

LA RISA FESTIVA EN ALGUNOS GRACIOSOS DE
LOPE DE VEGA

Myra Gann

Tesis para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

El Colegio de México

México

1984

A G R A D E C I M I E N T O S

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Margit Frenk, quien dirigió este trabajo; a mis padres, quienes me dieron mucho apoyo económico y moral; y a Frank, un lector muy atento.

C O N T E N I D O

Introducción	i
I. Observaciones sobre la risa	1
A. La risa negativa vs. la risa positiva...	1
B. La teoría de la risa de Mijail Bajtín...	17
1. La historia de la risa.....	17
2. Las imágenes del realismo grotesco..	35
II. La crítica sobre el gracioso de Lope.....	55
III. La risa festiva en algunos graciosos de Lope de Vega	117
A. Carácter general de la risa del gracioso.....	117
B. El miedo como indicador de la "actitud del siglo XVII hacia la risa".....	124
C. Rasgos carnalescos.....	127
1. Comer, beber y dormir.....	127
2. Referencias escatológicas.....	134
3. Tratamiento injurioso/elogiioso.....	135
4. El disfraz y la libertad de movimiento y de expresión	141
5. Referencias a la comedia.....	152
6. Enrevesamiento.....	157
7. Recursos lingüísticos.....	162
8. Las tripas: una escena singular de <u>La discreta enamorada</u>	171
Conclusión.....	178
Bibliografía.....	181

I N T R O D U C C I Ó N

El gracioso de Lope de Vega es un personaje-tipo que merece--y ha recibido--mucho atención crítica de los que nos dedicamos a la comedia del siglo de oro. Interesa por ser atractivo (nos gusta, nos deleita), por ser significativo (tanto en los mensajes directos que proponía la comedia como en los indirectos), y por ser sumamente "resbaladizo", como es el caso casi siempre que se trate de algo que se inscriba en la zona de la risa. Mucho se ha escrito sobre él, pues, y con mucha razón. Pero todavía queda mucho por decir. Para comenzar--y a mí me sorprendió que no se hubiera hecho ya--hay que interpretar qué clase de risa encarna. Esto es precisamente lo que yo voy a hacer en este trabajo.

Concretamente, mi plan de trabajo ha consistido en lo siguiente:

1) Exponer la teoría de la risa de Mijāil Bajtín, ordenando sus distintos aspectos en una manera que facilite el trabajo del que quiera trabajar con esa teoría, poniéndola en el contexto de otras teorías de la risa, y haciendo cierta crítica de ella.

2) Hacer una revisión crítica de los estudios sobre el gracioso en Lope de Vega, señalando de paso lo que yo considero los aciertos y las limitaciones de cada trabajo.

3) Demostrar por medio de esa revisión que no es posible precisar definitivamente lo que Lope quiso decir con su expresión "figura del donaire" ni, por lo tanto, saber

siempre cuáles de sus lacayos, criados o villanos eran para él y su público los "verdaderos graciosos"; pero sugerir que una interpretación basada en el sentido del personaje--y no en sus características--nos permitirá definir e identificar al personaje con más exactitud.

4) Sostener que a pesar de las dificultades expuestas arriba (3), sí cabe hablar de un gracioso (todos hablamos de él y nos entendemos bastante bien); y presentar como uno de los aciertos de la crítica el "cuadro típico" que ésta ha venido creando de manera casi colectiva para el prototipo del gracioso lopesco.

5) Retomar en el capítulo tercero los principales aspectos cómicos de este cuadro e interpretarlos a la luz de la teoría de Bajtín; presentar, al hacer esto, los resultados de mis propios análisis de texto; señalar algunos detalles de la comicidad del gracioso que no han parecido significativos antes (referencias a las tripas, juramentos, desmembramiento); y enseñar cómo la teoría de Bajtín nos permite ver por primera vez que no es ni casual ni gratuita la especial combinación de rasgos cómicos que encontramos en este tipo.

Los análisis que presento en ese capítulo están basados en un corpus de 38 obras, las cuales escogí guiándome por los comentarios de los otros críticos. Es decir, además de estudiar a los graciosos de las obras más conocidas de Lope (como el Tello de El caballero de Olmedo o el Tristán de El perro del hortelano), tomé en cuenta los

que les han parecido más "ejemplares", "destacados" o "típicos" a los demás críticos, así como algunos que han sido causa de discusión y polémica entre los críticos.

6) Observar que el gracioso también tiene un lado serio, cuyo rasgo más sobresaliente es la "perruna lealtad al amo" (Montesinos). No llego a analizar la seriedad, sino sólo a comentar lo que dicen los demás críticos sobre ella y a expresar mi acuerdo con Maravall, quien la interpreta bien.

7) Dejar postulada como hipótesis las tres siguientes afirmaciones: (1) El gracioso es sobre todo un personaje cómico cuya comicidad (sinónimo para mí de "risa") es festiva, lo cual hacía de él un elemento muy atractivo para todas las capas sociales del público de la época, ya que la risa festiva no es ni restringida ni limitada, sino que recorre la gama total de las posibilidades cómicas e incluye siempre a todos los presentes. (2) La manera como la seriedad del gracioso se combina con su comicidad genera su verdadero "sentido". (3) Como ya dije, al abarcar este sentido, nos acercamos más a la intención de Lope y estamos mejor armados para decidir cuáles de los personajes cómicos fueron recibidos como "graciosos" por el público de la época.

I. Observaciones sobre la risa

A. La risa negativa vs. la risa positiva

Los estudios sobre la risa, sean literarios, filosóficos, psicológicos o sociológicos, casi siempre establecen dos tipos de ella. Por una parte, se observa que hay una risa festiva, alegre, grande, que acompaña los ritos cíclicos que conmemoran la vida del hombre y afirman su continuidad. Por otra parte, existe una risa que tiene como intención criticar, corregir, burlarse de un miembro de una sociedad dada que se ha salido de la norma de esa sociedad; la risa llegará a herirlo, con el fin de corregirlo. Esta risa es negativa en su esencia, mientras que la otra termina siempre en una nota positiva, aún si en una primera etapa puede parecer tan negativa como la segunda. Subyacente a las dos clases funcionales de risa--las llamaremos aquí "risa festiva" y "risa correctiva"--, hay una serie de procedimientos comunes; asimismo, se pueden aislar procedimientos específicos a cada clase.

Por supuesto que cada teórico entiende la división entre las dos risas a su manera; encontraremos, además, que algunos proponen la existencia de una con exclusión de la otra. Tal es el caso, por una parte, de Henri Bergson, quien ha contribuido más que nadie al entendimiento de la risa correctiva, la cual funciona de la siguiente manera:

Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier de mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il

exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements.[1]

El objeto de la risa correctiva no es sólo el comportamiento anti-social, sino toda palabra, situación o personaje cómico (la risa "corrige" su rigidez, que ha sido la causa de su "caída" a la zona de lo cómico). Sin embargo, Bergson recurre a tantos ejemplos de defectos ridículos y hace tantos comentarios con respecto a la función social de la risa, que el lado alegre de la risa se olvida. Por ejemplo, afirma en una parte que

[1] Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté.[2]

Nos dice que toda risa es correctiva, incluso la risa alegre, pero la impresión que deja el ensayo como un todo es que su teoría está basada en las funciones "negativas" de la risa. Así que cuando se habla en el presente trabajo de "risa correctiva," el término tendrá esta segunda acepción limitada, aunque Bergson en realidad quiso referirse a algo más grande con él.

1. Le rire: essai sur la signification du comique, Librairie Felix Alcan, París, 1922, p. 89.

2. BERGSON, 1922, pp. 200-201.

En el otro polo está Mijail Bajtín [3], para quien toda risa es festiva, aunque ambivalente y cambiante según el uso que se hace de ella. (Esto, a pesar de que, como veremos más adelante, Bajtín también reconoce una distinción básica entre la risa que afirma y la que sólo critica.) Pero un repaso de los tratados sobre la risa y la comedia deja la clara sensación de que la risa--si no es precisamente dual por naturaleza--ha sido usada para dos fines distintos, tanto en la vida real como en la literatura, a través de los siglos.

El siguiente resumen de las ideas de Marcel Pagnol ejemplifica muy bien la tendencia de la que hablo:

Hay dos clases de risa muy diferentes, pero perfectamente solidarias, como los dos polos de nuestro planeta. La primera es la verdadera risa, la risa sana, tónica. Yo río, porque me siento superior a ti (o a él, o bien al mundo entero y también a mí mismo). La llamaremos positiva. La segunda, es dura y casi triste. Yo río porque tú eres inferior a mí. No río en virtud de mi superioridad, sino que río de tu inferioridad. Es la risa negativa; la risa de desprecio; la risa de venganza o, por lo menos, del desquite. Entre estas dos especies de risa encontramos toda clase de matices. Y sobre el Ecuador, a igual distancia de los dos polos, encontramos la risa completa, constituida por la asociación de las dos risas.[4]

William Bowman Guthrie, Jr., en su tesis doctoral

3. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barral, Barcelona, 1974.

4. Notes sur le rire, Nagel, París, 1947, apud., Alfonso Noriega Cantú, El humorismo en la obra de Lope de Vega, UNAM, México, 1976, p. 26.

inédita sobre personajes del tipo festivo, llega a una conclusión parecida:

Comedy may represent a criticism of life or a celebration of life. It may ridicule man and satirically condemn his follies and vices, or it may affirm all that is natural in man... In comedy of criticism a character is the object of laughter, and his actions frequently evoke feelings of superiority in those who witness his ludicrous appearance or his misfortunes. The character of celebrative or festive comedy, in contrast, is admired for his wit, his individualism, and his exuberant involvement in life. This comic celebrant affirms the goodness of existence and symbolizes human potential, while his counterpart in critical comedy represents what man should not be and symbolizes human absurdity. [5]

Guthrie observa que desde Aristóteles hasta la actualidad la teoría de la comedia ha puesto un énfasis marcado en el aspecto crítico, mientras que la comedia misma se ha caracterizado desde sus inicios por encarnar los dos espíritus cómicos.

George Meredith, en su célebre ensayo sobre la comedia ("comedy")[6], ve tres clases de risa correctiva (la que más le llama la atención), frente a una gran risa festiva. Sobre el personaje que encarna esta segunda risa, que él llama "humor", Meredith dice:

If you laugh all round him, tumble him, roll him about, deal him a smack and drop a tear on him, own

5. The comic celebrant of life, tesis doctoral inédita, Vanderbilt University, Nashville, Tenn., 1968, p. 2.

6. "An essay on comedy", en Wylie Sypher, ed., Comedy, Doubleday & Co., Inc., Garden City, N.Y., 1956, pp. 3-57.

his likeness to you, and yours to your neighbor, spare him as little as you shun, pity him as much as you expose, it is a spirit of Humour that is moving you. [7]

Para Meredith, la risa correctiva se divide según su intención, que puede ser cómica, satírica o irónica:

You may estimate your capacity for comic perception by being able to detect the ridicule of them you love without loving them less; and more by being able to see yourself somewhat ridiculous in dear eyes, and accepting the correction their image of you proposes.

If you detect the ridicule, and your kindness is chilled by it, you are slipping into the grasp of Satire.

If, instead of falling foul of the ridiculous person with a satiric rod, to make him writhe and shriek aloud, you prefer to sting him under a semi-caress, by which he shall in his anguish be rendered dubious whether indeed anything has hurt him, you are an engine of Irony.[8]

Es decir, en un continuum que va desde benévolo a malicioso, tenemos el humor, la comicidad, la ironía y la sátira. Meredith hace una distinción tajante entre Aristófanes y Molière, atribuyéndole al primero únicamente la intención de jugar bruscamente; la sátira es principalmente terreno de Molière, por quien siente gran veneración. En el siguiente trozo Meredith compara a los dos, mostrando su juicio moral a favor de Molière, pero expresando también la complementariedad que relaciona a las dos clases de risa:

7. MEREDITH, 1956, p. 42.

8. MEREDITH, 1956, loc. cit.

We know the degree of refinement in men by the matter they will laugh at, and the ring of the laugh; but we know likewise that the larger natures are distinguished by the great breadth of their power of laughter, and no one really loving Molière is refined by that love to despise or be dense to Aristophanes, though it may be that the lover of Aristophanes will not have risen to the height of Molière. Embrace them both, and you have the whole scale of laughter in your breast.[9]

Ahora bien, si la diferencia básica entre los dos géneros de risa se delata por el grado de dolor que se quiere infligir, se puede analizar las dos clases de risa así definidas para establecer características propias de cada una. Primero veamos el carácter inconsciente de los personajes objetos de la risa correctiva. Bergson dice que

...un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est inconscient. Comme s'il usait à rebours de l'anneau de Gygès, il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde. Un personnage de tragédie ne changera rien à sa conduite parce qu'il saura comment nous la jugeons; il y pourra persévérer, même avec la pleine conscience de ce qu'il est, même avec le sentiment très net de l'horreur qu'il nous inspire. Mais un défaut ridicule, dès qu'il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement.[10]

Estos personajes son inconscientes tanto de la risa del público como de la de los otros personajes; la imagen que tienen de sí mismos es muy distinta de la que realmente

9. MEREDITH, 1956, p. 50.

10. BERGSON, 1922, p. 17.

proyectan; y esta disparidad misma es risible.

El personaje "inconsciente", por su misma falta de sensibilidad social, se ha apartado de la corriente central de su sociedad y tiende a imitar las acciones de los demás miembros de esa comunidad, sin entender bien la razón de éstas. Esto provoca risa por dos razones, según Bergson: primero, porque así se crea entre objeto risible y sujeto riente la distancia necesaria para eliminar toda identificación emotiva entre ellos (para Bergson la risa es una función del intelecto: "Le comique naïtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence").[11] Segundo, porque la imitación es mecánica y no viva. Como es bien sabido, "lo mecánico incrustado en lo viviente" es para Bergson la raíz de toda risa:

...la vie bien vivante ne devrait jamais se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous supposons toujours du mécanique fonctionnant derrière le vivant... [L']infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est... la vraie cause du rire.[12]

La imitación da lugar a la repetición, la repetición a la exageración de un solo rasgo del personaje (por lo general un defecto) y la exageración del defecto advierte al

11. BERGSON, 1922, p. 8.

12. BERGSON, 1922, p. 35.

público del peligro de caer en el ridículo si se comporta como el satirizado.

Para Mijail Bajtín, la risa en su origen fue popular y festiva y, aunque no ha perdido su sentido original, en la modernidad se ha bifurcado, de manera que tenemos al lado de la risa una risa "de géneros reducidos", la risa puramente satírica. (Recordemos que hay sátira en Aristófanes y Rabelais, pero siempre acompañada de la risa festiva que la dirige y la enmarca en un cuadro positivo.) Igual que a Guthrie, a Bajtín le sorprende mucho el que los estudios de la risa y la comedia se hayan dedicado tanto a esta risa "nueva", ya que el lugar que ocupa ésta en la historia de la risa es muy pequeño al lado de la risa popular. Contrasta las dos risas de la siguiente manera:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarneoe a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

Ésta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.[13]

13. BAJTÍN, 1974, p. 17.

Bajtín no habla de personajes "conscientes" e "inconscientes"; pero si, como acabamos de ver, la risa festiva es un rito colectivo, y si no existe aquí la separación sujeto riente/objeto risible--tan importante para la risa según la ve Bergson--podemos suponer la existencia de una conciencia colectiva.

