy en día válida por la mayoría de los estudiosos.

Los instrumentos imprescindibles para adentrarnos en el asunto son los dos únicos resúmenes bibliográficos realizados sobre el tema, complementarios entre ellos y redactados a distancia de una década, el primero por María Luisa Lobato (1994) y el segundo por Esther Borrego Gutiérrez (2005).

Hemos realizado una división del corpus de los estudios críticos sobre la figura del gracioso, adoptando el mismo criterio organizativo propuesto por Marc Vitse (1994) en cuatro grupos:

El primero incluye los estudios centrados en la denominada prehistoria del gracioso. El segundo abarca los estudios genéricos que analizan el denominado periodo fundacional de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega. El tercero comprende los que analizan la figura del gracioso como personaje codificado según una fórmula dramática convencional y finalmente el cuarto grupo consta de los estudios dedicados a la figura del gracioso en la producción teatral de Pedro Calderón de la Barca. Por razones de espacio, en este trabajo

nos limitaremos a referirnos a los que consideramos más importantes y pertenecientes a las finalidades de nuestro análisis.

La primera monografía dedicada al estudio del gracioso en el teatro áureo español es la de José Fernández Montesinos (1925), en la que hay que resaltar el principio contrastivo que opone la figura del gracioso al héroe protagonista, realizando un dualismo complementario que desemboca en un paralelismo a veces humorístico y paradójico. Montesinos, además, aun repitiendo una y otra vez que la función del gracioso no se reduce exclusivamente a la donairoso, distingue dos tipos de comicidad en relación a nuestro personaje: una de tipo voluntario, análoga a lo que define «lo picaresco de su persona»; la otra involuntaria, determinada por su específica condición social que lo reduce a un ser privado de espíritu idealista, radicado en su propio instinto de conservación que lo impulsa a escabullirse del peligro y a satisfacer lo más posible las exigencias físicas ligadas a la comida, a las necesidades corporales y al sexo, como en aras de un culto pagano dedicado a los aspectos materiales de la existencia, lejos de la espiritualidad y del idealismo de los nobles. Según afirma Montesinos,

El gracioso es la inteligencia práctica, activa, de la comedia, y hemos de detenernos aquí un momento para señalar una particularidad de nuestro teatro antiguo que no ha sido convenientemente destacada y que expone a la más favorable luz toda la ideología que venimos estudiando. El gracioso no es solo activo en cuanto ejecutor, bien explicable sería ello, puesto que en general es el suyo un papel de subordinado, paje o lacayo, sino que es activo en cuanto inteligencia. Su cerebro planea ardidés, es sugeridor de tramas y el que pone remedio a los males³⁵.

Miguel Herrero (1941), entre los primeros que se ocupó del origen de la figura del donaire en el teatro español del Siglo de Oro, propuso una hipótesis según la cual el nacimiento y la introducción de la figura del gracioso simplemente era hija de factores históricos, sociales y económicos peculiares de la España del siglo XVI:

la figura escénica del gracioso se forma de tres elementos o ingredientes, todos tres tomados de la realidad histórica de la época de los Austrias, y ensamblados en la figura creada por Lope de Vega. El primer elemento es un tipo de criado confidente y camarada de su señor,

³⁵ Montesinos, 1925, p. 58.

producto especial de las circunstancias históricas. El segundo elemento es el hombre de placer, otra realidad de la alta sociedad de aquel entonces. El tercer elemento, igualmente tomado de la realidad como los otros dos, es el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo, que Lope ha concentrado conscientemente en la figura del gracioso, para dar más realce, por contraluz, al sentido caballeresco de la figura central de la comedia: el galán³⁶.

Y precisamente en contra de las afirmaciones de Herrero fijamos el primero de los principios teóricos sobre los que se basará nuestro estudio: nos referimos pues a la consideración del gracioso en cuanto elemento convencional y personaje ficticio constituyente a de la estructura de la Comedia que, como tal, encuentra en su interior las razones de esta inserción y las funciones que en ella está destinado a asumir³⁷. Por tanto, tratándose de una categoría dramática convencional, y no de la trasposición teatral de una o más categorías sociales, rechazamos la suposición teórica que lleva a dirigir la investigación sobre el origen y las funciones dramáticas del personaje del gracioso hacia un planteamiento de tipo sociológico, con la pretensión de demostrar que el elemento social y la realidad histórica pueden ser vínculo determinante en los mecanismos de la creación literaria.

La monografía de Charles David Ley se remonta a los primeros años cincuenta del siglo XX, y representa un intento de dar una visión de conjunto de la figura del gracioso en la producción teatral de los siglos XVI y XVII, aunque sujeta a un enfoque crítico y metodológico a veces disperso en algunos puntos de su argumentación. Aunque admite la extrema variedad graciosos, su análisis nace con la voluntad teórica de establecer una categoría unificadora. Ley recupera, además, la afirmación de Montesinos según la cual la figura del donaire se caracteriza siguiendo el principio contrastivo que hace de ella algo

³⁶ Herrero, 1941, p. 47.

³⁷ Es del mismo parecer, por ejemplo, Lázaro Carreter (1987, p. 33), según el cual «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 de 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: otros criados literarios coetáneos, que parecen más verdaderos, ni de lejos se asemejan al del teatro».

parecido a una caricatura de su amo, al que generalmente manifiesta una profunda fidelidad.

Ley relaciona con el excesivo formalismo barroco y la supuesta decadencia del teatro del Renacimiento las comedias de Calderón — netamente separadas de los autos por el estudioso—, las cuales denotarían un excesivo convencionalismo en la técnica teatral que determinaría una ausencia de originalidad dramática del gracioso, además de su consiguiente devaluación respecto a la autenticidad y a la innovación de la creación de Lope. Sobre esta base teórica, Ley denuncia el escaso polimorfismo del personaje calderoniano, sobre el que recaería el supuesto desprecio ideológico del dramaturgo y la superficialidad de su personal concepción de lo cómico.

El esquema teórico propuesto por Juana de José Prades en los primeros años sesenta, es el resultado de un planteamiento metodológico basado en los principios del formalismo ruso y del estructuralismo, a los que la estudiosa recurre para adoptar el criterio de la complementariedad entre acción y personaje, que se presenta como actante³⁸ de una esfera de acción que le es propia. Con este enfoque teórico de matriz estructuralista, Prades señala seis personajes-tipos a los que corresponderían otras tantas funciones dramáticas que, a su vez, derivarían de la identificación de los rasgos peculiares de cada carácter perteneciente a la Comedia nueva. El núcleo de esta formulación es la voluntad de establecer tipos teatrales fácilmente reconocibles, que, siendo fijos y constantes según un hipotético canon compartido por los dramaturgos del Siglo de Oro, puedan considerarse a la manera de elementos literarios pertenecientes plenamente a las dinámicas y a la estructura peculiares de una convención literaria.

Respecto a la articulación que atañe a la figura del donaire, la estudiosa distingue una serie de tipos, y subraya además el característico paralelismo entre las acciones del gracioso y las del galán, según las modalidades de ese dualismo complementario ya teorizado por Montesinos y compartido por los críticos sucesivos, destacando asimismo

³⁸ El actante es, según Greimas y Courtes, «colui che compie o subisce l'atto, indipendentemente da ogni altra determinazione» (1986, p. 40). «Il modello attanziale propone una nuova visione del personaggio, non più assimilato ad un essere psicologico o metafisico, ma a un'entità che appartiene al sistema globale delle azioni, che varia dalla forma amorfa dell'attante (struttura profonda narrativa) alla forma definita dell'attore (struttura superficiale discorsiva che esiste in quanto tale nel testo drammaturgico)», en *Dizionario del teatro*, p. 44.

el papel de confidente y servidor fiel que generalmente se le atribuye al gracioso.

La catalogación del comportamiento, ligado a la naturaleza instintiva del personaje (como la satisfacción de las exigencias físicas y la dependencia del aspecto material de la existencia), se acompaña de la inevitable afirmación de su carácter donairoso, al que se deben todas las posibles declinaciones de lo cómico, la actitud misógina, conjugada con la relación complementaria con la criada (con la cual ejecutará una especie de parodia de la pareja de galán y dama) y, por último, la innovación constituida por la función metateatral, que se refleja en la ruptura de la ilusión escénica, la comunicación abierta y libre con el público y la reflexión sobre los mecanismos que regulan el espectáculo teatral. Para concluir, veamos la definición del personaje propuesta por Prades, según la cual

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 de la vida regalona, codicioso, glotón y dormilón, cauto en los peligros hasta la cobardía, desenamorado; lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su señor³⁹.

Ya se han mencionado, al menos en parte, los estudios de Lázaro Carreter dedicados a la figura del gracioso⁴⁰, a propósito de aquel asunto teórico que constituye la base de nuestro análisis y que considera al gracioso a la manera de una convención teatral y no como si se tratara de la trasposición literaria de unas categorías sociales históricas. La posición teórica de Lázaro no difiere sustancialmente de la de Montesinos, ya que reitera unos principios básicos como la función del gracioso en el interior de la estructura dramática y el dualismo complementario con el galán, considerándola según las dinámicas de un agudo paralelismo a la vez humorístico e ideológico.

Resulta oportuna, ya que estamos en ello, la afirmación de Jesús Gómez

no solo para los defensores de los convencionalismos propios de la comedia nueva, sino también para sus detractores, como Cervantes, la figura del donaire se define por su valor funcional en la intriga, derivado

³⁹ Prades, 1963, p. 251.

⁴⁰ Recordemos, en particular, 1987 y 1988.

de la estrecha asociación del criado con el amo; asociación que no se produce de la misma manera en la comedia cervantina⁴¹.

La contribución de Lázaro Carreter, a nuestro parecer más incisiva en al ámbito de los estudios dedicados a la figura del gracioso en el teatro del Siglo de Oro, consiste en la formulación del principio teórico, con el que concordamos plenamente, según el cual este personaje se erige como elemento de mediación entre la escena y el público y, por ende, entre la dimensión ficticia de la representación dramática y la específica del espectador que asiste. Y precisamente gracias a esta peculiaridad el gracioso puede incluso hacerse portavoz del sentido común y del punto de vista de las castas inferiores, público asiduo de los corrales, facilitando, por añadidura, la comprensión de los pasos más complejos y suavizando los momentos de mayor tensión, en virtud de la convivencia pacífica que, pese a las recriminaciones puristas de los aristotélicos, se establecía entre lo trágico y lo cómico mezclado⁴². La observación de estas características lleva a Lázaro Carreter a afirmar que

en la relación público-escenario, tal personaje funcionará como emisario de ambos. 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. En cierto modo, el pueblo llano participa en la intriga de la comedia por medio de él (y de la criada de la dama, que teatralmente le está subordinada). Su acción, además, acabará retribuida con boda y dones o prebendas en los momentos finales de la representación⁴³.

Algunos años antes, también Guntert (1977) había reflexionado sobre la naturaleza polimórfica del personaje del gracioso, afirmando

⁴¹ Gómez, 2006, p. 127.

⁴² Como afirma oportunamente Arellano a propósito de la mezcla de elementos trágicos y cómicos, que está en relación con el enunciado teórico postulado por Lope y en base al cual la variedad de la naturaleza constituye un modelo inequívoco para la construcción de la fábula dramática, «la misma aparición del gracioso no empece en nada a la condición trágica esencial de una pieza, lo mismo que sucede en el teatro de Shakespeare: pues muchos graciosos, sobre todo los de las tragedias calderonianas, sirven casi siempre para expresar, con su exilio en el interior de una trama que los expulsa constantemente, la condición trágica de un universo en el que la risa no puede sobrevivir» (1995, pp. 120-121).

⁴³ Lázaro Carreter, 1987, p. 33.

que esta derivaba de su posición privilegiada dentro del espectáculo teatral, ya que tanto el conjunto de las convenciones dramáticas como la costumbre arraigada de la época habían reforzado la imagen de una figura emblemática y compleja, en grado de presentarse como elemento de trámite privilegiado entre los sucesos que se representaban en la escena y los sentimientos y reacciones del público. Guntert, de hecho, recurriendo a la terminología de Genette, propone situar idealmente la posición del gracioso dentro de la obra teatral en un punto en el que convergen al mismo tiempo el plano intradiegético y el extradiegético. Manteniendo esta distinción, Guntert atribuye a cada plano de la diégesis una modalidad expresiva diferente, clasificando las ocurrencias del gracioso ora como «disparates» (cuando forman parte del diálogo con otros personajes), ora como «sutileza», lo que en la compleja dinámica del intercambio comunicativo con el público puede traducirse, por ejemplo, en las formas del monólogo o del aparte. La evidente versatilidad del personaje y su naturaleza poliédrica, inducen a Guntert a considerarlo una figura emblemática de todo un estilo de época, el símbolo por excelencia del estilo barroco, centrado en la expresión del polimorfismo y de la variedad que, como es bien sabido, se oponen a la búsqueda clasicista de la unidad que había distinguido la estética renacentista⁴⁴.

Entre el final de los años setenta y el principio de los ochenta se verificó un importante cambio radical teórico y metodológico en el estudio de las funciones dramáticas atribuidas a la figura del gracioso en el teatro del Siglo de Oro. La raíz de tal cambio se desarrolló a partir de los estudios de Bachtin sobre Rabelais y la cultura popular. Junto a las aportaciones teóricas derivadas de esta perspectiva antropológica, es imprescindible colocar los estudios de semiótica.

La proposición teórica de Alfredo Hermenegildo se distingue por la metodología que plantea al combinar la reflexión literaria de matriz bachtiniana con los instrumentos de investigación propios de la semiótica, sobre todo los derivados de la visión crítica de la gramática narrativa.

A partir del modelo convencional de comedia, tal como la disfruta el público de entonces y la elaboran los dramaturgos de la época, y

⁴⁴ Para profundizar estos temas remito a Orozco Díaz, 1988, en particular vol. I, pp. 113-128.

teniendo en cuenta los mecanismos que regulan las modalidades de inserción de determinados personajes, Hermenegildo propone una hipótesis de trabajo cuyo eje central lo constituye la recuperación del modelo del loco carnavalesco y su inserción en la estructura simbólica y diegética del teatro español de los siglos XVI y XVII.

Las peculiaridades de esta figura, en relación a la fiesta popular del carnaval (y no solo), reaparecen, según Hermenegildo, en la caracterización de algunos personajes del teatro español de los siglos XVI y XVII, primero bajo las semblanzas del bufón, del pastor o del simple y, finalmente, con el del gracioso. Un aspecto peculiar del trabajo de Hermenegildo es la aplicación constante del mismo esquema de análisis crítico, basado en principios teóricos y métodos de estudio que tienen en cuenta las diversidades inherentes a la construcción del personaje dramático en los diferentes autores, pues Hermenegildo se ha ocupado no solo de los denominados antecedentes del gracioso, sino también de este mismo personaje en la producción teatral de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto y Antonio de Solís⁴⁵. La heterogeneidad de estas revisiones críticas confluyó idealmente en 1995 en una obra de teorización sistemática y definitiva de tal método de estudio. Así pues, asumiendo como propia la óptica de reflexión bachtiniana, Hermenegildo identifica las diversas formas de codificación escénica del loco festivo, personaje emblemático de la provocación y de la subversión del carnaval, en la experimentación dramática del Siglo de Oro, notando tales manifestaciones en la figura del pastor, en la del simple o en la del gracioso, que la crítica tradicional considera «enlazadas en una cadena textual y transtemporal, dependiendo en todo momento cada una de ellas de las que la precedieron en el tiempo»⁴⁶.

Cada una de estas figuras, además, se coloca a lo largo del eje sintagmático de la cadena intertextual, es decir ahí donde confluye el conjunto heterogéneo de las experimentaciones teatrales españolas entre los siglos XVI y XVII, condicionadas por factores cambiantes, como las convenciones dramáticas y el contexto histórico, social y cultural.

⁴⁵ Hermenegildo, 1987, 1988a, 1988b, 1988c, 1988d, 1989a, 1989b, 1989c, 1990, 1994.

⁴⁶ Hermenegildo, 2005, p. 54.

Según esta perspectiva teórica, el personaje que en la escena encarna plenamente las funciones del loco festivo, pese a entrañar el elemento transgresor del orden, constituiría, en virtud de tal filiación, una figura funcional para la construcción de un desarrollo de la acción dramática que se podría identificar claramente como la consagración de la cultura oficial.

Una vez trazado el eje horizontal o sintagmático, el estudioso pasa a fijar el vertical o paradigmático, integrado por la variedad y multiplicidad de los contextos que condicionaron la construcción del personaje. Según sus formulaciones teóricas, el encuentro de los dos ejes acaba originando las diferentes obras y en ese determinado punto toma cuerpo el personaje teatral en toda su unicidad e irrepetibilidad, aunque en él converjan las figuras de los que lo precedieron. Como el paso sucesivo consiste en determinar la modalidad de inserción del personaje en la estructura dramática, Hermenegildo recurre a segmentar las secuencias de la pieza según los principios de la gramática narrativa teorizada por Pavel, el cual distingue cuatro categorías fundamentales: orden turbado, orden restablecido, transgresión y carencia⁴⁷.

En cambio, por lo que respecta a la distinción de las diferentes funciones dramáticas atribuibles al personaje, el punto de referencia resulta el llamado modelo actancial, teorizado por Julien Greimas⁴⁸, al que el estudioso añade el de Ubersfeld⁴⁹, además de algunos principios de semiótica teatral inspirados en los estudios de Sanders Pierce.

La decisión de adoptar esta línea metodológica presupone examinar la correspondencia entre las funciones dramáticas del personaje,

⁴⁷ Pavel, 1976.

⁴⁸ El concepto de *modelo* (o *esquema* o *código*) *actancial* se ha impuesto en los estudios de interés semiológico y en el análisis del espectáculo para identificar las principales fuerzas del drama y su función en la acción. Tiene la ventaja de no separar artificiosamente los personajes y las acciones y de subrayar, al contrario, la dialéctica y el progresivo paso del plano de los primeros al de la acción y viceversa. El modelo actancial propone, así pues, una nueva visión del personaje, no ya asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que varía de la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) a la forma definida del actor (estructura superficial discursiva que existe como tal en el texto dramático). Sobre las diversas configuraciones del modelo actancial, comprendido el esquema propuesto por Ubersfeld, que se menciona más adelante, ver el *Dizionario di teatro* de Pavis, pp. 44-48.

⁴⁹ Ubersfeld, 1978.

su manera de expresarse y su comportamiento en la escena, y además que se tenga en cuenta aquel principio teórico en base al que cada personaje se revela tanto al público como a los otros sirviéndose de una serie de señales escénicas que normalmente tienden a confluir en las didascalias internas. Una vez asumido el modelo teórico de los actos lingüísticos formulado por Langshaw Austin y Searle, el estudio distingue nueve tipos diferentes de parlamentos⁵⁰.

La propuesta teorizada por Hermenegildo, y puesta en práctica por Austin y Searle, de manera constante como enfoque sistemático de análisis de las diferentes personificaciones del loco carnavalesco en el teatro español de los siglos XVI y XVII, representa sin lugar a dudas un cambio de rumbo considerable en el panorama de los estudios centrados en el análisis del personaje entendido como portador de una o incluso más funciones dramáticas. De todos modos, aun reconociendo la importancia y validez de un proyecto teórico como este, no podemos dejar de resaltar la escasa atención prestada a la especificidad del lenguaje teatral, que reside esencialmente en la dimensión performativa-deíctica. Respecto a esta última, cabe decir que el lenguaje dramático precisa la intervención mímico-gestual del actor, su presencia corpórea activa que completa el significado del texto en la escena. Como afirma precisamente Cancelliere, a propósito del texto verbal,

questo testo, però, è disseminato di indizi che rinviano ad un grande sottotesto non verbale ma fisico-gestuale che doveva vivere prepotente nella dimensione scenica. Ambiguità e incongruenze del linguaggio e delle situazioni, pur nella consueta assenza di didascalie, ci indicano che qualcosa d'altro avveniva sulla scena ben oltre la semplice concordanza tra gesto e parola⁵¹.

Como resulta evidente, se trata de consideraciones teóricas que se revelan de gran utilidad para nuestro análisis sobre la construcción del personaje del gracioso calderoniano, puesto que se fundan en una

⁵⁰ Hermenegildo realiza una clasificación de los parlamentos basándose en su connotación preponderante en: *Reflejo*, *Oponente*, *Carnavalesco*, *Imperativo y Ejecutor*, *Signos Relatores o Conjuntivos*, *Informante*, *Metateatral* y, en fin, *Vario*, o sea un segmento textual en el que confluyen diversas características entre las pertenecientes a las categorías de parlamentos ya enumeradas.

⁵¹ Cancelliere, 1986, pp. 36-37.

perspectiva semiótica que no solo postula una importante distinción entre cuatro categorías de cómico (de situación, de carácter, político y gestual), sino que resalta también la centralidad del denominado subtexto mímico-gestual.

Por lo tanto es posible referirse a una estructura conceptual y cognitiva más compleja y articulada que regule la competencia teatral del espectador y, al mismo tiempo, que condicione sus expectativas en base al principio de intertextualidad, ya que el mecanismo de descodificación del texto se apoya en la familiaridad con otros textos⁵².

Como observa oportunamente Díez Borque, a propósito de la naturaleza equívoca del signo escénico que, de todas maneras, tiende hacia la univocidad:

aparte de la tensión hacia la univocidad del signo escénico individual como característica acrónica, hay que tener presente que el espectador del XVII no busca la novedad ni, consecuentemente, encuentra novedad en la puesta en escena, sino que va a ver lo conocido, o sea, hay un acuerdo tácito entre escenario y espectador, con lo que se reduce la equívocidad esencial del signo escénico, a la vez que se aumentan las posibilidades de reconocimiento⁵³.

Hacemos referencia al planteamiento teórico de Díez Borque, no solo por la validez de las premisas sobre las que se funda, sino también porque se trata sustancialmente de la línea de investigación que liga los estudios críticos que orientan nuestro análisis. Prestando gran atención a las dinámicas que regulan el funcionamiento y la interrelación entre los varios signos escénicos, el estudioso formula un esquema teórico relativo al sistema de los signos presentes en la escena del teatro del Siglo de Oro, por un lado inspirándose en la elaboración propuesta por Kowzan a finales de los años sesenta⁵⁴, y por otro adaptando a la finalidad específica de su estudio el modelo realizado por Ingarden⁵⁵.

⁵² Para una visión más amplia del asunto, ver Profeti, 1984 y 1995.

⁵³ Díez Borque, 1975, p. 55.

⁵⁴ Kowzan (1969, p. 52) establece una distinción entre un grupo de signos teatrales propios de la figura del actor (palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado y vestuario), y otro grupo de signos externos al actor (accesorios, escenografía, iluminación, música y sonido).

⁵⁵ Ingarden (1971) distingue, a su vez, tres grupos de signos escénicos: realidades objetivas que muestran los actores; realidades objetivas que muestra indirectamente el

Es posible encontrar una posición teórica y metodológica afín a la propuesta por Díez Borque en los estudios críticos de Arellano a los que nos referimos particularmente, sobre todo en lo que se refiere al análisis de los aspectos concretos ligados a la puesta en escena y, específicamente, los inherentes a la construcción dramática de la comicidad escénica⁵⁶. Arellano destaca la necesidad de adoptar, como punto de partida imprescindible para llevar a cabo un correcto análisis de los fenómenos ligados al teatro áureo español, criterios objetivos útiles para una correcta clasificación y caracterización de los subgéneros dramáticos que forman el conjunto heterogéneo de la Comedia Nueva, y que hay que distinguir en base a una diversificación que contradice el principio de homologación al cual muchos, siguiendo las afirmaciones de Wardropper, han recurrido⁵⁷.

Arellano afirma la necesidad de prestar atención a los elementos que permiten una discriminación objetiva en el corpus de las comedias áureas. Estos elementos son esencialmente las convenciones que regulan la estructura interna del género al que pertenece una determinada pieza, así como el denominado *horizonte de las expectativas del público*, en el que convergen una serie de códigos específicos ligados tanto a la emisión, como a la recepción de la obra.

En cuanto a la determinación del horizonte de expectativa, es posible —valga la tesis de Hans Jauss— recurrir a tres factores: en primer lugar a normas conocidas, es decir lo que se identifica con la poética inmanente del género; en segundo lugar a relaciones implícitas con obras notas del mismo ambiente histórico-literario y finalmente al contraste entre invención y realidad, aquella dimensión que corresponde a la función poética y a la práctica de la lengua, que se da siempre durante la lectura como posibilidad de comparación para el lector que reflexiona. El tercer factor implica que el lector pueda percibir la nueva obra tanto en el restringido horizonte de su expectativa literaria, como en el más vasto de su experiencia de vida⁵⁸.

lenguaje y que completan otros signos visibles; realidades objetivas que comparecen en la escena por medio del lenguaje.

⁵⁶ Arellano, 2000 y 2005.

⁵⁷ Se trata sustancialmente de la posición teórica asumida por estudiosos como Mason, 1976; Forastieri Braschi, 1983; Neumeister, 1989 y Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989.

⁵⁸ Jauss, 1977, pps. 44-45. Sobre el concepto de horizonte de expectativa del público ver además De Marinis, 1988 y Tota, 1998.

A la luz de estas consideraciones, Arellano subraya los dos principales obstáculos para realizar un correcto análisis del teatro áureo. Por un lado, la no aplicación de criterios distintivos, lo que comporta la errónea asimilación del entero corpus della Comedia áurea en un bloque indistinto que se analiza con unos mismos criterios. Por otro lado esa especie de anacronismo crítico que sustituye la visión del mundo coetáneo a la pieza con una cosmovisión actual, y conduce peligrosamente a la arbitrariedad; como advierte a este propósito Arellano:

sustituir una determinada visión del mundo con los conceptos ideológicos, culturales y estéticos que definen la producción de una pieza aurisecular, por otra cosmovisión correspondiente al crítico de hoy, no es sino un ejercicio de sustitución arbitraria de códigos que conduce a un entendimiento igualmente arbitrario⁵⁹.

El estudioso propone pues detectar y reconstruir los códigos de la época que, al actuar contemporáneamente en el plano de las convenciones dramáticas y del contexto cultural, condicionan la producción y la recepción de la Comedia Nueva.

Por lo que respecta al análisis específico de los mecanismos que generan la comicidad, Arellano asume como punto de partida el planteamiento teórico al que acabamos de referirnos, afirmando el principio según el cual la comicidad tendrá una presencia y función muy diferentes según el género.

Una vez fijadas estas premisas, se pueden establecer las debidas distinciones entre las manifestaciones de la comicidad en el interior de la estructura dramática de la Comedia seria, donde la comicidad resulta aislada en algunas secuencias y representada por personajes específicos que desempeñan la función de agente cómico, y aquellas manifestaciones que pertenecen al universo de la Comedia cómica, donde en cambio se verifica el fenómeno que Arellano (1994) define «generalización del agente cómico», o sea la gradual participación a la comicidad de toda categoría de personajes, sin exclusión alguna debida al rango social. Observa respecto a ello el estudioso:

Una investigación completa debería enfrentarse a cuestiones complejas, como la evolución cronológica de esta repartición de lo

⁵⁹ Arellano, 1999, p. 9.

cómico, y comprobar las modulaciones particulares en cada dramaturgo. Parece, en principio, que el proceso de asunción cómica por parte de los señores avanza mucho en la segunda mitad del XVII, lo cual permitiría relacionarlo con el desprestigio ideológico de ciertos valores que se empiezan a considerar arcaicos⁶⁰.

Así pues podemos afirmar que nuestro trabajo parte de la metodología propuesta por Arellano, quien ha apuntado principios taxonómicos para la definición de los géneros teatrales del Siglo de Oro (y a los cuales volveremos en el próximo capítulo), y también análisis de los mecanismos que regulan la comicidad escénica, así como un estudio de los aspectos técnicos concretos inherentes a la puesta en escena. Se asumen asimismo, como punto de partida, los principios teóricos formulados por Díez Borque, Tordera, Fabbri y Eco en el campo de los estudios sobre la diégesis y la proxémica.

Teniendo en cuenta las afirmaciones de los preceptistas áureos respecto a los medios provocantes a risa, Arellano prosigue clasificando los medios escénicos en base a los criterios metodológicos propuestos por Kowzan, delineando así un esquema que permite distinguir elementos paralingüísticos (entre ellos la entonación, el ritmo, las interrupciones y las diversas modalidades de articulación de la voz)⁶¹; gestualidad (que constituye un elemento de gran importancia en la realización escénica de la obra teatral ya en la preceptiva áurea)⁶²; proxémica (aspecto de gran importancia en el estudio de los signos no verbales que se utilizan en la comunicación teatral)⁶³, que pone el acento en la organización del propio espacio y

⁶⁰ Arellano, 1994, pp. 105-106.

⁶¹ Trager, 1958; Canepari, 1985; Sebeok, Hayes, Bateson, 1970.