Procedimientos cómicos

La división de la risa en festiva y correctiva parecería responder a la pregunta: ¿Por qué reímos? (¿por qué queremos reír?, ¿por qué sentimos la necesidad de reír?, ¿para qué existe la risa?, etc.). Pero también nos podemos preguntar, ¿qué nos hace reír?, y como respuesta tendremos una serie de procedimientos para los cuales, curiosamente, según yo he podido ver, no importa si la risa que generan tiene como función censurar y corregir, o festejar y renovar. Esto se ve claramente en el caso de Bergson, quien restringe más que nadie su interpretación del sentido de la risa en su sociedad, pero quien habla de recursos tan válidos para la risa producida por objetos risibles inconscientes como por objetos conscientes (sin que el filósofo considere nunca la posibilidad de que el objeto risible tenga conciencia de la risa que produce).

El procedimiento más comúnmente mencionado en las discusiones sobre la risa es el de la creación de una sensación de superioridad en el sujeto riente. Si desde

Aristóteles existe toda una escuela de pensadores que creen que la comedia representa al hombre como peor de lo que realmente es, es casi una deducción lógica que el sujeto riante se sentirá superior a lo que ve sobre el foro. Y la idea de la "superioridad" es suficientemente vaga como para prestarse a interpretaciones muy variadas y apoyar teorías bastante divergentes. Para Bergson y Meredith la risa es intelectual; para entender un chiste ingenioso, uno tiene que emplear las capacidades del intelecto; si lo entiende se siente halagado y superior, pues no es pequeña cosa entender sutilezas. Por otra parte, estos dos teóricos se ocupan casi exclusivamente de la comedia de costumbres, donde el público tiene más información que ningún personaje sobre el foro, lo cual coloca al espectador en una posición ventajosa (superior), así disponiéndolo a reírse de la ignorancia y confusión que presencia.

Muy conocida y citada es la afirmación de Thomas Hobbes en el siglo XVII sobre la "gloria repentina", que ha sido interpretada principalmente como superioridad del sujeto riante:

Sudden Glory, is the passion which maketh those Grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleased them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in

their own favor, by observing the imperfections of other men. [14]

Guthrie dice lo siguiente sobre Hobbes:

Laughter as 'sudden glory' is the entirely negative response of a person whose inferiority prevents him from affirming his own existence except in a momentary and malicious feeling of superiority. Hobbes himself sees nothing admirable in this kind of laughter and says that 'much laughter at the defects of others, is a sign of Pussillanimity.' [15]

La idea de la superioridad parecería dar leña al fuego de los teóricos de la risa vista como crítica. Sin embargo, Mauricio Molho, basándose en Freud y adhiriéndose más bien al bando de los festivos, también la ve como principio generador de toda risa. Aquí nos lo explica a propósito de un equívoco léxico de Sancho Panza:

La risa resulta de la carga de energía psíquica que se nos representa como ahorrado al evaluar comparativamente los esfuerzos de Sancho por aducir, fuera de todo propósito y en forma ultraculta, el nombre de Cantón el Censor. En nuestra risa se afirma además nuestra superioridad respecto del pobre bobalicón tan poco diestro en la práctica del lenguaje que, por efecto de un lamentable equívoco, llega a ultrajar al mismo al que pretendía apelar. [16]

Molho, como Bajtín, cree que el sujeto riante se identifica con el personaje risible, pero insiste en que la motivación

14. Leviathan, J.M. Dent & Sons, Londres, 1914, p. 27, apud., GUTHRIE, 1968, p. 4.

15. GUTHRIE, 1968, p. 4.

16. Cervantes: raíces folklóricas, Gredos, Madrid, 1976, pp. 421-422.

profunda de la risa es la de la superioridad. Si el tonto nos hace reír, es que nos sentimos superiores a él; si el zozco (el que se finge tonto) nos hace reír, es porque ha triunfado sobre su contraparte superior, convirtiéndose en superior por un momento, y nosotros hacemos nuestra su superioridad, riéndonos con él.

Freud también reconoce la naturaleza doble de la risa, o, en este caso, de los chistes que, para él, forman un sub-género de lo cómico, que es, a su vez, una clase de los fenómenos que producen risa. Eric Bentley resume esta parte de la teoría freudiana de la siguiente manera:

Freud distinguishes two kinds of jokes, one which is innocent and harmless, and one which has a purpose, a tendency, an end in view. He distinguishes in turn two kinds of purpose: to destroy and to expose--to smash and to strip. Destructive jokes fall under such headings as sarcasm, scandal, and satire, denuding jokes under such headings as obscenity, bawdry, ribaldry.[17]

Para Freud la superioridad resulta de una discrepancia entre la expectativa del sujeto riente y la realización llevada a cabo por el objeto cómico:

Comprendemos ahora que nos parezcan igualmente cómicos aquél que comparado con nosotros emplea demasiado gasto en sus rendimientos físicos o aquél que emplea demasiado poco en los anímicos, y no podemos negar que nuestra risa es en ambos casos la expresión de un placiente sentimiento de superioridad. Cuando la proporción se hace en ambos casos inversa, esto es, cuando el gasto somático de la persona observada se nos muestra

17. The life of the drama, Atheneum, N.Y., 1964, p. 237.

menos que el nuestro y mayor el gasto psíquico entonces ya no reímos sino que experimentamos asombro o admiración.[18]

En seguida de este pasaje, sin embargo, Freud aclara que no es la superioridad en sí lo indispensable en la producción de la risa, sino la discrepancia que resulta de la comparación; y más adelante nos habla del caso del objeto cómico consciente, que intenta divertir a otros fingiéndose torpe o estúpido. Lo verdaderamente cómico parecería ser "natural"; se le opondría esta comicidad "artificial", fingida. La risa se provoca en los dos casos de la misma manera, y, como sólo entra la superioridad en el caso de la torpeza "natural", la superioridad no es lo que causa la risa sino sólo un aspecto frecuentemente presente. No pretendo entender a fondo las sutilezas de la teoría freudiana sobre la risa. Este punto en particular es algo confuso y Freud no lo desarrolla más porque insiste en que sólo le interesa lo cómico en la medida en que explica el chiste. Pero creo importante que se vea que tanto en los enfoques psicológicos como en los literarios y filosóficos, tarde o temprano los teóricos sienten la necesidad de hablar de risa hiriente/risa benévola; objeto cómico consciente/objeto cómico inconsciente; identificación con el objeto vs. distancia entre sujeto y objeto; porque tales son las calas

18. Sigmund Freud, El chiste y su relación con lo inconsciente, Obras completas, Tomo I., 3a ed., Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, p. 1141.

que me parecieron claves para entender la comicidad del gracioso.

Íntimamente ligados a la superioridad--y ya sugeridos en los pasajes citados, pues esa misma intimidad hace difícil que se hable de un procedimiento sin mencionar otro--son los procedimientos de la incongruencia y la sorpresa, el contraste, la ambigüedad y la degradación. La incongruencia y la sorpresa, especialmente, por referirse a fenómenos que surgen de la relación sujeto riente/objeto risible (la expectativa del sujeto frente a la realización del objeto), han sido pertinentes a la discusión de la superioridad, que intenta explicar esa relación sujeto/objeto. Las dos implican un contraste:

The cause of laughter in every case is simply the sudden perception of the incongruity between a concept and the real object. One has been led to expect a certain logical result, but finds himself confronted with something totally unexpected. The surprise in the association of concepts is that which is laughable.[19]

Para Bergson, el contraste, la sorpresa y la degradación son el resultado de un procedimiento más básico: la transposición. Ésta se da principalmente "de arriba hacia abajo", como, por ejemplo, cuando un incidente llama la atención sobre el aspecto físico de una persona,

19. Anne Marie Lottmann, The comic elements in Moreto's comedias, tesis doctoral inédita, Univ. de Colorado, 1958, p. 9.

cuando ésta ha querido presentarse espiritualmente. Pero también ocurre lo contrario: si se trata de un fenómeno que sólo toca el lado físico del hombre y alguien lo interpreta "espiritualmente", también habrá risa. En los dos casos hay una inelasticidad en la persona que produce el chiste: ha dado una interpretación mecánica del fenómeno, que no corresponde a la realidad viva de la situación. Para llevar a cabo la vida de manera exitosa, el hombre necesita mantenerse equilibradamente en un estado de tensión; para hacerlo, necesita ser elástico. La falta de elasticidad resulta primero en lo cómico y luego--cuando llega al extremo--en la locura o en la aberración social.

Bajtín diría que en los dos casos de transposición descritas por Bergson, así como con los demás recursos descritos por él y otros pensadores, el procedimiento que produce la risa es el de la degradación. Ésta implica siempre un movimiento descendente, pero como lo que se degrada es el lado serio del elemento en cuestión, no importa que sea espiritual o físico: los dos pueden ser presentados a una luz "seria" y, por lo tanto, pueden ser degradados.

Bajtín se ocupa detenidamente de la degradación. Para él, es el principio fundamental de toda risa. El vocablo designa un movimiento descendente: un intento de tirar hacia abajo todo lo que es serio, especialmente lo dogmático. La risa quiere rebajar la seriedad al nivel del suelo,

pisotearla, matarla simbólicamente, triunfar temporalmente sobre ella. Lo serio opera en una zona de fingida claridad, de verdad absoluta y oficial, mientras que la zona de lo cómico es la del cuestionamiento, de la duda, donde no hay una sola verdad y donde todo es válido. La degradación y el rebajamiento reflejan la relación entre lo serio y lo cómico, relación que consiste en una oposición alto/bajo, donde lo bajo tira constantemente a lo alto. La relación es puramente topográfica y no implica ningún juicio valorativo: lo serio está encima de lo cómico, pero no es mejor que él. De hecho, para Bajtín la risa parecería superior a la seriedad por ser más rica y variada: es abierta; no está "terminada"; las formas que puede tomar son infinitas. No así con la seriedad, que es cerrada, rígida, dictada por una forma u otra del poder.

La degradación nos conduce a un mundo "bajo"; pues, donde impera todo lo que se opone a lo serio. Muchas veces lo cómico es solamente eso--lo contrario de lo serio--y no se percibe la materia baja de la cual sale más que en esa relación de oposición. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso que tanto le interesa a Bergson de la acción que se repite hasta volverse mecánica (y no humana, ya que lo verdaderamente humano no debe repetirse) y por lo tanto cómica. La imagen ahí no aparenta pertenecer al mundo bajo de la risa; pero en el fondo el sentido de esa risa es el mismo que subyace a la risa producida por un chiste obsceno:

algo serio ha sido derribado. El sujeto riante ha sido transportado al mundo bajo, que tiene una serie de imágenes típicas que, según Bajtín, delatan claramente el significado de todas las manifestaciones de la risa festiva.

B. La teoría de la risa de Mijail Bajtín

1. La historia de la risa. En La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento Bajtín analiza las imágenes festivas de las novelas de Francois Rabelais para esclarecer esa cultura. Esto, porque según el autor, Rabelais es quien expresó más fuertemente que nadie la voz de un pueblo que en un momento histórico clave se reía a carcajadas para expresar su nueva libertad. Las imágenes rabelesianas utilizan la risa para "destruir el cuadro oficial de la época y de sus acontecimientos"; [20] la historia de la risa, entonces, ayudará a explicar por qué estas imágenes pudieron funcionar de esta manera. Y al mismo tiempo, el hecho de que la risa haya podido servir para tales fines y haya producido imágenes como las rabelesianas nos dice mucho acerca de la naturaleza de la risa. Es, pues, un doble fin

20. BAJTÍN, 1974, p. 395. Dice además: "Rabelais moviliza todos los medios de la imaginería popular lúcida para extirpar de las ideas relativas a su época y a sus acontecimientos, todo mensaje oficial, toda seriedad limitada, dictada por los intereses de las clases dominantes. Él no creía en la palabra de su época, 'en lo que ella dice de sí misma y lo que ella se imagina'; quería revelar su sentido verdadero para el pueblo creciente e inmortal." (pp. 395-396)

el que persigue Bajtín: el de entender a Rabelais mediante la historia de la risa y el de entender mejor la risa mediante el uso que Rabelais hizo de ella.

Bajtín sostiene que "la esfera fundamental donde se desarrolló la idea-imagen del Renacimiento... [fue]... la cultura cómica popular de la Edad Media",[21] y no, como se ha dicho tan frecuentemente, la Antigüedad clásica.[22] A su vez, la risa que caracteriza la Edad Media viene de siglos atrás, aunque no estaba cargada del mismo sentido profundo y original en las edades pasadas. De hecho, la risa festiva ha existido siempre, dice Bajtín, pero al principio de su historia fue una risa ritual, tan sagrada y oficial como la seriedad ("por ejemplo, en la Roma antigua, durante la ceremonia del triunfo, se celebraba y se escarnecía al vencedor en igual proporción; del mismo modo, durante los funerales se lloraba... y se ridiculizaba al difunto").[23] Pero con la aparición del régimen de clases y del Estado,

...se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas--algunas más temprano, otras más tarde--, adquieren un carácter no oficial, su

21. BAJTÍN, 1974, p. 56.

22. En una nota al pie de la página 32, Bajtín hace una distinción entre Antigüedad clásica y no clásica; la que ha sido ignorada como fuente del Renacimiento--la no clásica, que incluye a Aristófanes, Hipócrates, Galeno, Plinio y otros--parecería haber influido más en el Renacimiento que la clásica.

23. BAJTÍN, 1974, p. 12.

sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares.[24]

Al romper sus lazos con la fiesta oficial, la risa pierde su carácter religioso y se convierte en materia prima de lo que constituirá la segunda vida del pueblo, el carnaval. La fiesta oficial sigue existiendo, sin embargo, y el contraste entre ella y el carnaval--la fiesta no oficial--resalta el nuevo sentido, más complejo y profundo, de la risa. Por ejemplo, por ser fiestas las dos, las dos se relacionan con el tiempo: "[e]n la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico"; [25] pero la fiesta oficial, con su interés en consagrar el orden existente, pone su énfasis en el pasado, mientras que el carnaval conserva el afán de mirar hacia el futuro, de renovar y cambiar, después de haber celebrado la muerte de lo pasado y lo actual.

Además, la fiesta oficial observa rígidamente y subraya con uniformes y otras señales las distinciones jerárquicas entre la gente, llamando la atención sobre la desigualdad y aprobando su existencia. El carnaval, al contrario, se caracteriza por el uso de máscaras y disfraces que crean el

24. BAJTÍN, 1974, loc. cit.

25. BAJTÍN, 1974, p. 14.

anonimato, y las jerarquías son borradas por un corto tiempo: reina la igualdad, que se convierte en otra vida para el pueblo sujeto en su vida cotidiana a restricciones y desigualdades casi insoportables:

A diferencia de la excepcional jerarquización del régimen feudal, con su extremo encasillamiento en estados y corporaciones, este contacto libre y familiar era vivido intensamente y constituía una parte esencial de la visión carnavalesca del mundo. El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes.[26]

La cultura oficial no logra nunca terminar con la cultura popular, gracias al carácter indestructible de ésta. De hecho, la cultura oficial tiene que "tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública".[27] La sanción del mundo oficial da lugar a un fenómeno aparentemente contradictorio: la risa desarrolla su nuevo sentido al máximo, creando asimismo un sistema de imágenes que desde ese momento estarán cargadas del sentido que les confirió el carnaval, aún cuando se pierda la clave para su comprensión. Pero, por otra parte, la sanción permite que la segunda vida del pueblo funcione como válvula

26. BAJTÍN, 1974, p. 15.

27. BAJTÍN, 1974, loc. cit.

de escape para las presiones sociales creadas por la vida cotidiana. A fin de cuentas, entonces, la vida segunda, la que encarna la ideología de la destrucción del orden existente, del cambio, de la mirada hacia el futuro, asegura la continuación de la vida oficial.