⁶² En su *Dizionario del teatro*, Pavis define la cinésica como la «scienza della comunicazione mediante il gesto e l'espressione mimica. L'ipotesi fondamentale è che l'espressione corporea obbedisca ad un codice proprio di ogni cultura e che l'individuo apprende. Lo studio dei movimenti comporta diversi ambiti: lo studio delle forme e delle funzioni della comunicazione individuale, la natura dell'interazione tra movimento e linguaggio verbale, l'osservazione dell'interazione gestuale fra due o più individui». Para profundizar el tema consúltese Birdwhistell, 1968; Bernard, 1976; Goffman, 1967; de Marinis, 1997; Helbo, 1983; Leroi-Gourhan, 1977.

⁶³ A propósito de estas observaciones, afirma Eco (1975, p. 96): «el elemento primario de una representación teatral (más allá de la colaboración de otros signos como los verbales, escenográficos, musicales) está dado por un cuerpo humano que se ostenta y se mueve. Un cuerpo humano que se mueve aparece como algo real, y

la percepción del ajeno, elementos que, si bien dependiendo de algunos factores naturales y fisiológicos, son en gran parte el resultado de normas sociales y culturales⁶⁴; espacio escénico y escenografía⁶⁵; vestuario⁶⁶; maquillaje y peinado; objetos y accesorios (pueden cumplir varias funciones escénicas o contribuir a la identificación del personaje que las usa, definiendo su estatus social o la profesión, o representar concretamente las circunstancias en que se desarrolla la acción)⁶⁷; música y efectos sonoros en general⁶⁸ y finalmente la iluminación⁶⁹.

La ruptura humorística de la ilusión escénica es un importante recurso teatral de gran impacto, una técnica que, generalmente a través de la intervención de personajes que se distinguen por su particular propensión a instaurar un diálogo con los espectadores, consiente al dramaturgo insertar una apertura hacia el exterior en la misma representación, dirigiendo así la atención hacia aspectos de la ficción teatral, o formulando una reflexión irónica sobre los mismos procedimientos dramáticos⁷⁰. A propósito de la ruptura humorística de la ilusión escénica, observa Arellano:

en algunos casos objeto de signos posibles (fotografiable, definible verbalmente, dibujable...). Sin embargo, el elemento signico del teatro radica en el hecho de que este cuerpo humano no es ya una cosa entre cosas porque alguien lo ostenta, recortándolo del contexto de los acontecimientos reales, y lo constituye como signo constituyendo como significantes, al mismo tiempo, los movimientos que cumple y el espacio en el que se inscriben» (Eco, 1975, p. 96).

⁶⁴ Twitchell Hall, 1966.

⁶⁵ Es bastante extensa la bibliografía dedicada al estudio de la escenografía y de los escenarios del teatro áureo, así que citaremos solo algunos trabajos teóricos como Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), 2005; Aurora Egido (ed.), 1989; Gómez, 2000; Ruano de la Haza, 2000; Varey, 1987.

⁶⁶ Ruano de la Haza, 2000, pp. 73-100.

⁶⁷ Ver Martín Marcos, 1989; Ruano de la Haza, 2000, pp. 101-112. Como observa oportunamente Cancelliere (1986, p. 38) a propósito de los objetos utilizados durante la puesta en escena, estos «giocavano in vario modo sulla scena un ruolo comico, sia determinando azioni, ritmi ed inciampi degli attori, sia proponendosi come materiali simbolici, capaci di alludere a funzioni improprie ed eterodosse, quali la femminilità per la pentola, la fallacità per il bastone o la spada e così via».

⁶⁸ Ver Caballero Fernández-Rufete, 2003; Recoules, 1975, y Becker, 1989.

⁶⁹ Ver Ruano de la Haza, 2000, pp. 265-270.

⁷⁰ Ver Bravo Villasante, 1944; Pailler, 1980.

la funcionalidad del recurso, que ha sido interpretado de modos diversos, radica, en mi opinión, en su valor humorístico. Cuando un gracioso, o más raramente otro personaje, pone al descubierto la debilidad de un efecto teatral repetido innumerables veces en las comedias, carente por tanto de originalidad, no solo provoca la risa con su autocrítica burlona, sino que salva aquello que critica por medio del humor⁷¹.

Siempre en el ámbito de la perspectiva semiótica aplicada al estudio de los elementos que confluyen en el sistema de los signos de la puesta en escena, Arellano aborda también el análisis de los aspectos visuales de la palabra teatral⁷², proponiendo un estudio sistemático de las potencialidades visuales de la palabra y de sus relaciones con los demás sistemas de signos teatrales, recurriendo a algunas premisas teóricas que permiten establecer útiles distinciones entre el aspecto verbal, y el más específicamente escénico⁷³. Observa Arellano:

la configuración del espacio en el teatro se relaciona en parte con el problema de las conexiones texto/representación, que suelen observar las aproximaciones semióticas a la escena distinguiendo lo verbal de lo escénico, con diversas formulaciones y precisiones. [...] La creación de los espacios teatrales involucra, por tanto, la posible realización escénica (material) de las didascalias explícitas e implícitas, pero también la construcción imaginaria (no ejecutada materialmente en el escenario) provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático⁷⁴.

Una diferenciación de este tipo es usual en estudios de semiótica, además de ser apta para realizar un análisis que permita establecer tanto las características como las relaciones entre estos dos elementos esenciales del drama que se reflejan, respectivamente, en el

⁷¹ Arellano, 1986, pp. 87-88.

⁷² Ver Arellano, 1995, reeditado 1999, pp. 197-237.

⁷³ Como asevera Pavis en su ya citado *Dizionario del teatro* (p. 491), «la nozione semiologica di testo ha originato l'espressione testo spettacolare (o testo scenico), da intendersi quale rapporto di tutti i sistemi significanti utilizzati nella rappresentazione, la cui organizzazione ed interazione formano la messinscena. Il testo spettacolare è, dunque, un concetto astratto e teorico, non empirico e pratico, che considera lo spettacolo un modello ridotto in cui si possa osservare la produzione del senso». Para profundizar la distinción entre texto-dramático y texto-espectáculo, ver García Barrientos, 1981, pp. 9-50; Díez Borque, 1975; Sito Alba, 1987, pp. 125-153.

⁷⁴ Arellano, 2001, p. 78.

denominado espacio dramático —el que representa la ficción como la describe el dramaturgo— y en el escénico, que es el concreto percibido por el público durante la representación⁷⁵.

En el contexto teatral, la palabra es capaz de modelar la percepción visual del espectador, de dirigirla hacia determinados aspectos, sirviéndose de su capacidad evocativa que consigue colmar las carencias de la escenografía. Esta función complementaria de la palabra escénica determina lo que Arellano define una «activación selectiva de los elementos del espacio escénico»⁷⁶. La palabra se inscribe, por tanto, en la escena como soporte imprescindible para la decodificación de los signos pertenecientes a la esfera de la cinésica, de la proxémica y de la escenografía, que podrían permanecer neutros, o ambiguos e incomprensibles. Esto significa que la palabra en el teatro no solo contribuye a evitar la ambigüedad en la escena, sino que sirve para esclarecer y explicitar el significado del mensaje que la representación envía al público⁷⁷.

La capacidad evocativa, visualizante de la palabra dramática se relaciona por una parte con la ticoscopia⁷⁸, y por otra con las didascalías, elementos indispensables que sirven de pauta en el contexto de la comunicación⁷⁹.

Por consiguiente, si consideramos el extraordinario valor informativo de las didascalías, sobre todo respecto a las indicaciones que aluden al comportamiento mímico-gestual y, más específicamente, a las funciones deícticas y proxémicas del texto dramático que se ejecutan

⁷⁵ Ubersfeld, 1989, pp. 108-143.

⁷⁶ Arellano, 1999, p. 210.

⁷⁷ Arellano, 1999, pp. 216-217.

⁷⁸ «Teichoscopia is the ancient dramatic device of extending the limitations of the dramatic scenery visible to the audience by introducing a messenger who narrates what he, from his own privileged perspective (for example while standing on a wall), is discerning in the distance concealed to the audience» (Nöth y Bishara, 2007, p. 63).

⁷⁹ A K. Bühler se debe la paternidad de la expresión *deixis am phantasma*. Se trata de una herramineta en base a la cual la fantasía o el recuerdo evocan el campo indicial. Así pues esta técnica permite imaginar, visualizar a través de la fantasía, una acción o un espacio caracterizado por determinadas dimensiones, ocupado o no por objetos y personajes y, sobre todo, identificar al sujeto que está hablando como origen de ese espacio, concretamente ausente en la escena, pero presente gracias a tal herramienta. Cuando, en cambio, el campo indicial corresponde al campo perceptivo, o sea cuando la función indicial se dirige a personas u objetos que ve efectivamente el espectador, tenemos una *demonstratio ad oculos*.

plenamente durante la actuación, serán evidentes los motivos por los que resulta imprescindible referirse a estos elementos en el caso de un estudio teórico expresamente centrado en la figura del gracioso.

La función proxémica, por otro lado, se expresa a través de un desplazamiento físico del actor que se conjuga con determinadas modalidades del discurso dramático, como por ejemplo el aparte o el soliloquio, que pueden traducir una amplia gama de estados de ánimo o, como a menudo acaece cuando el gracioso se apodera de la escena, sirviéndose de lo que precedentemente hemos definido la ruptura de la ilusión escénica en virtud de la cual se establece una complicidad entre el personaje y los espectadores que potencia y multiplica los niveles de comunicación teatral.

Por tanto existe un vínculo profundo entre la representación dramática y las técnicas poéticas del lenguaje teatral, fundadas en el recurso a la estimulación de la percepción visual y que implican tanto el estímulo visualizante de la metáfora como el recurso a las técnicas pictóricas, simbólicas, imaginativas, figurativas y cromáticas, en el ámbito de la construcción del lenguaje dramático. Afirma en este sentido Cancelliere:

La valencia de la metáfora siempre subentendida comporta que el teatro calderoniano, también el que sufre fuertemente el influjo de las prácticas italianas como el teatro de corte, acabe con el confirmar su especificidad en cuanto sobre todo teatro de palabra. Esta palabra poética, que la estética barroca ha codificado según las formas de pictoricismo sapiencial, al evocar espacios, efectos de luces y de sombras, objetos, estados de ánimo, etc., a través de la función deíctica, o sea haciéndose ella misma decorado verbal, compite con el decorado intensificando su visualización con efectos de trompe-l'oeil y de desbordamiento⁸⁰.

EL USO ESCÉNICO DEL VESTUARIO Y LAS CARACTERIZACIONES DEL GRACIOSO

Las modalidades dramáticas que regulaban el uso del traje en el teatro áureo español compartían algunos principios convencionales, de manera que el espectador pudiera identificar inmediatamente a cada personaje por medio de su instantánea eficacia visual⁸¹.

⁸⁰ Cancelliere, 2001, p. 261.

⁸¹ Sobre los significados y las funciones del vestido como instrumento esencial de la representación, ver M. de los Reyes Peña, 2000; Navarro de Zuvillaga, 1996.

La relación entre ropaje y función teatral se establecía a partir del significado social correspondiente al vestido, cuyo valor simbólico sugería al espectador una serie de datos e informaciones que le permitían reconstruir sexo, edad, posición social, raza y nacionalidad del personaje, su posible encuadramiento en tipos folclóricos o teatrales, la profesión, y, para concluir, la época en que presumiblemente se desarrollaba la acción representada⁸².

Como teoriza Díez Borque, cabe subrayar que «el traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje»⁸³.

Ya los tratadistas de la época abordaban la temática del vestuario teatral y consideraban que el uso del vestuario en la representación tenía que coincidir necesariamente con lo verosímil poético. Sin detenernos sobre cada uno de esos tratadistas, nos limitaremos a reproducir, en primer lugar, algunas palabras de Pellicer de Tovar el cual, en el *Precepto* 171 de la *Idea de la Comedia de Castilla* de 1635, afirmaba que

La gala y el adorno en los que la representan es elocuencia muda que escuchan los ojos. Para lo cual necesita de acomodarse a los trajes de las naciones donde introduce el suceso; si es en Francia, Inglaterra, Roma, España, Turquía o la India Occidental y Oriental cuidar de advertir a los autores los usos de aquellas provincias según el tiempo de que escribe⁸⁴.

El mismo asunto lo trató también Alonso López Pinciano en la *Epístola XIII* de la *Filosofía antigua poética*, donde afirmaba:

En la persona, después de considerado el estado, se debe considerar la edad, porque claro está que otro ornato y atavío o vestido conviene al príncipe que al siervo, y otro al mozo que al anciano; para lo cual es muy importante la segunda consideración del tiempo, porque un ornato y atavío pide ahora la España y diferente el de ahora mil años [...]; así-

⁸² Sobre las diversas teorías inherentes a la interpretación de signos, ver Juárez Almendros, 2006, pp. 26-40.

⁸³ Díez Borque, 1975, p. 68.

⁸⁴ Pellicer de Tovar, *Idea de la Comedia de Castilla deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán*, cit. en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 271.

mismo se debe tener noticia de las regiones, que en cada una suele haber uso diferente de vestir⁸⁵.

El carácter simbólico y convencional del ropaje había adquirido, como se ve, un papel importantísimo, ya que su valor semántico y connotativo era capaz de compensar la cortedad del aparato escenográfico de los corrales. Cabe añadir que uno de los aspectos de mayor importancia para conocer las características del vestuario en el teatro del Siglo de Oro son las didascalias del texto, en las que, de todas maneras, la descripción e instrucciones sobre su uso pueden oscilar entre la abundancia y las indicaciones de orden genérico. Además, por medio del mecanismo de la redundancia, y de algunas alusiones en los parlamentos pronunciados por los personajes, es posible recabar mayor información sobre las características del vestuario y sus funciones.

Si se considera que «la ambigüedad del código de la ropa, su calidad de ser transferible y su índole teatral ofrecen ricas posibilidades tanto para establecer la identidad como para ocultarla o transformarla»⁸⁶, se desprende que por un lado el acto de vestirse determina una asunción de identidad, y por otro implica una reflexión sobre el concepto mismo de identidad del personaje, ya que la identidad puede construirse no solo a partir del principio de la ficción, sino por medio de la herramienta teatral del enmascaramiento, u ocultando la identidad. Como sostiene al respecto Díez Borque, se deduce que «la importancia de los signos del vestuario en la comedia del Siglo de Oro se comprende mejor si tenemos presente lo que podríamos llamar funcionamiento inverso: el disfraz»⁸⁷.

Como se podrá deducir de la ejemplificación de nuestra hipótesis de trabajo, que coincide con el proceso analítico de las obras examinadas, el aspecto extravagante e insólito tiende habitualmente a asumir la valencia simbólica de una llamativa contraposición paródica en relación al protagonista.

⁸⁵ Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, pp. 277-278.

⁸⁶ Juárez Almendros, 2006, p. 30.

⁸⁷ Díez Borque, 1975, p. 69.

LA SÍNTESIS DE LO TRÁGICO Y LO CÓMICO EN LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA DEL GRACIOSO CALDERONIANO

Como origen de la crisis que afligía al hombre del barroco se señala la rotura de la unidad epistémica renacentista que había comenzado a desmoronarse a raíz de la pérdida de la centralidad, otrora indiscutible, especialmente en el campo político, cultural, social y económico, de España. Además, una profunda rotura de la secular unidad monolítica que caracterizaba a la Iglesia preservando su autoridad sobre los fieles exacerbaba este escepticismo⁸⁸.

La percepción del dramático momento histórico fue no solo el motor de la crisis que determinó una profunda sensación de desengaño, sino también el contexto problemático en el que radican tanto la reflexión crítica como la producción artística de la época⁸⁹.

La contrarreforma y la filosofía de la segunda escolástica contribuían, por su parte, a difundir el sentido dramático de la vanidad y de la transitoriedad de la existencia terrena⁹⁰. El destino del hombre, el libre albedrío, la capacidad de autodeterminación, el derrumbamiento de las certidumbres hasta entonces infalibles, eran todas cuestiones que marcaban el drama del hombre barroco y transfiguraban su existencia en una escenografía de apariencias engañosas, en una tupida trama de sucesos y personajes que confundían la sutil línea entre la vida y la ficción.

Uno de los elementos más importantes de la transición de la episteme renacentista a la barroca es la superación de la unidad de la perspectiva y consecuente dilatación del punto de vista, en una dimensión narrativa que se va formando a través de las modalidades expresivas caracterizadas por una articulación múltiple⁹¹.

Como ya observó Bachtin, precisamente las épocas marcadas por profundos cambios y trastornos son los terrenos más fértiles donde arraiga y se difunde el germen del antiguo género serio-cómico, que los griegos definían con el término *Spoudaiogélon* (σπουδαιογέλιον).

Lo serio-cómico abarcaba todos aquellos géneros (como la sátira menipea y el diálogo socrático) marcados por características como la

⁸⁸ Ver López Sebastián, 1981.

⁸⁹ Ver Green, 1983; Jiménez Moreno, 2002.

⁹⁰ La extensión y complejidad del tema no nos permiten tratarlo exhaustivamente; ver Rodríguez de la Flor, 1999.

⁹¹ Cancelliere, 2005.

referencia a las tradiciones populares, y la ausencia de cualquier mirada idealizadora y reverente que mirase a la tradición como si fuera un tesoro de fundamentos estéticos y morales infalibles, inmutables y eternamente válidos, sustituidos conscientemente por los principios vitales de la libre invención y del libre discernimiento crítico.

Es verdad que en todos estos géneros serio-cómicos existe un fuerte elemento retórico, pero en la atmósfera de jocosos relativismo propia del sentimiento carnalesco del mundo, este elemento cambia sustancialmente: se debilita su unilateral seriedad retórica, su carácter racional, unívoco y dogmático. Por ello, como sostiene Ponzio:

Alla parola monologica, all'ingenua integrità e sicurezza dell'autocoscienza dei generi alti e seri si contrappone nella menippea, come nel dialogo socratico (e nei generi affini: diatriba, soliloquio, simposio, ecc.) la dialogicità intrinseca della parola, che viene ad assumere un ruolo decisivo, vitale per il personaggio⁹².

En consecuencia, la verdad unívoca, ortodoxa e inmutable cedía paso, en la España del xvii, al careo entre las voces, al relativismo de los puntos de vista, al multiplicarse de las perspectivas, a rebasar el límite.

Siguiendo esta lógica, si el tono serio siempre ha sido el revestimiento respetable de la tradición, defendida y difundida como verdad infalible, el cómico se ha impuesto, en cambio, como una de las pocas armas en grado de rasguñarla con la ironía irreverente de la que se sirve para poner en evidencia los límites, el engaño en ocasiones, las construcciones ilusorias.

En virtud de lo que denominamos *realismo grotesco* los aspectos materiales y corporales, centrales en la tradición cómica de la colectividad popular, se hacen principio universal y positivo.

Así como en los carros de carnaval desfilaban fantoches de los que la sociedad se burlaba y tras las máscaras podía ocultarse la verdad, de igual manera en el escenario de los corrales y de los teatros de corte, el gracioso representaba la metáfora de la vida hecha teatro.

Pero en esta trasposición dramática no hay que menospreciar el ascenso de una burguesía popular trabajadora y activa y, por tanto, la nueva codificación social y teatral de un personaje básico en la come-

⁹² Ponzio, 1980, p. 119.

dia nueva, precedentemente confiado al antojo de los juglaresy bufones.

La idea del *theatrum mundi*⁹³ llega a Calderón proveniente de una larga tradición clásica y medieval, pero en sus dramas es donde alcanza el ápice de sus posibilidades expresivas⁹⁴, encarnándose en las múltiples funciones dramáticas de las que el gracioso puede hacerse cargo en cuanto la construcción de este personaje abandona la tradición que confinó a sus predecesores en los territorios de la comicidad y se prepara a explorar los territorios de lo trágico⁹⁵.

La naturaleza fronteriza del gracioso se revela en su capacidad de moverse autónomamente a lo largo de la línea que separa lo trágico de lo cómico, la realidad de la ficción, la verdad del engaño, y se expresa recurriendo a una serie de modalidades expresivas calibradas para romper la ilusión escénica.

Según Soufas

Due to his unique position, often as spectator of the same drama he helps to represent, moreover, the gracioso serves as the intermediary between the real-life public and the depicted world of the stage community, thereby enhancing the vestiges of the ritual and communal experience inherent in the *carnivalesque* spirit and structure of the *comedia*⁹⁶.

Estas modalidades de construcción del personaje, aun centrándose en la dramaturgia, traducen en la escena un fenómeno ampliamente difundido en la cultura de la época y que Bonito Oliva teorizó en la llamada «ideología del traidor»⁹⁷. La adopción de una actitud disociada respecto a la realidad, que se sirve de la ironía como instrumento por excelencia mediante el cual el gracioso se relaciona con los demás personajes y expresa su personal visión de la existencia y del sistema en que vive, corresponde a la conciencia, por parte del artista, de operar manipulando un repertorio de modalidades expresivas dadas, consolidadas por la costumbre y la práctica realizada con las formas codificadas. Es una posición fuertemente crítica que la ironía traduce en una amplia gama de instrumentos retóricos que van desde la para-

⁹³ Ver de Ritter, 1952. Es un topos ampliamente estudiado por Jacquot, 1957.

⁹⁴ Andrés, 2004.

⁹⁵ Antonucci, 2011.

⁹⁶ Soufas, 1990, p. 316.

⁹⁷ Ver Bonito Oliva, 1977, pp. 19-24.

doja hasta la parodia, con todas las consecuencias que dramatúrgicamente comporta. La perspectiva y el alejamiento irónico adoptados por el «traidor», recuerdan el principio del punto de vista del *Sprecher*, «el que dice», una figura utilizada a menudo por los pintores manieristas y dirigida hacia un lado como para ponerse en contacto con el gesto y la mirada con el espectador.

En la mirada del gracioso calderoniano se percibe no solo una actitud irreverente ante las convenciones sociales, artísticas y dramáticas, sino también un punto de vista irónico y desenmascarador mediante el cual se le indica al espectador una nueva perspectiva para observar con otra óptica las vicisitudes que se representan en la escena o dentro del cuadro.

Como ya hemos dicho en otras ocasiones, una de las premisas teóricas de las que parte nuestro trabajo es considerar al gracioso calderoniano figura polivalente dentro de las dinámicas que mueven la acción dramática.

Basarse en un planteamiento teórico que persigue definir este personaje como una entidad monolítica, construido exclusivamente con estereotipos, significa privar al gracioso de una complejidad y de una polivalencia que hacen de él una especie de comodín, un instrumento teatral versátil.

Adoptamos, pues, una perspectiva metodológica basada en el principio según el cual es oportuno renunciar a cualquier intento de reducción de esta figura a una categoría dramática unívoca e inmutable, universalmente válida, a favor de una apertura teórica más amplia en la que confluyan las innumerables potencialidades expresivas y funcionales del gracioso. Gunter, en los años sesenta, subrayó la dificultad de clasificar y definir al gracioso y afirmó que:

Frente a una fenomenología tan varia y complicada, ciertos críticos, resignados a no poder atribuir a una sola cara aspectos tan contrastantes, acabaron por definir al gracioso de Calderón como el mismo símbolo de la variedad y de la versatilidad, viendo en ello un rasgo típicamente barroco: lo «proteiforme» de que hablaba Jean Rousset⁹⁸.

El estudioso, además, señaló el aspecto ligado al polimorfismo del gracioso vinculándolo a su capacidad de estar presente tanto en el

⁹⁸ Guntert, 1977, pp. 441-442.

nivel intradieгético como en el extradieгético, o lo que es lo mismo, tanto en la escena, con los demás personajes y formando parte de la acción, como fuera de ella, en virtud de la relación de complicidad instaurada con el público. Una perspectiva crítica compartida también por Soufas, que relaciona el fenómeno renacentista de los espectáculos teatrales con un proceso de adaptación y conversión del rito del carnaval común a las experiencias dramatúrgicas europeas y del que el gracioso hereda la tradición de la disensión colectiva respecto a las jerarquías establecidas sobre las que se erige el edificio rígido de la sociedad.

La emancipación de los vínculos funcionales y expresivos impuestos por la tipificación del papel risible, la apertura a la dimensión de lo trágico y la manipulación de los estereotipos ligados a la tradicional codificación de la comicidad, representan los aspectos sobre los que más se concentrará nuestra atención, a partir de la premisa según la cual precisamente los aspectos ligados a la predisposición hacia la variedad y la heterogeneidad son los que determinan la especificidad característica de la innovación calderoniana, teniendo cuidado con las insidias que se esconden, en cambio, en el estudio e institución de una categoría dramática abstracta, de ese elemento común que tiende a una nivelación de las diversidades y paradójicamente se esfuerza en reducir y uniformar la naturaleza polimórfica del gracioso. Como afirma al respecto Rubiera:

No todos los graciosos son iguales, a pesar de que se puedan reconocer unos procedimientos comunes, muchas veces repetidos, en el modo de producirse la comicidad. Sí hay un aire familiar que une a los graciosos, calderonianos o no, miembros todos de la «cofradía del contento». Sí hay una base común que hace que ese tipo de papeles lo identifiquemos con un solo nombre, la figura del donaire, y que apunta a un tipo de actor que se especializara en su representación⁹⁹.

⁹⁹ Rubiera, 2010, p. 309.

CAPÍTULO TERCERO ANÁLISIS DE LA FIGURA DEL GRACIOSO

MODALIDAD DE INSERCIÓN SIMPLE DEL GRACIOSO

Ya hemos abordado las principales problemáticas de tipo teórico y metodológico en relación con las cuestiones de la taxonomía de los géneros teatrales, que representa un aspecto capital en la definición de la posible tipología dramática para una obra como *El príncipe constante*¹. Las modalidades dramáticas de la presencia del papel risible dentro de esta pieza responden al principio estructural de una inserción simple del agente cómico, que cabe interpretar como una mera condescendencia por parte de Calderón ante las expectativas del público, o como una adaptación de la estructura dramática de la obra a las convenciones teatrales de la época. La extrema marginalidad de Brito en el espacio de la diégesis permite suponer una función de tipo contrastivo ligada a este personaje, cuya estereotipada mediocridad permite resaltar posteriormente el heroísmo y el espíritu de sacrificio de don Fernando².

La presencia de Brito en *El príncipe constante* está totalmente circunscrita en la segunda parte del primer acto, tras el desembarco de don Fernando en las costas africanas. El gracioso se presenta en escena vestido de soldado y es probable que simulara exagerada y ridículamente un arribo penoso a la playa, ya que su gesto se puede interpretar como una parodia del rito clásico de los agradecimientos realizados por el naufrago (vv. 504-513).

La figura del donaire se exhibe en una irónica polémica sobre los peligros que entraña la navegación y alude con tono sarcástico —como observa Cancelliere— a las misteriosas propiedades de la brújula. Los

¹ Para un panorama detallado sobre las diferentes propuestas de clasificación de esta obra, ver la Introducción de Cancelliere a su edición, en particular pp. 22-27.

² Gascón Vera, 1983.

versos siguientes, censurados en la edición original, son un evidente ataque satírico contra Paravicino y proponen un paso de su *Memorial*³:

Una oración se fragua
fúnebre, que es sermón de Berbería:
panegírico es que digo al agua,
y en emponomio horténsico me quejo;
poque este enojo, desde que se fragua
con ella el vino, me quedó y ya es viejo.

La interpretación de este parlamento de Brito presenta bastante dificultad, puesto que su construcción ingeniosa se presta a una doble lectura en la que confluyen tanto la referencia a los avatares del desembarco como a la grandilocuencia de Paravicino. Poco después el contrapunto ridículo del comportamiento pusilánime de Brito, que asiste de lejos al combate y busca un escondrijo seguro, no hace sino resaltar el heroísmo de los príncipes portugueses:

El cuartel de la salud
me toca a mí guardar siempre.
¡Oh qué brava escaramuza!
Ya se embisten, ya comete.
¡Famoso juego de cañas!
Ponerme en cobro conviene. (vv. 583-588)

En lo trágico de las circunstancias, el comportamiento del gracioso es emblemático de su absoluta marginalidad; se trata, de hecho, de la inserción de un elemento pegadizo, sustancialmente autónomo e independiente de la acción principal.

La batalla se ha acabado: don Fernando ha caído prisionero de los musulmanes, que fijan como rescate del príncipe la entrega de Ceuta. Cuando todos los personajes han salido de escena dejan a Brito en tierra fingiéndose muerto, pero a pesar de su naturaleza miedosa y la completa falta de valor, invadido por un fuerte sentimiento de patriotismo y, más en general, de un espíritu de revancha de su propia identidad cristiana, apuñala inesperadamente a dos moros que deambulaban entre los cadáveres (I, vv. 965-970).

³ Alarcos García, 1937, y Cerdan, 1978 y 1983.

La construcción dramática del papel risible en *El príncipe constante* se caracteriza, pues, por las modalidades de inserción simple del personaje que gravita solo periféricamente alrededor de la acción principal; aun así hay que subrayar la importancia de la última aparición de Brito en la obra, ya que aunque se circunscribe en una dimensión casi de farsa y parodia del agente cómico, la misma testimonia la absoluta centralidad del sentimiento religioso que empapa la ideología de la pieza⁴. El gracioso, de hecho, tradicionalmente un personaje burlón, cobarde y aprovechado, se erige a su manera en los últimos versos de sus parlamentos como baluarte de la cristiandad, participe en una colectiva defensa del universo católico.

En cuanto a *La gran Cenobia*, se trata de una tragedia con final feliz que se desarrolla mediante una fuerte contraposición dramática en la que el conflicto trágico se configura en el choque entre la protagonista y el emperador romano Aureliano. Afirma, de hecho, Arellano:

Apuntaré que hay una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas, que las tragedias existen en el Siglo de Oro, y que *La gran Cenobia* pertenece a esta clase fundamental, pudiéndose considerar una *tragedia a lieto fine*, de final feliz, que era una de las posibilidades contempladas en la época: tiene grandes personajes protagonistas, representa pasiones coherentes con esa categoría (como la ambición, la soberbia y la obsesión de reinar) y muestra grandes mutaciones de fortuna con fondo histórico, etc⁵.

La construcción de los dos protagonistas, Cenobia y Aureliano, explota pues las modalidades de un fuerte contraste psicológico cuyo desenlace se traduce tanto en los términos de una justicia poética como en los de una igualmente lógica perspectiva moral. De Cenobia, reina de Siria, Calderón nos ofrece el retrato coherente de la figura ideal del sabio estoico⁶; Arellano la describe así:

⁴ Parece pues que en Brito se enciende repentinamente un profundo sentimiento de pertenencia a la colectividad cristiana, en virtud de la cual su valor y arrojo pueden relacionarse con la exhortación de don Fernando: «Cristianos sois, haced como cristianos» (cfr. I, vv. 558-559).

⁵ Arellano, 2007, p. 15.

⁶ Ellis, 2008.

Cenobia se presenta siempre al espectador como una reina modelo, que reúne el valor y la belleza. [...] El retrato parece seguir los modelos ideales de los tratados de educación de príncipes del barroco⁷.

El valor y la sabiduría de Cenobia contrastan con la naturaleza ambiciosa y violenta de Aureliano, esclavo de un orgullo desmedido y de pasiones no es capaz de refrenar⁸.

Dentro de este esquema trágico, Calderón inserta esporádicamente las intervenciones del gracioso, limitadas al primer y segundo acto y siempre bastante marginales. Es posible observar como la construcción del papel risible en esta comedia responde sustancialmente al topos teatral del *miles gloriosus*; ya desde los primeros parlamentos, en efecto, Persio se define a sí mismo como «un soldado venial» en busca de provecho que, explotando una apetitosa oportunidad que le concede la fortuna, se presenta en la corte de Cenobia para reivindicar la recompensa de otro y asume para ello la identidad de Andronio.

Su aparición en la escena es emblemática de la absoluta marginalidad de este gracioso dentro de la acción dramática, que se adentra en el palacio real, pero que instaure inmediatamente con el público —a través de un largo aparte— una relación confidencial y casi exclusiva por medio de la cual se identifica a los ojos de los espectadores y les hace partícipes privilegiados de su embrollo.

Dentro de nuestro análisis, los pasos más importantes para el estudio de este personaje son las narraciones cómicas de dos episodios fantásticos que obedecen —como observa Arellano— a la fórmula de las «mentiras disparatadas»⁹. Aquí viene el primer cuento:

Guardaba un gigante
de una viña cada uva
tan grande como una cuba.
Contra aquel monstruo arrogante
quisieron que fuera yo
a traerles cierto día
que hambre la gente tenía.
El gigante me sintió;

⁷ Arellano, 2007, p. 14.

⁸ Novo, 2003.

⁹ Arellano, 2006, p. 37.

y yo, usando del consejo
más que de la valentía,
dejé una uva vacía
y vestime de pellejo.
Él, oliendo carne humana,
entre las cepas llegó,
¿y qué hizo? El diablo le dio
entonces de comer gana,
y aquel mismo grano quita
de la cepa, y de un bocado
me zampa, medio mascado;
pensando que era pepita
me arrojó tanto, que fui
volando, si es que volaba,
el ejército, que estaba
quinientas leguas de allí. (I, p. 79)¹⁰

Pese a que Persio no se sirva del aparte, se trata de una historia inverosímil que parece más bien dirigida al público con la finalidad de suscitar la hilaridad, que parte efectiva de un diálogo entre el gracioso y la reina, la cual, indiferente ante la respuesta desatinada del soldado, sigue leyendo su pretendido memorial.

A diferencia del episodio fantástico en el cual Persio dice haber entrado en la viña de un gigante, el del asalto a las murallas enemigas lo escucha con atención Cenobia, quien, de todas formas, a oscuras del engaño, del que solo —como ya hemos señalado— es sabedor el público, supone erróneamente que la graciosidad del suceso se debe a una manifestación de modestia del soldado, con la meritoria intención de quitarle importancia y disminuir el alcance heroico de sus hazañas (I, p. 79).

Tampoco los demás personajes presentes en la escena captan la hilaridad del diálogo entre Persio y la reina; esta comicidad alcanza mayor significación cuando Cenobia, confiando en el supuesto valor del gracioso al que considera un héroe, cuenta con su fuerza para afrontar el posible peligro delante de un desconocido que ha llegado enmascarado a su corte y le pide audiencia: lo que hace divertida semejante situación, de por sí peligrosa, es el contraste ridículo entre el evidente miedo de Persio y el absurdo equívoco por el cual sus

¹⁰ A partir de ahora, se hará referencia a la edición de Valbuena Briones, 1959.

síntomas de turbación se interpretan como manifestaciones de un sincero temor por la la reina.

En la tipología dramática de la inserción simple del papel risible se puede enmarcar también el personaje de Chato en *Judas Macabeo*, tragedia de argumento histórico basada en los acontecimientos dramáticos de la rebelión hebrea contra las persecuciones de Antíoco durante el siglo II a. C.¹¹.

Chato al servicio de la joven Zarés, entra en escena al principio del acto I, para anunciarle la agonía del anciano tío provocada por la noticia de la muerte heroica de uno de sus hijos; el gracioso aprovecha la ocasión para exhibirse en un ataque violento y ridículo contra la vejez, recuperando un antiguo topos literario cuyo ejemplo más representativo puede ser considerado el del poeta griego Mimnermo quien por un lado cantaba la vanidad de la juventud y de sus placeres efímeros y por el otro reprochaba la consunción gradual e inexorable de la vejez. Estas son las palabras con las que Chato se burla de la «negra vejez» y al mismo tiempo alude sarcásticamente a los medios de que se valen las mujeres para camuflar sus efectos, lo que entraña un comportamiento misógino, faceta muy frecuente del gracioso:

¡Oh, lo que fuera de ver
un reino sin vieja alguna!
Y si quieres ver, Zarés,
si el ser vieja es cosa fea,
no hay mujer que, aunque lo sea,
te confiese que lo es.
¡Que las canas, que honor dan,
se tiña una loca vieja,
y no tiña una bermeja
sus hilachas de azafrán!
¡Que la doncella, que en ella
se enseña el signo a fingir,
mientras se atreva a decir
sin vergüenza: «Soy doncella,!
y a quien la edad aconseja
y da el tiempo desengaños,
al cabo de tantos años

¹¹ Arellano, 1983.

nunca ha dicho: «Yo soy vieja»!
 ¿No oyes el llanto que suena? (I, p. 9)

Chato participa nuevamente en la acción dramática al principio del acto segundo, cuando Zarés, decidida a conquistar el amor de Judas mostrándole su preparación al combate y su docilidad a la disciplina militar, se presenta «armada y con una bandera al hombro».

El gracioso actúa en este caso, como suele suceder en las dinámicas convencionales de la Comedia nueva, como contrapunto ridículo del personaje al que presta servicio; la didascalia que anticipa su entrada en escena recita: «sale Chato, vestido de soldado ridículamente con muchas armas» (II, p. 14).

La comicidad lingüística del gracioso, además del aspecto ridículo y de las frecuentes observaciones de tono chistoso, se completa con la consabida construcción de un personaje que responde a los principios de una hilarante ética de la cobardía. Parece bastante significativo al respecto la reacción disparatada de Chato en el diálogo en el que Zarés le pide que combata:

CHATO	¿Qué pretendes?
ZARÉS	Saca tu espada.
CHATO	La mía es muy recatada, y teme el parecer deshonesto delante de tanta gente.
ZARÉS	Desnúdala ya.
CHATO	Es doncella, y porque mejor lo pruebe, jamás sangrienta se ha visto; y tanto, que por no verse con tal mancha, su costumbre es no reñir, pero a veces vienen al hombre ocasiones donde excusarse no puede... (II, p. 15)

El gracioso se niega a luchar dejándolo entender con ironía, y valiéndose de una herramienta retórica que, aprovechando las posibilidades alusivas del lenguaje que decide utilizar, transfigura cómicamente la imagen de la espada en la de una doncella que protege su virginidad al quedar escondida con firme voluntad.

Más allá de ciertas esporádicas intervenciones a las que nadie parece prestar la mínima atención, mientras Lisías, Simeón y Jonatás se disputan una banda de Zarés, Chato vuelve a la escena como rehén de unos soldados sirios que confunden su atavío ridículo con el de un espía. Nos parece interesante citar parte del parlamento entre el gracioso y Lisías ya que en él es posible notar un claro ejemplo de *αλογία*, término que, según la antigua tripartición de la locura que propone Cancelliere, connota generalmente los disparates del bobo y, a veces, como en este caso (donde el núcleo de la alusión cómica es el doble sentido del verbo «partirse»), los del gracioso¹²:

LISIAS	¿Qué esperas?
CHATO	¿Qué he de esperar? Que me ahorquen para irme.
LISIAS	Pártete.
CHATO	No he de partirme; entero me han de colgar. ¡Bueno es andarme engañando con «ya te ahorco y ya no», como si fuera hombre yo con quien se han de andar burlando! (II, pp. 19-20)

En el acto tercero, Chato aparece solo al final de la acción, cuando el asedio de Jerusalén está por concluirse; también en esta ocasión, la construcción del personaje, una vez más, obedece a las convenciones teatrales de la época: busca un sitio seguro donde esconderse y del que observar tranquilamente la acción como si fuera un espectáculo cualquiera.

La inserción del gracioso en *El mayor monstruo del mundo* es asunto vinculado a la composición interna que regula la disposición e interrelación entre los episodios que construyen la diégesis de la obra. Ejemplo de la frecuente incomprensión de lectura de la obra es la constatación de una supuesta rotura del principio de unidad de la acción sobre el que se basaría la construcción de la diégesis, factor que determina la recriminación de una doble fatalidad privada de efectivas razones dramáticas, y un embrollo de tramas paralelas, defecto que —según este enfoque crítico— incluiría la inserción in-

¹² Cancelliere, 2003, p. 132.

oportuna de la figura del donaire, ya que se trataría de un personaje sin conexión real con las dinámicas trágicas de la pieza¹³.

En cambio, representativo de una visión crítica opuesta es el planteamiento teórico de Hesse (1956) quien opina que la estructura de la obra descansa sobre la ley de subordinación, fórmula que regula la relación entre las dos acciones cardinales de la pieza, por un lado la de las dinámicas trágicas del amor atormentado entre Herodes y Mariene, y por el otro la que introduce el elemento perturbador de los celos morbosos del Tetrarca, es decir el personaje de Octaviano.

Es fundamental añadir que con estos dos núcleos diegéticos principales coexisten tres acciones paralelas que, como demuestra Arellano, se insertan perfectamente en el sistema dramático de la obra y no perturban su equilibrio, puesto que las modalidades de su construcción respetan las convencionales codificaciones teatrales de la época¹⁴.

Parece conveniente ocuparnos, aunque sea sumariamente, de algunas cuestiones sobre la transmisión del texto. Como es sabido, nos han llegado dos versiones de esta obra: una en la *Segunda Parte* de las comedias de Calderón, de la que se encargó el hermano del dramaturgo y que consireamos la *editio princeps*, reeditada en tres momentos diferentes (1637, 1641 y 1673), y una manuscrita, en parte autógrafa, con dos licencias de representación, de 1667 y 1672. Existen sustanciales diferencias entre las dos versiones, elementos que analizó cuidadosamente Ruano de la Haza, el cual halló una serie de variaciones léxicas, estilísticas y musicales¹⁵.

Ante todo urge aclarar la influencia de esta doble redacción en la caracterización del gracioso y su función. Hay que señalar las diferencias entre Malacuca en *El mayor monstruo del mundo* y Polidoro (homólogo del primero) en la redacción sucesiva de *El mayor monstruo los celos*, probablemente destinada a la representación en palacio, según hipótesis fundada sobre el análisis de las variantes principales que testimoniarían para Caamaño Rojo un nuevo proyecto teatral «con menos concesiones al humor propio de los mosqueteros de los corrales de comedias»¹⁶.

Dando por buena esta solución para la segunda redacción de la pieza, cuyo enfoque dramático se orientaría hacia un aumento del

¹³ Menéndez Pelayo, 1941, pp. 252-267.

¹⁴ Arellano, 1999, pp. 129-130.

¹⁵ De la Haza, 1998. Ver también Caamaño Rojo, 2002.

¹⁶ Caamaño Rojo, 2002, p. 146.

tono trágico, es difícil explicar la inserción de una escena marcadamente cómica, ausente en la primera versión. Según Arellano podría explicarse en virtud de dos principios que responden a la fórmula convencional de la tragedia áurea: por un lado la presencia del gracioso se mantiene prácticamente marginal y no altera la percepción dramática de la obra; por otro lado responde con verosimilitud a la gama de peculiaridades teatrales que distinguen la Comedia nueva y que obedecen, como en este caso, a un mero factor de condescendencia con las expectativas del público, que espera al gracioso tanto en la corte como en los corrales¹⁷.

En ambas redacciones la presencia del gracioso gravita, siempre marginalmente, alrededor del núcleo diegético de la tragedia y la naturaleza del elemento cómico, bien que sometida a modificaciones en el paso de la primera a la segunda versión, no pasa de factor pegadizo. En *El mayor monstruo del mundo*, Malacuca comparece solo una vez a mitad del acto I, dos en el II y una en el III; su ingreso en la escena se verifica como una calculada suplantación entre Aristóbolo y el gracioso, el cual, de acuerdo con las costumbres de la época, hace partícipe al público de la ficción mediante el recurso del aparte, engañando astutamente a Octaviano con un registro lingüístico y porte real que solo a los ojos avisados de los espectadores resulta ridículo e hilarante (I, pp. 463- 464).

En el acto II, la presencia del gracioso se limita a la torre en la que padece prisión por haber sido confundido con el cuñado de Herodes; además de un sucinto diálogo con los soldados, es de particular interés el intercambio de palabras entre Malacuca y el Tetrarca quien creyendo abrazar a Aristóbolo, se encuentra, en cambio, en presencia del gracioso, que explica burlescamente su fingimiento:

¿Quién no tendrá fingimiento
de ser príncipe fingido?
Pues, y esto a ninguno asombre,
más en cualquiera suceso
vale ser príncipe preso
que pícaro libre, un hombre. (II, pp. 472-473)

¹⁷ Arellano, 2006, p. 40.

Otra intervención interesante del gracioso es cuando el personaje reflexiona sobre precariedad de las cargas e instituciones humanas a través de una lente humorística en la que se proyecta un topos tan apreciado por la dramaturgia de Calderón, el *theatrum mundi*:

¡Señores, que se anden otros
de aqueste mundo en la farsa,
haciendo príncipes, reyes,
duques, obispos y papas,
marqueses, condes, vizcondes,
y una vez sola y cuitada
que hice un príncipe yo,
me va saliendo a la cara! (II, p. 475)

Al ocuparnos de la adopción de una perspectiva crítica útil para analizar la construcción y la inserción dramáticas del gracioso en *El alcalde de Zalamea*, nos hace falta en primer lugar empezar por algunas consideraciones preliminares sobre la relación entre dicha obra de Calderón y la homónima Comedia de Lope. Podemos afirmar que *El alcalde de Zalamea* constituye una refundición que comporta un resultado dramático nuevo, dotado de coherencia interna y de una construcción del conflicto trágico basada en un complejo *sentido del honor*¹⁸.

En un contexto histórico-social basado sobre una concepción extremadamente jerarquizada de la sociedad, Calderón inserta un conflicto dramático cuyo eje principal está constituido por la ley de honor en la multiplicidad de sus interpretaciones.

Las cuestiones relativas a la presencia del elemento cómico en *El alcalde de Zalamea*, entrañan ante todo la necesidad de efectuar una distinción entre una tipología de inserción simple, que corresponde a los paréntesis cómicos de don Mendo y Nuño, y una de inserción compleja de la pareja cómica formada por Rebolledo y la Chispa.

Se trata de una fórmula dramática cuyo núcleo reside en una especie de generalización del agente cómico, como observa oportunamente Escudero¹⁹. Como en tantas otras cuestiones debatidas en el círculo de la crítica calderoniana, la funcionalidad efectiva de la pareja formada por don Mendo y Nuño en las dinámicas que regulan la

¹⁸ Kersten, 1972 y Casanova, 1968.

¹⁹ Escudero, 2010, p. 117.

estructura de la obra se pone en tela de juicio, puesto que resulta difícil aclarar cómo los dos personajes entran en una integración homogénea de la trama²⁰.

A nuestro parecer es pertinente reproducir las observaciones formuladas por Arellano respecto a la funcionalidad de la inserción dramática en virtud de la cual Calderón predispuso la presencia de los dos personajes en la obra:

Las cosas son algo más complicadas, pues don Mendo, con su orgullo de hidalgo hambrón, su desprecio por los villanos, su negativa a pensar en casarse con Isabel, refleja en tono bufo la misma actitud que muestra el Capitán, funcionando como ilustración secundaria del conflicto trágico central. En otra vertiente, el hidalgüelo no establece oposición solamente, como se suele estimar por la crítica, con Pedro Crespo, sino también con los soldados y los nobles militares (se declara capaz de echarlos a todos a cuchilladas, pero pasa al lado disimulando, por cobardía, vv. 1305 y ss., 1423-1424), creando así dentro de los límites de Zalamea, un verdadero microcosmos social y estamental, en el que los villanos han de soportar las demasías de diversas especies de nobles degenerados, a los que se oponen también los buenos militares como don Lope de Figueroa²¹.

Si la función del personaje de don Mendo es esencialmente la de ser el reflejo —ridículo— del conflicto trágico que constituye el núcleo dramático de la obra, en Nuño se nota en cambio una reminiscencia literaria de Sancho Panza y de aquel Lazarillo que durante breve tiempo fue escudero de un mísero hidalgo caído en desgracia, pero desesperadamente anclado al culto de una apariencia irrenunciable y agobiante. Nuño se presenta como figura estrechamente ligada a la dimensión servil que por su subalternidad (tanto social como dramática), y por la construcción específica del personaje, podemos vincular a la codificación convencional del gracioso. Su presencia, siempre junto al personaje de don Mendo, nos parece una rememoración anecdótica y referencia literaria inequívoca de tributo a Cervantes²², que, aun pudiendo encuadrarse a la manera de contrapunto humorístico respecto al núcleo central de la tragedia, no pasa

²⁰ Ver, a título de ejemplo, Wilson, 1982, y Abrams, 1966.

²¹ Arellano, 2006, pp. 141-142.

²² Para las referencias a los ecos de la obra de Cervantes en los dramas calderonianos, ver Sánchez, 1957; Ter Horst, 1982; Arellano, 1999b.

de ser concretamente un factor marginal, cuyas intervenciones se limitan a los primeros dos actos de la obra.

Poco antes de que el hidalgo y su criado aparezcan en la escena, se hace un explícito comentario que relaciona al noble con el personaje de don Quijote (I, vv. 214-219), un comentario reforzado eficazmente por la caracterización ridícula de don Mendo a la manera de «hidalgo de figura», expresión que conlleva la idea de su apariencia ridícula.

Núcleo indiscutible de las observaciones sarcásticas de Nuño es el deseo frustrado de satisfacer un hambre destinada a quedar insatisfecha, y este fantasma de la comida no puede sino empapar todo nivel metafórico y simbólico del lenguaje ingenioso del gracioso.

Ya a partir de estos primeros versos es evidente que se recurre a un topos muy frecuente y conocido tanto en la tradición de la literatura picaresca, como de la dimensión *entremesil*. En la primera parte de este diálogo, la comicidad lingüística de Nuño se percibe en el uso ingenioso de términos que, por su marcada ambivalencia, se prestan a juegos de palabras alusivos cuyo mensaje sarcástico reside en la denuncia de la miseria del hidalgo. Buen ejemplo del culto de las apariencias que caracteriza las maneras estafalarias de don Mendo es el caso del «palillo» y de su ridícula ostentación como símbolo engañoso de una abundante comida recién consumida:

DON MENDO	¡Baste! y pues que han dado las tres, cálzome palillo y guantes.
NUÑO	¿Si te prenden el palillo por palillo falso? (I, vv. 235-238)

En conclusión, podemos afirmar que la inserción dramática de la pareja cómica formada por el hidalgo don Mendo y su escudero Nuño obedece, en primera instancia, a su valor de referencia literaria. Aunque no determinen ninguna consecuencia significativa en la acción, su presencia no resulta incongruente respecto al universo simbólico de la tragedia.

MODALIDAD DE INSERCIÓN COMPLEJA

Es diferente, en cambio, el caso de la pareja cómica que forman Rebolledo y la Chispa, cuyo prototipo convencional se encuentra en

el modelo literario que caracteriza la figura del pícaro, que ahora en los dos personajes se diversifica respectivamente en soldado haragán y «soldadera».

Observa Parker:

Son personajes secundarios en la acción, pero sirven para presentar el tono y la ambientación de la vida militar con su conducta desordenada, despreocupada y pendenciera, que va a ser el telón de fondo sobre el que va a desplegarse un conflicto dramático²³.

Calderón carga inmediatamente de connotaciones a los dos personajes con una acumulación de elementos cómicos que responden a principios convencionales. La comicidad lingüística se basa en un registro afín al habla de germanía, junto a las abundantes alusiones escatológicas y sexuales (I, vv. 65-85; III, vv. 619-622). También la caracterización de la violencia verbal y de la agresividad de los personajes constituye un rasgo muy significativo.

Además de la caracterización cómica, es de subrayar la modalidad de inserción dramática de la pareja pícara en el conflicto trágico que constituye el núcleo diegético e ideológico de la tragedia. Afirma, a tal propósito, Escudero:

Calderón toma la decisión de convertirlos en agentes activos del armazón trágico. En efecto, cuando la estructura trágica comienza a desarrollarse plenamente a partir de la mitad de la primera jornada, Rebolledo y La Chispa van a participar de manera activa en el encadenamiento de los acontecimientos²⁴.

De los tres intentos —que culminan con el rapto y violación de la muchacha, suceso crucial que desencadena en Pedro Crespo el ejercicio de la justicia— nos parece interesante analizar el primero, que corresponde a la segunda salida a escena de la pareja cómica. La comicidad de Rebolledo se forma esencialmente con la ingeniosidad lingüística, la connotación antiheroica, mercenaria y ridícula del carácter y finalmente el recurso al subtexto mímico-gestual (I, vv. 618-673). La Chispa, a oscuras del embrollo en el que está metido su compañero por voluntad del Capitán, sigue con aprensión el desarro-

²³ Parker, 2000, p. 480.

²⁴ Escudero, 2010, p. 121.

llo de los acontecimientos, pasando desde las manifestaciones de entusiasmo a las de resignación, alternando en los parlamentos tanto las consideraciones como las preocupaciones presumiblemente dirigidas al público, en los apartes. La simulación de la riña entre Rebolledo y el Capitán es el medio para adentrarse en las habitaciones en que Pedro Crespo ha escondido a su hija y a Inés: más allá del valor funcional de este embrollo, es importante destacar el uso de la herramienta mímico-gestual, según la tradición de la comicidad escénica basada en peleas, persecuciones y choques violentos.

En suma, Rebolledo y La Chispa no solo participan de manera activa en la acción principal sino que contribuyen a su construcción en cuanto agentes funcionales de la Comedia.

Los cabellos de Absalón es una obra centrada en sucesos bíblicos y deudora en parte de algunos pasos de *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina²⁵. El protagonismo trágico no se concentra exclusivamente en Absalón, castigado por su vanidad y desenfrenada ambición, sino que se extiende, por un lado, al incesto entre Amón y Tamar y, por otro, a los conflictos que afligen a la familia y a la corte de David. La inserción del gracioso se debe a exigencias reales de la diégesis, puesto que Jonadab, confidente del joven Amón, se configura como único cómplice del engaño a Tamar.

Los primeros diálogos entre los dos personajes delatan una relación de confianza, como suele suceder entre galán y gracioso. Jonadab se presenta como «hombre de buen humor» para divertir a los interlocutores con sus disparates, aunque al mismo tiempo es un observador atento que señala burlescamente la melancolía enigmática de Amón.

Una de las peculiaridades de la construcción convencional de este gracioso es el énfasis que el dramaturgo pone en recargar la curiosidad del que tradicionalmente es un «entremetido»: antes de la consumación del incesto, Jonadab es, de hecho, el primero y el único que intuye las terribles razones del tormento que angustia a Amón. Sin escrúpulo moral, y ajeno a toda concepción ideal del amor, Jonadab representa a un alcahuete, despreocupado ante el ultraje que una acción como esa acarrearía al honor de Tamar (I, p. 835).

²⁵ Ver Rodríguez-López Vázquez, 1982; Ruiz Ramón, 1978 y O'Connor, 1983.

Tamar, en realidad, demuestra sentir un afecto particular hacia Amón, que no deriva de un sentimiento fraterno ni de una real estima por sus capacidades políticas, tanto es así que confiesa que se alegraría de ver coronado a Absalón²⁶.

El núcleo doctrinal El *José de las mujeres* es la fuerza del libre albedrío contra el que son vanos los intentos del demonio para ablandar el ánimo humano y someterlo a la voluntad diabólica.

La comicidad de *Capricho* brota de su construcción dramática convencional, variando al compás de algunas de las modalidades risibles más repetidas, como, por ejemplo, el comportamiento misógino, rasgo distintivo del gracioso, que se presenta con una cierta frecuencia y que, además de denotar una concepción puramente materialista y sensual del amor, capitanea las relaciones del personaje con el género femenino:

Tiene razón
que le sobra. ¿Para qué
es bueno que sea, señor,
catedrática una dama?
Cosiera, ¡cuerpo de Dios!,
o hilara; que una mujer
no ha menester (que es error)
más filosofías que rueca,
almohadilla o bastidor. (I, p. 910)²⁷

Se revela el punto de vista desengañado del gracioso sobre el amor. Por ejemplo, cuando Aurelio no consigue decidirse entre el amor por Eugenia y los celos que le provoca Melancia, el gracioso transforma todo en una anécdota cómica:

¡Gracias a Dios que hallé un
enamorado a mi modo!
Tener dos es linda gala.
¿Lo que hace no me diría
quien tiene una sola, el día
que la envía noramala? (I, p. 913)

²⁶ Ver Pedraza Jiménez, 1983.

²⁷ Las citas proceden de la ed. Valbuena Briones, 1959.

En un episodio en particular la elaboración es más compleja: el gracioso adopta una actitud de parodia en la que resalta el recurso al código de honor, característico de la ética de la nobleza:

¡Ah cielos! ¿Cúyo será
papel que a Julia divierte,
y que con él, ¡trance fuerte!,
haciendo visajes va?
[...]
¡Yo estoy loco!
Cielos, vamos poco a poco;
pisemos quedito, honor.

Los celos del gracioso se mitigan por un instante cuando su actitud venal le sugiere la posibilidad de sacar algún provecho, aunque al descubrir que se trata de un papel de música y no de una letra de cambio, estalla en una furia grotesca, alusiva al motivo usual de la miseria de los músicos:

JULIA	¿Que es de música no ves?
CAPRICHIO	Porque de música es te he de matar a patadas. ¿Esto tomas? ¡Rigor fiero! ¿Pues no ves que es bobería dádiva hacer la poesía? ¿Y entre músico y cajero la distancia no penetras, y que cuando más blasonan, unos las letras entonan y a otros entonan las letras? (I, p. 913)

La comicidad lingüística de Capricho se exhibe en un auténtico alarde de ingenio, gracias al cual y a la ambigüedad del término «letra», el gracioso puede echarle en cara a Julia su ingenuidad al no comprender la evidente diferencia que separa la profesión del músico de la del banquero.

Lo que realmente diferencia la comicidad de Capricho es la ingeniosidad verbal, cuyo objeto de burla es, lo primero, su mismo nombre, segundo una visión irónica y descarada que, radicada en un profundo realismo, explora sin frenos todos los aspectos del ánimo

humano, desde la grandiosidad de los potentes hasta las bajezas más ridículas, como constatamos en dos ocasiones.