Esto concuerda con lo que hemos dicho con respecto a la naturaleza colectiva de la risa y del carnaval que la desarrolló, pues si éstos se caracterizan por ser antijerárquicos y colectivos, el "pueblo" del que venimos hablando tiene que abarcar a todos, no sólo a los de rango inferior. Así es, en efecto:

Los curas de rango bajo e inferior, los escolares, estudiantes, miembros de corporaciones y personas de condición flotante, marginados de la sociedad, eran los participantes más activos de las fiestas populares. Sin embargo, la cultura cómica de la Edad Media pertenecía en realidad a todo el pueblo. La concepción cómica abarcaba y arrastraba a todos irresistiblemente.[28]

Si es del dominio de todos, no es difícil comprender que, aunque esta risa tiene como procedimiento principal degradar todo lo serio y afirmar su revés, "no fue nunca un agente de la violencia, ni erigía hogueras".[29] Las dos concepciones del mundo coexisten en la Edad Media, se toleran mutuamente, cada una en su debido lugar, cada una el revés de la otra, sin que una intente terminar con la otra. Sin embargo, las

28. BAJTÍN, 1974, p. 79.

29. BAJTÍN, 1974, p. 90.

imágenes de la cultura popular absorben a lo largo de los siglos medievales el sentido liberador del ambiente que las produce, y, como veremos más adelante, este sistema de imágenes será apropiado por el Renacimiento para expresar la conciencia que se despierta en el hombre de esa época.

Pero antes de pasar al Renacimiento, recapitulemos que la función primordial de la risa medieval es la de superar el miedo y la intimidación infundidos por la seriedad y el dogma:

El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el miedo a través de la risa, no sólo como una victoria sobre el terror místico ("terror de Dios") y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y prohibido ("tabú" y "mana"), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra un miedo por algo más terrible que lo terrenal. Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo.[30]

De manera que son dos clases de miedo las que la risa supera: la que es producida por la censura exterior (la Iglesia, la ley, etc.) y, sobre todo, la que es causada por "el gran censor interno, el miedo a lo sagrado". Es importante recordar esto, porque frecuentemente se pone demasiado

30. BAJTÍN, 1974, p. 86. Los subrayados en esta cita y en las que siguen de Bajtín son del autor.

énfasis en el hecho de que en un ambiente prohibitivo la risa, gracias a la sanción que la rodea, es un medio para hacer declaraciones que no se pueden pronunciar de otra manera. Esto es cierto, dice Bajtín, y

[n]o hay que subestimar este detalle. Pero es inadmisibile reducir la risa a esta única función. La risa no es una forma exterior, sino interior que no puede sustituirse por la seriedad, so pena de destruir y desvirtuar el contenido mismo de la concepción expresada por la risa.[31]

Llegamos ahora a un momento decisivo en la historia de la risa: la transición de la Edad Media al Renacimiento. Como ya vimos, durante la Edad Media la cultura oficial, para su propio bien, tuvo que legalizar la cultura popular. Pero la legalización fue muy limitada, y las restricciones impuestas sobre las manifestaciones de la risa tuvieron el efecto de intensificar la experiencia vivida durante el tiempo de la fiesta o del carnaval. Por consiguiente, el sentido de esa experiencia y las imágenes que la representaban se intensificaron, se profundizaron, y se ampliaron. Estaban preparándose para ser el vehículo de una nueva conciencia histórica:

Su universalismo, su radicalismo, su atrevimiento, su lucidez y su materialismo pasaron del estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso. En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar al Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e

31. BAJTÍN, 1974, p. 88.

histórica de la época. Esto fue posible porque después de mil años de evolución, en el transcurso de la Edad Media, los brotes y embriones de esta tendencia histórica, estaban listos para eclosionar.[32]

Se vienen para abajo las fronteras entre cultura oficial y no oficial, se atraviesa la barrera ideológica entre el latín y las lenguas vulgares, y la risa penetra "decisivamente en el seno de la gran literatura y la ideología 'superior'".[33] Cervantes, Bocaccio, Shakespeare y sobre todo Rabelais se apropian de la risa medieval para expresar una visión del mundo anti-jerárquica, "horizontal", terrenal y corporal. Las imágenes carnavalescas, tradicionalmente cargadas del sentido profundo del tiempo, del futuro utópico, "servirá en adelante para expresar los alegres adioses que da el pueblo a la época agonizante, al antiguo poder, y a la vieja concepción."[34] Bajtín nos asegura que sí hubo una clara conciencia de la importancia del momento que se vivía. Y la liberación que se sentía era tan parecida a la que se experimentaba durante el carnaval, que la transición que Bajtín describe parece más que natural.

El escritor que más se interesa en documentar ese cambio mediante el uso de imágenes populares es Rabelais:

32. BAJTÍN, 1974, p. 70.

33. BAJTÍN, 1974, p. 69.

34. BAJTÍN, 1974, p. 94.

La tarea esencial de Rabelais consistió en destruir el cuadro oficial de la época y de sus acontecimientos, en lanzar una mirada nueva sobre ellos, en aclarar la tragedia o la comedia de la época desde el punto de la vista del coro popular que se ríe en la plaza pública. Rabelais moviliza todos los medios de la imaginación popular lúcida para extirpar de las ideas relativas a su época y a sus acontecimientos, todo mensaje oficial, toda seriedad limitada, dictada por los intereses de las clases dominantes.[35]

Rabelais hace suyo el "principio material y corporal", lo amplía hiperbólicamente, deja que exprese a gritos la celebración de la muerte de la seriedad dogmática: lo utiliza progresivamente. Y parece ser que así es entendido en su época, no sólo por el pueblo sino también "en la corte y las capas superiores de la burguesía urbana." [36] Es sólo después, cuando el carnaval ha dejado de ser la segunda vida del hombre, cuando la risa festiva es más una tradición literaria que una experiencia vivida, que se pierde la clave que explica el por qué de las imágenes rabelesianas.

Los intérpretes de Rabelais se alejan poco a poco del sentido original de su obra, y ésta se vuelve enigmática, convirtiéndose en una especie de reto para los críticos. De hecho, parecería que todos los grandes escritores y pensadores hubieran sentido la necesidad de descifrar en

35. BAJTÍN, 1974, pp. 395-396.

36. BAJTÍN, 1974, p. 59.

alguna medida la obra de Rabelais, o por lo menos de emitir algún juicio sobre ella, juicios que sirven para ubicar a los intérpretes con respecto a su propia cultura. Y así, la historia de la crítica de Rabelais revela la trayectoria de la actitud hacia la risa, así como los diferentes prejuicios de cada época. Voltaire, por ejemplo, califica a Rabelais como el "bufón número uno" y con esto delata su propio desprecio por la risa festiva, que es típico del racionalismo del siglo XVIII:

En el siglo XVI todos reían al leer el libro de Rabelais, pero nadie lo despreciaba precisamente porque hacía reír. Pero en el siglo XVIII la risa feliz se convierte en algo despreciable y vil; el título de "bufón número uno" es peyorativo.[37]

Bajtín insiste en que hay que entender una obra desde la perspectiva de la cultura que la produjo. La negación de ese principio básico ha sido la causa de la incomprensión de la obra de Rabelais, pues aún el trabajo más acertado sobre Rabelais (el que más concuerda con sus propias teorías)--el de L. Pinsky--[38] no acaba de explicar las imágenes rabelesianas por esa única razón. Pinski acierta al considerar a la risa

...como el principio organizador fundamental de la obra de Rabelais, no la forma exterior, sino la

37. BAJTÍN, 1974, p. 108.

38. El realismo en la época renacentista, Goslitizdat, Moscú, 1961.

estructura interior de la visión y la comprensión rabelesianas del mundo. Pinski no separa la risa ni de esta concepción del mundo ni del contenido ideológico del libro.[39]

Además, "explica pertinentemente que la risa rabelesiana apunta al conocimiento y a la verdad", [40] reconoce la ambivalencia de la risa rabelesiana, y entiende el lazo estrecho entre esa risa alegre y el tiempo. Pero, "Pinsky no examina la historia de la risa ni de la cultura cómica popular, ni estudia tampoco las fuentes medievales de Rabelais. Su método... es esencialmente sincrónico".[41] Bajtín, decididamente diacrónico, cree que lo original de su propio estudio (por lo menos lo original en cuanto a aportaciones al estudio de Rabelais) es su intento de llegar a "la comprensión artística e ideológica de la imagen, que tiene siempre una dimensión más amplia y profunda, ligada a la tradición, dotada de una lógica artística propia, independiente de las alusiones".[42]

Otra vez estamos ante el doble propósito de Bajtín: por un lado, quiere estudiar la historia de la risa para poder entender el sentido original de Rabelais; por otro, quiere contribuir al estudio de la historia de la risa

39. BAJTÍN, 1974, p. 127.

40. BAJTÍN, 1974, pp. 127-128.

41. BAJTÍN, 1974, p. 129.

42. BAJTÍN, 1974, p. 105.

tomando como punto de partida la obra de Rabelais, o, más bien, su fuente más importante, la cultura popular medieval. Este doble propósito no llega a convertirse en círculo vicioso, pero el fuerte énfasis en la Edad Media y en el Renacimiento, con sólo unas cuantas miradas generales hacia las sociedades primitivas y antiguas, crea lo que se podrían llamar distorsiones en la interpretación de la historia de la risa. La escasa mención de Aristófanes, por ejemplo, parece resultar del afán de comprobar que el profundo sentido de las imágenes carnavalescas se desarrolló a lo largo de la Edad Media, y especialmente hacia el final de esa época, como efecto de la tajante división entre cultura oficial y cultura no oficial. La presencia de ese sentido en Aristófanes podría presentar problemas para la interpretación histórica de Bajtín. Nuestro crítico no niega que haya semejanzas entre Aristófanes y Rabelais, pero la comparación entre los dos grandes representantes de la risa festiva ocurre rápidamente en una breve nota, en la cual Bajtín califica la comparación de poco pertinente, ya que las semejanzas no comprueban que Aristófanes haya sido una verdadera fuentes de Rabelais:

Es cierto que Rabelais había leído a Aristófanes: entre los once tomos de libros de Rabelais que se conservan, figura una versión latina de Aristófanes; sin embargo, se notan muy pocas influencias de éste en Rabelais. La similitud en los procedimientos cómicos (que no

debe exagerarse) se explica por la similitud de las fuentes folklóricas y carnavalescas.[43]

Luego en otra nota cita un pasaje muy interesante de Herzen, y parece estar de acuerdo con él:

"En la Antigüedad se reía a carcajadas, en el Olimpo y en la tierra, al escuchar a Aristófanes y sus comedias, y así se siguió riendo hasta la época de Luciano. Pero a partir del siglo VI, los hombres dejaron de reír y comenzaron a llorar sin parar, y pesadas cadenas se apoderaron del espíritu al influjo de las lamentaciones y los remordimientos. Después que se apaciguó la fiebre de crueldades, la gente ha vuelto a reír. Sería muy interesante escribir la historia de la risa. Nadie se ríe en la iglesia, en el palacio real, en la guerra, ante el jefe de oficina, el comisario de policía o el administrador alemán. Los sirvientes domésticos no pueden reírse en presencia del amo. Sólo los pares (o de condición igual) se ríen entre sí. Si las personas inferiores pudieran reírse de sus superiores, se terminarían todos los miramientos del rango."[44]

Pero no lo incorpora al cuerpo de su texto, y no lo comenta (la nota está incluida como evidencia de la tradición de la risa usada para superar el miedo). El pasaje no contradice la interpretación de Bajtín, pero señala otra vez el vínculo entre Aristófanes y la risa "después que se apaciguó la fiebre de crueldades", vínculo que sería importante analizar si lo que se quisiera establecer fuera una historia de la risa verdaderamente histórica. De la

43. BAJTÍN, 1974, p. 92, nota 1.

44. A. Herzen, Sobre el arte, ed. "Iskousstvo", Moscú, 1954, p. 223, apud. BAJTÍN, 1974, p. 87, nota 1.

misma manera en que Bergson y Meredith dejaron que la comedia de Molière determinara lo que era para ellos la naturaleza de toda risa, Bajtín se clava en la cultura popular medieval, seguro de que allí la risa llegó a su madurez, para ser incorporada poco después a la "gran literatura" del Renacimiento. Entonces, ¿la comedia ática no cuenta como gran literatura? Y, ¿no es cierto que en su principio la comedia y la tragedia se complementaban, sin que se considerara a una superior a la otra?

Todo esto no impide que la interpretación de Bajtín sea apasionante y coherente. Su análisis de las imágenes rabelesianas, que se verá más adelante, es un ejercicio hermeneútico sumamente fecundo, que sirve, además, com vara de medir para examinar otros sistemas de imágenes cómicas. Y, aunque los comentarios de Bajtín sobre la risa después del Renacimiento son muy generales--excepto cuando habla de la trayectoria de la crítica sobre Rabelais, que es la historia de la "risa rabelesiana"--los resultados de mi propia investigación confirman esos comentarios casi al pie de la letra.

A grandes rasgos, la "actitud" del siglo XVII hacia la risa es la siguiente:

...la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no

pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos.[45]

Así que, después de una breve temporada de convivir en el mismo terreno con lo serio y de gozar de una igual valoración que él, lo cómico pasa a segundo término, a veces a los llamados "géneros menores", a veces a segundo plano dentro de la literatura oficial, ya sería nuevamente. Esto ocurre en parte porque después del Renacimiento el carnaval mismo se diluye y pierde su fuerza. Sigue existiendo, pero muy debilitado; frecuentemente se sustituye por fiestas más íntimas y familiares para festejar las mismas ocasiones, y estas fiestas, claro, carecen del sentido colectivo y universal de las celebraciones llevadas a cabo en la plaza pública. Se pierde, asimismo, la asociación abierta entre la risa y los ritos del tiempo (aunque en el transfondo mítico tales lazos no pueden disolverse). Entonces, las imágenes carnavalescas son transmitidas más por vía de la literatura que directamente del carnaval a la literatura (en la época de Rabelais, el carnaval todavía

45. BAJTÍN, 1974, p. 65.

floreecía, aunque ya se percibía el cambio inminente desde el relajamiento de los límites que el Medioevo le había impuesto estrictamente, y es claro que Rabelais se inspiraba directamente en él).

La estabilización del régimen de la monarquía absoluta trae consigo una nueva separación entre cultura oficial y cultura popular. La nueva cultura oficial está "separada de la Iglesia y el feudalismo, pero imbuida como éste último de un tono serio, autoritario, aunque menos dogmático." [46] Se experimenta un regreso a los ideales de la Edad Media y a una estructura social rígida, [47] con la diferencia, esta vez, de que el señor es reemplazado por una clase, la que se forja de un pacto entre la monarquía y la aristocracia--la del nuevo régimen monárquico-señorial--y se basa más bien en la riqueza que en el linaje. [48].

La nueva escisión entre culturas trae de nuevo, como ya se ha indicado, una división entre "literatura alta" y

46. BAJTÍN, 1974, p. 95.

47. Estas líneas están trazadas muy a grandes rasgos y representan una interpretación global de las épocas en cuestión. No creo que Bajtín negara que existiera cierta estratificación social en el Renacimiento. Los términos tan globales que utiliza para diferenciar las épocas son teóricos y relativos; no habla de fechas exactas.