A la comicidad lingüística se suma la mímico-gestual. Aunque las didascalias no indiquen las características del sujeto cómico, no es difícil, para el lector moderno acostumbrado a la peculiaridad del personaje, imaginarse su vuelta a la escena vestido con la ropa de un difunto, exagerando una serie de gestos y muecas que podían sino suscitar la carcajada del público:

Muchísimo mejor es
desnudar vivos que muertos.
¡Oh cuál huele el habitillo! (II, p. 926)

Si el gracioso se viste con la herramienta escénica del disfraz ridículo, igualmente hilarante resulta el acto contrario, que le deja «en paños menores», ante los demás personajes y sobre todo ante los ojos divertidos del público:

AURELIO	Ya todo eso se ha acabado, y no es bien que andes así. Quita el hábito.
CAPRICHIO	Sí haré, aunque ante aquestos señores me quede en paños menores. (II, p. 927)

La inserción del gracioso en circunstancias propias de un fuerte *pathos* dramático, como es el caso de la captura de Eugenia y Eleno, sirve para crear una comicidad de situación en contraste con el tono trágico de los sucesos principales y contribuye a disminuir, llegando incluso a interrumpirla, la tensión dramática del momento. Es lo que pasa, por ejemplo, en el acto III, cuando el gracioso asiste por casualidad a la turbación de Melancia, invadida por una pasión incontrolable y en lucha contra sus sentimientos por el decoro que su posición le impone. Tras un momento inicial de hilaridad por los delirios de Capricho, convencido de ser el objeto de los deseos de Melancia, la comicidad irrumpe en la escena cuando el gracioso interrumpe la tensión dramática con un estornudo (III, p. 931).

Similar al núcleo doctrinal en torno al que se desarrolla la acción dramática de *El José de las mujeres*, es el de otra comedia de santos de

Calderón, *Los dos amantes del cielo*, obra en la que los principios teológicos expuestos en la tan debatida doctrina *De auxiliis* constituyen el elemento fundamental de la diégesis. El martirio de Crisanto y Daría tras su conversión se resuelve triunfalmente con la apoteosis de los dos santos, resultado de sus decisiones y de un recorrido ascendente que de la bajeza de la condición humana conduce a la santidad a través del sacrificio de uno mismo.

Como en el caso de *Capricho*, la presencia de Escarpín en esta pieza corresponde a las modalidades teatrales de inserción compleja. La construcción del papel risible se funda en recurrir a la heramienta cómica del cuento como a la farsa, cuando Escarpín protagoniza una pantomima simulando una lucha con un león que interviene para defender a Daría de su deseo de gozarla. En lo que se refiere a los cuentecillos, suministran un paralelismo irónico y a veces irreverente. En la mayoría de los casos, Escarpín se inspira en las circunstancias concretas de la realidad para construir su intervención cómica, que se basa en referirse a un ejemplo dado, disfrazado de anécdota curiosa, del patrimonio folclórico compartido por todas las clases sociales de la época; a la exposición del caso sigue normalmente una moraleja, aunque el orden esté sujeto a variaciones y pueda resultar invertido.

En total son nueve los cuentos de la comedia: cuatro en el acto I, otros tantos en el II y solo uno en el último.

Polemio, afligido por la melancolía del hijo, teme que tanta dedicación al estudio le lleve a alejarse del mundo, hasta degenerar en locura. Por esto le pide ayuda a Claudio, primo de Crisanto, rogándole que descubra el origen de la perturbación del hijo. Escarpín sugiere, con un pragmatismo descarado, una cura: «mejor es que le llevemos / por Roma, donde hay palpables / deidades de carne y hueso» (I, p. 1075), con la evidente alusión a los prostíbulos de la ciudad. No discute las propuestas de Claudio, pero argumenta a través de un cuento:

Señor,
yo digo que será bueno;
pero hay bueno y mejor. Mira.
Preguntábale a un hijuelo
una madre: «Fulanico,
¿qué quieres, huevo o torrezno?»
Y él dijo: «Torrezno, madre;

pero échele encima el huevo».
No es malo que haya de todo. (I, p. 1075).

El último de los cuentos que Escarpín narra en el acto I presenta características interesantes sobre las que conviene detenerse. Crisanto, Claudio y el gracioso van a una «amena selva» sita en los alrededores del templo de Diana: desde allí vislumbran a unas sacerdotisas. Ellas, que no se saben observadas, siguen dedicándose a sus ocupaciones: Cintia se queda absorta en la lectura de los *Remedia amoris* de Ovidio, Nísida se dedica al canto y, en fin, Daría se ve «dulcemente ociosa, / dando ella sola a entender / que no tiene una mujer / más que hacer que ser hermosa» (I, p. 1078).

Crisanto admite haberse quedado deslumbrado de la belleza de la última y así es como Escarpín manifiesta, según su perspectiva, su completo acuerdo con las palabras del protagonista:

¡Buena Pascua te dé Dios!
Porque no hay cosa más clara,
ni habilidad, ni saber
que se iguale con tener
una mujer buena cara. (I, p. 1078).

La belleza, según Escarpín, prevalece sobre las razones del intelecto y no sin una justificación creíble, cuyo mensaje transmite el valor pragmático de un cuento:

La raposa y la perdiz
tuvieron una pendencia:
la raposa, por su ciencia,
quería ser más feliz;
la perdiz, por su hermosura;
a quien la otra decía:
«Bobaza, a ti cada día
te caza quien te procura».
Y ella dijo: «Aunque bobaza,
con cuanto tú sabes, no
sabes tan bien como yo». (I, p. 1078).

En el caso del cuento de Escarpín hay que ver si se trata de una variante aislada de la fábula de Esopo del cuervo y la zorra y aclarar el

valor emblemático de la perdiz. El punto de partida de nuestra propuesta exegética es justo la fábula de Esopo²⁸, pero lo interesante es que, gracias al monje Ademaro de Chabannes, se conserva además una variante aislada de la versión latina de Fedro titulada La zorra y la perdiz²⁹, aunque Bertini concluye que la variante de la perdiz es difícilmente atribuible Esopo³⁰.

Un breve *excursus* de la historia emblemática de la perdiz puede aclarar la posible connotación moral que Calderón podía conocer. Son esencialmente dos las tipologías cualitativas atribuidas en la antigüedad a esta ave: la ingeniosidad y la lascivia.

Una fuente clásica como las *Metamorfosis* de Ovidio, dice que la aparición de esta ave procede de la transformación repentina de Talo, sobrino de Dédalo, que veía una amenaza a su fama de inventor en la extraordinaria pericia del joven. Plinio el Viejo reconoce a la perdiz una incontenible propensión a la lujuria, y Plutarco afirma que los machos de la especie suelen romper los huevos para que las hembras no se dediquen a empollarlos, sino que se apareen otra vez.

Tras la difusión de las *Etymologiae* de Isidoro, se esparce además la creencia de que la perdiz está acostumbrada a robar a las otras aves sus huevos, originando una connotación moral negativa transmitida por los bestiarios medievales.

Queda por aclarar el motivo por el que Calderón eligió presumiblemente el símbolo emblemático de la perdiz y con qué finalidad dramática confió esta referencia al cuento de Escarpín.

Si comparamos el paradigma moral de la fábula transmitida por Ademaro de Chabannes con lo que se deduce del cuento del gracioso, aunque las dos historias no coincidan en el desarrollo de la diégesis, coinciden al menos en parte en su moraleja: tras la aparente seguridad en que viven los que se consideran invencibles, se celan las insidias de la soberbia, que es el punto débil de los que, como el zorro, se creen infalibles; la perdiz, de hecho, en el cuento del gracioso, no posee la ciencia del primero, pero conoce los límites y las debilidades de cuantos le dan la caza. Esta moraleja, en el ámbito de nuestra comedia de santos, induce una serie de reflexiones.

²⁸ A. La Penna, C. Benedetti, 1996, p. 171.

²⁹ Bertini, 1975.

³⁰ Bertini, 2009, p. 29.

En primer lugar, considerando la construcción dramática convencional del gracioso, se presentan dos de las actitudes codificadas en la tradición típicas de su naturaleza donairoso: el pragmatismo y una concepción nada idealista de la belleza femenina. Crisanto es un válido ejemplo de hombre docto, dedicado más al estudio que a las frivolidades mundanas. Ante las preocupaciones del padre describe el consuelo del aislamiento y el total desinterés ante cualquier otra cosa que no sea el estudio (I, p. 1074). Pese a ello, parece sugerirnos Escarpín, nada puede aislarlo de los estímulos elementales del ser humano, como la atracción de la belleza, cuyo símbolo es la perdid, que hace mella en el más desinteresado de los hombres.

En segundo lugar, el instrumento simbólico de que se sirve el gracioso es la imagen codificada del ave, conocida en el contexto cultural de la época. A la leyenda de San Jerónimo pertenece además el episodio del león que acude a defender a Daría cuando esta invoca la ayuda del Señor para salvarse de la tentativa de Escarpín.

La escena farsesca exige a Escarpín hacer gala de un repertorio especialmente mímico-gestual: la lucha con el león sin duda es un lance de efecto risible asegurado, que será bien recibido por el público (III, p. 1103).

Dejando aparte la cobardía del gracioso, es interesante detenerse un momento en sus consideraciones acerca de la misteriosa divinidad «manda-leones», que tan solo acude en ayuda de algunos fieles. La conclusión disparatada del personaje concuerda con su caracterización estereotipada: viendo el trágico fin de Carpóforo, al cual decapitan, Escarpín, milagrosamente ileso tras la agresión del león, tiende a la neutralidad siguiendo el principio de no participación en la acción que distingue normalmente la conducta del gracioso.

La centralidad dramática del libre albedrío caracteriza también a *El mágico prodigioso*, según un canon barroco tridimensional de la acción en el que confluyen la dimensión trascendental de la salvación (con su problemática teológica implícita y la contraposición entre el bien y el mal), la más mundana del amor terrenal y finalmente la que depende de los mecanismos teatrales de los enredos³¹.

Dentro de esta compleja articulación dramática, la inserción del elemento cómico responde a una doble finalidad, estética y estructural: la graciosidad se impone como un factor determinante a la hora

³¹ Ver Sugranyes, 1980, p. 119.

de reducir la tensión; y sirve para destacar las peculiaridades dramáticas de los personajes principales, según el contrapunto irónico y el paralelismo cómico. Además, en esta comedia, la graciosidad no es prerrogativa de un único personaje (como hemos visto en las otras dos), sino que la desempeñan tres figuras que actúan conforme al principio dinámico de la contraposición.

La aparición en la escena de Cipriano traduce, a través del vestuario, una caracterización que condiciona la de Clarín y Moscón, los cuales acompañando al protagonista «vestido de estudiante», se presentan «de gorriones»³², mostrando una inicial contraposición ridícula que va manteniéndose durante los momentos más importantes del drama.

El paralelismo resulta especialmente jocoso cuando atañe a la disputa amorosa. Al conflicto entre Lelio y Floro, que se enfrentan por Justina, se contraponen el diálogo ridículo entre los dos criados. Junto a las distorsiones lingüísticas, nos parece interesante subrayar la parodia de las convenciones sociales, y la habitual ironía que caracteriza la interacción entre Clarín y Moscón. Se origina pues un paralelismo cómico entre los caballeros y los criados.

A la transformación radical de Cipriano (ya no es un estudiante dedicado a la lectura, sino un galán empeñado en conquistar a una mujer), corresponde la de los dos servidores que son su contraparte.

Afirma sobre esto Strosetzki:

Esta evolución que va del dominio de la razón al dominio de la pasión puede interpretarse de forma positiva o negativa. En tanto que Cipriano se aleja de la razón, parece, juzgándolo de modo negativo, adentrarse en un laberinto y perder la posibilidad de manejar su voluntad de forma razonable y sin dejarse llevar por las pasiones. Lo que se representa es, por tanto, la lucha entre la razón y las debilidades humanas. Calderón no criticaría, así podría afirmarse, la limitación de la razón, sino que aclararía el desconcierto de Cipriano, resultado del abandono de sus estudios, y el alejamiento de la razón en favor de las pasiones y de la magia contrapuesta a la razón filosófica³³.

Tras un año de estudios Cipriano ha aprendido el arte de la magia con el que piensa obtener a su amada. Clarín, que ha permanecido

³² Se cita por la edición de Wardropper, 1985.

³³ Strosetzki, 2008, pp. 171-172.

todo este tiempo en compañía del joven y de su maestro, el demoio, se figura haber aprendido los secretos de la magia y se propone utilizarlos para poner a prueba a Livia. Un evidente paralelismo se instaura entonces entre el dramático parlamento de Cipriano y el ridículo pronunciado por el gracioso que retoma a modo de parodia palabras y conceptos del primero y los somete a un eficaz rebajamiento cómico que resalta la tonalidad trágica del momento:

Ingrata deidad mía,
 no Livia ardiente, sino Livia fría,
 llegó el plazo en que espero
 alcanzar si tu amor es verdadero;
 pues ya sé lo que basta
 para ver si eres casta o haces casta;
 que con tanto cuidado
 aquí la ciencia mágica he estudiado
 que por ella he de ver (¡ay de mí triste!)
 si con Moscón acaso me ofendiste.
 Aguados cielos (ya otro dijo «puros»),
 atended a mis lóbregos conjuros,
 montes... (III, vv. 2126-2138)

Uno de los momentos más hilarantes es la propuesta ridícula de Clarín cuando este se ofrece a cerrar un pacto de sangre con el demonio renunciando a su propia alma a cambio la fidelidad de Livia (III, vv. 2150-2161).

El recurso significativo a un objeto escénico como el pañuelo sucio y el gesto grotesco de firmarlo con la sangre que Clarín se hace brotar de la nariz dándose un sopapo, reproponen, a través de la construcción convencional de la comicidad, la absoluta centralidad diegética e ideológica del pacto diabólico, poniendo en evidencia la estupidez e insensatez de dicho gesto.

El elemento cómico en los dramas *La devoción de la Cruz* y *El purgatorio de San Patricio* presenta aspectos comunes que permiten afrontar su comparación. El perfil de los protagonistas de las dos obras, respectivamente Eusebio y Ludovico Enio, coincide, de hecho, con la figura estereotipada del bandido impenitente³⁴. De todas formas, lo

³⁴ Parker, 1949 y Delgado, 2000, p. 45.

que distingue el ejercicio del mal en ambos personajes es la expresa voluntad de encerrarse en una dimensión oscura y pecaminosa.

En la construcción del gracioso de ambas comedias, se utilizan conocidos recursos teatrales, como la presencia en tono de farsa de una pareja villana³⁵. Es posible determinar una gama de villanos cómicos en los diferentes géneros del teatro calderoniano en que comparece.

A partir de la identidad campesina que denota el nombre (pues tanto Gil y Menga, cuanto Juan Paulín y Locía, comparten esta connotación específica de carácter onomástico), se nota el recurso consciente a las técnicas relacionadas con la expresividad verbal, por ejemplo a través del sayagués. Como afirma Valbuena Briones:

Los graciosos Gil y Menga de *La devoción de la cruz* poseen una clara ascendencia prelopesca, pues aparecen con los mismos nombres en [...] Juan del Encina, aunque hay que precisar que en la pieza del salmantino, los personajes rústicos son dos parejas, Gil y Pascuala y Mingo y Menga. En la *Égloga* la acción es mínima. Los pastores se expresan toscamente en el dialecto charro. Sus intervenciones reflejan temor, envidia y regocijo, propios de una psicología primitiva³⁶.

Es interesante observar el empleo de este instrumento dramático del sayagués al principio de *La devoción de la cruz*³⁷, si bien es de subrayar que con el desarrollo de la obra va menguando la frecuencia de estas formas dialectales, hasta producirse su anulación al final de la pieza, cuando Gil anuncia a los demás el prodigio milagroso de la confesión de Eusebio.

Además del importante (aunque limitado) recurso al sayagués, otros rasgos reiterados en el personaje rústico son su ingenuidad, cobardía y una ausencia casi total de valores morales. La fanfarronería

³⁵ La inserción de la pareja villana no es una particularidad de las obras que estamos analizando, sino que aparece otras veces en el corpus de la dramaturgia calderoniana. Además de en *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de San Patricio*, aparece también en *Las cadenas del demonio*, *La hija del aire*, *El postrer duelo de España*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*, *Celos aun del aire matan*, *El hijo del Sol*, *Faetón*, *Eco y Narciso*, *La estatua de Prometeo*, *El acaso y el error* y *El alcaide de sí mismo*. Un óptimo punto de referencia es Salomon, 1965.

³⁶ Valbuena Briones, 1987, p. 56-57.

³⁷ Se cita por la edición de Delgado, 2000.

y socarronería del carácter se conjugan con la malicia del lenguaje y gestos obscenos, recurso de seguro efecto entre el público:

MENGA	¡Mas que topamos con él, segun mezquina nació!
GIL	Menga, ¿yo no voy aquí? No temas ese crüel capitán de buñuleros, ni el toparlos te alborote, que honda llevo yo y garrote.
MENGA	Temo, Gil, sus hechos fieros; si no a Silvia a mirar ponte, cuando aquí la acometió; que doncella al monte entró y dueña salió del monte, que no es peligro pequeño.
GIL	Conmigo fuera crüel, que también entro doncel y pudiera salir dueño. (II, vv. 1080-1095)

El siguiente encuentro casual con Eusebio, al que Gil y Menga no consiguen reconocer, se resuelve con una escena de marcado sabor entremesil en la que el recurso a las típicas técnicas farsescas por parte de los dos actores que encarnan a los villanos conseguía seguramente conciliar la comicidad lingüística con la mímico-gestual, en la que se refleja hasta una irónica referencia a la conocida iconografía del martirio de San Sebastián:

GIL	De San Sebastián me han puesto.
MENGA	De San Sebastiana a mí. Mas ate cuanto quisiere, señor, como no me mate.
GIL	Oye, señor, no me ate, y puto sea yo si huyere. Jura tú, Menga, también este mismo juramento. (I, vv. 1162-1169)

Otro recurso teatral muy frecuente en la construcción del papel risible es el uso del disfraz ridículo. Al principio del acto III de *La devoción de la cruz*, «Sale Gil con muchas cruces, y una muy grande al

pecho». En la construcción del significado relacionado con la aparición del personaje villano en la escena se aúnan tanto el ridículo aspecto de tal atavío, que parece reflejar una concepción supersticiosa de la religión, característica de la devoción popular, como la evidente alusión al refrán «andar con las cruces a cuestras» que, según el *Diccionario de Autoridades*, significa «hacer rogativa y plegarias para rogar a Dios nos conceda lo que le pedimos, o que nos saque de la aflicción y peligro en que estamos».

La función más inmediata de la comicidad es pues llamar la atención del público sobre el contrapunto ridículo que se crea entre la devoción del bandido a la cruz y la presunta ingeniosidad de Gil, que explota este símbolo en toda su hilaridad frente a la veneración con la que el joven se arrodilla ante él.

La técnica del disfraz a la que recurre Calderón para la caracterización del personaje de Gil, vuelve a suscitar las carcajadas del público cuando el villano, descubierto por sus paisanos (pero solo tras recibir los palos), decide abandonar el atavío de bandolero y su consiguiente conducta moral. El acto de desnudarse en la escena, que ya hemos resaltado refiriéndonos al personaje de Capricho en *El José de las mujeres*, es un recurso cómico bastante frecuente y entraña múltiples significados a la luz de las normas sociales vigentes en el siglo XVII, además de las circunstancias específicas de cada representación.

Entre las últimas apariciones de Gil, hacia el final de la tragedia, mencionaremos la escena de la sepultura de Eusebio y su milagrosa confesión posterior. Al villano le encargan la guardia del cadáver, por lo que será testigo de su momentánea resurrección, y se exhibirá en un escena de terror y cobardía según la construcción más convencional del personaje. Es lícito imaginar que el absurdo diálogo (en realidad un monólogo) entre Gil y Eusebio podía suscitar la hilaridad de los espectadores, tanto en virtud de la comicidad verbal, cuanto por la mímica del actor.

La construcción del papel risible propia de la figura de Juan Paulín en *El purgatorio de San Patricio* y la del personaje complementario de Locía, presenta un conjunto de modalidades teatrales en pos de la comicidad que recuerdan el esquema de la inserción dramática de Gil y Menga. También en esta obra nos hallamos en presencia de dos personajes convencionales que podemos encuadrar en la tipología cómica de la pareja villana. En este caso lo cómico se limita a una especie de paréntesis de tipo entremesil.

La clave se encuentra una vez más en el paralelismo ridículo que se establece entre los dos triángulos amorosos de la obra: según esta perspectiva, Juan Paulín, Locía y Filippo se contraponen en parodia a Ludovico Enio, Polonia y Filippo. Juan Paulín comparece en la escena inmediatamente después de la llegada de Patricio a una «aldea cercana a la corte de Egerio» (p. 185) y según un topos muy frecuente asiste escondido a la traición de la mujer que abraza a Filippo, un soldado temporalmente alojado en su casa. Este es su aparte:

¡Ay, señores, lo que veo!,
que abrazan a mi mujer.
¿Qué me toca hacer aquí?
¿Matarlos? Sí, yo lo hiciera,
si una cosa no temiera,
y es que ella me mate a mí. (I, p. 185)

Como se desprende ya del texto citado, la dinámica conyugal de la pareja villana se delinea según un esquema de comportamiento convencional cuya referencia parodiada es la ley de honor que exige la venganza lavando con sangre la ofensa.

Los elementos de la puesta en escena que están más directamente en relación con la tipología teatral del entremés son la comicidad mímico-gestual de las palizas y los apaleamientos:

PAULÍN Ya se fue, bien puedo hablar
 alto. Esta vez, mi Locía,
 cogíte, por vida mía,
 y esta tranca me ha de dar
 venganza.
 [...]
 Y así juro a non de Dios,
 que pues la sentencia das
 y la cuenta está tan clara,
 que has de llevarlos, repara,
 cincuenta palos, no más. (I, pp. 185-186)

De acuerdo con lo que afirma Chauchadis, hay que reiterar un aspecto que merece especial atención:

Es la tonalidad con la que se pintan los amores o, mejor dicho, los desamores rústicos. Se trata siempre de riñas que terminan a palos, de mujeres infieles o no correspondidas, de maridos cornudos o consentidos, en una visión amarga del amor, como si el matrimonio fuera una situación incompatible con la condición campesina³⁸.

En el acto II la pareja villana aparece brevemente tras el aparente homicidio de Polonia a manos de Ludovico Enio. Una vez en fuga por los campos circundantes, el criminal da con la casa de los villanos, que aparecen por última vez juntos en la escena; en esta ocasión, Calderón utiliza el recurso de la desnudez para presentar a los villanos con un aspecto ridículo.

En el último acto solamente se evoca la presencia de Locía, mientras el marido se encuentra ya al servicio de Ludovico Enio. En un primer momento, la función dramática de Juan Paulín, que se presenta disfrazado «de soldado ridículo» (III, p. 199), es simplemente contar las vicisitudes no representadas acaecidas en el tiempo que separa el final del segundo acto y el principio del tercero.

Además de esta función de compactación de la diégesis, la presencia de Juan Paulín destaca en el último acto gracias a su comicidad mímico-gestual.

Ya hemos hecho hincapié, al introducir el personaje, que Juan Paulín no es un dechado de coraje ni de fuerza de voluntad; así pues, ya solo ante la idea de tener que vérselas con un fantasma, siente que le abandonan las fuerzas (III, p. 200-201). Tras esconderse para no tropezar con el fantasma, se encuentra, en cambio, a Filippo, y lo deja pasar simulando una pelea. Por lo que dice la didascalia, el gracioso finge luchar contra con un fantasma ejecutando en la escena una pantomina ridícula que, además de provocar carcajadas entre los espectadores, se revela una solución para que el protagonista no le acuse de no haberlo defendido. Al cabo de poco rato viene Ludovico Enio, el cual ha encontrado al supuesto fantasma y desvelado su identidad, descubriendo que era él mismo. Transtornado por este prodigio, pierde el sentido y confunde la voz del villano con la de la oscura presencia:

³⁸ Chauchadis, 2000, p. 159.

LUDOVICO ¿A qué vuelves, monstruo
 horrible? Ya estoy rendido
 a tu voz.
PAULÍN ([Ap.] Él está loco.)
 Que no soy el monstruo horrible;
 Juan Paulín soy, aquel tonto
 que sin qué ni para qué
 te sirve. (III, p. 202).

Presumiblemente esta es la clave de lectura de la presencia graciosa en nuestra pieza. Solo gracias a un caso fortuito, en efecto, Juan Paulín se encuentra inesperadamente al servicio del protagonista, no por decisión suya, sino forzado y sin oponer resistencia alguna, pues ello significaba responder a las prioridades fundamentales del instinto de supervivencia. La conclusión de esta extraña relación y colaboración entre Ludovico Enio y el gracioso concluye con el voluntario abandono del amo por parte del criado, cuando éste se entera de la envergadura extraordinaria de la próxima misión en la que peligraría su supervivencia.

El análisis de las dos partes de *La hija del aire* intentará localizar y aclarar las modalidades mediante las cuales Calderón modeló la figura de Chato, realizando lo que, inspirándonos en el enfoque metodológico propuesto por Cancelliere en su análisis de las *Soledades gongorinas*³⁹, se podría definir como un consciente recorrido metateatral de los territorios codificados de la comicidad, a partir de una reelaboración de los aspectos convencionales que determinan las características del personaje.

Esta técnica, fundada sobre el principio de la construcción heterogénea del gracioso, traduce y, al mismo tiempo, se yergue como símbolo de lo que Hernández Araico definió como el elemento metadramático central de la entera obra (al cual, dentro de poco, volveremos)⁴⁰. Según esta perspectiva la parábola dramática de Chato recorre, en primer lugar, los estadios de la codificación tradicional de la comicidad; culmina mas allá de los confines de lo risible en el momento en que el gracioso, una vez desvanecida la chispa de la hilaridad y de la ingeniosidad verbal, se disuelve poco pa poco para salir

³⁹ Cancelliere, 2010.

⁴⁰ Hernández Araico, 1983.

silenciosamente de la escena, exhibiéndose en un “*finale in calando*”⁴¹ con un espectral teatro de guerra como decorado.

De acuerdo con las reflexiones de Suscavage, constatamos que la parábola dramática de Semíramis se cierra esencialmente a causa del doble concurso de la hostilidad divina de Diana (que con la muerte de la muchacha pretende vengar la muerte de su discípulo) y de la ceguera de la misma protagonista que, pasando por alto los horrores pronosticados por el vaticinio de Venus y al mismo tiempo, incapaz de ejercitar el dominio de las propias pasiones mediante la razón determina que la trágica profecía se cumpla⁴².

Semíramis es la imagen emblemática de la vastedad del ánimo humano, desvelando las zonas oscuras y las inconmensurables, donde una atmósfera cargada de *pathos* y conflicto, traduce la búsqueda afanosa de una identidad huidiza, aspecto fundamental de la pieza con el que el personaje de Chato entra varias veces en relación, demostrando una ligazón dramática que Calderón resalta con técnicas como el paralelismo y las analogías, o el entrecruzamiento alusivo de diálogos que, aun desarrollándose en la línea de las coincidencias y de los equívocos, aclaran a los espectadores, pero no a los personajes, el auténtico significado y el alcance trágico de sus consecuencias.

En uno de sus análisis dedicados al desarrollo del elemento cómico en *La hija del aire*, Rubiera ve en la figura de Chato, un «agente de los espacios itinerantes» y, posteriormente, relaciona la figura del gracioso con las problemáticas sobre la definición de la identidad de Semíramis⁴³, cuestión fundamental que constituye el punto de partida de nuestras reflexiones.

Ya Hernández Araico reconoció los elementos que ligaban las vicisitudes representadas en *La vida es sueño* a las de *La hija del aire*, subrayando la centralidad de los «motivos de la prisión, el paisaje enmarañado, la caída del caballo y el castigo del soldado rebelde»⁴⁴.

Semíramis se presenta como una criatura violenta y exasperada por un cautiverio que le fue impuesto, marcada por una escisión esquizofrénica, con dos tendencias antitéticas: el peligroso impulso de

⁴¹ Sobre la dimensión tragicómica del «*finale in calando*» ver Cancelliere, 1986, p. 32.

⁴² Suscavage, 1991, pp. 47-65.

⁴³ Rubiera, 2002.

⁴⁴ Hernández Araico, 1983, p. 1.

la autodestrucción y el deseo incontrolable de abusar de los demás, ambos originados por una especie de hipertrofia delirante del yo:

El trauma de Semíramis, y que acompaña a su nacimiento, está en su inconsistencia misma, en la dificultad de reconocerse, de encontrar su propia identidad y una posición estable entre los ejes del mundo. Semíramis está destinada, por su misma esencia, a dejarse arrastrar por las alas de la ambición desenfadada que la hará precipitar en el caos. La búsqueda de su propia identidad, destinada al fracaso, la lleva hacia una loca voluntad de poder, un delirio de ambición porque su misma mente, su razón, son origen del caos⁴⁵.

La gruta oscura de Semíramis es simbólicamente lugar ancestral del pecado y de la ceguera moral, emblema de aquel vientre materno que la generó y que, al mismo tiempo, le transmitió, al nacer, el signo de la violencia sufrida.

Conceptos como el principio arcaico de la herencia de la culpa e inevitabilidad del hado recuerdan el universo de la tragedia clásica y su peculiar concepción del personaje heroico que se mueve en ella observando respetuosamente las reglas del mundo que representa. Según Edwards la dimensión trágica de esta pieza se originaría «not from deliberate and conscious moral error but from the simple fact that human beings, being imperfect, are unconscious of those flaws which are potential sources of evil. From this comes the pity of Calderón's tragedy»⁴⁶.

La responsabilidad moral de las propias acciones y el ejercicio consciente de la libertad de acción y decisión son los medios con los que cuenta la protagonista del drama calderoniano —que podemos incluir a pleno título en la progenie de los héroes trágicos modernos— para intentar cambiar el rumbo de sus vicisitudes, en un desafío titánico lanzado contra cualquier amputación de la propia autodeterminación. El deseo de dar un nuevo curso a la propia vida y la firme voluntad de quebrantar las leyes impuestas por el fatalismo de los vaticinios divinos, según la hipótesis de Hernández Araico, tradu-

⁴⁵ Cancelliere, 2000, p. 260. Sobre la expresión emblemática de la violencia como elemento que distingue la índole del personaje de Semíramis ver Arellano, 2009, pp. 43-44. Las citas del texto se refieren a la edición de Ruiz Ramón, 1987.

⁴⁶ Edwards, 1967, p. 165.

cen, en *La hija del aire*, el uso consciente que hace Calderón de la herramienta teatral ligada al elemento metadramático⁴⁷.

Vale la pena detenerse a la luz de nuestro análisis del gracioso en *La hija del aire*, en el paralelismo objetivo e irónico de la figura de Chato. Su aparición en la escena se verifica de la manera más tradicional, a través de la inserción de breves escenas cómicas que reproducen la estructura y temática esenciales de los entremeses.

La ingeniosidad verbal, el carácter malicioso, sarcástico y burlón, la acostumbrada mofa de la rigidez propia de los ceremoniales y la desmesura en las situaciones serias, las indefectibles discusiones con su contraparte femenina, Sirene, son los aspectos que saltan a la vista para definir al personaje.

Pero es en la apertura a la parodia donde Calderón explota al máximo dos aspectos del paralelismo irónico entre la dimensión risible de la traición y la trágica del choque entre los personajes principales: por un lado la trasposición ridícula del triángulo amoroso entre Semíramis, Menón e Nino⁴⁸; por otro la centralidad emblemática del engaño, que constituye un elemento fundamental en esta pieza ya que, lejos de ser la estéril repetición de un *topos* convencional, aclara y simboliza la función dramática del engaño y su desarrollo en los diversos niveles de la diégesis. No es casual esta referencia al universo teatral del entremés, cuya dinámica de los conflictos se desarrolla esencialmente a lo largo del eje paradigmático del engaño.

Ya Tordera indicó algunas coincidencias entre las vicisitudes de Chato, Sirene y Floro y las de *El drangoncillo* de Calderón⁴⁹, cuyo protagonista, típico marido cornudo, es una especie de cómica antítesis del hombre de honor. He aquí una reflexión de Chato:

Ya estamos solos, honor:
¿qué hemos de hacer? ¡Qué sé yo!
Si el mundo bajo me hizo

⁴⁷ La bibliografía inherente los aspectos que caracterizan la metateatralidad en el universo de la comedia nueva del Siglo de Oro es vasta. Ver, a título de ejemplo, las reflexiones de Orozco Díaz, 1969; Andrés Suárez, López de Abiada y Ramírez Molas, 1977. Para el teatro calderoniano, además, Sito Alba, 1983; Rodríguez Cuadros y Tordera, 1985; Hermenegildo, 2002 a los que hay que añadir las fundamentales contribuciones teóricas de Abel, 1966; Forestier, 1981; Dällenbach, 1977 y Gállego, 1978.

⁴⁸ Edwards, 1967, pp. 185-187 y 1978, p. 159.

⁴⁹ Tordera, 2002, pp. 294-295.

de barro tan quebradizo,
 y de bronce o mármol no,
 ¿qué hay que esperar, si me ven
 quebrar al primero tri?
 ¿Eso dices, honor? Sí,
 juro a Dios que dices bien.
 ¿Qué pie o brazo me ha quebrado
 su abrazo? ¿De qué me asusto?
 Fuera que sentir el gusto
 del prójimo es gran pecado;
 y entre estas y otras, yo,
 por estarme discurriendo,
 aun estorbar no pretendo
 lo que otra venganza no?
 (Parte primera, I, vv. 494-510)

El deseo de medrar corresponde con su caricatura grotesca al delirio de poder y ansias de mando que definen el ánimo calculador y soberbio de Semíramis, cuyo afán de poder hace de ella un personaje dispuesto hasta a sacrificar los afectos más profundos con tal de conseguir sus propios objetivos⁵⁰. Chato nota en el comportamiento de la protagonista factores como la bajeza y la lascivia, una serie de actitudes que delinean una personalidad priva de escrúpulos y propensa al compromiso de provecho, que, alimentada por una ambición desenfrenada, la empuja a Semíramis a convertirse voluntariamente en objeto de intercambio.

La objetividad irónica del gracioso, su capacidad de hacer el intermediario entre los personajes y el público que asiste al espectáculo, rememora el modelo dramático y la función del coro en el teatro griego e instaura un canal de comunicación fundamental con los espectadores, en virtud de una concepción de la comicidad que, dentro de la *Weltanschauung* calderoniana, se ofrece como válido instrumento de una conciencia crítica:

¡Han visto y qué tiesa va!
 Apenas volvió la cara.
 ¡Ay, tontilla, que no en vano

⁵⁰ Sobre las analogías entre Chato y Semíramis que desarrollan la temática relacionada con el rechazo del determinismo, ver Hernández Araico, 1986a, en particular pp. 477-478.

hija del viento te llamas!
(Parte primera, II, vv. 2106-2109)

La vanidad y la estupidez que, a los ojos de Chato, distinguen el personaje de Semíramis, se enfatizan y parodian mediante el comportamiento del gracioso. La entrada triunfal de la protagonista en el palacio real de Nino se presenta como la escenificación de sus delirios de poder, una auténtica locura que, por evidente que sea, la percibe solo Chato y que Calderón traduce eficazmente recurriendo al valor simbólico y alusivo del disfraz⁵¹.

¿Quién no dirá que mi ama
siempre trujo aquel adorno?
Pues yo me acuerdo de cuando
eran pellejos de un lobo.
Pero como esas pellejas
vemos hoy cubiertas de oro.
(Parte primera, III, vv. 2276-2281)

Los vestidos lujosos de Semíramis enmascaran a los ojos del rey y del pueblo su auténtica naturaleza cruel, pero no parecen surtir efecto en el gracioso. Análogamente, el disfraz extravagante de Chato, «vestido de soldado, ridículo, con espada y plumas», se erige como símbolo elocuente de la insensatez del embrollo urdido por Semíramis (Parte primera, III, vv. 2334-2335).

Pero ya en el final de la parte primera de la pieza hallamos la apertura de Chato a lo trágico: Menón, de hecho, castigado por la ofensa que su amor implica respecto a Nino, se ve reducido a la miserable condición de un mendigo; con esta nueva identidad asume todas las valencias simbólicas que a partir de la mitología clásica confluyen en la figura ejemplar del ciego, emblema de un saber superior e inspirado que trasciende la ilusión del mundo sensible y prefigura la sacralidad infalible del conocimiento divino⁵². Es entonces cuando la verdad profética del vaticinio de Menón se conjuga con otra verdad, irreverente y sarcástica pronunciada por Chato que observa los signos del caos con los que el universo anuncia un futuro de destrucción y ruina.

⁵¹ Rubiera Fernández, 2005, p. 236.

⁵² Cancelliere, 2005, p. 23.

El escenario apocalíptico que cierra la primera parte de *La hija del aire* parece contrastar con el comienzo majestuoso de la segunda.

La monstruosidad de la protagonista, sobre la que Chato había ironizado (*Parte primera*, I, vv. 791-794), se impone ahora con una espantosa manifestación de síntomas, desdoblamientos y cambios, sobre los que Semíramis tiene que reflexionar una y otra vez, consciente del anómalo «yerro» de la naturaleza.

Menón había esbozado en la primera parte un sugestivo retrato (II, vv. 1421-1550) que, lejos de conformarse con el modelo renacentista neoplatónico de belleza armónica y sublime, evocaba más bien los rasgos inquietantes de un sujeto caótico en el que predominaban la atracción sensual y el aspecto salvaje⁵³.

El gracioso aparece en la escena a mitad del primer acto: su aspecto indigente y envejecido contrasta simbólicamente con el triunfante de la bella Semíramis, cuya índole despiadada se encarniza no solo con Lidoro, condenado a estar encadenado como un perro a las puertas del palacio real, sino con el mismísimo Chato que, obligado a vigilar el cautiverio de su rehén, oportunamente dice de ella «esta altiva, esta arrogante / hija de su vanidad» (*Parte segunda*, I, vv. 705-706).

El momento de la rotura irreversible entre Chato y Semíramis se va acercando. Semíramis, en el papel de Ninias, le echa en cara a Chato su ignorancia y castiga ultrajándole («Dale con los papeles») su estupidez por haberse atrevido a pretender una recompensa excesiva para su ínfimo estatus social.

El trágico epílogo se aproxima. En fuga de la ciudad en lucha, el gracioso arrastra sus cadenas lejos de la batalla para refugiarse y escapar al peligro fingiéndose muerto.

Mientras (como veremos a continuación) la muerte de Clarín en *La vida es sueño*, por un lado asume el valor emblemático del castigo que Dios inflige a aquellos que se manchan de arrogancia y desafían las leyes divinas, y por otro se hace símbolo de una tragicidad ejemplar que se condensa magistralmente en el acto por excelencia de la catarsis, el personaje de Chato, en cambio, desborda en los territorios de lo trágico manteniendo, al contrario, su estatuto de figura risible portadora, no obstante, de una verdad importante.

⁵³ Cancelliere, 2002.

Tal como sucedió al final de la primera parte, cuando el trágico vaticinio que pronunció Menón se mezcló con la comicidad burlona del gracioso que asistía al preanuncio amenazador de la catástrofe, también ahora el valor catártico de la muerte de Semíramis convive en la escena con la presencia de Chato, personaje nada propenso al heroísmo, heredero del ánimo cobarde y miedoso de sus predecesores.

Afin a la construcción dramática de la personalidad de Eusebio en *La devoción de la cruz* es la del protagonista de *Las tres justicias en una*, obra cuya estructura presenta un áspero conflicto trágico que opone, con un alto grado de tensión que solo el público es capaz de percibir, al joven don Lope de Urrea y a la autoridad de la ambigua figura paterna.

Tanto Eusebio como Lope se presentan como elementos perturbadores de la armonía y del orden social, cuya perversa conducta lleva inevitablemente hacia una caída en el abismo, lo que se relaciona con un comportamiento anárquico cuyas raíces se encuentran en los errores de sus padres.

A propósito de las dinámicas trágicas de la obra, observa Parker:

We have again, in this very fine and moving play, the two factors in the strained situation of the Calderón family. Don Lope *hijo* becomes a criminal and meets with a tragic end because his rebelliousness was a reaction against the cold and stern character of the man who passes as his father, and because he was exposed to yhis un happy relationship by his real father, who by begetting him illegitimately had deprived him of his real home⁵⁴.

Calderón traza las coordenadas de la ironía trágica sobre la que se funda la entera estructura dramática de la obra, dotando la personalidad del joven de varios niveles de culpabilidad que constituyen el resultado del continuo desinterés del padre, de las mentiras de doña Blanca y don Mendo y, por último, de la índole misma de don Lope, el cual admite con gran desaliento que «he llegado a la desconfianza / de dejarme vivir sin esperanza, / haciendo más insultos cada día; / que es la desdicha mía / que guardarme haciendo solícito / sagrado de un delito otro delito» (I, p. 678). Así pues su culpa consiste no solo en haber ultrajado públicamente la autoridad paterna, sino

⁵⁴ Parker, 1988, p. 77.

además en no haber tenido fe ni esperanza en la gracia divina, perdiendo la posibilidad de salvación, porque estaba convencido — como le sucede al célebre protagonista de *El condenado por desconfiado*— de que su destino estaba ya marcado.

Hechas estas debidas premisas, hay que analizar ahora las modalidades de inserción de la figura del donaire en esta pieza: el personaje de Vicente, fiel criado del joven don Lope, se caracteriza ya al principio como una presencia cómica bastante convencional. Compañero fiel de don Lope en sus aventuras, conoce sus problemas y se toma a menudo la libertad de comentarlos con ironía. Afirma sobre ello Benabu: «true to the *gracioso* tradition, his thoughts on first seeing Elvira are crudely if amusingly concupiscent and contrast strikingly with the high sentiments espresse by the *galán*»⁵⁵.

La comicidad lingüística del gracioso corresponde a la notoria caracterización de hombre de humor, pues el registro insolente lo justifica como si fuera una especie de ínfimo residuo, el rastro de una conducta inmoral «de aquella mala vida».

Pero el aspecto que más distingue la naturaleza donairoso del personaje es sin duda su comportamiento hipócrita y ambiguo con las mujeres: de hecho, el ridículo *ménage à trois* entre Vicente, Elvira y Beatriz se nos propone como un extraño paralelismo dramático con las vicisitudes sentimentales que caracterizan los enamoramientos del joven don Lope, el cual vive obligado a la clandestinidad por haber dado muerte al hermano de doña Estefanía, y ahora corteja a doña Violante, despreocupado y sin pensar en los peligros que esta situación comporta, como le hace constar el fiel criado, afirmando: «Considera, / señor, que hoy hemos venido / escapados de una y buena; / no nos metamos en otra / igual por Violante bella» (II, p. 690).

Para calmar los celos de Beatriz, el gracioso le hace creer que el aspecto de Elvira es monstruoso y horrible como la Hidra de Lerna: además de haberla sorprendido «quitada la cabellera» y, por tanto, completamente calva, la criada de doña Violante carecía de dientes, y vista la tarda hora, sin la dentadura quedaba priva de la «necesaria herramienta».

Vicente inventa poco después otro embuste ridículo para engañar esta vez a Elvira, haciendo un retrato burlesco de Beatriz:

⁵⁵ Benabu, 1991, pp. 48-49.

Porque no dudo
 que en Libia o Hircania pudo
 ser molde de vaciar fieras.
 ¿Ves todo aquel exterior
 boato con que brilla? Pues
 hablada de cerca, es
 pestilencial el olor
 de su boca. Y lo peor
 no es esto, con ser tan malo.
 Cosas hay que no señalo,
 —porque a mujeres no enojo—
 mas tiene de vidrio un ojo
 y la una pierna de palo. (II, p. 692)

La constante fidelidad del gracioso hacia el joven don Lope se revela providencial en muchas ocasiones, hasta el momento de la repentina separación entre amo y criado que se verifica cuando el insalvable conflicto trágico que supedita la relación entre padre e hijo alcanza el ápice de la violencia y el protagonista, ciego de furia, golpea al padre tirándolo al suelo «insulto tremendo en el que se ha roto, de forma aparatosa, la ley del respeto filial»⁵⁶.

Al principio del acto III, Vicente se presenta en la escena irrumpiendo con una exuberancia verbal que traduce su estado de ánimo alterado por los episodios precedentes. Como afirma Benabu, de hecho,

Vicente's humor has sores and the change in his mood reflects the changes which occur during the act. He is annoyed with all the characters: with Lopes senior and junior for overreacting, with Blanca because she seems desperate, with Mendo because he arrests don Lope and Lope senior for showing so much interest in the case, and finally with Elvira herself because she shows no affection for him⁵⁷.

El bofetón recibido por el anciano don Lope representa un símbolo dramático extremadamente significativo, tanto en la economía de la diégesis como respecto al sistema ideológico que forma parte del armazón teatral de la tragedia. En este caso, la función cómica de de Vicente consiste en hacer el contrapunto ridículo a la

⁵⁶ Valbuena Briones, 1959, p. 675.

⁵⁷ Benabu, 1991, p. 49.

ofensa sufrida por el presunto padre del protagonista. La referencia quejosa a los «dos mil bofetones» padecidos por el gracioso anticipa, con evidente ironía trágica, la conclusión de los engaños que el mismo gracioso ha urdido contra Elvira y Beatriz.

En esta obra de marcado carácter trágico el gracioso, aunque relacionándose con la mayor parte de los personajes, no desempeña en ningún momento una función indispensable en la economía de la diégesis.

En cuanto al núcleo de la acción dramática de *La niña de Gómez Arias* trata de las peripecias de un personaje trágico afín al modelo del don Juan, como en parte sucede también en el caso de *Las tres justicias en una*, *La devoción de la Cruz* y *El purgatorio de San Patricio*, cuyos protagonistas se caracterizan por una conducta ética y moral desviada, dedicada al vicio del juego y a los lances escandalosos y disolutos.

Respecto a la figura de Gómez Arias, confluyen dos inmediatas referencias teatrales en su planteamiento, una a la homónima obra de Vélez de Guevara y la otra al *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina pues, como ya señaló Gutiérrez Carbajo, nos encontramos ante un motivo popular, cuyas diversas variantes van repitiéndose en la dramaturgia calderoniana⁵⁸. La fuente de inspiración es una leyenda popular y un cantar proverbializado muy conocido en la época de Calderón sobre las tristes vicisitudes de una muchacha abandonada por su cruel seductor: «Señor Gómez Arias, / doleos de mí, / soy muchacha y niña / y nunca en tal me vi»⁵⁹.

Afirma a este propósito Canavaggio:

Según ha sido señalado, el proceso de proverbialización de este cantar, patente desde el siglo XVI, había llegado a cargar la figura de la niña de un valor irónico o burlesco, convirtiéndola en prototipo de la mujer fogueada que afecta inocencia: recuérdese, entre otros ejemplos, la cita que Cervantes, en *El viejo celoso*, pone en boca de Cristina, en el momento en que esta se burla de los aspavientos de doña Lorenza⁶⁰.

La aparición en la escena de Gómez Arias resulta caracterizada mediante las intervenciones irónicas del criado Ginés, el cual comenta con tonos burlescos las peculiaridades negativas de su amo:

⁵⁸ Gutiérrez Carbajo, 2000, pp. 231-232.

⁵⁹ A propósito de este cantarillo, ver Alatorre, 1961, p. 166.

⁶⁰ Canavaggio, 1983, pp. 391-392.

GINÉS Pues vamos haciendo cuenta.
Primeramente eres pobre.

GÓMEZ ¿Ser pobre es impertinencia?

GINÉS Pues, ¿qué cosa hay más imper-
tinentemente que la pobreza?

GÓMEZ ¿Fáltate algo en mi servicio?

GINÉS No, señor; mas considera
cúanto aflige el pensar hoy
de dónde mañana venga.
Sobre pobre, eres soldado.

GÓMEZ ¿Y es mala profesión esa?

GINÉS Yo no te digo que es mala;
mas dígame que no es buena
en cuanto a mí, que soy hombre
que aborrecí una belleza
que me adoraba de balde,
por llamarse Ulana Guerra.
Sobre soldado tahúr eres.

GÓMEZ ¿No quieres que me entretenga?

GINÉS Sí quiero, pero no quiero
que tan a mi costa sea,
que no me des cuando ganes,
y que me des cuando pierdas.
Tu barato para mí
es caro, pues cosa es cierta
el andar de vuelta yo,
en no andando tú de vuelta.
Sobre tahúr eres hombre
que de alentado te precias,
tanto que estando acostado,
a medianoche, aunque llueva,
te volverás a vestir
por reñir una pendencia...
[...]
O dígalo el caballero
que herido en Granada dejas. (I, pp. 794- 795)

En primer lugar, los defectos de Gómez Arias son la indigencia económica, la mísera profesión de soldato y sobre todo el vicio del juego. Además, el aspecto chistoso de su discurso explota la

ingeniosidad lingüística del personaje quien, jugando con la ambivalencia semántica del verbo «dar», refleja las contradicciones del soldado ya que, cuando éste gana al juego, no le regala nada al criado («que no me des cuando ganes»), sin respetar las leyes del «barato» (propina que el jugador les concedía a los mirones) y, al contrario, cuando pierde, desahoga todo su resentimiento con el desafortunado Ginés («que me des [golpes] cuando pierdas»).

El carácter pendenciero e irascible del protagonista no hace sino empeorar las situaciones, pues responde siempre a las provocaciones y desafíos, retando a duelo a cualquiera. Por si fuera poco, lo que le dice el gracioso es un óptimo pretexto para integrar una importante alusión al último lance violento, acaecido en Granada a causa de una dama, entre Gómez Arias y un tal don Félix.

Pero el ápice de la impertinencia que se le imputa al joven sería la facilidad con la que se enamora de cualquier mujer.

En este motivo Calderón deja entrever el conflicto trágico de la obra, además de su construcción dramática, cuyo significado el público captaba, entre otras cosas, gracias a la referencia al cantar proverbializado al que nos referimos antes.

La natural consecuencia de las aventuras desordenadas y peligrosas de Gómez Arias es el riesgo continuo. La fidelidad del criado se mantiene constante a pesar de que el comportamiento del amo suscita muchas inquietudes en Ginés. El rapto de Dorotea desemboca en su abandono, ya que la seducción cumplida de una mujer la deja sin encanto («cuanto gusto liberal / me ofreció Amor al mirarla, / me lo negó al conseguirla», II, p. 806). Y a partir del cruel abandono de Dorotea el gracioso emprederá la importante función dramática de conciencia moral para el protagonista, el cual, fastidiado, acaba por amenazar con matarlo si no se va:

GÓMEZ	¿Ahora me sacas moralidades? Camina. ¿Qué te detienes?
GINÉS	Repara, señor, en que es tu crueldad mayor que...
GÓMEZ	¿La voz levantas?
GINÉS	No; mas digo que es acción indigna de ti que hagas

traición tal a una mujer
 a quien sacas de su casa
 y que de ti se confía.
 Modo habrá para apartarla
 menos cruel; no la dejes
 sola en aquesta montaña.
 Granada tiene conventos;
 en uno puedes dejarla;
 no la agravies en la vida,
 ya que en el honor la agravias. (II, p. 807)

El punto de vista del gracioso constituye generalmente un contrapunto irónico de los acontecimientos representados en la escena, además de su significados más importantes dentro del universo ideológico de la diégesis. A propósito de la función cómica de Ginés, nos detendremos en una de las últimas escenas del acto III, la del segundo abandono de Dorotea, una acción despreciable y gravísima ulteriormente agravada por la cesión de la muchacha como esclava a Cañerí, el despiadado bandido que capitanea un puñado de moros temidos por sus correrías por los campos de Granada. Las súplicas desgarradoras de Dorotea se inspiran en las estrofas del cantar proverbializado:

Estellas que esto influís,
 luceros que esto miráis,
 cielos que lo consentís,
 altos montes que lo veis,
 aves que lo repetís,
 vientos que lo estáis oyendo,
 árboles que lo asistís
 y escucháis mi triste llanto,
 a darme amparo acudid,
 y pues de mí no se duelen
 los hombres, doleos de mí;
 que me llevan presa
 a Benamejí. (III, p. 820)

El eco de los acentos líricos de Dorotea y el quejido de sus invocaciones desesperadas son las ridículas palabras de Ginés, el cual, de-

bido a sus repetidas protestas en defensa de la joven, Gómez Arias vende también como esclavo a Cañerí:

Verde monte, cielo azul,
 blanca sierra, mar turquí,
 leonada amapola, parda
 peña, rosa carmesí,
 papagayos verdegayes,
 y morados alhelís,
 ¿cómo con vuestros colores
 os estáis, y no os vestís
 del color de mis tristezas?
 ¿Cómo no os doléis de mí,
 que soy niño y solo,
 y nunca en tal me vi,
 y me llevan preso
 a Benamejí? (III, p. 821)

Las últimas apariciones del gracioso en la escena regresan a los aspectos más convencionales de su tradicional codificación dramática. En el curso de un diálogo con Cañerí, por ejemplo, Ginés protesta brevemente contra su nuevo amo musulmán, aprovechando una ocasión irrenunciable para servirse de una herramienta teatral habitual en la representación del papel risible, la de la caracterización codiciosa y golosa del personaje, que deplora las normas alimentarias que le impone el islam, y afirma que «no puede haber holgura / donde no hay vino y tocino» (III, p. 824).

La construcción de *De un castigo, tres venganzas* se funda en el recurso a un esquema diegético que presenta afinidades con la tipología narrativa de la novelística italiana, en particular con la historia de Mariotto y Ganozza (*Novella XXXIII* del *Novellino* de Tommaso Guardati, más conocido como Masuccio Salernitano), narración a la que se atribuye indirectamente la génesis de la muy famosa tragedia shakespeariana de *Romeo and Juliet*.

Algunos como por ejemplo el narcótico o el topos de la separación de los amantes, contribuyen a un esquema típicamente novelesco, donde confluyen expedientes habituales de la novela bizantina y de la tradición caballeresca medieval.

La inserción del gracioso se configura como el conocido contrapunto ridículo respecto a la acción principal. En el acto I, aparece

tras el inesperado exilio de Federico de la corte del Duque de Borgoña. El gracioso Becoquín, a oscuras de lo acaecido, se dirige al galán con su habitual euforia. El diálogo inicial entre los dos personajes —con estados de ánimo completamente diferentes— se entabla bajo una total incompreensión de fondo cargada de comicidad:

FEDERICO ¡Cómo quiere mi fortuna
que hasta el gusto y el contento
vengan a darme muerte;
que es el indicio más cierto
de morir, cuando se hacen
enfermedad los remedios!
Vengan postas, Becoquín.

BECOQUÍN ¿Postas?

FEDERICO Sí.

BECOQUÍN Pues si podemos
irnos a pie, ¿para qué
son las postas, o a qué efecto?
Notable eres. ¡Cuánto más
en hallarlas tarderemos
que en irnos allá los dos
piano, piano! Que en volviendo
esta esquina hacia esta mano,
luego sobre el tabernero
a esotra, enfrente de un sastre
corcovado, se ven luego
las celosías de Flor,
sus jardines y sus huertos.
¡Postas para andar dos calles! (I, p. 4)

El pragmatismo del gracioso es la clave para interpretar su significado porque, en base a su razonamiento, cree que la prisa incontrolable del joven, propia del ímpetu de los amantes, le empuja a la insensatez de ponerse a buscar las «postas», para efectuar viajes de largo recorrido. La respuesta desconcertada del gracioso consiste en indicar concretamente el camino que lleva a casa de la amada, a dos calles de distancia, dando así indicaciones cuya finalidad nos es otra que resaltar la aparente contradicción de las palabras de Federico y su impaciencia de llegar a casa de Flor. A pesar de la respuesta del criado, el galán no aclara las dudas del gracioso, más bien con sus palabras determina una ulterior complicación en la comprensión del mensaje,

porque Becoquín interpreta erróneamente la aparente contradicción en las palabras de Federico como un ejemplo de extravagancia:

FEDERICO	No, sino para ir huyendo de esa dicha que me busca; que merecerla no puedo, por no hacerle ese pesar a mis desdichas, que siendo favor de Flor, es matarme saber que es suyo y lo pierdo.
BECOQUÍN	Un tanto cuanto parece enigma, y yo no me atrevo a declararle, porque no alcanzo yo los rodeos de platónicos amores; que, como siempre profeso el escudérico amor, el filósofo no entiendo. Mas vamos a ver a Flor. (I, p. 41)

A la compleja concepción refinada y cortés del amor, derivada de la ética aristocrática del protagonista se contraponen el punto de vista pragmático y materialista propio de la ideología burlesca de la figura del donaire, demasiado ínfima y grosera para comprender y apreciar «los rodeos de platónicos amores».

La caracterización de este gracioso explota recursos muy conocidos como la cobardía, su notoria comicidad lingüística y la convencional función de confidente del protagonista. Pero la última aparición de Becoquín en la escena asume tonos dramáticos que se diferencian de la totalidad de sus apariciones en el drama. Manrique le ha dado a escondidas un narcótico a Federico, el cual, una vez hace efecto la sustancia, cae muerto en brazos del Duque y el fallecimiento lo anuncia precisamente el gracioso (III, p. 66).

Pero el Duque, sospechando la infidelidad de su privado Clotaldo, decide vengar la inocencia del difunto Federico y desenmascarar el engaño del verdadero traidor. En la conclusión feliz se unen el castigo del enemigo y el reconocimiento de la inocencia del protagonista, que por fin puede casarse con su enamorada⁶¹.

⁶¹ Fothergill-Payne, 1982, pp. 534-535.

El valor, la nobleza de espíritu y la refinada expresión que caracterizan a Federico, caracterizan, igualmente al don Álvaro, el protagonista de *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*. El autor elaboró la estructura de esta tragedia con dos planos diferentes de la acción, uno el del contexto histórico de los hechos⁶², y otro la desgraciada historia de amor entre don Álvaro Tuzaní y doña Clara Malec, pues como afirmó Valbuena Briones, «Calderón ha urdido sabiamente la trama y ha entretreído en una técnica de subordinaciones, desdoblamientos y paralelismos las dos estructuras temáticas que quedan inseparables»⁶³.