48. José Antonio Maravall considera que ese pacto se consolidó en España en 1521 con la derrota de los comuneros. Sin embargo, no llega a sentirse plenamente la fuerza del pacto sino hasta comienzos del siglo XVII. (Cf. Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII; y La cultura del barroco.)

"literatura baja". Lo cómico es relegado al lugar inferior, y se comienza a perder la clave de su "verdadero" significado. Las imágenes mismas se alejan de su fuente y, por consiguiente, comienzan a reducirse, convirtiéndose a veces en meros tópicos literarios, perdiendo, por lo menos en la superficie, su carácter ambivalente. De éste último frecuentemente queda sólo el polo negativo de la risa (de ahí el auge de la comedia satírica de fines del siglo XVII); el lado positivo y renovador de la risa se oscurece o se olvida, sin que pueda desaparecer por completo, ya que es inherente a toda risa. Bajtín compara la literatura cómica francesa del siglo XVII con las obras de Rabelais, y le parece que las posteriores a Rabelais empobrecen y reducen la tradición carnavalesca, convirtiendo su risa en una risa "de salón":

[l]as francas conversaciones mantenidas en las plazas públicas con su aspecto 'inferior' ambivalente y grotesco son reemplazadas por los pequeños secretos íntimos relatados en una habitación y escuchados por el autor detrás de una cortina.[49]

Es curioso, sin embargo, que Bajtín no identifique a Molière con este cambio en el tratamiento de la risa. De hecho, parecería colocar a Molière más bien entre los que se apegan a la tradición carnavalesca.[50] Su juicio más

49. BAJTÍN, 1974, p. 98.

50. BAJTÍN, 1974, p. 37.

extenso sobre Molière es el siguiente:

Éstas son las líneas esenciales de la evolución de la risa y de la tradición rabelesiana en el siglo XVII. En realidad, todavía existían en aquella época obras cómicas muy importantes inspiradas en las tradiciones de la fiesta popular. Nos referimos principalmente a Molière. Sin embargo, debido a su carácter peculiar, esas obras no serán analizadas aquí.[51]

Hubiera sido muy esclarecedor un análisis bajtiniano de Molière, sobre todo porque el teórico ruso hubiera tenido que confrontar directamente a Bergson: se ve que ha leído al filósofo francés, pero lo descarta tan rápidamente como a Molière, comentando sólo que su teoría acentúa las funciones denigrantes de la risa.[52]

El siglo XVII representa un paso bastante inicial en la transición de la risa desde su momento de mejor comprensión hasta el momento de mayor incompreensión, que parece ser algún momento del XVIII:

En el siglo XVIII el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular (que en el Renacimiento había penetrado en la gran literatura y en la cultura) toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará el siglo XIX. Se constituyen también las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc., que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios (la novela sobre todo). No nos proponemos examinar esos diversos fenómenos. Lo único que nos interesa en este estudio es la

51. BAJTÍN, 1974, p. 107.

52. BAJTÍN, 1974, p. 69.

tradición magistral de la risa de la fiesta popular que preparó Rabelais (y en general el Renacimiento) y su extinción progresiva a lo largo de los siglos siguientes.[53]

El XVII está "entre caballo", entonces, entre los dos polos representados por el Renacimiento y el siglo XVIII. Después del XVIII, señala Bajtín, la teoría siguió firme en su olvido del sentido de la risa popular. Pero no ha sido así en la práctica: el grotesco romántico y otros fenómenos "modernos" han vuelto a desarrollar muchas de las imágenes carnavalescas.

2. Las imágenes del realismo grotesco. Bajtín asigna el nombre del "realismo grotesco" al "sistema de imágenes de la cultura cómica popular"[54], aunque en realidad la mayoría de las veces que habla de "realismo grotesco" se está refiriendo específicamente al estilo de Rabelais (donde esas imágenes se encuentran "un tanto modificadas").[55] Ese sistema de imágenes refleja el lenguaje familiar de la fiesta medieval; mantiene una relación estrecha con la tradición del banquete; y concibe el cuerpo de manera totalmente opuesta a cómo está concebido por la cultura oficial (después del Renacimiento la cultura oficial es representada no sólo por la Iglesia y

53. BAJTÍN, 1974, p. 110.

54. BAJTÍN, 1974, p. 23.

55. BAJTÍN, 1974, loc. cit.

el Estado--el poder--sino también por las cultivadores del "buen sentido", del gusto refinado, de la cultura "alta", etc.).

Como ya se indicó, el procedimiento principal de la risa festiva es el de la degradación de lo serio; asimismo, la degradación y el rebajamiento producen en la obra de Rabelais (en el realismo grotesco) "el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual."[56]

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente positivo que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo.[57]

Se trata de un principio concreto y material, nada abstracto ni místico. Bajtín nos da ejemplo tras ejemplo de cómo este principio genera ciertas formas lingüísticas y ciertas imágenes del bajo cuerpo, encerrando siempre los

56. BAJTÍN, 1974, p. 23.

57. BAJTÍN, 1974, pp. 23-24.

dos polos del carnaval--el negativo (la muerte del mundo agonizante) y el positivo (el nacimiento de un porvenir cada vez "mejor"). Si la forma de las expresiones lingüísticas o de las imágenes parece muchas veces recalcar lo negativo, su contenido último es el aspecto positivo. Es por eso que la sátira puramente negativa (Bajtín da como ejemplo de ella la obra de Quevedo) ha traicionado sus raíces folklóricas.

Como ejemplos del realismo grotesco y su principio material y corporal, Bajtín nos remite a episodios de las obras de Rabelais donde, por ejemplo, Gargantúa muestra su precocidad enumerando y calificando, a la edad de cinco años, a seis "limpiaculos" que ha usado con mayor o menor éxito últimamente; donde él mismo ahoga a miles de parisinos orinando sobre ellos; donde los enanos reciben el "soplo de la vida" de un enorme pedo de Pantagruel; donde se describe al hombre cuyo pene es tan grande que le sirve de cinturón y le envuelve el cuerpo seis veces; etc. Todas estas imágenes son hiperbólicas y expresan la abundancia y la fertilidad características de la esfera a la cual corresponden.

La orina y el excremento están frecuentemente asociados con el miedo, y esta relación ejemplifica bien el parentesco entre el carnaval y las imágenes rabelesianas. Ya vimos que el propósito principal de las fiestas medievales era el de triunfar sobre el miedo (tanto el "terror cósmico" como el uso que el poder hacía de éste para reprimir al pueblo)

mediante la risa festiva. Pasa lo mismo con "la satisfacción de las necesidades naturales bajo los efectos del miedo que no es sólo la tradicional degradación del cobarde, sino del miedo mismo".[58] Tales "accidentes" provocan risa, no sólo del espectador sino del accidentado también, y la risa libera a todos del yugo del miedo. En Rabelais, además, se extiende la imagen tradicional al uso del miedo como "un excelente remedio contra el estreñimiento."

Pero Bajtin considera que la "expresión favorita del realismo grotesco para lo 'inferior' material y corporal ambivalente que mata y da a luz, que devora y es devorado"[59] es la de las tripas, que aparecen en la obra de Rabelais, si no con la misma frecuencia que el excremento, la orina y las alusiones sexuales, por lo menos variás veces.

¿Por qué las tripas cumplieron una función tan importante en el realismo grotesco? Las tripas y los intestinos representan el vientre, el seno materno y la vida. Son simultáneamente las entrañas que engullen y devoran.[60]

El acto de comer tripas aniquila la separación entre universo comido y universo comedor, entre animal y ser humano: "la materia contenida en las vísceras de la res se

58. BAJTIN, 1974, p. 156.

59. BAJTÍN, 1974, loc cit.

60. BAJTÍN, 1974, loc. cit.

reunirá a los excrementos en los intestinos del hombre".[61] Ya vimos que el carnaval produce la fusión de contrarios, el aniquilamiento de barreras fronterizas, la creación de un mundo anti-jerárquico: la risa rabelesiana, que procura hacer lo mismo e, incluso, utiliza sus más claras imágenes, es la herencia de ese carnaval.[62]

Los golpes y el despedazamiento del cuerpo también caracterizan la obra de Rabelais y delatan otro aspecto del sentido de este sistema de imágenes. Como las demás imágenes rabelesianas, los golpes son tratados hiperbólicamente, así que aparecen constantemente y llegan al grado de que en el Libro Cuarto existe toda una clase de hombres que se gana la vida haciéndose golpear. Las escenas de golpes (en todos los libros), por violentas y exageradas que sean, terminan por lo general felizmente (con la risa de todos) y muchas veces, con elogios del golpeado/injuriado. Y es esta tendencia de pasar de los golpes o de las injurias al elogio la que revela el significado de los golpes en el realismo grotesco:

La imagen dual que reúne a la vez elogios e injurias, trata de captar el instante preciso en que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, y de la muerte al nacimiento. Es una imagen que corona y derroca al mismo

61. BAJTÍN, 1974, p. 200.

62. En muchos casos Bajtín da el antecedente carnavalesco exacto de las imágenes rabelesianas. Aquí me limito a exponer la interpretación bajtiniana de las imágenes tal como están ya incorporadas a la obra de Rabelais.

tiempo. En el curso de la evolución de la sociedad clasista, esta concepción del mundo sólo podía expresarse en la cultura extraoficial, porque no tenía derecho de ciudadanía en la cultura de las clases dominantes, dentro de la cual elogios e injurias estaban claramente separados y petrificados, ya que el principio de la jerarquía inmutable, en el que nunca se mezclaba lo inferior y lo superior, era la idea básica de la cultura oficial.[63]

Lo más frecuente es que el objeto de los golpes sea consciente del rito del cual participa y que el golpeador sea otro participante de la cultura extraoficial. Así, el gesto sigue siendo colectivo, a pesar de la distinción entre golpeado y golpeador. Pero no siempre es así. A veces la colectividad popular se opone a un representante de la seriedad dogmática, triunfa sobre él, e, incluso, lo mata. Tal es el caso de la "farsa trágica" del sacristán Tappecoue (bastante excepcional, pues los golpes no suelen ser mortales en Rabelais), quien en el Libro Cuarto es apaleado y despedazado hasta morir de manera "típicamente carnavalesca".[64] La explicación de este suceso particular es que el pecado de Tappecoue--el de haberse negado a regalar al pueblo vestidos nuevos para sus espectáculos teatrales--lo califica de "agelasto", "es decir un hombre que no sabe reír, un adversario de la risa."[65] Como con todas

63. BAJTÍN, 1974, p. 150.

64. BAJTÍN, 1974, p. 241.

65. BAJTÍN, 1974, p. 240.

las imágenes y formas lingüísticas en cuestión, Bajtín conecta ésta con el tiempo y con la muerte (con el futuro y con la vida). Tappecoue es "...el enemigo de la renovación y de la vida nueva, personifica la vejez, que no quiere nacer ni morir, una vejez recalcitrante y estéril, que Rabelais considera con horror. Tappecoue es el enemigo de la verdad festiva de la plaza pública que induce al cambio y la renovación..."[66]

A Tappecoue le falta la ambivalencia que convierte a otros personajes--serios igual que cómicos--en participantes de la risa festiva. Esta ambivalencia está presente en todo lo que es verdaderamente carnavalesco. Para este trabajo interesa especialmente la ambivalencia de la tontería y de los bufones, ambivalencia implícita en el término común de "loco cuerdo":

...la tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo; rebajamiento y aniquilación (que es lo único conservado en la injuria moderna de "imbécil"), y un lado positivo: renovación y verdad. La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incomprensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad.[67]

66. BAJTÍN, 1974, p. 241.

67. BAJTÍN, 1974, pp. 233-234.

Así, la sabiduría del tonto se deriva en parte de la libertad de la cual goza, tanto en la vida no festiva como en la "segunda vida" del hombre. Es igualmente libre para hacer las más absurdas tonterías (vedadas para las personas respetables) y las más agudas y críticas observaciones (ya que, en un nivel, nadie lo toma en serio y no representa ningún peligro). Recordemos, además, que los reyes tienen la tradición de tener en su compañía un tonto o bufón y que una inversión típicamente carnavalesca es la del rey convertido en tonto o la del tonto coronado rey.

Las imágenes hiperbólicas del comer y beber, asociadas con la celebración del banquete, también figuran en primer plano en Rabelais. Están "...indisolublemente ligadas a las fiestas, a los actos cómicos, a la imagen grotesca del cuerpo; además, y en forma esencial, están vinculadas a la palabra, a la sabia conversación, a la festiva verdad."[68] No se trata del comer y beber cotidianos que sirven para satisfacer las necesidades del individuo aislado, ni de la glotonería que implica codicia y egoísmo, sino del acto comunal de ingerir alimentos en abundancia, acto que simboliza el nexo fundamental entre el hombre y su universo:

...en la absorción de alimentos, las fronteras entre el cuerpo y el mundo son superadas en un sentido favorable para el primero, que triunfa sobre el mundo (sobre el enemigo), celebra su victoria, y crece en detrimento del otro. Esta

68. BAJTÍN, 1974, p. 252.

fase del triunfo victorioso es obligatoriamente inherente a todas las imágenes del banquete. Una comida no podría ser triste. Tristeza y comida son incompatibles (mientras que la muerte y la comida son perfectamente compatibles). El banquete celebra siempre la victoria, éste es un rasgo propio de su naturaleza. El triunfo del banquete es universal, es el triunfo de la vida sobre la muerte.[69]

Bajtín discurre sobre la tradición del banquete y del simposio, así como el papel que han desempeñado en la literatura desde tiempos antiguos. Analiza la asociación entre el trabajo colectivo y el pan y el vino; la importancia del brindis y del discurso de sobremesa (que vinculan el banquete con el porvenir y con la palabra); y la manera en que a lo largo de su obra Rabelais opone el aceite al vino, los cuales representan, respectivamente, la piedad seria y la verdad libre. Pero lo que más le interesa destacar es la manera en que las imágenes de comer ayudan a establecer el "canon"[70] del cuerpo grotesco, que caracteriza más que ninguna otra cosa el estilo rabelesiano, y se opone al canon

69. BAJTÍN, 1974, P. 254.

70. En la introducción Bajtín da la siguiente explicación de su empleo del término "canon": "No interpretamos la palabra 'canon' en el sentido estrecho de conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, conscientemente establecidas y aplicadas a la representación del cuerpo humano. Es posible comprender el canon clásico dentro de esta acepción restringida en ciertas etapas de su evolución, pero la imagen grotesca del cuerpo no ha tenido nunca un canon de este tipo. Su naturaleza misma es anticánónica. Emplearemos la acepción 'canon' en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo (canon para la representación del cuerpo y de la vida corporal)." (BAJTÍN, 1974, p. 33.)

"clásico", es decir, "el de las palabras decentes de los tiempos modernos" que, en comparación con la tradición del cuerpo grotesco, "no es más que un islote reducido y limitado."[71]

Como ya vimos con las tripas y con la ingestión de alimentos en general, la cultura popular tiende a proyectar imágenes que borran los límites entre el cuerpo y el mundo (entre universo comedor y universo comido). Las partes del cuerpo que más van a intervenir en tal proyecto son las que están abiertas al mundo exterior, las que reciben lo que da éste y las que producen lo que sale a unirse con él. Son (en orden de importancia, según Bajtín): el vientre (que es ambivalente, por funcionar ya como matriz, ya como entrañas, las cuales, a su vez, devoran y expulsan), el miembro viril, la boca y el trasero. La boca no parece a primera vista pertenecer al bajo cuerpo, pero como es el conducto por el cual se llega al bajo estrato, se le considera parte inferior. De hecho, "[l]a gran boca abierta (gaznate y dientes) es una de las imágenes centrales, cruciales, del sistema de la fiesta popular."[72] Las otras partes del rostro y de la cabeza pertenecen al canon clásico y son minuciosamente descritas en la literatura de esa clase, donde la boca es vista sólo en su aspecto decorativo. (La nariz

71. BAJTÍN, 1974, p. 287.

72. BAJTÍN, 1974, p. 292.

es usada metafóricamente en el realismo grotesco para hacer referencias indirectas al falo, pero no interesa como órgano propiamente.)

"[El] cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación, y él mismo construye otro cuerpo..."[73] No es de sorprender, entonces, que sus partes crezcan hiperbólicamente y lleguen a "separarse del cuerpo, tener una vida independiente."[74] Ésta es la razón de la frecuencia de la enumeración de las partes del cuerpo en Rabelais, y especialmente la explicación del desmembramiento. Y esta sensación de movimiento, de falta de límites, es bien característica de lo carnavalesco en general. Como no hay reglas para determinar las formas de la risa festiva y como el autor de éstas es el pueblo colectivo y fecundo, son infinitas las imágenes que pueden representar la ambivalencia de la cosmovisión popular del mundo. El cuerpo del canon clásico o moderno niega esa ambivalencia y contrasta fuertemente con el cuerpo grotesco:

El cuerpo del nuevo canon es un solo cuerpo; no conserva ninguna traza de dualidad; él se basta a sí mismo, no habla sino en su nombre; todo lo que le ocurre no le concierne sino a él, cuerpo individual y cerrado. Por consiguiente, todos los acontecimientos que le afectan tienen un sentido único: la muerte no es nada más que la muerte, no

73. BAJTÍN, 1974, p. 285.

74. BAJTÍN, loc. cit.

coincide jamás con el nacimiento; la vejez está separada de la adolescencia; los golpes no hacen sino herir al cuerpo sin ayudarlo jamás a parir. Todos los actos y acontecimientos no tienen sentido sino en el plano de la vida individual: están encerrados en los límites del nacimiento y la muerte individual del mismo cuerpo, que señalan el principio y el fin absolutos y no pueden nunca reunirse.[75]

Las secreciones y excrecencias del cuerpo juegan un papel muy importante durante el Renacimiento, época, además, en que el hombre, con su cuerpo desnudo, se transforma en el centro relativo del cosmos. Fue la única edad en que la medicina fue "el centro de todas las ciencias, no solamente naturales, sino también humanas..."[76]; y la medicina consistía más que nada en la interpretación de esas secreciones. Así que no creo que exagere cuando atribuye un significado primordial a la manera grotesca de concebir el cuerpo (reitero que este canon predominaba sobre el "clásico" en el Renacimiento):

La concepción grotesca del cuerpo, bajo numerosos e importantes aspectos, estaba representada en la filosofía humanística del Renacimiento, y ante todo en la filosofía italiana. Es en este país donde fue concebida (bajo la influencia antigua) la idea del microcosmos que Rabelais hizo suya. El cuerpo humano se convierte en el principio con ayuda del cual y en torno al cual se efectuaba la destrucción del cuadro jerárquico del mundo existente en la Edad Media y se creaba un cuadro nuevo.... Bajo el Renacimiento, el cuadro jerárquico del mundo se descompuso; sus elementos fueron situados en el mismo nivel; lo alto y lo

75. BAJTÍN, 1974, p. 289.

76. BAJTÍN, 1974, p. 324.

bajo se volvieron relativos; el acento es desplazado a las nociones de delante y detrás. Esta transferencia del mundo a un solo plano, esta sustitución de la vertical por la horizontal (con una intensificación paralela del factor tiempo), son realizadas en torno al cuerpo humano, que se transformó en el centro relativo del cosmos. Pero este cosmos no se mueve ya de abajo arriba, sino en la horizontal del tiempo, del pasado hacia el futuro.[77]

La imagen del cuerpo grotesco, pues, está tan cargada del sentido de la muerte del tiempo viejo y el nacimiento del tiempo nuevo como todas las demás imágenes ya analizadas.

Muy importantes para el análisis del gracioso van a ser los juramentos, el lenguaje abusivo, las groserías y otras expresiones que, según Bajtín, caracterizan la plaza pública (siempre, no sólo en épocas de fiesta o de carnaval). De inmediato se puede ver el vínculo entre estas expresiones y la cultura extraoficial en general, pues son expresiones no permitidas en las esferas de la seriedad, así que usarlas equivale a protestar contra la concepción seria del mundo. Muchas de estas expresiones aluden a las diferentes funciones del bajo cuerpo, y ya hemos interpretado el principio material y corporal que las genera. Otras expresan la profanación de algo sagrado. Éstas se escuchan constantemente en la plaza pública, y--de manera muy hiperbólica, claro está--en la obra de Rabelais. Bajtín transcribe el siguiente pasaje rabelésiano como ejemplo de la

77. BAJTÍN, 1974, pp. 327-328.

manera en que el autor deja que el pueblo se auto-caracterice mediante los juramentos (son las expresiones que gritan mientras Gargantúa ahora a todo París en su orina):

"¡Por las calamidades de Dios! ¡Reniego de Dios! ¡Por la sangre de Dios! ¡Por la madre de Dios! ¡Por la cabeza de Dios! ¡Que la pasión de Dios te confunda! ¡Por la cabeza de Cristo! ¡Por el vientre de San Quenet! ¡Por San Fiacre de Brye! ¡San Treignant! ¡San Thibaud! ¡Pascua de Dios! ¡Buen día de Dios! ¡Que el demonio me lleve! ¡Fe de gentilhomme! ¡Por la santa morcilla! ¡Por San Guodegrin que fue martirizado con manzanas fritas! ¡Por San Foutin Apóstol! ¡Por San Vito! ¡Por Santa Mamye! ¡Nos ha bañado en orina!"[78]

Se ve que los juramentos tienden a referirse a partes específicas de los objetos profanados, lo cual nos remite al desmembramiento corporal, tan importante en el realismo grotesco:

¿Cuál es el tema de los juramentos? El dominante es el despedazamiento del cuerpo humano. Se jura principalmente por los diferentes miembros y órganos del cuerpo divino: por cuerpo de Dios, por su cabeza, su sangre, sus llagas, su vientre; por las reliquias de los santos y mártires: piernas, manos o dedos conservados en las iglesias. Los juramentos más inadmisibles y reprochables eran los que se referían al cuerpo de Dios y sus diversas partes, y éstos eran precisamente los más difundidos.[79]

Son muy diversos los fenómenos analizados e interpretados por Bajtín, y en la superficie es a veces difícil comprender por qué forman parte de un mismo

78. BAJTÍN, 1974, p. 171.

79. BAJTÍN, 1974, p. 173.

cuadro. Por ejemplo, no parece haber ningún vínculo "natural" entre juramentos que profanan nombres de santos, y golpes administrados a personajes tontos. A mi modo de ver, la gran aportación de Bajtín ha sido precisamente la explicación de los vínculos que unen los distintos elementos "cómicos", la ubicación de ellos en un trasfondo común que les confiere un sentido global coherente. Ese trasfondo es, por supuesto, la cultura de la plaza pública durante la Edad Media; aún si las formas nos vienen de mucho antes en casi todos los casos, se puede decir que es sólo en esta época--dentro de los confines de la plaza pública, del carnaval y de ciertos géneros literarios paródicos--que se asocian al grado de imbuirse del sentido ambivalente de la risa festiva. Además, el procedimiento inherente a todos estos fenómenos diversos--la degradación (llamada también rebajamiento)--es interpretado de manera original y lúcida, vista también en el contexto de esa cultura clave.

Después del Renacimiento, la risa sufre una serie de transformaciones ya mencionadas, y las imágenes del realismo grotesco, o más bien de la plaza pública, pierden mucho de su sentido original. Tienden a referirse cada vez más al individuo consciente de su propia vejez, su propia muerte, sus propias necesidades físicas, etc., y, como el individuo no puede esperar un nacimiento nuevo, el polo positivo de la risa se va alejando (el polo positivo sólo puede existir para el pueblo colectivo, carente de principio y fin

exactos). Y si falta esta ambivalencia básica, tampoco pueden subsistir las demás imágenes bipolares: la injuria que se vuelve elogio ya no pasa de ser injuria; el hombre que come su universo para después incorporarse a él y producir más vida, ahora sólo come para satisfacer su hambre momentánea; y de las referencias al bajo estrato corporal sólo se entiende el lado denigrante.

Sin embargo, algunos comentarios indirectos de Bajtín nos dejan ver que no es posible que estas imágenes pierdan por completo su sentido original. En el siguiente pasaje, por ejemplo, después de indicar el cambio con respecto al uso y al significado de la máscara, termina hablando de su "indestructible naturaleza popular y carnavalesca":

En el grotesco romántico, la máscara está separada de la cosmovisión popular y carnavalesca unitaria y se debilita y adquiere otros sentidos ajenos a su naturaleza original: la máscara disimula, encubre, engaña, etc. En una cultura popular orgánicamente integrada la máscara no podía cumplir esas funciones. En el romanticismo, la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre... Sin embargo, también en el grotesco romántico, la máscara conserva rasgos de su indestructible naturaleza popular y carnavalesca.[80]

Lo dice más directamente en este pasaje sobre el pan y el vino:

Allí donde la imagen, directa o indirectamente tomada del folklore, es aplicada a la vida de

80. BAJTÍN, 1974, p. 42.

grupos de clases no populares, surge fatalmente la contradicción interna específica de la imagen y su intensidad especial.... [Pero]... el pan hurtado al pueblo no deja de ser pan, el vino es siempre delicioso, incluso cuando es el papa quien lo bebe.[81]

Ya vimos que Bajtín cree que en un trasfondo mítico toda risa fue una; vimos, además, que en la trayectoria de la risa, ésta sufre transformaciones (lo cual indica que es esencialmente la misma risa). En una ocasión expone una teoría de la risa que la divide en tres clases, muy a la manera de George Meredith, es decir, calificándola en cada caso según el grado de dolor que se quiere infligir.[82] Demuestra minuciosamente cómo las "tres risas" de Schneegans son todas manifestaciones de la risa festiva. Esto, sin negar que haya diferencias entre los ejemplos en que Schneegans se basa, y sin decir abiertamente que toda risa es una.

Pero a pesar de que aquí y en otras partes Bajtín parecería estar afirmando que toda risa o la risa es de tal o cual manera, no es posible dejar de ver que cada vez que habla de "sátira" es para señalar la diferencia entre ésta y la risa carnavalesca; y casi siempre demuestra que la primera se sale de la esfera de la segunda. Nótese en el siguiente análisis del Tratado de García de Toledo (siglo

81. BAJTÍN, 1974, p. 262.

82. BAJTÍN, 1974, p. 274ss.

XI) cómo lo satírico parece querer apartar las imágenes de su verdadero sentido:

El Tratado de García es una sátira abierta contra la venalidad, la codicia y la descomposición de la curia romana. Las imágenes del banquete, exageradas a escala cósmica, parecen tener un valor puramente negativo, el de la "exageración que no debe ser". Sin embargo, las cosas son más complejas en la realidad. Las imágenes del banquete, como todas las imágenes de la fiesta popular, son ambivalentes. Aquí son puestas al servicio de una tendencia estrictamente satírica y, en consecuencia, negativa; pero a pesar de ello, estas imágenes conservan su naturaleza positiva. Es esta última la que engendra las exageraciones, aún cuando sean empleadas con un fin satírico. La negación no toca a la materia misma de las imágenes, es decir al vino, la alimentación o la abundancia. Esta materia sigue siendo positiva.[83]

Finalmente, claro está, la naturaleza indestructible de estas imágenes triunfa. Pero hay sátiras no ambivalentes, como, por ejemplo, la obra de Swift (según Bajtín). El siguiente pasaje a mí me convence de que Bajtín está de acuerdo en el fondo con todos los que dividen la risa en dos:

El mundo grotesco en el que sólo se habría exagerado lo que no debiera existir, sería cuantitativamente grande, pero cualitativamente muy pobre, limitado, carente de color y totalmente triste (como es en parte el mundo moroso de Swift), ¿qué relación podría tener este mundo con el universo festivo y tan rico de Rabelais? La orientación satírica sola no puede servir ni siquiera para explicar el impulso positivo de la exageración puramente cuantitativa, por no hablar de su riqueza cualitativa.[84]

83. BAJTÍN, 1974, pp. 261-262.

84. BAJTÍN, 1974, p. 277.

No sabemos con exactitud, entonces, si la risa para Bajtín es una o dos. De hecho, parecería ser las dos cosas. Tal vez sea esto una contradicción en su teoría. Pero tal vez sea únicamente uno de los más finos matices de ella. Para los propósitos de este trabajo no importa hacer un juicio final al respecto. Con presentar a Bajtín en un marco general de otras teorías de la risa, espero haber creado una perspectiva desde la cual se puede apreciar sus aportaciones sin tener que pedirle todo con respecto a la risa. Tal vez no haya dado cuenta completa de las dos risas, pero ha sido bastante exhaustivo sobre la que más interesa para el presente estudio.

II. La crítica sobre el gracioso de Lope

Un repaso de la crítica sobre el gracioso debe comenzar con un breve comentario sobre el libro de W.X. Hendrix, Some native comic types in the early Spanish drama, publicado en 1925 por Ohio State University en Columbus, Ohio, principalmente porque los críticos posteriores a Hendrix suelen hacer referencia a su estudio. Él afirma que los personajes cómicos prelopescos se agrupan de manera natural alrededor de dos polos, el de la estupidez y el de la astucia, y que si los colocamos a lo largo de una especie de continuum, los pastores estarán en el polo de la tontera, los criados confidentes en el de la inteligencia, y los bobos y los simples en algún punto intermedio entre los dos. Es de notar que al analizar los personajes por grupo, es sólo en el caso del criado confidente que Hendrix menciona la posibilidad de que sea un antecedente del criado gracioso de Lope (luego veremos que hay quienes consideran a todos estos tipos como antecedentes suyos):

It has long been recognized that Torres Naharro in his Himenea anticipated some of the qualities of the comedia de capa y espada. It might be well to gather here some of the qualities of his confidential servant which are to be seen in many of the graciosos of the Golden Age: (1) appearance throughtout the play, (2) parodying his master's love-affair, (3) marrying the female servant (graciosa) at the end of the play, (4) ending the play, (5) contributing to the plot of the play, (6) being loyal or disloyal to the master, (7) advising him, (8) receiving reward for services, (9) making satirical asides about the master, (10) being a coward, (11) the presentation of a female servant who plays a rôle similar to that of the confidential male servant, and (12) the use of the word gracioso with reference to the confidential

servant, not necessarily, however, in the sense of a type.[1]

Me ha llamado mucho la atención la característica número seis, "being loyal or disloyal to the master". Es curioso que una cosa o su contrario sea característica del personaje. Vamos a encontrar lo mismo en el estudio de Joseph Silverman sobre la figura del donaire de Lope,[2] y lo que están diciendo estos críticos, de manera muy indirecta tal vez, es que lo que importa no es la lealtad o la deslealtad misma, sino el hecho de que esta cala sea pertinente a la discusión de la esencia del personaje. Las investigaciones sobre el gracioso del barroco van a indicar que él es casi siempre fiel a su amo (a diferencia del criado confidente de Torres Naharro), y esto es importante para el cuadro ideológico del gracioso, pero sigue siendo cierto que lo más significativo es el hecho de que tal cala sea importante en la comprensión del personaje.