La presencia del gracioso moro Alcucuz se extiende a toda la obra y, en su interior, se diferencia solo por una menor frecuencia en el acto I, donde aparece exclusivamente en la primera escena y se caracteriza desde el principio por ejercer un señalado contrapunto ridículo y divertido respecto al refinado lenguaje de los demás personajes, además de por el profundo sentido del honor y la generosidad de los moriscos, los cuales incitados por las palabras pesarasas de don Juan Malec, ofrecen cuanto poseen para sostener la orgullosa revuelta musulmana contra los opresores⁶⁴.

Alcucuz se distingue por un habla dialectal típica de los estratos más bajos de la sociedad morisca, en general identificada con el término «algarabía», cuya función es suscitar la hilaridad del público y dotar de ridiculez al personaje.

El gracioso moro reaparece en el acto II, capturado por el soldado cristiano Garcés, que irrumpe en la escena con él cargado «a cuestras». Alcucuz recurre a la inventiva para responder a las preguntas sobre su identidad:

([Ap.] Aquí importar el cautela.)
Alcucuz, un morisquilio,
a quien lievaron por fuerza
al Alpujarro; que me
ser crestiano en me conciencia,
saber la trina crestiana,

⁶² Ver Caso González, 1983; Sieber, 2000, y Walzer, 2002. También Coenen, 2007.

⁶³ Valbuena Briones, 1959, p. 349.

⁶⁴ Ver Cruz Casado, 2002, pp. 121-132 y Mayorga, 1999, pp. 20-36. Cito por la edición de Panichi, 2004.

el Credo, la Salve Reina,
 el Pan nostro, y el catorce
 Mandamientos de la Iglesia.
 Por decer que ser crestiano,
 darne otros el muerte intentan;
 yo correr, e hoyendo, dalde
 en manos de quien me prenda.
 Si me dar el vida, yo
 decilde quanto allá piensan,
 y lievaros donde entréis
 sin alguna resistencia. (II, vv. 319-335).

En este último caso, el aspecto de la comicidad de carácter se desarrolla mediante una cierta pericia en la construcción oportunista del embrollo: Alcuycuz se finge un cristiano que, para no correr riesgos, profesaba en secreto su fe, hasta que los musulmanes de las Alpujarras le descubrieron y amenazaron de muerte. Así pues, bajo falsa identidad, el gracioso pasa momentáneamente al servicio de Garcés, sin dejar de servirse de la herramineta del ingeniosa del cambio de identidad.

El embuste urdido por Alcuycuz le permite no solo avisar a tiempo a sus compañeros de la inminente llegada de las tropas cristianas, sino embaucar al soldado abandonándolo durante el trayecto y, por añadidura, le roba las provisiones que llevaba, incluido el «vino» y «tocino».

No consideramos necesario detenernos a analizar otros fragmentos de la obra, puesto que resulta claro que los mecanismos a los que responde la inserción dramática y la construcción de la gracia en esta comedia calderoniana son, por una parte el empleo de un contrapunto ridículo para establecer un contraste risible con el elemento trágico, y por otra el uso convencional de las herramientas lingüísticas, en este caso en concreto la algarabía, y del repertorio mímico-gestual, coherente, oportunamente dosificado y nunca fuera de sitio.

Con respecto a *La cisma de Ingalaterra*, el aspecto de bufón de Pasquín, cuyo rasgo más evidente y sugestivo es el vestido ridículo con el que irrumpe en la escena, tiene significados teatrales múltiples y traduce una locura ficticia que podríamos catalogar como un disfraz (ya que no es de origen patológico; no se trata una enfermedad mental), no solo desde una perspectiva visual, sino también porque se

apoya en la expresión verbal y gestual, hasta instaurarse como macro-metáfora que se desarrolla en el curso de todo el drama.

Es imprescindible analizar la escena inicial del drama, porque la representación del sueño de Enrique VIII adquiere múltiples significados que se irán aclarando durante la representación de los acontecimientos históricos, probablemente ya conocidos por el público (vv. 1-9):

REY	Tente, sombra divina, imagen bella, sol eclipsado, deslucida estrella. Mira que al sol ofendes cuando borrar tanto esplendor pretendes. ¿Por qué contra mi pecho airada vives?
SOMBRA	Yo tengo de borrar cuanto tú escribes.
	<i>Vase.</i>
REY	Aguarda, escucha, espera. No desvanezcas en veloz esfera esa deidad tan presto. Oye... ⁶⁵

Según los preceptos cristianos, hay rechazar totalmente la idea de que los sueños y presagios tengan sentido premonitorio, si bien se da la excepción en el caso de sujetos importantes como los soberanos, ya que pudieran ser avisos del cielo. Este valor premonitorio atribuido al sueño de Enrique VIII, crea una fuerte analogía con la profecía que pronunciará el gracioso en la diégesis por una rica secuencia de referencias al carácter caprichoso y altanero de Ana Bolena (esparcidos por el texto y en particular en el parlamento de Carlos en los vv. 450-460). Pues si se tiene en cuenta que «lo que el espectador ve u oye, no es solo al rey Enrique soñando o las palabras que dice en sueños, sino el contenido mismo de su sueño dramatizado en el espacio escénico, como un pequeño drama en el interior del drama»⁶⁶, se comprende que el público será capaz de asociar a la desconocida que turba el sueño del soberano con las referencias a una mujer que se irán haciendo a partir de aquel momento, y además será capaz tam-

⁶⁵ Se cita por la edición crítica de la *Cisma de Inglaterra* publicada por Escudero, 2001.

⁶⁶ Ruiz Ramón, 2000, p. 108.

bién de asociar esta figura a los sucesos dramáticos que acto seguido se representarán en la escena.

Reproducimos a continuación la profecía que pronuncia Pasquín, cuyas enigmáticas palabras malinterpreta Ana, que en la metáfora «más alto lugar», no entrevé su caída ruinoso, sino la gloriosa coronación de su codicia, suscitando la maravilla del gracioso, al que le sorprende tanta ingenuidad en la mujer:

PASQUÍN	<p>Lo primero que saca de la profecía que veis, es que vos, Ana, tenéis cara de muy gran bellaca. Y aunque vuestro amor aplaca con rigor y con desdén la hermosura que en vos ven, muy hermosa y muy ufana venís a palacio, Ana. ¡Plegue a Dios que sea por bien! Y sí será, pues espero que en él seréis muy amada, muy querida y respetada; tanto, que ya os considero con aplauso lisonjero subir, merecer, privar, hasta poderos alzar con todo el imperio inglés, viniendo a morir después en el más alto lugar. (vv. 613-632).</p>
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Prestando atención a las palabras de Pasquín se nota que Ana Bolena se parece peligrosamente a la sombra que merodeaba amenazadoramente en el sueño del soberano; se comprende así que el público consiga identificarla gracias a los continuos comentarios sobre la belleza peligrosa de la mujer y la sugestiva parábola de su rápida ascensión y caída, una imagen que evoca el sol eclipsado y la deslucida estrella que aparecían en la escena inicial del sueño de Enrique VIII.

La fingida locura del gracioso es un espejo deformante pero revelador de la realidad, y supone en la escena una especie de desdoblamiento construido artificioosamente entre la parodia de la figura del soberano y de su verdadera perversidad, y la caída de Pasquín, al que

la reina dirige una mirada cargada de compasión al pensar que «hombre docto fuiste / y que con juicio te vi, / y de verte ahora así / me pesa, y que estés contento» (vv. 565-568).

A Pasquín le tratan como a un loco y truhán; además, él mismo resalta y reivindica lo llamativo de su propio aspecto ridículo, definiéndose «galán de los galanes» (v. 473). Quizá sea significativo que, tras la entrada fastuosa y ceremoniosa con la que ingresa en la corte Ana Bolena, el gracioso se lance a una especie de entrada triunfal que recuerda la imagen del desfile de los locos que los versos de Brant, la pintura de Bosch y la sátira de Erasmo habían descrito muy detalladamente y del que se habían servido para representar los vicios de la humanidad, encarnándolos con una multitud de tipos humanos grotescos.

La voluntad desenmascaradora del gracioso se manifiesta a través de la simulación de su locura, que encuentra plena expresión en el uso constante de la ironía. Y en virtud de su «carga figurífero» (v. 1674) Pasquín denuncia la hipocresía de la mayor parte de los personajes y en particular el peligroso desdoblamiento de Enrique VIII. La figura del soberano en esta pieza calderoniana responde plenamente al esquema dramático que determina, según Cancelliere, el comportamiento excepcional del héroe trágico, cuyas acciones entran en la dimensión extraordinaria y horrorosa de lo anómalo y de lo prohibido y por este motivo delatan la diversidad con la índole ordinaria del individuo común⁶⁷.

La parodia confiada al personaje de Pasquín escenifica la construcción emblemática de su carácter y se basa en el principio de una locura simulada, cuyas raíces ahondan hasta la antigüedad clásica y la tradición veterotestamentaria, recorriendo los senderos pisados por figuras simbólicas como la del ciego vidente, un modelo notorio que además de insertarse en el topos literario del *fou sage*, rememora la figura mitológica del adivino tebano Tiresias, que por su ceguera, su capacidad adivinatoria y sus relaciones con los poderosos recuerda al personaje de Pasquín.

Aunque la ceguera de Pasquín no sea real, sino simbólica y alusiva como su locura, sin embargo posee un importante significado, ya que traduce la capacidad de este personaje de ser como un guía moral para los demás. En el desarrollo de la tragedia calderoniana la trans-

⁶⁷ Cancelliere, 1979.

misión de un mensaje tan complejo se confía a las palabras del gracioso, y utiliza un recurso estilístico bastante común como es el cuento paradigmático:

Un ciego en Londres había
tal, que no determinaba
los bultos con quien hablaba
en el resplandor del día;
y una noche que llovía
(como una de las pasadas)
a cántaros y a lanzadas,
por las calles caminando
se iba mi ciego alumbrando
con unas pajas quemadas.
Uno que le conoció,
dijo: «¿Si no os alumbráis,
para que esa luz lleváis?»
Y el ciego le respondió:
«Si no veo la luz yo
la ve el que viene; y, así,
no encuentra conmigo aquí,
con que aquesta luz que ves,
si no es para ver yo, es
para que me vean a mí» (vv. 573-592)

La aflicción del soberano hace reflexionar a Pasquín, que de nuevo recurre al repertorio de los cuentos populares para introducir uno paradigmático sobre el filósofo Diógenes, que un día discutió con un soldado de Alejandro Magno acerca del auténtico significado del poder de los hombres:

Un filósofo que estaba
en un monte o en un valle
(que no importa a la maraña
que esté en bajo o esté en alto),
y un soldado que pasaba,
se puso a hablar con él,
y, al fin de pláticas largas,
le dijo: «¿Posible ha sido
que nunca has visto la cara
de Alejandro, nuestro César,

de aquél cuyas alabanzas
le coronan de laureles
y el rey del orbe le aclaman?»
El filósofo le dijo:
«¿No es un hombre?
¿Qué importancia
tendrá el verle más que a ti?
O si no (para que salgas
de esa adulación común),
del suelo una flor levanta,
llévala y dile a Alejandro
que digo yo que me haga
sola una flor como ella;
verás luego que non pasan
trofeos, aplausos, glorias,
lauros, triunfos y alabanzas
de lo humano; pues no puede,
después de victorias tantas,
hacer una flor tan fácil
que en cualquier campo se halla» (vv. 938-966)

Aunque no sea posible identificar en el personaje de Pasquín al héroe trágico de este drama, podemos localizar en su índole elementos dramáticos.

Si la inserción de Pasquín fuera solo un elemento risible para limar la tensión dramática, su presencia escénica se limitaría a la interpretación del repertorio codificado de las técnicas cómicas para hacer reír al público. En cambio se abre paso hacia una dimensión seria y reflexiva, porque abraza con una mirada desolada el triste panorama de la vanidad humana. Como el farol que lleva el ciego de su cuento, el parlamento del gracioso sirve para iluminar el camino de otros, a revelar las trampas engañosas de un mundo repleto de simulación y egoísmo.

Como subraya Ruiz Ramón:

esa primera connotación de ridículo de que es portador el personaje contrasta drásticamente con la seriedad, la gravedad y la trascendencia de sentido que Pasquín aporta al universo dramático configurado por el resto de sus intervenciones. Su rasgo distintivo como personaje teatral es

precisamente esa contradicción o, al menos, ese contraste entre su apariencia y su modo de actuación bufonescos y su función dramática⁶⁸.

La marginalización a la que en general está destinado el gracioso en las circunstancias serias y a veces catastróficas del universo trágico calderoniano, se suele manifestar en la escena con mecanismos de exclusión como la expulsión o el rechazo: de hecho los demás personajes se burlan de él y lo consideran un embrollón, un bufón loco sin importancia, prisionero de sus manías.

Como afirma Arellano, el valor real de su papel en la dinámica de la obra no reside en el eventual aspecto ideológico de sus afirmaciones: el gracioso no es un subversivo, porque no rechaza ni se opone al poder del rey, ni a su centralidad indiscutible, sino que actúa a nivel moral contra la vanidad e hipocresía de los personajes que intentan perturbar o destruir un sistema que hay que mantener⁶⁹.

A medida que la locura y desconsideración de Enrique van aumentando en el curso de la acción, las palabras y actitud de Pasquín van adquiriendo un significado cada vez más grave y serio para los espectadores, que así pueden interpretar correctamente el mensaje del gracioso, el único que declara abiertamente las intenciones del cardenal y Ana Bolena, sirviéndose en el primer caso de la profecía y en el segundo de uno de sus cuentecillos tradicionales que ya habían servido para revelar, como cuento paradigmático que se inspira en la sabiduría popular, las miras codiciosas de Volseo que le llevarán inevitablemente al fracaso y a un final trágico, miserable y ciego (vv. 2155-2160).

Seguirán lutos y desgracias, como la muerte de la reina Catalina, el exilio de Volseo y el asesinato de Ana Bolena por orden del mismo soberano, y la tentativa del rey de corregir los efectos funestos de su locura, origen de la subversión del orden que hubiera debido tutelar, subversión alimentada por la conspiración preparada por los malvados y causada por la índole débil del docto ignorante Enrique, sin juicio y rendido a la pasión, alejando su vida, así como el destino del reino, de la luz de la ley de Dios.

Llegados a este punto del análisis nos proponemos sacar a relucir las modalidades de construcción del gracioso, sus funciones dramáti-

⁶⁸ Ruiz Ramón, 2000, pp. 116-117.

⁶⁹ Arellano, 2006, pp. 48-52.

cas específicas y el significado que tienen en la escena de los dramas de honor calderonianos.

Si se tienen en cuenta las repercusiones determinadas por este sistema ideológico, nos enfrentamos con una cuestión ya muy debatida, es decir la concepción calderoniana del honor que se puede deducir de sus obras y los motivos de su uso tan difundido en todo el teatro áureo. Sin embargo se trata de una problemática muy complicada cuyo examen rebasa la finalidad de este trabajo; de todas maneras es oportuno delinear un breve panorama de las diferentes modalidades de recepción de los dramas de honor calderonianos o, usando los términos acuñados por Laitenberger, de estos «dramas de la venganza marital»⁷⁰.

Se puede considerar a Menéndez Pelayo el arquetipo de la corriente más hostil de pensamiento dentro del hispanismo contraria y desconcertada a causa de la violencia con la cual los protagonistas de estas obras se convierten en censores irrepreensibles de la infidelidad conyugal, y «sin amor, sin pasión, a sangre fría, asesinan a sus mujeres alevosamente, y después de muchos razonamientos y silogismos, no porque las amen ni porque las aborrezcan, sino porque así lo manda el honor»⁷¹. Afín a esta posición se revela la reflexión de Valbuena Prat, quien opina que Calderón «desarrolló, en punto al ultraje, un casuismo frío e inhumano, aunque ingenioso y efectista, para llegar al desenlace trágico»⁷².

Sin embargo, hay que señalar ante todo la naturaleza teatral del topos del uxoricidio por cuestiones de honor: se trata de una convención dramática que, aunque refleje en parte la vida cotidiana de la época, no es sino una deformación de la realidad para hacer de ella un uso convencional en la codificación teatral⁷³. ¿Qué pensaba Calderón de este complejo código de honor? Como observa oportunamente Kirby,

Calderón wrote three plays dealing specifically with conjugal honor, works in which a frightening code of behavior established by males, but tacitly accepted by females, demanded that the slightest degree of suspi-

⁷⁰ Laitenberger, 1998, p. 16; ver Bandera, 1982; Emigh, 1971; Entwistle, 1950; Neuschafer, 1973; Ruiz Ramón, 1983; Ruiz Silva y Alvarado, 1978.

⁷¹ Menéndez Pelayo, 1976, p. 136.

⁷² Valbuena Prat, 1941, p. 96.

⁷³ Así lo teoriza Jones, 1965.

cion about the integrity of one's conjugal relationship caused the husband to eliminate the spouse in order to maintain his position in the eyes of the male tribe, or society⁷⁴.

Lo que es cierto es que no se puede teorizar ni encontrar en la dramaturgia áurea un único modelo teatral inherente al tratamiento y a la representación de la temática del honor. Para nuestro análisis resultan fundamentales las reflexiones de Ruiz Ramón, puesto que se observa una importante evolución en la codificación teatral de la «ley de honor», tal como se fue definiendo en la dramaturgia de Lope de Vega, hasta llegar a la comedia de Calderón, y que corresponde a un «enrarecido y asfixiante universo en donde el honor, posesionándose de la conciencia del individuo, exige víctimas y actúa enajenando la razón»⁷⁵. El resultado inmediato de este planteamiento ideológico que percibe el espectador del drama es por lo tanto un conflicto trágico que acaba desembocando en una venganza que solamente en apariencia restablecería un nuevo orden y que, en cambio, suscita mucha incertidumbre entre el público, al que en realidad le parece asistir a un espectáculo de violencia inhumana⁷⁶. Concordamos con Arellano cuando afirma que

La presión de una ideología —dramática— convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos es la fuente de la destrucción trágica para los protagonistas, verdugos y víctimas, todos víctimas en diversos grados del código de honor⁷⁷.

Dentro del universo dramático de los dramas de honor calderonianos el gracioso no solo se caracteriza como contrapunto ridículo y a la vez crítico de la ideología dominante, sino que se hace él mismo símbolo inequívoco del principio vital de la existencia que sucumbe a las razones de la apariencia, en virtud de un inmovilismo paralizante que priva a la figura del donaire de su peculiar naturaleza risible, hasta anular su identidad según un mecanismo trágico que afecta al entero universo de la representación.

⁷⁴ Kirby, 2007, p. 13.

⁷⁵ Ruiz Ramón, 2000, p. 45.

⁷⁶ Guntert, 2004, p. 257.

⁷⁷ Arellano, 1995a, p. 469.

Veamos, pues, cómo se construye el personaje en la trilogía calderoniana de los dramas de honor (*A secreto agravio, secreta venganza*, *El pintor de su deshonra* y *El médico de su honra*), cuáles son las modalidades de inserción dramática y las funciones que este desempeña en la acción.

En *A secreto agravio, secreta venganza*, el gracioso obra una eficaz ruptura de la ilusión dramática que, a diferencia de lo que sostiene Leavitt⁷⁸, no responde exclusivamente al principio de una simple técnica cómica, sino que constituye una verdadera ejemplificación (además de una eficaz trasposición metateatral) de la crítica contra el inmovilismo de las normas sociales. Así vemos a Manrique denunciar la irracionalidad de las decisiones de don Lope de Almeida y, particularmente, de su absurda prisa para ver a doña Eleonor, la joven con la que acaba de casarse simplemente «por poder» y que está al punto de llegar, en compañía de su tío, de Castilla.

La inserción dramática de la figura del donaire en esta obra se sirve de una contraparte femenina para caracterizar la presencia del gracioso como contrapunto ridículo de la acción principal, cuyos protagonistas trágicos escenifican el conflicto de la profunda degeneración de la relación conyugal motivada por una concepción errónea del matrimonio y por tanto de la relación de amor entre los dos esposos.

Al principio del acto III Manrique y Sirena interpretan una ridícula parodia del cortejo galante en el que resalta, por un lado la acostumbrada contraposición entre el idealismo exagerado de don Lope y doña Leonor y el marcado materialismo de la pareja cómica, y por otro una subversión de las modalidades expresivas propias del lenguaje refinado y elegante de los protagonistas al que se contraponen la inmoralidad y el libertinaje de los dos criados. Veamos a los dos personales parodiando el ritual convencional del encuentro entre enamorados y la petición de una prenda de amor por parte del galán:

MANRIQUE	Sirena de mis entrañas, que para aumentar mi pena eres la misma sirena, pues enamoras y engañas; duélate ver el rigor
----------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁷⁸ Leavitt, 1931, pp. 317-318.

con que tratas mis cuidados
que también a los criados
hiere de barato amor.
Dame un favor de tu mano.
SIRENA Pues, ¿qué puedo darte yo?
MANRIQUE Mucho puedes; pero no
quiero bien más soberano
que aquesse verde listón,
con que yaces declarada
por dama de la lazada
o fregona del tusón.
SIRENA ¿Una cinta quieres?
MANRIQUE Sí.
SIRENA Ya aquesse tiempo pasó
que un galán se contentó
con una cinta.
MANRIQUE Es así;
pero si yo la tuviera,
desparramando concetos,
mil y ciento y un sonetos
hoy en tu alabanza hiciera.
SIRENA Por verme tan soneteada
te la doy; y vete ahora,
porque viene mi señora. (II, p. 434)

El gracioso parodia la retórica propia tanto de don Lope como de su esposa: la manifiesta magnilocuencia y el aspecto ceremonioso de sus conversaciones quedan ridiculizados por medio del animado diálogo de la pareja cómica.

A propósito de la insensatez que condiciona la conducta moral de los personajes principales y, específicamente, sobre la inminente venganza de don Lope contra los dos presuntos amantes, afirma Valbuena Briones:

Los protagonistas de las tragedias de Calderón no acaban de ser totalmente culpables de sus acciones, pues les perturba un hado adverso que puebla de sombras y sospechas el ambiente que respiran. Si no poseen la prudencia y la templanza con las que se puede vencer la fortuna, nada

puede evitar la catástrofe hacia la que caminan y hacia la que les empuja el hado⁷⁹.

Para concluir nuestro análisis sobre la función dramática de Manrique en *A secreto agravio, secreta venganza*, nos detendremos en el parlamento final del personaje, que, milagrosamente incólume a pesar del incendio aplicado por don Lope a su casa para disimular el asesinato de doña Leonor, se presenta en la escena decidido a tirarse al mar:

Echando chispas,
como diablo de comedia,
salgo huyendo de mi casa,
que soy desta Troya Eneas.
Al mar me voy a arrojar,
aunque menor daño fuera
quemarme que beber agua. (III, p. 452).

Hay que resaltar dos cosas: la referencia metateatral al personaje del diablo, característico del teatro popular y de representaciones sacras como el auto sacramental, y una burlona apertura a la dimensión mitológica de los héroes clásicos; dos herraminetas que contribuyen a desarrollar una ulterior caracterización del papel risible en este drama de honor.

La comparación entre el gracioso y el «diablo de comedia» rompe la ilusión escénica: al espectador desorientado ante la crueldad con la que don Lope acaba de asesinar a su mujer en un incendio y a su presunto amante en un naufragio simulado, se le insinúa que estamos en una ficción teatral. Por otro lado, la ironía burlona, que reduce momentáneamente la tragicidad de la situación a un episodio farsesco rebajándole el tono al nivel de un *refrán* popular⁸⁰. Y no es todo: releendo los versos que pronuncia el protagonista mientras espera a doña Leonor al principio del acto I, se deduce que la imagen mitológica de Venus era ya entonces un presagio que anunciaba el nefasto

⁷⁹ Valbuena Briones, 1965, p. 151.

⁸⁰ «Aquí fue Troya» es un dicho popular que podemos leer ya en el *Quijote* (Parte segunda, capp. XXIX y LXVI); se utiliza para indicar un lugar donde quedan solo ruinas de cuanto existiera antes de un incendio o, en general, de una violenta destrucción.

fin de aquel matrimonio entre la joven y don Lope, el cual presa del entusiasmo había afirmado «Hoy el mar / segunda Venus adora» (I, p. 433). Esta reminiscencia clásica, como la del incendio de Troya, está relacionada con el parlamento del protagonista, que había anticipado la llegada de Leonor cual una segunda Venus, pero sin considerar la ironía trágica que entrañaba tal comentario, porque es notorio que la fuga de Elena con el príncipe troyano Paris se verificó por voluntad de Afrodita.

Rememorar a Eneas en el personaje de Manrique, además de suscitar la risa por su obvia incongruencia entre la humildad y bajeza del gracioso y la grandiosidad del héroe, se relaciona también con la precedente alusión al refrán popular al esbozar al espectador la imagen de un Manrique que huye atemorizado del incendio que es una segunda Troya sobre la que se ha abatido la devastación del fuego.

La figura de Juanete en *El pintor de su deshonra* tiene una doble función dramática: por un lado recubre el papel de un personaje cuya presencia activa en la diégesis se limita a algunos episodios esporádicos, por otra, en la mayor parte de los casos se configura como atento observador de los sucesos y estados de ánimo de los protagonistas, prolijo comentarista cuya participación se mantiene constante en toda la pieza.

Respecto a su presencia en la diégesis, se observa que Juanete tiene un papel activo solo en raras ocasiones: en el momento en que hace accidentalmente de mensajero y anuncia el retorno milagroso e inesperado de don Álvaro, cuando es testigo por casualidad del rapto de Serafina, y, por último, cuando se encuentra con don Álvaro, que se había escondido en casa de don Juan con la complicidad de su mujer y de la criada Flora⁸¹.

Pero lo que es más interesante examinar es el segundo aspecto de la presencia dramática del gracioso en este drama de honor, su papel de atento observador y comentarista. El instrumento del que se sirve Juanete es, como en el caso de Escarpín en *Los dos amantes del cielo*, el cuento, que, en la óptica alegre del gracioso expresa tanto una burla desenfadada de la realidad, que muestra sus aspectos más ridículos e insensatos, como una revelación de las verdades camufladas o que los otros personajes ignoran.

⁸¹ Ver Wilson, 1970, p. 80.

Veamos algunos ejemplos sobre las inserciones dramáticas de Juanete, representativas de lo que acabamos de exponer:

Convidole a merendar
 un cortesano en el río
 a un forastero, y muy frío
 le dio un pollo al empezar.
 Pidió de beber, y estaba
 tan caliente la bebida
 como fría la comida.
 Viendo, pues, que nada hallaba
 a propósito, cogió
 el pollo, y con sutil traza,
 le echó dentro de la taza.
 El amigo que tal vio,
 «¿Qué hacéis?» dijo. Él, impaciente,
 respondió: «Así determino
 hacer que el pollo enfríe el vino,
 o el vino al pollo caliente».
 Lo mismo me ha sucedido
 en la boda, pues me han dado
 moza novia y desposado
 no mozo; con que habrá sido
 fuerza juntarlos fiel,
 porque él con ella doncella,
 o él la refresque a ella
 o ella le caliente a él. (I, vv. 213-236)⁸²

Juanete, criado de don Juan, acaba de volver de la boda de su amo con la joven Serafina: de las palabras irrespetuosas del gracioso se desprende la excesiva diferencia de edad entre los dos cónyuges y, como en el cuentecillo del pollo y el vino, la solución es que para compensar el desequilibrio entre la juventud de la muchacha y la vejez del esposo, una despierte la vitalidad del otro, o que uno temple los entusiasmos de la otra; de todas maneras no solo el resultado no se vislumbra satisfactorio en ninguno de los dos casos, sino que una unión tan disparatada no puede sino augurar malos sucesos.

A la pregunta de Porcia al gracioso sobre el estado de ánimo de la joven esposa, este responde a su modo, sirviéndose de una especie de

⁸² Se cita por la edición de Ruiz Lagos, 1969.

curiosa alegoría disfrazada de disparate por medio de la que, con un procedimiento lógico que recupera el sentido literal de las palabras de Porcia y se revela lineal y coherente, puede expresar la satisfacción y alegría de Serafina, comparándolas con las de una dama que, a poco de fallecer, a causa del entusiasmo de encontrarse una vez más dentro de una carroza, milagrosamente resucitada, quiere reanudar las relaciones sociales a las que aún no estaba dispuesta a renunciar. Así es como Gunter interpreta este aparente disparate de Juanete:

Pues bien, al asociar el tema de la llegada de Serafina con el viaje de la vida que es «camino hacia la muerte», comprendemos que el gracioso, pese al tono grotesco, alude una vez más a las futuras desgracias de Serafina. Su cuentecillo queda, por cierto, algo abstruso, pero según el gusto de la época es precisamente la relación inesperada y lejana la que denota más agudeza⁸³.