Lo mismo pasa con la astucia/tontera. Si los antecedentes literarios se agrupaban según su grado de inteligencia, la astucia y la tontera se funden en el gracioso, y el resultado es que hay muchos graciosos astutos,

1. HENDRIX, 1925, p. 52.

2. Lope de Vega's "figura del donaire", tesis doctoral inédita, dos tomos, Universidad de California en Berkeley, 1955.

algunos tontos, varios "zonzos",[3] y muchas combinaciones intrincadas de los dos rasgos. De manera que la astucia/tontera es pertinente para un examen del gracioso, pero éste no se va a colocar claramente en ninguno de los dos polos. Esto casa perfectamente con mi interpretación del gracioso como personaje de herencia carnavalesca, ya que el realismo grotesco se caracteriza precisamente por la contradicción, que es la otra cara de la ambivalencia.

La primera monografía de este siglo sobre el gracioso fue el largo artículo de José F. Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", publicado primero en 1925 en el Homenaje a Menéndez Pidal[4] y luego en forma revisada en Estudios sobre Lope. [5] Al leer los comentarios de los más conocidos hispanistas sobre el gracioso de la comedia, Montesinos se da cuenta de que "no se ha echado de ver el espíritu aristocrático que anima la comedia de Lope, y que la observación de este carácter es el mejor medio de centrar el problema." [6]

3. cf. Mauricio Molho, Cervantes: raíces folklóricas, Gredos, Madrid, 1976.

4. Tomo 1, Madrid, 1925, pp. 469-501.

5. Anaya, Salamanca, 1967, pp. 21-64. (Todas las citas de Montesinos proceden de esta segunda versión del artículo.)

6. MONTESINOS, 1967, p. 22, nota 2.

Para Montesinos, el galán es el principal portador del espíritu aristocrático en Lope, su criado es todo lo contrario, y la compleja relación entre estos dos debe de ser muy reveladora en cuanto al sentido de la comedia misma. El decide, entonces, "enjuiciar el gracioso en los momentos en que no aparece como figura cómica, considerándolo como cristalización de una ideología que completa o contrasta la centrada por los galanes".[7]

El galán es noble, gracias a la sangre heredada; como tal, es dado a virulentos ataques de pasión, que a su vez lo llevan a buscar aventuras por todas partes, con un descuido total de su seguridad física (lo que es más, mientras más imposible o peligrosa sea la aventura, mejor). El criado plebeyo es incapaz de comprender estos impulsos amorosos: "¿Por qué no emprender un amorío sobre seguro? ¿Cómo puede el cuerdo ponerse a una pretensión aventurada?... ¿Por qué no dejar transcurrir la vida con cómodo agrado, sin querer forzar la dicha con quimeras?"[8] Es decir,

...mientras el héroe se cierra a las realidades cotidianas, perdido en anhelos y ensueños, el criado sigue con aquéllas en continuo comercio. El galán ve la vida a través de sus sueños; el criado, a través de la experiencia de una realidad mutilada.[9]

El contraste principal es el del galán noble y espiritual

7. MONTESINOS, 1967, p. 21.

8. MONTESINOS, 1967, p. 35.

9. MONTESINOS, 1967, p. 38.

frente al criado plebeyo y terrenal; contraste que se ve no sólo en el amor, sino también en sus actitudes opuestas en cuanto a la comida, el vino, y el oro: el galán los desprecia todos, mientras que el criado los aprecia por encima de todos los valores espirituales.

Pero el gracioso y su amo se complementan, también, para formar esa unidad completa que, según Montesinos, expresa "toda una manera de concebir el alma humana y las sollicitaciones de la actividad por el mundo exterior..."[10] Una de las características principales del gracioso, característica que delata más bien esta complementariedad que la relación de contraste, es la de su "perruna lealtad" al amo; esto, a pesar de todas sus flaquezas de carácter y de su falta de nobleza. Asimismo, el criado complementa al amo, aunque frecuentemente de mala gana, al encargarse de la realización del sueño amoroso: "El gracioso es la inteligencia práctica, activa, de la comedia... Su cerebro planea ardides, es sugeridor de tramas y el que pone remedio a los males."[11]

Montesinos concuerda con Hendrix en que el gracioso es astuto y no bobo, y en que la relación entre él y los personajes cómicos anteriores no listos no es muy directa:

Los manuales literarios siguen dando como

10. MONTESINOS, 1967, p. 22.

11. MONTESINOS, 1967, p. 58.

antecesores de la figura del donaire al bobo, al simple, al soldado fanfarrón del teatro primitivo. Estos caracteres originaron, sin duda, muchos rasgos cómicos de nuestra comedia clásica. De aquellas viejas farsas, o más exactamente, de su tradición escénica, tomó Lope figuras de rudos pastores y fanfarrones soldados, y así figuran en sus obras, sin que sea posible confundirlos con la figura del donaire propiamente dicha.[12]

Y al hacer esta afirmación Montesinos implica que los graciosos cuya comicidad se debe a su ignorancia (cf. el Pelayo de El mejor alcalde, el Rey) o a su necesidad (cf. el Garbín de La esclava de su hijo) no pertenecen a la categoría de los "verdaderos" gracioso, y así lo dirá explícitamente Silverman más tarde. Pero Montesinos muy prudentemente evita la cuestión de la definición, dejando que sus lectores noten la ausencia de ejemplos tomados de los graciosos más simples y que saquen su propia conclusión de tal omisión.

Así, pues, la razón de ser del gracioso es la de relacionarse con el señor amo de las dos maneras ya expuestas. Sin embargo, Montesinos no niega su comicidad, que para él es de dos clases:

De una parte, su comicidad voluntaria, su sentido regocijado de la vida, que lo lleva a considerarlo todo desde un punto de vista nada ideal, a menudo hartado a ras de tierra: lo picaresco, en fin, de su persona. De otra debemos tener en cuenta los aspectos derivados de su condición no noble, que con inflexible determinismo lo circunscriben en una concreta esfera de acción e imprimen a sus actos

12. MONTESINOS, 1967, pp. 63-64.

una involuntaria comicidad.[13]

La comicidad involuntaria proviene del contraste con los ideales altos y el comportamiento serio y digno del galán, y desemboca en características tales como la cobardía, la fanfarronería, la venalidad, el sostener una opinión baja de las mujeres y, como ya se ha mencionado, la obsesión por la comida, el vino y el dinero. No creo que esta hipótesis se pueda sostener tal cual. Veremos más adelante, por ejemplo, que el gracioso es un personaje más bien consciente de la comicidad que provoca: sabe que su fanfarronería es cómica, que se espera que hable despectivamente de las mujeres, etc. Pero es de notar que Montesinos sintió que la risa del gracioso es dual, y me parece que al distinguir la comicidad que resulta de "su sentido regocijado de la vida" de la que produce sus rasgos aparentemente negativos, Montesinos está expresando el mismo juicio sobre la naturaleza de la risa que los teóricos que vimos en el capítulo anterior.

Otras observaciones de Montesinos, importantes porque posteriormente dan lugar a polémicas entre los críticos, son:

1) que el paralelismo en el amor "comienza desde luego" y llega a ser casi "una obligación".

2) que el recurso del disfraz le es propio y "tiene por

13. MONTESINOS, 1967, p. 28.

fuelle una dilatada tradición literaria"; es importante como evidencia del ingenio del personaje, dice.

3) que el gracioso muestra a veces conciencia de estar participando en una comedia: "...él será el que con más audacia se atreva a romper la ilusión dramática con alusiones a las convenciones de la comedia..."[14] Comenta, incluso, su propio papel de figura del donaire.

A pesar de ser el primer ensayo importante para el estudio del gracioso y a pesar de ser, en las palabras del mismo autor, "más bien... programa de estudio que... fruto maduro de una investigación,"[15] las ideas expuestas en el artículo de Montesinos siguen siendo, según mi parecer, las más esclarecedoras y válidas de todo lo que se ha escrito monográficamente sobre el tema. Su descripción del personaje es también bastante completa, aunque en este sentido los trabajos posteriores lo rebasan por su extensión y complejidad, y a pesar de que excluye a los graciosos que recurren a la bobería para crear risa. Después de Montesinos la discusión alrededor del personaje se vuelve bastante erudita, centrada en problemas de definición, terminología, aparición, antecedentes, etc. Nadie rechaza su interpretación del gracioso como complemento y contraste del amo, pero tampoco se ahonda mucho sobre ella.

14. MONTESINOS, 1967, p. 62.

15. MONTESINOS, 1967, p. 22.

Quiero dejar que el último párrafo del ensayo de Montesinos sirva también de conclusión a esta breve reseña de su artículo. En él se plantean, como consecuencia de todo lo que se ha venido diciendo, el problema de la ideología de la comedia y el papel del gracioso dentro de ella:

No se propuso Lope borrar con bufonadas, rasgo por rasgo, la figura y la ejemplaridad de sus galanes. Si así fuese, si el gracioso de la comedia fuese la encarnación del buen sentido, el héroe no sería el galán, sino el gracioso. Es evidente que con aquél están todas las simpatías del poeta, que lo pintó seleccionando cuanto él creía noble en el alma humana, cuanto veía de noble en el ambiente de su época y las inquietudes y los anhelos de su propio corazón.[16]

En 1929 Marjorie E. Bradford escribe su tesis de doctorado sobre el gracioso de Lope de Vega, tomando como punto de partida la tesis central de Montesinos. A través de la lectura de unas cuarenta comedias, hace algunas observaciones importantes y abre unas discusiones teóricas nuevas sobre el tema. Le interesa, por ejemplo, determinar la fecha de la "creación" del personaje, la cual se ha dado desde el siglo XVII como 1598, año en que se suponía que fue escrita La Francesilla, cuyo gracioso Tristán fue señalado por Lope mismo como su primera figura del donaire. Bradford concluye, al respecto, que

16. MONTESINOS, 1967, p. 64.

....while the majority of Lope's plays had, before 1598, no character which even points to the figura del donaire, a few included a comic character to whom may be applied the term gracioso, although none of these earliest figures is as consistently 'de donaire' as is Tristán of La Francesilla (c. 1598) whom Lope later dubbed the first of his kind.[17]

Debemos reparar en la frase "as consistently de donaire", pues desde este trabajo en adelante vamos a encontrar la tendencia, especialmente cuando se busca una definición tajante de la figura o una clara clasificación de tipos de graciosos, de entender "gracioso" como un grado o estado que se alcanza o como una función que puede, incluso, ser repartida entre varios personajes.

Bradford se pregunta si el género de la obra puede determinar la presencia de un gracioso o de algunos rasgos particulares de su carácter; decide que el ambiente más propicio para que se desarrolle plenamente es la comedia de capa y espada, especialmente cuando el criado sirve a un galán "whose sorrow and despair are not greater than those incident to the pursuit of the dama whom he finally wins..."[18] Explica el hecho de que Tello, de El caballero de Olmedo, sea un gracioso tan desarrollado a pesar del género de la obra, porque "the action of El caballero de Olmedo is, until well into the third and last act, that

17. The gracioso of Lope de Vega, tesis doctoral inédita, Radcliffe College, p. 2 de su sinopsis.

18. BRADFORD, 1929, p. 27.

incident to the happy difficulties of a love intrigue which Tello is instrumental in planning and promoting."[19] Decide que en la comedia religiosa hay menos probabilidad de la presencia de un gracioso, y que la comedia rústica puede, al igual que la urbana, tener su figura del donaire, sólo que en este caso tiene que "adaptarse" al medio rústico, ya que "the sophisticated servant-gracioso who fits thus readily into the Madrid he loves and describes so well, would be out of place in the comedia with a wholly or semi-rustic setting."[20] Me hubiera gustado que Bradford hablara más específicamente sobre este punto. De hecho, no es muy útil la observación tan obvia de que los criados rústicos no tienden a ser tan sofisticados como los urbanos. Pero Bradford por lo menos ve que el gracioso rural está hecho de la misma materia que el urbano y que sus diferencias se deben a que provienen de ambientes opuestos.

Fundamental en el trabajo de Bradford es la cuestión de la "evolución" de la figura del donaire:¿hasta qué grado y en qué sentido se modifica el personaje a lo largo de la producción dramática de Lope? La conclusión a que llega la autora es bastante convincente:

The gracioso who appears in plays written between 1593 or 1594 and 1635 shows by his allusions and in the object of his satire, that he has a share in

19. BRADFORD, 1929, p. 28.

20. BRADFORD, 1929, p. 29.

topical changes of time and interest. Nevertheless, he exhibits throughout definite and constant traits: Lope's figura del donaire is in 1634 the younger brother--not the descendant--of Tristán of La Francesilla, and other earlier graciosos. When he shows, on occasion, some divergence from type, it is sporadic differentiation rather than continuous development.[21]

Ahora, igual que con Montesinos, deseo señalar algunas de las aportaciones o posturas sobresalientes de este estudio:

1) En cuanto a la criada graciosa:

...she is for the most part, a sort of interlocutor whose retorts serve to keep the gracioso going, whose remarks give him further occasion for talk. She herself is a feminine "figura del donaire" for comparatively brief moments only, except as she herself has the main or only comic part of the play. The variety to be seen in the gracioso is lacking in the accompanying criada. [22]

2) En cuanto a la lealtad, Bradford está de acuerdo con Montesinos en que nunca le falta, a pesar de todas sus características negativas.

3) En cuanto a paralelismos en el amor, en particular la doble boda al final de la obra, también toma la postura de que es un procedimiento sumamente común (Silverman luego mostrará estadísticamente que la frecuencia de este hecho es más una impresión que una realidad.)

21. BRADFORD, 1929, p. 2.

22. BRADFORD, 1929, p. 76.

4) Señala, y es la primera vez que se menciona, que el gracioso goza de una libertad en el habla no otorgada a otros personajes ("His speech remains unrestrained, even in the presence of royalty")[23] Da un ejemplo, incluso, de un gracioso que muestra tener plena conciencia de este privilegio.

5) Comenta que la comicidad del gracioso, independientemente del tipo de obra, está concentrada en los primeros dos actos, posiblemente por la precipitación que tiende a caracterizar la última jornada de las comedias de Lope.