Es emblemática la primera aparición en escena del gracioso en el acto II, cuando sus reflexiones sacan a relucir el comportamiento de don Juan, que, irritado por su incapacidad de retratar a su mujer, no reconoce los límites de sus propias competencias y atribuye a la excesiva belleza de Serafina la culpa de un fracaso tal⁸⁴.

Calderón, sirviéndose de la voz irrespetuosa del gracioso, desvela los mecanismos perversos que sostienen el edificio imponente de una ideología, que sin embargo vacila a causa de las evidentes grietas que se insinúan en el sistema; el autor, por tanto —de acuerdo con lo que sostiene Guntert— «subraya las limitaciones del *Discurso social*, cuestionando sus arbitrarias certezas y haciendo que fracase la búsqueda de la verdad iniciada por motivos concernientes a ese sistema de valores»⁸⁵.

En un cuentecillo de Juanete, la emblemática sordera del protagonista corresponde, como si de un espejo se tratara, a la incapacidad de don Juan de reconocer el propio error y la insensatez de las convicciones que lo alimentan. El error de don Juan consiste en un aislamiento ideológico y moral. Juanete, por su parte, traduce la sordera y

⁸³ Guntert, 1977, p. 363.

⁸⁴ Sobre el significado del retrato y, en general, sobre el valor simbólico y dramático de la pintura en este drama de honor, ver Bass, 2000; Frye, 2003 y Mitchell, 1996.

⁸⁵ Guntert, 2004, p. 252.

locura en una doble metáfora: esta insuficiencia es la causa desencadenante de un conflicto trágico que culmina con el asesinato de Serafina y don Álvaro, un crimen que no se interpreta como tal, sino como una legítima venganza de la que se hacen testimonios y garantías la autoridad paterna y la institucional ya que tanto los padres de ambas víctimas, como el Príncipe de Ursino, justifican la conducta del protagonista⁸⁶.

El gracioso en *El pintor de su deshonra* se hace portavoz, por tanto, de un contrapunto objetivo de los sucesos: pero, en la mayor parte de los casos, los demás ignoran sus palabras o las consideran banales disparates que no vienen a cuento. Esto sucede, por ejemplo, en el caso del célebre cuento de los «chiquillos», que otros personajes interrumpen varias veces negándose abiertamente a escuchar al gracioso, el cual solamente tras numerosos intentos consigue concluir su «cuento desdichado» en presencia del príncipe.

Los cuentecillos de Juanete, al contrario de lo que suponen los personajes de la obra, poseen una duplicidad fundamental a la que es oportuno prestar la debida atención: en su estructura aparentemente simple hay que distinguir los aspectos fundamentales que en el cuento y en su estructura, van paralelamente, que son la ingeniosidad y la marcada graciosidad de los episodios y su valor simbólico y ejemplar. De hecho todos los personajes tienden a considerar solo el primer elemento, ignorando, en cambio, el más significativo en la acción dramática: lo que es necesario reiterar es que no se trata de inserciones postizas o gratuitas en la estructura que sostiene la diégesis, sino una eficaz clave de lectura por medio de la cual el espectador se entera previamente de las consecuencias dramáticas de la acción y de los factores desencadenantes que determinan la catástrofe final.

Es posible notar una gradual evolución en las múltiples funciones desempeñadas por el gracioso que, a partir de un estadio de tipificación del papel cómico pasa a una fase en que la percepción de la graciosidad parece discutible, porque generalmente los demás personajes no la captan, y porque la extrema connotación trágica se impone como factor predominante que inhibe la expresión de la comicidad.

Esta última fase resulta particularmente evidente en el Coquín de *El médico de su honra*.

⁸⁶ Ver Vitse, 1998.

Nos detendremos un momento en las modalidades de caracterización del papel risible en la homónima obra de Lope de Vega. Si es lícito reconocer en la figura cómica de Galindo un antecesor de Coquín, hay que especificar también que el gracioso de Calderón está sometido a un proceso de reelaboración del personaje que acaba emancipándose del simple papel de lacayo y asume múltiples funciones teatrales que le convierten en claro ejemplo de la transformación del gracioso en agente trágico. Respecto a la construcción de Galindo en la comedia de Lope, afirma García Gómez:

Este personaje, que se tipifica hasta la saciedad como criado hambriento, solo eleva el tono bufó de sus parlamentos en una ocasión para criticar la situación económica precaria de las gentes de servicio; tópico que no carece de interés por su tono de crítica social, pero que está tan desligado del tema de la obra como sus amoríos con Elvira. La función, pues, de Galindo es clara: romper la tensión dramática mediante unas cuantas gracias verbales y unas pocas acciones cómicas de entremés⁸⁷.

Respecto a la caracterización del papel risible en la tragedia calderoniana que estamos analizando, es oportuno hacer referencia a un comentario de Coquín, el cual, ante un soberano que es famoso por su naturaleza cruel, seria, y autoritaria⁸⁸, elude la pregunta de don Pedro que quiere saber quién es, y se exhibe en un largo parlamento en el que delinea con extraordinaria ingeniosidad la personalidad y el conjunto de funciones (sociales y dramáticas a un tiempo) que incluyen la concepción calderoniana del papel donairoso:

Yo soy
cierto correo de a pie,
portador de todas nuevas,
hurón de todo interés,
sin que se me haya escapado
señor, profeso o novel;
y del que me ha dado más,
digo mal, mas digo bien.
Todas las casas son mías;
y aunque lo son, esta vez

⁸⁷ García Gómez, 1983, p. 1026.

⁸⁸ A propósito de la caracterización dramática del personaje de don Pedro, véanse Cruickhank, 1979, pp. 113-132; Avilés Icedo, 2007, y King, 1971.

la de don Gutierre Alfonso
es mi accesoria, en quien fue
mi pasto meridiano,
un andaluz cordobés.
Soy cofrade del contento;
el pesar no sé quién es,
ni aun para servirle. En fin,
soy, aquí donde me veis,
mayordomo de la risa,
gentilhombre del placer
y camarero del gusto,
pues que me visto con él.
Y por ser esto, he temido
el darme aquí a conocer;
porque un rey que no se ríe,
temo que me libre cien
esportillas batanadas,
con respuntes al envés,
por vagamundo. (I, vv. 741-769)⁸⁹

La índole marcadamente entremetida del gracioso se evidencia en una descarada revelación de su carácter indiscreto y parlanchín, del que nadie logra escapar o protegerse. Es interesante además señalar una sustancial reivindicación de independencia de los amos a cuyo servicio Coquín retiene que está solo temporalmente: se trata de un concepto fundamental en el análisis de este personaje y que Vitse definió como una «independización dramática del gracioso calderoniano», un fenómeno en virtud del cual se verifica una «ruptura del cordón doméstico que le confiere a la postre amplia facultad para prestarse a nuevas subordinaciones»⁹⁰.

El espacio en el que se mueve Coquín no se limita a la casa de don Gutierre, sino que se extiende hasta la corte real. La caracterización del personaje prosigue mediante una apasionada declaración de su índole burlona e irrespetuosa, desconocedora de cualquier melancolía y alerta para evitar toda posible causa de dolor o infelicidad, incluso cuando se presentan como probables fuentes de ganancia o provecho; su función de «hombre de humor» se distingue por la absoluta conciencia de desempeñar un papel bien definido en la socie-

⁸⁹ Se cita por la edición de Cruickshank, 1981.

⁹⁰ Vitse, 1983, p. 1069.

dad del tiempo, con obligaciones que lo convierten en un verdadero oficio equiparable al mayordomo o camarero, en contacto con los ambientes aristocráticos.

Otro aspecto que no debemos olvidar es el anonimato, que sitúa al gracioso como personaje inclasificable en el universo socio-dramático del teatro calderoniano, un anonimato que preludia la construcción de una nueva identidad. A propósito de esta esencial evolución del personaje, afirma Vitse:

Rico de la libre disponibilidad nacida de su reciente independencia, el gracioso calderoniano, dúctil materia teatral indiferenciada, encuentra entonces el principio de su coherencia, no ya en su relación jerárquica con un amo «estructurador», sino en las necesidades internas de un tema ordenador de la configuración dramática en su totalidad⁹¹.

La marcada ductilidad del papel risible a la que nos hemos referido y el principio que regula los mecanismos de «independización» en el universo dramático de la pieza son condiciones necesarias para que Coquín pueda no solo poner en marcha un proceso de emancipación de don Gutierre, sino también adaptarse a múltiples funciones teatrales que distinguen la inserción y la construcción dramática del personaje.

Llegados a este punto, hay que subrayar dos elementos fundamentales: la admisión por parte del rey del papel de gracioso de Coquín, y la curiosa estipulación de un contrato entre los dos personajes, que implica una compleja reflexión sobre la función teatral de la risa en un contexto en el que la profunda tragicidad se revela como un ambiente hostil a cualquier forma de comicidad. Por lo que concierne a la caracterización de Coquín como bufón del rey, es importante reiterar la centralidad del subtexto mímico-gestual que acompaña la evolución del personaje, por ejemplo, el acto de cubrirse la cabeza en presencia del soberano, lo que era un privilegio extraordinario concedido solamente a dos categorías sociales: a los Grandes del Reino y a los bufones.

Así pues en *El médico de su honra*, el papel risible convive con la indiscutible tragicidad de la obra, pero en una incómoda posición precaria, en vilo entre la constante marginalización en la que se con-

⁹¹ Vitse, 1983, p. 1070.

fina y su incapacidad de penetrar a fondo en la trama del denso tejido dramático de la dolorosa soledad del protagonista.

Su impotencia contra un sistema ideológico asfixiante y la manifiesta incapacidad de los personajes para establecer una comunicación eficaz con sus interlocutores, son los aspectos más angustiosos y significativos que Calderón quiso resaltar en la representación del conflicto trágico sobre el que se funda la obra. La marginalización del agente cómico supone una mutilación de la risa y alegría, que se traduce por medio de la imagen simbólica de la amenaza de un castigo corporal (la brutal extracción de todos los dientes) a Coquín si no es capaz de satisfacer el contrato firmado con el rey.

Para definir la construcción del papel risible en *El médico de su honra*, conviene que recordemos un chiste que Coquín le cuenta al rey cuando este le dice que le haga reír:

Yo vi ayer
de la cama levantarse
un capón con bigotera.
¿No te ríes de pensarle
curándose sobre sano
con tan vagamundo parche?
A esto un epigrama hice:
No te pido, Pedro el grande,
casas ni viñas; que solo
risa pido. En este guante
dad vuestra bendita risa
a un gracioso vergonzante.
«Floro, casa muy desierta
la tuya debe de ser,
porque eso nos da a entender
la cédula de la puerta.
Donde no hay carta, ¿hay cubierta?,
¿cáscara sin fruta? No,
no pierdas tiempo, que yo
esperando los provechos,
he visto labrar barbechos,
mas barbideshechos no». (II, vv. 1464-1484)

La interpretación de los versos que acabamos de citar presenta alguna dificultad por la polisemia burlona de este epigrama. Hay dos

niveles diferentes, uno literal —cuya interpretación por sí sola aclararía poco acerca del sentido y la función dramática del chiste— y otro figurado, relacionado con una consolidada y notoria tradición literaria de la sátira de fondo sexual. Según la interpretación que propone Arellano⁹², la imagen del «capón» y su inutilidad reproductiva son la clave de lectura del epigrama de Coquín: el eunuco del que habla el gracioso, que por eunuco carece de virilidad, pero que de todos modos se esfuerza por esconder su impotencia recurriendo a una «bigotera», una especie de funda para proteger, dar forma a los bigotes y evitar que se deformen. La hilaridad que pretende provocar el gracioso a don Pedro se configura en la evidente contradicción entre la naturaleza afeminada del «capón» y su ficticia virilidad que simula usando la «bigotera»; respecto a la dinámica simbólica y diegética de la obra, es fundamental remarcar el paralelismo entre la estéril diligencia del eunuco y las preocupaciones de don Gutierre sobre la integridad de su honor: en efecto, ambos adoptan soluciones superfluas y se obstinan en cuidar las apariencias aunque sea inútil⁹³.

La ingeniosidad lingüística con la que el gracioso realiza la alusividad erótica del chiste reside en el uso del verbo «labrar», con el que sobreentiende el acto sexual, según una consolidada tradición literaria que se vale de la polisemia del lenguaje agrícola para elaborar un repertorio semántico de metáforas sobre este tema. Ateniéndonos solamente al sentido agrícola del epigrama e interpretándolo literalmente, el resultado carece de cualquier comicidad y se limita a describir la inútil espera de la cosecha.

En cambio, si, como propone Arellano se identifica en el término «barbechos» a los que —dotados de evidente masculinidad como se desprende del afeitarse la barba— son capaces de «labrar» y por lo tanto de fecundar, de generar nueva vida mediante el acto sexual, que está fuera del alcance de los eunucos, representados burlescamente por el término «barbideshechos», o sea sin barba, sin virilidad.

La reacción resentida del soberano, que se limita a decir «¡Qué frialdad!», no deriva de su incapacidad de captar el chiste erótico de Coquín, porque, por muy raro que parezca, el público de la época, a diferencia del lector moderno, estaba acostumbrado a estas alusiones irrespetuosas:

⁹² Arellano, 1992.

⁹³ Lauer, 2000.

El «defecto» del chiste radica en que, a priori, los elementos cómicos, y sobre todo los que radican en la «turpitud et deformitas» no son precisamente, desde la perspectiva del decoro (de una de las vertientes del concepto del decoro), los más apropiados para el regio auditorio. Como indica el Pinciano, en su dedicatoria al conde Kevenhiler de la *Filosofía antigua poética*, las graciosidades y ridiculeces de esta clase no son aptas para las orejas reales⁹⁴.

La construcción dramática del gracioso en esta comedia sufre, a medida que la acción se acerca al final, una fundamental evolución que determina su paradójica transformación en agente trágico.

Coquín, desconfiado por la actitud de don Gutierre, teme que quiera castigar el presunto adulterio de la mujer quitándole la vida; la única solución que se le ocurre es precipitarse ante el rey e invocar su ayuda para que el protagonista no se manche con un delito tan infame como el asesinato de una joven inocente (III, vv. 2738-2764). El mensaje de Coquín, a pesar de la intención de socorrer la vida de una inocente, llega con retraso a oídos del rey, que acaba de escuchar el cuento del barbero, según el cual un hombre, decidido a vengar la afrenta de la traición conyugal⁹⁵, ha decidido practicar una sangría mortal a su mujer⁹⁶; sin embargo, Coquín no cumple la función dramática de mensajero, una de las que se atribuyó, como hemos visto, cuando se presentó al rey, ya que sus palabras no consiguen ni detener el curso de las cosas ni poner a don Pedro en condiciones de impedir el uxoricidio.

De «hombre de burlas», el gracioso se ha transformado en «hombre de muchas veras»: su mirada dolorida hacia la realidad, que coincide con el punto de vista de los espectadores, abandona la máscara socarrona de la broma y cruza definitivamente la frontera dramática que separa el territorio tradicional de su comicidad del idealmente vedado para él de lo trágico⁹⁷. Como afirma al respecto Arellano:

Calderón ofrece elaboraciones mucho más interesantes en sus tragedias: sin abandonar las yuxtaposiciones de comicidad convencional obe-

⁹⁴ Arellano, 1992, p. 760.

⁹⁵ Ver Cruickshank, 1973.

⁹⁶ Carrión, 2008.

⁹⁷ Ver Bryans, 1982.

dientes a las expectativas del público, explora otros modos de inserción del gracioso en un juego admirable en el que la presencia extravagante e impertinente de los agentes cómicos, y el vaciamiento de su función, llega a convertirlos paradójicamente en agentes trágicos, invirtiendo su papel para expresar el cierre absoluto de unas tramas sin apertura posible a la liberación cómica⁹⁸.

Concluamos nuestro recorrido de la figura del gracioso en el teatro trágico calderoniano examinando *La vida es sueño*. Clarín ha suscitado un enorme interés —quizá a causa de lo excepcional de su destino trágico⁹⁹—.

Comencemos el estudio de las funciones dramáticas atribuibles a Clarín con la individualización de los personajes con los que el gracioso desarrolla al mismo tiempo una importante relación de complementariedad y correspondencia mediante analogías y paralelismos articulados.

Son dos los personajes con quienes el gracioso instauro una relación de paralelismo y complementariedad en *La vida es sueño*: Rosaura y Segismundo. Rosaura va a Polonia con el único objetivo de restablecer el honor perdido a causa de una promesa de amor no mantenida y fía su venganza a la espada que perteneciera a su padre, también él reo (ante la madre) del delito de abandono. El otro personaje, Segismundo, vive «miserio, pobre y cautivo», penosamente encadenado apartado de todo contacto humano salvo el de Clotaldo. Al principio de la comedia Clarín es aún, a ojos de los espectadores, un personaje de comportamiento convencional y fácil de descifrar. El gracioso, en efecto, se queja de la dureza del viaje, se ríe de las observaciones graves de Rosaura (I, vv. 41-44) y, sobre todo exagera su ánimo temeroso y cobarde, de acuerdo con la tradicional codificación (I, vv. 75-77, 83-84).

Siguiendo en el ámbito de la convencionalidad teatral de la construcción del gracioso nos detendremos en la cuestión de la metateatralidad, una de las facetas que más se reitera y a la que no pocos estu-

⁹⁸ Arellano, 2006, p. 53.

⁹⁹ Según la hipótesis formulada por Ruiz Ramón, precisamente por el efecto trágico y excepcional de la existencia de Clarín, la presencia de este personaje provoca un importante impacto dramático en el interior de la obra. Ver Ruiz Ramón, 2000.

diosos han dedicado su atención¹⁰⁰. Ni siquiera Clarín se libra de esta herramienta dramática, pero en lugar de aplicar mecánicamente la habitual ruptura de la ilusión escénica mediante referencias y alusiones a mecanismos de la escenificación y a los tópicos típicos de la época, hace una trasposición irónica del núcleo ontológico de la obra, de la transitoriedad de las vicisitudes terrenas y del poder del hombre, que atraviesa sin conocimiento las fases de la vida y va desempeñando diferentes funciones igual que sucede en las escenas de los teatros, donde las vicisitudes de los personajes se van alternando en un ciclo pendular de ascensiones triunfales y dolorosas derrotas, de verdades e ilusiones.

A los ojos humorísticos del gracioso, los hechos toman el aspecto de una farsa, un desfile de disfraces, y sorprendido pregunta «¿Enmascaraditos hay?» (I, v. 295), y algunos versos después apela a la clemencia de Clotaldo, pero sin renunciar a recuperar ingeniosamente las precedentes palabras de Rosaura, en clave metateatral y con la mirada dirigida al mundo alegórico del auto sacramental.

El segundo acto de *La vida es sueño* es crucial: Basilio, decidido a introducir con prudencia a su hijo en la corte, intenta conocer su verdadera naturaleza mediante un engaño que vemos en la escena: Segismundo bajo los efectos de un narcótico queda dormido. A partir de este momento Clarín desempeña una función dramática capital que es el prelude de su connotación fronteriza: sus palabras y el fundamental recurso a la mímica aluden al engaño del rey según los principios de una escenificación para asistir a la cual el gracioso se sitúa peligrosamente cerca de la acción.

Clarín, impulsado por su curiosidad reivindica el derecho de indagar, pero lo hace a sabiendas de desafiar el secreto que encubre las auténticas intenciones de Basilio. Calderón le sugiere al público una clave de lectura fundamental para la interpretación de este personaje fronterizo que rebasa continuamente la línea que divide su dimensión risible de un mundo que, por su incompatibilidad, tendría que estarle vedado y corre un peligro al entrar en él que se materializará al final del acto II cuando Clotaldo lo castigue con la prisión.

¹⁰⁰ Ver Hernández Araico, 1986b; Pailler 1980; Ruiz Ramón, 2005 y Vélez-Sainz, 2009.

Es evidente la maestría con que Calderón estructura los parlamentos de Clarín para sintetizar la metáfora de la vida que se hace teatro para aplicarla luego irónicamente al caso de Segismundo, afirmando:

¿Si es costumbre en este reino
prender uno cada día
y hacerle príncipe, y luego
volverle a la torre? Sí,
pues cada día lo veo:
fuerza es hacer mi papel.(III, vv. 2243-2248)

El gracioso, que rompe la ilusión escénica de la representación mediante el aparte, deja la acción e invita a meditar al espectador sobre lo que está sucediendo, traicionando así las reglas de la ficción al revelar sus mecanismos engañosos. Calderón no elige casualmente el término *papel*, porque con ello el personaje se propone como mediador entre la representación y el público, y lo hace sirviéndose del topos del *theatrum mundi*, la vida terrena cual experiencia ilusoria comparable a la inconsciencia del sueño. A la luz de estas reflexiones, si se analizan las modalidades de inserción de la figura de Clarín en *La vida es sueño*, se desprende que Calderón aprovechó al máximo las posibilidades dramáticas implícitas de la polifuncionalidad de este personaje proteico, como lo definió Lauer¹⁰¹, el cual, aun respondiendo en un primer momento a las convenciones teatrales de la elaboración del gracioso, sufre un proceso de conversión en agente trágico de la acción.

La coexistencia de lo trágico y lo cómico en una pieza como *La vida es sueño* no altera la perspectiva global de la obra, que mantiene inalterado el sentimiento trágico provocado en el espectador. Si en las comedias tenemos lo que Arellano define una generalización del agente cómico¹⁰², en otras obras el *gracioso* no solo es prácticamente el único portador de la comicidad, sino que es capaz de abandonar la acostumbrada forma risible y transformarse en un agente trágico de fuerte valor simbólico, ya esta evolución entraña una importante clave de lectura de la obra.

Clarín amenaza revelar los secretos que conoce, que harían peligrar la boda entre Astolfo y Estrella y el honor de Rosaura, cuya

¹⁰¹ Lauer, 2002, pp. 151-167.

¹⁰² Arellano, 1994a.

identidad desconoce la mayor parte de los personajes. Y amenaza con una alusión irónica a lo que significa su nombre y además recurriendo a la memoria dramaturgica colectiva, en lo que reside la imagen canónica del gracioso, espabilado y siempre listo a sacar tajada, constantemente a la búsqueda de bienestar y placeres e inteligente conocedor del modo de ser y de los secretos más recónditos y peligrosos de los potentes.

Pese a haberse encontrado en la torre al principio de la comedia, Clarín y Segismundo no entablan ni una relación ni un verdadero diálogo sino cuando conducen mediante engaño al joven príncipe a la corte del rey Basilio.

El primer diálogo entre Clarín y Segismundo establece al instante una clara distinción de los papeles respectivos, sugiriendo que se instaura una relación de complicidad y subordinación dramática y social, que en la mente de los espectadores corresponde a la imagen codificada de la pareja jerárquica tradicionalmente compuesta por el galán y el gracioso, en torno a la cual orbitan gran número de comedias del Siglo de Oro.

El aspecto paradigmático de esta breve conversación entre los dos personajes se puede apreciar solamente trascendiendo las circunstancias de la acción y desplazándonos idealmente hacia un nivel superior de la representación teatral; lo que Calderón pone en escena no es un mero intercambio de palabras entre amo y criado: en realidad asistimos a un diálogo simbólico que traduce emblemáticamente una suma de las modalidades dramáticas en función de las cuales el gracioso calderoniano encarna todas las expresiones de la comicidad y por ende representa el único personaje capaz de superar las barreras convencionales de su estatus dramático y de entrar en contacto con la dimensión trágica de la existencia.

Clarín es, según esta perspectiva, un «agradador de todos los Segismundos»: el polimorfismo, la ductilidad dramática y la plasticidad que caracterizan al gracioso calderoniano se añaden idealmente a todas las posibles expresiones de la tragicidad que caracterizan la existencia. Segismundo es, de hecho, el emblema de una humanidad marcada por el pecado, pero dotada de un libre albedrío que hace posible la salvación mediante un camino de redención que se inscribe en un ideal camino de perfección.

Si observamos las vicisitudes de *La vida es sueño* bajo esta óptica, el gracioso resulta un instrumento para revelar la ficción y denunciar el

estado perverso impuesto a Segismundo, un cautiverio que va más allá de la reclusión y el aislamiento, que le altera la percepción de la realidad y su concepción, imposibilitándole la construcción de una identidad íntegra y consciente.

Si el príncipe encerrado en la torre se atormenta porque su ánimo brama desesperadamente por la libertad y ansía saber, Clarín temple el aspecto trágico y trascendental de esta búsqueda afanosa y angustiosa y lo rebaja, casi ridiculizándolo, al nivel de las necesidades corporales. El hambre impera, una vez más, en las escenas del teatro áureo como elemento caracterizante y reiterado de la codificación cómica del gracioso, del mismo modo que antaño los dramaturgos lo habían aprovechado ampliamente para dar vida a situaciones farsescas y para caracterizar figuras risibles tradicionales como la del bobo.

La relación de paralelismo con Segismundo —del que Clarín sería el doble paródico¹⁰³— resulta evidente a primera vista con recursos lingüísticos y retóricos que tienden a manifestarlo, pero lo es aún más en la diégesis, cuando el soldado rebelde confunde al gracioso con el príncipe cautivo de la torre.

El fenómeno de la metamorfosis de Clarín que de personaje esencialmente cómico se transforma en agente trágico, lo determina su muerte inesperada por el significado simbólico que asume, y lo asume curiosamente cuando, en plena batalla, el gracioso se cobija en un escondite pensando que podrá observar el combate sin peligro y burlando la muerte.

La firme voluntad de escaparse de la muerte pertenece a aquella dimensión lúdica de la vida que caracteriza la perspectiva existencial del gracioso. Huir de la muerte, mofarse de sus leyes e intentar embaucar sus efectos ineluctables, se parecen, en las palabras de Clarín, a una apuesta macabra. Sin embargo, tras ostentar tanta osadía y chocarse con la muerte aún queriendo burlarse de ella, Clarín cierra con estas palabras arrepentidas su último parlamento:

Soy un hombre desdichado,
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della, topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto;

¹⁰³ Ruiz Ramón, 2000, pp. 202-204.

de donde claro se arguye
que quien más su efeto huye,
es quien se llega a su efeto.
Por eso, tornad, tornad
a la lid sangrienta luego,
que entre las armas y el fuego
hay mayor seguridad
que en el monte más guardado,
pues no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado;
y así, aunque a libraros vais
de la muerte con huir,
mirad que vais a morir
si está de Dios que muráis. (III, vv. 3075-3095)

El caso de Clarín contiene un elemento reiterado en la dramaturgia clásica: las consecuencias nefastas de la arrogancia y los desenlaces inesperados de las vicisitudes humanas.

El destino que Calderón le ha deparado a este gracioso, destaca el valor ejemplar y el extraordinario significado de un suceso dramático como este: Clarín lanza un desafío peligroso a la muerte y con ello cuestiona no solamente el rol y el valor de la providencia, sino hasta la omnipotencia del Creador y la absoluta falibilidad intrínseca del ser humano, tanto más cuanto se atribuye un poder que, dada su naturaleza, no le corresponde.

Segismundo, héroe trágico y protagonista de la pieza, trueca la dirección de su camino y elige un trayecto de salvación a través del cual se enfrenta con valor y sabiduría a las tribulaciones de su existencia, además de determinarse a vivir según las leyes que Dios ha establecido para la humanidad. Efectivamente, a diferencia de Clarín, el príncipe abandona toda arrogancia.

Evitar la muerte, ganarle tiempo burlándose, superando su inevitabilidad se convierte en una especie de macabra apuesta, como si fuera humanamente posible decidir cómo y cuándo traspasar el umbral de la muerte y ponerse en manos de Dios.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, L., *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1966.
- ABRAMS, F., «Imaginería y aspectos temáticos del *Quijote* en *El alcalde de Zalamea*», *Duquesne Hispanic Review*, 5, 1966, pp. 27-34.
- ALARCOS GARCÍA, E., «Los sermones de Paravicino», *Revista de Filología Española*, 24, 1937, pp. 162-197.
- ALCALÁ ZAMORA QUEIPO DE LLANO J., *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.
- ALCALÁ ZAMORA J., BELENGUER, E., eds., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- ALEMÁN, M. DE, *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Barcelona, Planeta, 1987.
- AMADEI PULICE, A., *Calderón y el Barroco*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1990.
- ANDRÉS, C., «La metáfora del 'theatrum mundi' en Pierre Boaistuau y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)», *Críticón*, 91, 2004, pp. 67-78.
- ANTINUCCI, F., «Sulla deissi», *Lingua e stile*, LX, 2, 1974, pp. 223-247.
- ANTONUCCI, F., «Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», *Críticón*, 60, 1994, pp. 27-34.
- ARANGO, M., A., «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», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV, 2, 1980, pp. 377-386.
- ARCHER, R., «Role Playing, Honor, and Justice in *El alcalde de Zalamea*», *Journal of Hispanic Philology*, 13.1, 1988, pp. 49-66.
- ARELLANO, I., «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», *Archivum*, 33, 1983, pp. 51-65.
- ARELLANO, I., «La comicidad escénica de Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1-2, 1986, pp. 47-92.
- ARELLANO, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

- ARELLANO, I., «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-22.
- ARELLANO, I., «Un chiste de Coquín: El epigrama a Floro en *El médico de su honra*, de Calderón», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. A. Vilanova, Barcelona, PPU, vol. 1, 1992, pp. 755-762.
- ARELLANO, I., «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, Toulouse, 1994a, pp. 103-128.
- ARELLANO, I., ed., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, 1994b.
- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995a.
- ARELLANO, I., «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995b, pp. 411-443.
- ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, I., «Cervantes en Calderón», *Anales cervantinos*, 35, 1999b, pp. 9-35.
- ARELLANO, I., «La comicidad escénica en Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, coord. J. Aparicio Maydeu, vol. 1, Madrid, Ed. Istmo, 2000, pp. 489-542.
- ARELLANO, I., «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2001, pp. 77-106.
- ARELLANO, I., «Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, coord. E. García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2002a, pp. 357-378.
- ARELLANO, I., ed., *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2 vol., 2002b.
- ARELLANO, I., «La escenificación de la comedia burlesca», en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. R. Castilla Pérez, M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 7-57.
- ARELLANO, I., *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- ARELLANO, I., *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid, Iberoamericana, 2007a.
- ARELLANO, I., «Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 18, 2007b, pp. 9-32.