6) Ve que el gracioso recurre a artificios característicos de todos los personajes cómicos anteriores a Lope, estúpidos igual que listos, pero dice que no son rasgos distintivos en él:

In them are to be seen an oft-times amusing detail of the gracioso's general make-up, but an element which, of itself, does not distinguish the figura del donaire from many another comic figure of dramatic literature.[24]

Edwin B. Place, en su artículo "Does Lope de Vega's gracioso stem in part from Harlequin?",[25] tiene como intención agregar el nombre de Arlequín a la lista de

23. BRADFORD, 1929, p. 58.

24. BRADFORD, 1929, p. 57.

25. Hispania, 17 (1934), pp. 257-270.

posibles fuentes de inspiración para la figura del donaire, lo cual hace bastante convincentemente, tocando a la vez algunos puntos de interés para los que hacen crítica más general sobre el tema. En primer lugar, aborda el problema de la definición del personaje desde el primer párrafo de su ensayo. Ni Montesinos ni Bradford habían dado una "definición" explícita; se entiende claramente en el primero que allí el gracioso es el personaje que cumple la función de proporcionar el lado faltante del galán principal, y no se ocupa el autor de polemizar sobre si tal o cual personaje debe o no ser considerado como "figura del donaire". Bradford dice que la identificación del gracioso en una obra es fácil, pero no da ningún criterio para hacerlo, y se podrían cuestionar algunas de sus decisiones al respecto. Pero veamos la definición que propone Place y lo que ésta implica:

To me the word gracioso denotes in its Golden Age theatrical sense a confidential servant who provides comic relief: (1) by making witty, humorously nonsensical, calculatedly stupid, or whimsically extravagant speeches, all of which are frequently ribald and which often have nothing to do with the plot; (2) by parodying his master's love affair; (3) by manifestations of hunger or gluttony; (4) by sometimes speaking a jargon or dialect; (5) by showing cowardice. In addition, the gracioso gives advice to his master, sometimes to the extent of providing considerable plot motivation. [26]

26. PLACE, 1934, p. 257.

Éste es un intento valioso de "definir" al gracioso, así como un buen ejemplo de por qué no es posible definirlo como una combinación de rasgos específicos. Si después de leer cierto número de obras de Lope queda claro que no hay ningún gracioso que presente todas las posibles características "típicas" y que es casi tan imposible decir cuáles rasgos no debe tener nunca como cuáles sí debe tener, nos tenemos que preguntar, ¿con qué criterio escogió Plache estas características y no otras, tales como la lealtad y la venalidad, tan importantes según Montesinos y Bradford? No hay más sobre el asunto que el párrafo ya transcrito. Por otra parte, como todos los rasgos enumerados están en función de su capacidad de provocar risa, es claro que estamos ante una regresión "pre-montesinesca", pues el sentido creado por la dicotomía nobleza/plebeyez ya se ha vuelto a olvidar. Éstos serán los dos polos a los que se adhieren los críticos posteriores: habrá quienes (como Silverman, en particular) se dedicarán a aclarar y sostener la postura de Montesinos, frente a los que quieren simplificar el asunto del gracioso, diciendo que el gracioso existe únicamente para crear comicidad (y éstos rechazan la posibilidad de que esa comicidad pueda tener más función que una simple diversión superficial).

Pero en cuanto a antecedentes de la figura del donaire, este artículo es bastante iluminador. Plache está de acuerdo con Hendrix y con Montesinos en que de todos los

antecedentes literarios, es el criado confidente de Torres Naharro el que parece haber brindado el modelo, pero hace notar que entre ese personaje y los primeros graciosos de Lope hay una brecha cronológica bastante significativa. ¿Qué fue, entonces, lo que motivó a Lope a la "creación" del personaje, al redescubrimiento de aquel modelo? Según Place, en parte puede haber sido su contacto con Ganassa, el actor italiano a quien Lope conocía y que hacía con mucho éxito el papel del zanni Arlequín, personaje que bien puede haberle recordado a Lope el cuasi-gracioso de Torres Naharro.

Place termina su artículo invocando el problema de la astucia/necedad del gracioso, y lo que observa al respecto es muy cierto, es decir, que frecuentemente cuando el amo le llama "necio" o "bestia" es a pesar de su astucia y a pesar del hecho de que en otras ocasiones el amo le llamará su mejor amigo. Se trata de la injuria que se convierte en elogio, que es típico del personaje carnavalesco, y lo veremos más concretamente en el siguiente capítulo.

En enero de 1939 J.H. Arjona publica "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega", [27] después de haber escrito dos años antes "La fecha de La Francesilla", [28] artículo en el cual llega a la conclusión de que esta obra fue escrita en 1593, y no en 1598. En este

27. Hispanic Review, 7(1939), pp. 2-21.

28. Hispanic Review, 5(1937), pp. 73-76.

segundo artículo Arjona da por supuesta la conclusión del primero, y pasa a defender la afirmación de Lope de que el Tristán de La Francesilla es el primer gracioso que creó. La polémica sobre fechas no interesa demasiado para el presente trabajo, pero estoy de acuerdo en que el hecho de que Lope haya hablado de Tristán con tanto entusiasmo y satisfacción indica que encarna la esencia del tipo.

Ahora bien, según Arjona, una definición del gracioso "es imposible, debido a la complejidad de dicho personaje", así que toma a Tristán "como fórmula o prototipo de graciosos" y sostiene que se debe "analizar" a los demás personajes cómicos a la luz del análisis de Tristán. Claro está que este método es muy vago y resulta igual que una lista de requisitos que, como vimos en Place, no puede dar cuenta de todos los graciosos ni del sentido de su presencia. Pero no cabe duda de que un análisis del Tristán de La Francesilla es un buen punto de partida para un estudio del gracioso. De hecho, Bradford lo hizo antes que Arjona, sin proponerlo como paradigma y sin sentir la necesidad de defender o atacar las declaraciones de Lope en la dedicatoria a Montalván.

Resumo a continuación las "características de Tristán" según Arjona. No puedo estar de acuerdo en que este gracioso sea el prototipo (es una manifestación del prototipo), pero lo que hace Arjona con Tristán hay que hacerlo con una multitud de graciosos para comenzar a

entender sus funciones, así que nos es por lo menos útil esta descripción como un primer paso:

1. Si no está borracho cuando aparece en escena, Tristán tiene fama de borracho.
2. Tristán es cristiano, aunque no se nos presenta bebiendo y comiendo tocino para afirmar su cristiandad.
3. Parodia los amores y otros actos de su amo.
4. Parodia los discursos de Feliciano al igual que sus actos.
5. Es presuntuoso. Se precia de saber mucho, cuando, en realidad no sabe nada. Le gustan los términos altisonantes que, como es natural, pronuncia erróneamente.
6. Es el encargado de recitar los pasajes picantes de la pieza. El resultado es que a veces su lenguaje es muy bajo.
7. Tristán se las echa de políglota.
8. Emplea retruécanos, forja imágenes extravagantes, finge no entender lo que se le dice, etc.
9. A veces es irrespetuoso hacia su amo.
10. Es refunfuñón. En sus apartes graciosos dichos al público se burla de su amo y así entra en una complicidad con el auditorio.
11. No solamente se burla de su amo en su misma cara, sino que se burla de él a sus espaldas.
12. Se mofa de sí mismo.
13. Siente un desvelo constante por el dinero.
14. Es tragón.
15. Es indiscreto.
16. Es astuto y saca a Feliciano de los aprietos en que se mete.
17. Se entremete en el diálogo, dando lugar a la desesperación del galán.
18. Es incrédulo.
19. Se desvela por la comodidad física.
20. Clasifica a todas las mujeres de volubles, indignas de causar el desvelo de los hombres.
21. Es el consejero de su amo, especialmente en cuestiones de amor.
22. Es amigo de refranes, moralejas, etc.
23. Es embustero, pero sus mentiras son inofensivas.
24. Es cobarde.
25. Es leal criado. "Pero no hay que llevar esta idea a la exageración. Él seguirá a su amo a prueba de hambres y malos tratos, como Montesinos nota, pero su lealtad reconoce límites."
26. Es bravucón.
27. Campea libremente por toda la pieza.
28. Influye en el desarrollo de la trama.
29. Recita los últimos versos de los primeros dos actos (no del tercero).
30. Al final se casa con la criada.[29]

29. ARJONA, 1939, pp. 3-8.

Tristán es un gracioso típico de Lope y es un personaje interesante de estudiar por estar tan desarrollado (y por haber sido señalado por Lope). Sin embargo, no recurre a todos los artificios y Arjona no menciona todos los artificios a que sí recurre (haría falta enumerar los demás recursos lingüísticos, por ejemplo). Y sobre todo hay que reconocer que muchos graciosos de Lope no fueron tan desarrollados como Tristán y así sólo muestran algunos de los rasgos "típicos", lo cual no quita que el dramaturgo haya tenido la intención de que se les considerara como "graciosos" (esto se discutirá más a fondo cuando llegemos a Silverman y a la "técnica evocativa" que éste atribuye a Lope).

En 1942 Miguel Herrero[30] publica un artículo en el cual nos quiere convencer de que para crear el gracioso Lope fundió tres elementos de la vida real, siendo el primero (el único que trata en este artículo) "un tipo de criado confidente y camarada de su señor, producto especial de las circunstancias históricas." [31] Herrero dice que:

Es un hecho conocidísimo, del que dan razón El licenciado Vidriera, de Cervantes, y El buscón Don Pablos, de Quevedo, que los hijos de caballeros y de personas pudientes que iban a la Universidad a cursar sus estudios allegaban a su lado algún muchacho capigorrón para su servicio. Luego, la

30. "Génesis de la figura del donaire", Revista de Filología Española, 25 (1946), pp. 46-78.

31. HERRERO, 1946, p. 47.

igualdad de edad y la agilidad mental en que el criado pobre excedía de ordinario al señor rico, soldaban insolublemente la camaradería. El criado, sin dejar de ser criado, era el mejor y más inseparable amigo de su amo: le temía y se le atrevía, le aconsejaba con prudencia y le ayudaba con temeridad, buscaba y aún robaba para él ... era su brazo derecho y su conciencia, su heraldo y su estela.[32]

Se ve que algunos rasgos de la figura del donaire corresponden muy bien a la descripción del capigorón que acompañaba al estudiante de mayores recursos económicos en la época de Lope ; pero Herrero exagera la deuda que nuestro personaje tenía con el de la vida real y es terco en negar la importancia de los antecedentes literarios (éstos, dice, sólo dan la "casuística del tipo").

Más tarde Joseph Silverman, al repasar todas las comedias auténticas de Lope, pronunciará el siguiente juicio sobre la tesis de Herrero: "Herrero's comments on the student origins of the figura del donaire have not been substantiated by this study." [33] Y bien, si el criado gracioso a veces habla latín y frecuentemente se disfraza de maestro, es igualmente cierto que habla otras lenguas extranjeras o, incluso, lenguas inventadas por él, y que se disfraza también de mercader, médico, caballero, moro y hasta de mujer. Así que el rasgo distintivo en cuestión puede ser más general de lo que cree Herrero: puede que lo

32. HERRERO, 1946, p. 51.

33. SILVERMAN, 1955, p. 710.

que importa sea que hable lenguas extranjeras (y no sólo latín) y que se disfrace (de la manera que sea).

El primer libro entero sobre el gracioso sale en 1954: El gracioso en el teatro de la península, de Charles David Ley.[34] Más de la mitad del libro está dedicada a Lope, pero, desgraciadamente, no se puede decir que aporte mucho a nuestro tema; en vez de estudio es más bien una larga presentación de opiniones y juicios del autor en cuanto a antecedentes literarios, comportamiento y carácter típicos del personaje, la personalidad del Tristán de La Francesilla, y algunos otros asuntos ya planteados por la crítica anterior.

Veamos la postura de Ley en cuanto a algunos de los puntos más polémicos de esa crítica:

1) Antecedentes: Concuerda con Herrero, aunque con reservas, en que algunos oficios de la vida real deberían haber contribuido a que Lope creara al gracioso, y agrega que Lope mismo, por haber estado al servicio del Duque de Sessa, fue fuente real de su personaje: cree que por esta experiencia, y por haber conocido de primera mano la pobreza, Lope pudo imaginar los "sentimientos" del gracioso (como, por

34. Revista de Occidente, Madrid.

35. No dudo que Ley haya encontrado esta aspiración en algún gracioso de Lope, y reconozco que la recompensa que le toca al final de la obra es a veces tan grande que tampoco me sorprendería que existiera el caso de un gracioso elevado a hidalgo al último momento; pero no creo que ese

ejemplo, el deseo de entrar a la hidalguía).[35] En cuanto a la literatura, no cree que Lope haya tenido contacto con Torres Naharro y que : "En fin de cuentas, tampoco es de importancia capital saber si Lope de Vega, creador del gracioso, conocía la obra de Torres Naharro o no, en tanto no se demuestre un claro parecido entre las comedias de los dos poetas, y la verdad es que no hay tal."[36] ;Ya hemos visto que precisamente uno de los elementos más parecidos entre los dos dramaturgos es el criado confidente!

Por otra parte, le parece que el gracioso es tan parecido a los personajes del teatro de Juan del Encina y sus seguidores que "se cambia una figura cómica por otra en relativamente pocos años..."[37] Ve cierta semejanza entre las figuras cómicas de Camões y el gracioso; cree, además, que el gracioso es para el drama lo que el pícaro para la novela (idea totalmente inexacta, como demostrará Maravall en su artículo sobre criados, graciosos y pícaros de 1978). Todas estas "creencias" no son, sin embargo, más que impresiones del autor; como tales, son a veces interesantes y a veces parecidas a mis propias "impresiones"; pero falta documentación. No se siente que Ley hubiera hecho una

"sentimiento" sea precisamente característico del gracioso como tipo; Maravall rechaza la idea por completo en un artículo del 1978.

36. LEY, 1954, pp. 24-25.

37. LEY, 1954, p. 14.

investigación sólida como hicieron Bradford y Montesinos sobre este tema, o Hendrix sobre los tipos cómicos del XVI.

2. Definición. Hace dos afirmaciones que nos permiten deducir su definición implícita del personaje: por una parte, dice que el gracioso, para serlo, tiene que estar vinculado al protagonista de la obra; por otra, dice que "... no es gracioso del todo aquel personaje que no aparezca sistemáticamente durante toda la obra y que no esté mezclado, hasta cierto punto, en la acción central de toda la comedia desde el principio hasta el fin." [38] Estos dos criterios también serán los que utilice Silverman para definir al gracioso. La investigación de Ley no nos permite juzgarlos bien, pero la de Silverman, que está realizada con un afán de "cientificidad" y está expuesta con mucha claridad, sí nos permite hacer un juicio, así que al llegar a ella explicaré por qué no me parece que sirven estos dos requisitos como definición del personaje.

3. Lealtad: Como casi todos los demás críticos, Ley hace constar que el gracioso, a pesar de su cobardía, se caracteriza por su fidelidad al amo (vista aquí como su única "virtud positiva"). Destaca mucho esta característica, llegando a decir que "en este aspecto el criado resulta mucho más digno de admiración que su amo, el

38. LEY, 1954, pp. 105-106.

cual realmente nunca se preocupa de la suerte de su criado para nada." [39]

Ahora pasaremos a hablar de las aportaciones de Joseph H. Silverman, a quien ya he aludido varias veces. En un artículo sobre "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional" (1925), [40] expresa irritación con los críticos que, como ya hemos visto, en vez de buscar una clara definición del gracioso, se dedican a "enumerar una serie de características que han de representar el prototipo de la figura", [41] lo cual no es suficientemente satisfactorio, porque "estas características sólo pueden proporcionarnos los aspectos externos de su personalidad sin revelarnos su verdadero espíritu y sentido dramático." [42] Montesinos, claro, es la excepción, y Silverman acepta totalmente la tesis del erudito español. Propone que los críticos dejen ya de "señalar que tal y tal gracioso es glotón, impertinente, fanfarrón, cristiano viejo, etc..." [43] para emplearse mejor en la búsqueda de

normas y de elementos que se aceptarán como típicos del gracioso, que en conjunto lo separarán de los otros tipos cómicos del teatro español, y que lo fijarán como un personaje dramático específico. Tales normas darán la

39. LEY, 1954, p. 102.

40. Hispania, 35(1952), pp. 64-69.

41. SILVERMAN, 1951, p. 64.

42. SILVERMAN, 1951, p. 65.

43. SILVERMAN, 1951, p. 68.

seguridad de que los críticos de la comedia estarán teorizando "científicamente" a base de los mismos elementos fundamentales.[44]

Y él mismo es el primero en aceptar el reto lanzado en ese artículo, pues para su tesis doctoral inédita, "Lope de Vega's figura del donaire: definition and description" (1955),[45] repasa todas las comedias auténticas de Lope (según Morley y Bruerton) con el doble fin de (1) llegar a una definición que dé cuenta de lo esencial (invariable) del personaje, así como de las maneras en que típicamente se comporta y de (2) crear un catálogo de todas las obras de Lope que contienen personajes que llenan los requisitos establecidos en (1). Hay algo de círculo vicioso aquí, porque en realidad (1) se deriva de (2), pero se supone que (2) comprueba la validez de (1). Sin embargo, a decir verdad, a menos que el que quiera estudiar al gracioso comience con una idea preconcebida de lo que es--cosa inadmisíble--, el método de Silverman, que es un ir y venir entre la lectura y la abstracción, es el único factible.