- ARELLANO, I., «La violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.
- ARELLANO, I., «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 9-24.
- ARELLANO, I., CARDONA, Á., eds., *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, Antrhopos, Extra 1, 1997.
- ARELLANO, I., USUNÁRIZ, J., eds., *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- ARISTOTELE, *Opere, vol. X, Poetica e Retorica*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari, Laterza, 1925.
- ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di A. Plebe, Bari, Laterza, 1961.
- ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de V. García Yebra, edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974.
- ARJONA, J., H., «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, VII.1, 1939, pp. 1-21.
- ARMAS, F. A. DE, *The prince in the tower. Perceptions of «La vida es sueño»*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- ARRÓNIZ, O., *Teatros y escenarios en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ARRÓNIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- ARTAUD, A., *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968.
- AUBRUN, Ch. V., *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968.
- AVILÉS ICEDO, C., «El rey don Pedro en *El médico de su honra* de Calderón: entre los (malos) humores y la referencia histórico-legendaria», *ConNotas: Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 5.8, 2007, pp. 85-105.
- BACHELARD, G., *La poetica dello spazio*, trad. it., Bari, Dedalo libri, 1975.
- BACHTIN, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it., Torino, Einaudi Editore, 1968.
- BACHTIN, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BACHTIN, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1995.
- BANDERA, C., «Historias de amor y dramas de honor», en *Approaches to the theater of Calderón*, ed. M. D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 53-63.
- BARNURA BADUI DE ZOGBI, M., «Riqueza de un entremés: *Las Carnestolendas* de Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Literaturas Modernas*, 30, 2000, pp. 43-53.
- BARTOLUCCI, G., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
- BASS LAURA, «A su imagen y semejanza. La naturaleza humana como retrato de Dios en *El pintor de su deshonra*», en *Pedro Calderón de la Bar-*

- ca, *El pintor de su deshonra*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000, pp. 59-78.
- BECKER, D., «Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 171-190.
- BENABU, I. ed., *On the boards and in the bress: Calderón's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- BERNARD, M., *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1976.
- BERRIO GARCÍA, A., «Los debates sobre la licitud del teatro», en *Historia y crítica de la literatura española*, dirig. F. Rico, vol. 3, tomo 1, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 276-282.
- BERTINI, F., *Il monaco Ademaro e la sua raccolta di favole fedriane*, Genova, Tilgher, 1975.
- BERTINI, F., «La favola latina da Fedro al mondo moderno», *Nova Tellus*, 27.1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 19-40.
- BEYSTERVELDT, A. VAN, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1971.
- BIGEARD, M., *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972.
- BINGHAM KIRBY, C., «El gracioso en dos dramas calderonianos de honor conyugal: el arte de la imitación», en *Calderón: protagonista eminente del Barroco europeo*, ed. K. y T. Reichenberger, vol. I, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 271-279.
- BIRDWHISTELL, R., «L'analyse kinésique», *Langages*, 10, 1968, pp. 101-106.
- BONICATTI, M., «La tematica della follia in chiave moralistica: Sebastian Brant e Hieronymus Bosch», en *L'Umanesimo e la follia*, a cura di E. Castelli, Roma, Abete Edizioni, 1971, pp. 19-41.
- BONITO OLIVA, C., *L'ideología del traditore. Arte, manera, manierismo*, Milano, Electa, 1977.
- BORREGO GUTIÉRREZ, E., «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 441-459.
- BRAVO VILLASANTE, C., «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-268.
- BREMMER J., ROODENBURG, H., eds., *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, Madrid, Sequitur, 1999.
- BROTHERTON, J., *The «Pastor-Bobo» in the Spanish Théâtre before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.
- BRYANS, J., *Calderón de la Barca: imagery, rhetoric and drama*, London, Tamesis, 1977.

- BRYANS, J., «Coquín's conversion: honour, virtue, and humour in *El médico de su honra*», *The Modern Language Review*, 77.3, 1982, pp. 597-605.
- BUENO, L., *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2003.
- BURKE, P., *Popular culture in Early Modern Europe*, New York, Harper & Row, 1978.
- CAAMAÑO ROJO, M., J., «*El mayor monstruo del mundo* de Calderón: reescritura y tradición textual», *Criticón*, 86, 2002, pp. 139-157.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., «La música en el teatro clásico», en *Historia del Teatro Español*, dirig. J. Huerta Calvo, I, Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. E. Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El alcalde de Zalamea*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Castalia, 1976.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El mágico prodigioso*, ed. B. W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El mayor monstruo del mundo*, ed. Á. J. Valbuena Briones, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El mayor monstruo del mundo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Ed. Castalia, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El pintor de su deshonor*, ed. M. Ruiz Lagos, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El príncipe constante*, ed. E. Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El Tuzaní de Alpujarra*, ed. I. Panichi, Firenze, Alinea Editrice, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La cisma de Inglaterra*, ed. J. M. Escudero, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La cisma de Inglaterra [sic]*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Ed. Castalia, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La devoción de la Cruz*, ed. M. Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La hija del aire: tragedia en dos partes*, ed. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, ed. C. Morón, Madrid, Cátedra, 1988.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Los cabellos de Absalón*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Obras completas. Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966.
- CANAVAGGIO, J., «Las figuras del donaire de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 51-64.
- CANAVAGGIO, J., «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, vol. I, Madrid, CSIC, 1983, pp. 391-392.
- CANCELLIERE, E., «La torre e la spada. Per un'analisi de *La vida es sueño*», *Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere della Facoltà di Magistero*, Palermo, 8, 1979, pp. 43-109.
- CANCELLIERE, E., «Lope de Vega e il Romancero: varianti d'autore sulla tradizione», *Quaderni dell'Istituto di lingue e letterature straniere della Facoltà di Magistero*, Palermo, 8-9, 1984-1985, pp. 9-19.
- CANCELLIERE, E., *Lope de Rueda. I Pasos, Introduzione, traduzione e note*, Roma, Bulzoni, 1986.
- CANCELLIERE, E., «Dell'iconologia calderoniana», estratto previo dagli *Atti del Colloquium Calderonianum Internazionale*, L'Aquila, 16-19 settembre 1991, Palermo, Edigraphica Sud Europa, 1992.
- CANCELLIERE, E., «Estrategias simbólicas e icónicas del thanatos en *El príncipe constante* de Calderón», en *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. J. Villegas, vol. 3, 1994, pp. 177-189.
- CANCELLIERE, E., «Traducir a Calderón», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, García Lorenzo, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000, pp. 239-266.
- CANCELLIERE, E., «Elementos barrocos en el teatro de Calderón», *Romanica*, 10, 2001a, pp. 253-269.
- CANCELLIERE, E., «L'asse verticale della visione nel teatro di Calderón e nella pittura manierista», en *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane, Atti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, (Roma 16-18 settembre 1999)*, ed. A. Cancellier e R. Londero, Padova, Unipress, 2001b, pp. 77-86.
- CANCELLIERE, E., «El retrato como técnica poética en el teatro de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 277-290.
- CANCELLIERE, E., «Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 129-142.
- CANCELLIERE, E., «Espacio y tiempo en el teatro de Calderón», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española: Actas de las II Jornadas de*

- Teatro Clásico*, ed. F. B Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 15-42.
- CANCELLIERE, E., «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 35-56.
- CANCELLIERE, E., «El teatro del absurdo en el siglo XVII: incomunicación y non sense en el entremés de *Los habladores*», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 147-158.
- CANEPARI, L., *L'intonazione: linguistica e paralinguistica*, Napoli, Liguori, 1985.
- CAÑETE, M., «Lope de Rueda y el teatro español a mediados del siglo xvii», en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1884, pp. 32-42.
- CARRIÈRE, J., C., *Le Carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, Institut des sciences et techniques de l'Antiquité, núm. 26, Presses universitaires de Franche-Comté, 1979.
- CARRIÓN, M., «Mencía (in)visible. Tragedia y violencia doméstica en *El médico de su honra*», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. F. A. de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 429-448.
- CASANOVA, W., «Honor, patrimonio del alma, opinión social y patrimonio de casta en *El Alcalde de Zalamea* de Calderón», *Hispanófila*, 33, 1968, pp. 17-33.
- CASO GONZÁLEZ, J., M., «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 393-402.
- CASTILLA PÉREZ, R., GONZÁLEZ DENGRA, M., eds., *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- CAZAL, F., «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, 1994, pp. 7-18.
- CERDAN, F., «Elementos para la biografía de fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga», *Criticón*, 4, 1978, pp. 37-74.
- CERDAN, F., «Paravicino y Calderón: religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1259-1270.

- CHAUCHADIS, C., «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», *Criticón*, 80, 2000, pp. 155-168.
- COENEN, E., «Las fuentes de *Amar después de la muerte*», *Revista de literatura*, 69.138, 2007, pp. 467-485.
- Criticón*, 23, 1983, *Horror y tragedia en el tatro del Siglo de Oro*.
- Criticón*, 60, 1994, *El gracioso en el tatro español del Siglo de Oro*.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana /Vervuert, 2006.
- CRISCIANI, C., FERRARI, G., «Una scienza per la vita», *Medioevo*, 36, 2000, pp. 92-113.
- CRUICKSHANK, D., «Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta. Adultery in *El médico de su honra*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 45-62.
- CRUZ CASADO, A., «Corazón alarbe. Los moriscos, el código de honor y la crítica de la guerra en *Amar después de la muerte*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 121-132.
- DELGADO, M., «La devoción de la cruz: entre la crueldad humana y la clemencia divina», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 97-110.
- DE LOS REYES PEÑA, M., ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, Madrid, 2000.
- DE MARINIS, M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- DE MARINIS, M., *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebro, 1997.
- DIAGO, M. V., «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI», *Criticón*, 60, 1994, pp. 19-26.
- Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, ed. F. P. Casa, L. García Lorenzo, G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque, L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975b, pp. 49-92.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- DURÁN, M., «Lope y la evolución del gracioso», *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, 1988, pp. 5-12.
- DURÁN, M., GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., eds., *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976.

- ECO, U., «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque, L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 93-102.
- EDWARDS, G., «Calderón's *La hija del aire* and the classical type of tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 1967, pp. 161-194.
- EDWARDS, G., *The Prison and the Labyrinth. Studies in calderonian tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.
- ELLIS, J., «El nexo filosófico de la tragedia en *La gran Cenobia* de Calderón», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. F. A. de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 363-371.
- EMIGH, J., *Love and honor: a comparative study of Corneille's «Le Cid» and Calderón's honor plays*, Tulane University, UMI, 1971.
- ENTWISTLE, W., «Honra y duelo», *Romanistisches Jahrbuch*, 3, 1950, pp. 404-420.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Follia*, ed. a cura di C. Asso, Torino, Einaudi, 2002.
- ESCUADERO, J., M., «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 115-136.
- FIORINI, C., *Maschere italiane: i volti della Commedia dell'Arte*, Firenze, Giunti Editore, 2002.
- FORESTIER, G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1981.
- FOTHERGILL-PAYNE, L., «Un posible tema sacramental en la comedia *De un castigo tres venganzas* de Calderón», en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, IV, 1971, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 527-535.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FRASSINETTI, P., *Fabula Atellana: saggio sul teatro popolare latino*, Genova, Università di Genova, 1953.
- FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973.
- FRYE, E., «Secret portraits of Serafina: portraiture in the Golden Age Comedia of Spain», *Romance Studies*, 21.1, 2003, pp. 3-10.
- GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978.
- GARCÍA GÓMEZ, Á., «El médico de su honra: perfil y función de Coquín», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, II, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1025-1037.
- GARCÍA LORENZO, L., ed., *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005.

- GASCÓN VERA, E., «La voluntad y el deseo en *El príncipe constante*», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, vol. I, Madrid, CSIC, 1983, pp. 451-459.
- GÓMEZ, J., «Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 11-22.
- GÓMEZ, J., *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Ed. Alfar, 2006.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., DURÁN, M., ed., *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- GONZÁLEZ-OLLÉ, F., TUSÓN, V., Lope de Rueda, *Pasos*, Introducción y notas, Madrid, Cátedra, 1988.
- GREEN, O., H., «Ni es cielo ni es azul: sobre el escepticismo del Barroco», en *Historia y crítica de la literatura española*, dir. F. Rico, vol. 3, Tomo 1, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 112-115.
- GUNTERT, G., «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, 1977, pp. 440-453.
- GUNTERT, G., «Actos visionarios y visión poética en Calderón: el código de honor como interpretación limitada de lo real», en *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa, Atti del Convegno internazionale (Losanna, 14-16 novembre 2002)*, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, pp. 249-263.
- HELBO, A., *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- HENKE, R., *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- HERMENEGILDO, A., «La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano», en *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, Herausgegeben von A. de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-295.
- HERMENEGILDO, A., «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Pedro Calderón de la Barca», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988a, pp. 121-142.
- HERMENEGILDO, A., «La marginación del Carnaval: *Celos aun del aire matan*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, 1988b, pp. 103-120.
- HERMENEGILDO, A., «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», en *El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse, 1988c, pp. 161-176.

- HERMENEGILDO, A., «El gracioso borracho: estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, 90, 1988, pp. 283-289.
- HERMENEGILDO, A., «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», en *El teatro español afines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. 2: *Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, pp. 503-526.
- HERMENEGILDO, A., «Dramaticidad y catequesis: la *Farsa a honor del Nacimiento* de Pero López Ranjel», en *Varia Hispánica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*, Kassel, Reichenberger, 1989a, pp. 111-123.
- HERMENEGILDO, A., «El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina», en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989b, pp. 337-346.
- HERMENEGILDO, A., «Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», en *Teatro del siglo de oro*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 265-284.
- HERMENEGILDO, A., «Calderón's *El galán fantasma* and the Characters of popular Festivity», en *Prologue to Performance. Spanish Classical Theater Today*, ed. L. y P. Fothergill-Payne, Lewisburg / London / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Press, 1991, pp. 49-66.
- HERMENEGILDO, A., *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995.
- HERMENEGILDO, A., «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre la metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas*, ed. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 161-176.
- HERMENEGILDO, A., «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 53-75.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanística, 1947.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., «Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico», *Segismundo*, 17, 1983, 2, pp. 1-9.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., «El gracioso en *La hija del aire*», *Hispania*, 69.3, 1986a, pp. 476-482.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprévue*, 1, 1986b, pp. 61-73.

- HERRERO, M., G., «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, 25, 1941, pp. 46-78.
- Il comico nello spettacolo: dal teatro al cinema, Atti della Tavola Rotonda della XXVII Mostra Internazionale di arte cinematografica di Venezia*, Venezia, s. e., 1966.
- INGARDEN, R., «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique*, 8, 1971, pp. 531-538.
- JACQUOT, J., «Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón», *Revue de Littérature Comparée*, 31, 1957, pp. 341-372.
- JAUSS, H., *Perché la storia della letteratura?*, trad. it., Napoli, Guida, 1977.
- JIMÉNEZ MORENO, L., «La visión del mundo y de la vida en el espíritu barroco», *Pensamiento filosófico español*, 2, 2002, pp. 11-76.
- JONES, C., A., «Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive», *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 32-39.
- JOSÉ PRADES, J., *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- JUÁREZ ALMENDROS, E., *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- KAISER, W., *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.
- KERSTEN, R., «El alcalde de Zalamea y su refundición por Calderón», en *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía. Ofrecida por sus amigos y discípulos*, ed. R. Pincus Sigele, G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 263-273.
- KING, L., «The role of king Pedro in Calderón's *El médico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes*, 23, 1971, pp. 44-49.
- KOWZAN, T., «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 25-60.
- LAITENBERGER, H., «Honra y venganza en el teatro de Calderón de la Barca», en *Calderón, texto letterario e testo spettacolo*, Firenze, Alinea editrice, 1998, pp. 9-82.
- LAUER, R., «La enfermedad y la cura de doña Mencía en *El médico de su honra* de Calderón», en *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, vol. 1, ed. T. Reichenberger, K. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 281-294.
- LAUER, R., «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del gracioso en la tragedia barroca calderoniana», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. A. González, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 151-167.

- LÁZARO CARRETER, F., «Función de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 31-48.
- LÁZARO CARRETER, F., «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 7, 1988, pp. 223-230.
- LEAVITT, S., «Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic», *Studies in Philology*, 28, 1931, pp. 315-318.
- LEAVITT, S., «The Gracioso Takes the Audience into his confidence», *Bulletin of the Comediantes*, 7, 2, 1955, pp. 27-29.
- LEFEBVRE, J., *Les Fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, C. Klincksieck, 1968.
- LEONI, M., *The gracioso in Golden Age Theatre and the Commedia dell'Arte Tradition*, Dissertation Abstracts Internacional, 61, 1, 2000.
- LEROI-GOURHAN, A., *Il gesto e la parola*, trad. it., Torino, Einaudi, 1977.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Filosofía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.
- LÓPEZ SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- MARAVALL, J., A., «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y picaros», *Ideologies and Literature*, 1.4, 1977, pp. 3-32.
- MARÍN MARTÍNEZ, J., M., «Invención y fuentes de los Pasos de Lope de Rueda», *Anuario de estudios filológicos*, 9, 1986, pp. 169-177.
- MAROTTI, F., *La Commedia dell'arte: storia, testi, documenti*, Roma, Bulzoni, 1970.
- MARTÍN MARCOS, A., «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, pp. 763-774.
- MASON, T., R., «Los recursos cómicos de Calderón», en *Hacia Calderón, Tercer Coloquio Anglogermano*, ed. H. Flasche, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 99-109.
- MAURON, C., *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1961.
- MAYORGA, J., «El honor de los vencidos. La guerra de las Alpujarras en Calderón», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 3, 1999, pp. 20-36.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., «Calderón y su teatro», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, Ed. Nacional, VIII, 1941, pp. 252-267.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., «Dramas trágicos», en *Calderón y la crítica. Historia y antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, vol. I, Madrid, Gredos, 1976, pp. 127-175.

- MÉRIMÉE, H., *El arte dramático en Valencia, desde los orígenes hasta los principios del siglo XVIII*, trad. cast., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985.
- MITCHELL, P., «Painting as metaphor: Calderón's *El pintor de su deshonra*, Comedia and Auto», *Romance Languages Annual*, 8, 1996, pp. 582-88.
- MOLINARI, C., *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MONTESINOS, J., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, II, pp. 469-504.
- MUJICA, B., «Tragic elements in Calderón's *La Dama duende*», *Kentucky Romance Quarterly*, 16, 1969, pp. 303-326.
- MUJICA, B., *Calderón's characters: an existential point of view*, Barcelona, Puvill, 1980.
- MUREDDU, P., NIEDDU, F. (a cura di), *Comicità a riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, A. M. Hakkert Editore, 2006.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., «De la tapada al desnudo. El vestuario como símbolo escénico en el teatro español», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, ed. J. A. Martínez Berbel y H. Castellón, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pp. 121-146.
- NEUMEISTER, S., «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*, de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse (Ottawa Hispanic Studies), 1989, pp. 326-338.
- NEUSCHAFER, H., J., «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano*, ed. H. Flasche, Berlin / Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 89-108.
- NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar a la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- NICOLL, A., *Il mondo di Arlecchino*, trad. it., Milano, Bompiani, 1980.
- NÖTH, W., BISHARA, N., *Self-reference in the media, Approaches to applied Semiotics*, Vol VI, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2007.
- NOVO VILLAVERDE, Y., «Calderón y la tragedia», *Ínsula*, 644-645, 2000, pp. 20-23.
- NOVO VILLAVERDE, Y., «Rasgos escenográficos y reconstrucción escénica de *La gran Cenobia* (1636), una tragedia histórica de la Primera Parte», en *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos, XIII Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 359-390.
- OROZCO DÍAZ, E., *Teatro y teatralidad del Barroco*, Madrid, Planeta, 1969.

- OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 2 vols., 1988.
- OREGLIA, G., *The Commedia dell'Arte*, New York, Taylor & Francis, 1968.
- OVIDIO NASONE PUBLIO, *Le Metamorfosi*, intr. di G. Rosati, trad. di G. Faranda Villa e note di R. Corti, Milano, BUR, 1994.
- PAILLER, C., «El gracioso y los 'guiños' de Calderón: apuntes sobre autoburla e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-48.
- PARKER, A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416.
- PARKER, A., «The father-son conflict» en *The mind and art of Calderón: essays on the Comedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 69-85.
- PARKER, A., «Sobre *El alcalde de Zalamea*», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 474-487.
- PAVEL T., *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille: Recherches et propositions*, Paris, Klincksieck, 1976.
- PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F., «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, vol. I, Madrid, CSIC, 1983, pp. 549-560.
- PROFETI, M., G., «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, ed. M. Á. Garrido, Madrid, CSIC, 1984, vol. I, pp. 673-682.
- PROFETI, M., G., *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- PROFETI, M., G., «Texto/lectura, texto/escritura, texto/espectáculo: intertextualidad y teatro áureo», *Glosa: Anuario del departamento de filología española y sus didácticas*, 6, 1995, pp. 175-211.
- PUPPINI, P., *Il mimo anonimo: forma di spettacolo popolare d'età ellenistico-romana*, Quaderni del Giornale filologico ferrarese, vol. 10, Ferrara, 1988.
- RENNERT, H., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.
- RITTER F. DE, «El gran teatro del mundo: historia de una metáfora», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 21, 1952, pp. 341-372.

- Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du troisième Colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier-2 février 1980*, Toulouse, Université de Toulouse, 1980.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ VÁZQUEZ, A., «La venganza de Tamar: colaboración entre Tirso y Calderón», *Cauce*, 5, 1982, pp. 73-85.
- RODRÍGUEZ, E., TORDERA, A., *La escritura como espejo de palacio: «El Toreador» de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1985.
- ROZAS, J., M., «Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco», en *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. 3, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 149-162.
- RUANO DE LA HAZA, J., M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J., «Un espacio para el tonto: el elemento cómico en *La hija del aire*», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, ed. J. Bravo Vega, F. Domínguez Matito, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, pp. 223-242.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J., «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 225-249.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J., «El elemento cómico en la comedia de Santos (I). Notas sobre Capricho, un gracioso catecúmeno en *El José de las mujeres*», *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 307-320.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- RUIZ RAMÓN, F., «El héroe trágico de Calderón en *Los cabellos de Absalón*» en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, pp. 175-170.
- RUIZ RAMÓN, F., «El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana», *Criticón*, 23, 1983, pp. 198-213.
- RUIZ RAMÓN, F., «La muerte de un bufón», *Ínsula*, 644-645, 2000, pp. 10-12.
- RUIZ RAMÓN, F., «La figura del donaire como figura de la mediación: el bufón calderoniano», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 203-224.
- RUIZ SILVA, J., C., ALVARADO, L., «Calderón-Shakespeare: sobre el honor y los celos», *Arbor*, 286, 1978, pp. 19-35.

- SALOMON, N., *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965; *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. cast., Madrid, Castalia, 1985.
- SÁNCHEZ, A., «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón», *Anales cervantinos*, 6, 1957, pp. 262-270.
- SÁNCHEZ ARJONA, J., *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, reed. en ed. facs., Sevilla, CAT-Padilla libros, 1990.
- SÁNCHEZ, E., PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, L., «Dice Aristóteles: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro», *Criticón*, 79, 2000, pp. 9-36.
- SIEBER, D., «El monstruo en su laberinto: cristianos en las Alpujarras de *Amar después de la muerte*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 1998)*, ed. F. Sevilla, C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 740-46.
- SITO ALBA, M., «Metateatro en Calderón: *El gran teatro del mundo*», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, vol. II, Madrid, CSIC, 1983, pp. 789-802.
- STRAPPINI, L., *La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2003.
- SOUFAS, T., «Carnival, Spectacle and the Gracioso's Theatrics of Dissent», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14,2, 1990, pp. 315-330.
- STROSETZKI, C., «Lo fáustico en Calderón», en *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*, ed. A. Gimber, I. Hernández, Madrid, Ed. Complutense, 2008, pp. 161-179.
- SUGRANYES DE FRANCH, R., «Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco. Los graciosos en *El Mágico prodigioso*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 355, 1980, pp. 112-123.
- SUSCAVAGE, C., E., *Calderón. The imagery of tragedy*, New York, Peter Land Publishing, 1991.
- TER HORST, R., *Calderón, the secular plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982.
- TORDERA, A., «Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón, en este caso *La hija del aire*», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, ed. J. Bravo Vega, F. Domínguez Matito, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, pp. 285-297.
- TOTA, A., L., «L'orizzonte d'attesa dello spettatore», en *Immagini sociali dell'arte*, ed. D. Bertasio, Bari, Dedalo, 1998, pp. 209-238.

- TRAGER, G., «Paralanguage: a first approximation», *Studies in Linguistics*, 13, 1958, pp. 1-12.
- TWITCHELL HALL, E., *The hidden dimension*, New York, Doubleday, 1966.
- UBERSFELD, A., *L'objet théâtral*, Paris, CNDP, 1978.
- UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.
- VALBUENA BRIONES, Á., ed., Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol. I, Dramas*, Madrid, Aguilar, 1959.
- VALBUENA BRIONES, Á., *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
- VALBUENA BRIONES, Á., «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón», *Thesaurus*, 42.1, 1987, pp. 47-59.
- VALBUENA PRAT, Á., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Ed. Juventud, 1941.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición, traducción italiana, introducción e notas a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori 1999.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- VITSE, M., «De Galindo a Coquín», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, vol. II, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1065-1073.
- VITSE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- VITSE, M., «Calderón trágico», *Anthropos. Extra 1*, 1997, pp. 61-64.
- VITSE, M., «En defensa de Serafina», en *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. R. Castilla Pérez, J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 505-558.
- WALZER, H., «Los moriscos de *Amar después de la muerte*», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso internacional celebrado en Ottawa del 4 a 8 de octubre del 2000*, ed. J. M. Ruano de la Haza, J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 133-145.
- WARDROPPER, B., «Calderón and his serious sense of life», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, p. 179-193.
- WARDROPPER, B., «El horror en los géneros dramáticos áureos», *Criticon*, 23, 1983, pp. 223-235.
- WARDROPPER, B., «The Numen in the Genres of the Spanish Comedia», *Ibero Romania*, 23, 1986, pp. 156-166.

- WEINBERG, B. (a cura di), *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970.
- WILKINS, J., «Abusive criticism and the criticism of abuse», en *Humor and History*, ed. K. Cameron, Oxford, Intellect, 1993, pp. 41-57.
- WILSON, E., «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco*, 3, 1970, pp. 49-85.
- WILSON, E., «Calderón y Cervantes», en *Hacia Calderón. Quinto Coloquio anglo germano*, ed. H. Flasche, R. D. F. Prin-Mill, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 9-19.
- ZENONI, P., *Spettacolo, festa e territorio*, Milano, Apogeo, 2003.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este libro examina los modos de inserción y las funciones múltiples que desempeña la figura del donaire en los dramas de Calderón, donde recorre un amplio espectro que va de la provocación a la risa hasta la adopción de una máscara trágica. La extraordinaria habilidad dramática de Calderón se muestra en el manejo de esta figura que desde los rasgos convencionales se despliega hasta alcanzar nuevos y paradójicos sentidos.

Lavinia Barone realizó su tesis doctoral sobre la figura del gracioso en los dramas o comedias serias de Calderón, bajo el magisterio de la profesora Enrica Cancelliere en la Universidad de Palermo. La versión amplia en italiano se ha publicado en la colección digital del GRISO (Universidad de Navarra). La colección Batihoja publica ahora una versión sintética y revisada de este trabajo. La investigación de Lavinia Barone se ocupa también de otras áreas, como los textos políticos de Quevedo.