Concluye de esas lecturas que para llegar a la categoría de "figura del donaire", el personaje cómico tendrá que estar en una relación contrastiva galán (principal)-sirviente, y que debe tener "a fairly important part in the action of the comedia" (criterio, este último,

44. SILVERMAN, 1951, loc. cit.

45. SILVERMAN, cf. nota 2 de este capítulo.

algo subjetivo y no muy acorde con su petición de que se hagan los estudios del gracioso "científicamente"). Además de estos dos requisitos, que, como ya vimos, corresponden a grandes rasgos a los de Ley, será característico que algunas de las siguientes categorías sean pertinentes en la descripción de su carácter:

A. Biographical and Religious Characteristics

Cristiano
Genealogy
National and Provincial Affiliations
Social Derivations

B. Comic Devices and Literary Traits

Anecdotes
Asides
Attire
Criticism of the comedia
Culteranismo and Petrarchism
Destroyer of the realidad de la ficción
Disguise
Literary allusions
Mythology
Name play
Neologisms
Polyglot diction
Proverbs
Puns
Romances
Sonnets

C. Master-Servant Characteristics

Adviser
Alcahuete
Contrastive ideological relationship with master
Friend
Impertinence
Love-duplication (parody of master's romance)
Loyalty (non-loyalty) to master
Relations with royalty

D. Moral-intellectual-physical characteristics

Avarice
Braggadocio
Cowardice
Education
Gluttony
Gossip
Honor, nobility
Love, marriage
Practicality (bons sens, prudence)
Self-interest
Sleep
Wine
Women

E. Plot characteristics

Appearance in all acts
First appearance on stage
Plot motivator (role in play's intrigue)
Present on stage at the end of the play
Reciter of the comedia's last lines

F. Contemporary allusions

Historical events
Literary trends
Persons
Places[46]

Claro está que, expuestas de esta manera, las categorías carecen de sentido propio; pero en el examen de los graciosos particulares, Silverman indica la manera en que cada categoría pertinente para el caso contribuye a caracterizar al personaje, demostrando a grandes rasgos que el sentido que crean en conjunto es el que propuso Montesinos (contraste y complemento con el amo).

El defecto principal de las conclusiones de Silverman, creo, está en la imposición de los dos "requisitos". Sin

46. SILVERMAN, 1955, pp. xxvii-xix.

duda la manera en que el criado gracioso se relaciona con su amo es muy importante: de ahí el contraste que lo caracteriza como terrenal, corporal, plebeyo, etc. Pero a fin de cuentas lo que importa es el sentido creado por esa relación, y no la relación misma; hay que proponer ese sentido como su definición, entonces. Y en cuanto a su grado de participación: estoy de acuerdo en que hay personajes cómicos que parecen estar cargados del sentido del gracioso, pero que están olvidados durante una buena parte de la obra (pienso, por ejemplo, en el Bartolo de Peribáñez) y que por eso es probable que no se les haya visto en su época como pertenecientes a la categoría especial de verdaderos graciosos. Pero es imposible cuantificar este hecho o trazar límites entre tipos de personajes utilizando el criterio del grado de participación. Silverman mismo se contradice sobre este punto: después de decir que su método científico generará una lista finita de figuras del donaire, en esa lista incluye lo que él llama "figuras fragmentarias" sin explicar cómo se diferencia (en qué punto) una figura fragmentaria de una figura del donaire "verdadera" o "completa". Además, nos deja con una duda seria de cómo distinguir la figura fragmentaria del "villano cómico", por ejemplo, que está totalmente excluido de la categoría de "verdaderos graciosos".

A Silverman le parece poco exacto el que se hayan usado

como sinónimos para designar a este personaje-tipo los términos "gracioso" y "figura del donaire". Observa que la crítica usa "gracioso" para referirse, ya a los personajes cómicos anteriores a Lope, ya a los de Lope, ya a los de dramaturgos posteriores del siglo de oro. Y dice que ese mismo término se ha aplicado a "villanos", "rústicos", "simples", "bobos", etc. Para mayor exactitud, entonces, propone que:

In the future, it would save misunderstanding, and economize on words, to reserve the term figura del donaire for characters who fit the definition offered in the Introduction. And terms like villano, rústico, or simple, for example, might be used as subdivisions of the general term gracioso. [47]

Desgraciadamente, no justifica bien esta proposición (habla detenidamente de la confusión pero lo que acabo de transcribir es todo lo que dice con respecto a la resolución del problema), así que parece algo arbitraria. Por otra parte, y en esto estará de acuerdo conmigo Barbara Kinter, [48] hispanista alemana cuyo libro reseñaré más adelante, Silverman no toma en cuenta el hecho de que el personaje en cuestión no apareció nunca en el reparto de las comedias como "figura del donaire"; cuando hubo alguna indicación

47. SILVERMAN, 1955, p. 702.

48. Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts, Wilhelm Fink, Munchen, 1978.

aparte de "lacayo", "criado" o "villano" siempre era el de "gracioso". Para Kinter, además, la terminología de Silverman tiene dos inconvenientes importantes: (1) el que con el tiempo haya habido una identificación de la expresión "figura del donaire" con Lope, persona de carne y hueso, creador, además, del término y (2) el que "donaire" sea sólo una de las características del personaje; "gracioso" es un término más amplio, indicativo de toda una serie de rasgos importantes, no sólo del personaje de Lope sino de los graciosos de otros dramaturgos también, y es, por lo tanto, preferible. Para mí, como ya se habrá notado, "gracioso" es sinónimo de "figura del donaire"; me parece que el contexto de la discusión crítica tiende a impedir que se confunda el personaje del que se habla con figuras cómicas anteriores o posteriores a Lope.

Veamos ahora una aportación muy valiosa de Silverman, a saber: el "descubrimiento" de la "técnica evocativa" que usaba Lope para crear la figura del donaire. Según esta explicación, Lope, sabiendo que el público para el cual escribía tenía la costumbre de asistir al teatro con regularidad, logró crear con la presentación sistemática del gracioso en sus diferentes manifestaciones particulares, una especie de "síntesis" del personaje que les venía a la mente de los espectadores con la sola mención o la sugerencia de ciertos temas o tópicos ya muy conocidos:

From the earliest plays of the first chronological

period, we are able to recognize that Lope had decided to endow his figura del donaire with a personality based more on suggestion, imagination, "versos esquemáticos," and "moldes usuales" than on an elaborate, detailed, and "realistic" enumeration of characteristics... Lope liked best to evoke this stereotyped image of the figura del donaire through set phrases.[49]

Por ejemplo, en cuanto al paralelismo en el amor:

The merest suggestion of duplication between masters and servants sufficed to create the love pattern in the minds of his audience and "justified" a double marriage in the finale. Moreover, the evocative technique gave the sensation--in the minds of his audience and critics--that love-duplication subsisted from play to play. We know that the sensation persisted, but the technique itself [el recurso del matrimonio doble] was lacking in numerous comedias. [50]

Este aspecto de la comedia es difícil de asir o de estudiar, y, otra vez, imposible de cuantificar. Pero me parece claro que existía una relación entre Lope y su público que pudo fácilmente dar lugar a esta' clase de entendimiento mutuo. Con el gracioso se ve más claramente que con ningún otro personaje, aunque también podemos suponer que la primera aparición en escena del galán principal traía a la mente el código del amor y honor según el cual debía comportarse éste, que el hecho de llamar a una mujer "Celestina" la caracterizaba de golpe, que eran claras las connotaciones de

49. SILVERMAN, 1955, p. 703.

50. SILVERMAN, 1955, p. 708.

Pedro el Cruel, etc. Así, el personaje en cuestión se caracteriza de manera muy eficaz. El dramaturgo se ahorra mucho tiempo y espacio y puede permitirse el lujo de ir directamente al grano, habiendo dado de entender mucho sobre la situación con unos cuantos comentarios claves.

Me parece que este procedimiento ayuda a entender la gran variedad de graciosos y el hecho de que se pueda hablar de un tipo gracioso a pesar de que no se le puede "definir" rigurosamente. Se trata de la intención del autor. Silverman nos está diciendo que fue la intención de Lope que su público identificara a ciertos personajes como graciosos aún si el gracioso específico de la obra presenciada no mostrara muchas características típicas. Lo curioso es que si así fue, entonces Silverman mismo da una buena razón para cuestionar el segundo requisito que él propone para definir al personaje. Esta técnica hubiera servido precisamente para que el gracioso no tuviera que estar tan presente físicamente en cada obra para aportar a esa obra el sentido global del personaje-tipo que representa.

La técnica evocativa requiere que el público interprete el sentido de las emisiones claves y pide una interpretación y re-evaluación constante del personaje-tipo (el cuadro mental que cada espectador tiene del tipo estará refinándose y ampliándose constantemente, a la vez que este cuadro le estará sirviendo para conferir sentido a cada

gracioso particular.) Es obvio que la crítica y los lectores modernos debemos hacer lo mismo; tenemos que irnos por el lado del sentido, que es rico y profundo; ya se ha visto, además, que la búsqueda de reglas y límites para definirlo no ha dado resultado.

También en 1955 sale un artículo de Sturgis E. Leavitt, "The gracioso takes the audience into his confidence", [51] en el cual retoma el tema de su artículo anterior, "Notes on the gracioso as dramatic critic". [52] En el primer artículo toma ejemplos de dramaturgos posteriores a Lope, del fenómeno ya mencionado por Montesinos--del gracioso que hace referencias a las convenciones dramáticas de las que él mismo participa--y dice que representan "adverse criticism of a technique to which they [los dramaturgos] did not fully subscribe." [53] Es decir, estos comentarios de los graciosos reflejan la irritación de los dramaturgos ya cansados de complacer al vulgo con convenciones tales como la doble boda final o la queja amorosa expresada en un soliloquio. En el segundo artículo afirma (1) que los graciosos comenzaron casi simultáneamente a dirigirse al público en obras de Guillén de Castro, Alarcón, Tirso y Lope; que (2) no es un procedimiento muy común en Lope,

51. Bulletin of the Comediantes, 7 (1955), pp. 27-29.

52. Studies in Philology, 34 (octubre de 1931), pp. 847-850.

53. LEAVITT, 1931, p. 850.

aunque sí existe; y que (3) "Moreto is the one who makes the greatest use of this type of humor".[54] Mis propias observaciones sobre este fenómeno vendrán en el siguiente capítulo.

Importa ahora examinar algunos de los comentarios hechos por José Maravall en El mundo social de "La Celestina". [55] Maravall sostiene en este libro que la obra de Rojas refleja "la fase de crisis de la sociedad señorial del siglo XV", [56] sociedad en la que la relación entre amos y criados ha cambiado de una relación de respeto y dependencia moral a una especie de arreglo económico de conveniencia. De la misma manera en que el comienzo de la Edad Moderna difiere de su momento histórico anterior (y del posterior también), los criados de La Celestina, según Maravall, muestran claras diferencias con respecto a sus antecedentes literarios y a los criados de obras posteriores. Me interesa mucho la distinción que hace entre el criado celestinesco y el criado gracioso del teatro del siglo de oro, porque al hablar de la manera en que se diferencian los dos tipos de criado, caracteriza muy bien al gracioso en cuanto a uno de sus aspectos, hasta ahora tocado sólo indirectamente por la crítica: el de su rebeldía/conformismo, que en última

54. LEAVITT, 1955, p. 29.

55. Gredos, Madrid, 1964.

56. MARAVALL, 1964, p. 88.

instancia contribuirá al efecto total que tiene la comedia sobre su público. El rasgo que más delata la diferencia entre estos criados, rasgo en que he venido insistiendo mucho en este trabajo, es el de la lealtad de los criados graciosos, la cual falta casi por completo en los criados de Calixto. Veamos los comentarios comparativos de Maravall:

El gracioso es siempre inclinado a prestar fiel ayuda a su señor, por lo menos en la medida en que se lo permite la falta de virtudes heroicas, las cuales, según la concepción estamental de la virtud vigente todavía en el XVII, no le corresponde poseer por razón de su condición plebeya. A pesar de ésta, y a pesar también de que no es sabio... el gracioso pone al servicio de su señor la astucia, la prudencia o la sindéresis que su baqueteada experiencia de la vida le ha proporcionado...

Aunque condicionada por la situación social que la clase dominante ha producido y sostiene, o, mejor dicho, en tanto que, condicionada por esa situación, la personalidad de los criados de La Celestina es mucho más autónoma. Y su desvinculación moral del señor llega a ser radical: es enemigo suyo; no pretende ayudarle, sino conseguir su propio provecho, aun perjudicando a aquél, y hasta procurando sistemáticamente su daño; no es fiel, por tanto, sino aprovechado; no estima por encima al señor más que, a lo sumo, en algún aspecto de linaje; y, lejos de ser benévolo con sus faltas, le califica duramente de ruin y destaca su mala condición moral, como eximente, si no justificante, de su proceder contra él.[57]

Esto nos hace reflexionar sobre la polémica entre los críticos respecto del gracioso como creación de Lope o como personaje que sigue una evolución natural, que sólo ha sido

57. MARAVALL, 1964, pp. 86-88.

"actualizado" por Lope. Silverman había dicho que Lope creó al gracioso en el mismo sentido en que "creó" la comedia, pero no nos explicó la analogía (creo que quiso decir que lo original en Lope no fueron los diferentes elementos en sí sino la manera en que los combinó, y el grado de excelencia que alcanzó). Pensando en lo que dice Maravall, se puede refinar esta idea y decir que las diferencias entre el gracioso de Lope y los personajes que se toman como sus antecedentes literarios, especialmente los más inmediatos como los criados confidentes de Torres Naharro y los de La Celestina, vienen principalmente del uso que se hace de ellos: en las obras que reflejan el momento de desorden político y social, de protesta y de movilidad social, de transición, el criado es un personaje más autónomo, individualista, interesado en el dinero y en sus propios problemas. En cambio, el criado gracioso leal, que pone todos sus recursos al servicio del amo, no representa el mismo espíritu que los criados egoístas y calculadores de La Celestina. Maravall explica este cambio con la siguiente afirmación, que coincide exactamente con una de las tesis fundamentales del presente trabajo:

Los investigadores de Historia social y económica con todo rigor han demostrado que, a fines del XVI, se produce, con la reorganización económica de la propiedad territorial, una nueva fase de vigorización del régimen señorial... Pues bien, la figura de los "graciosos" en nuestro siglo XVII corresponde a la de los criados de esa nueva etapa de una sociedad señorial, cuya nueva estructura resulta tan fuertemente impuesta en España, hasta

el punto de que frente a ella no cabe ya la protesta y apenas quedan posibilidades de rencor. No hay otra salida que la acomodación. La invención de los graciosos hay que atribuirla a la mentalidad que deriva de la aceptación de la nueva sociedad señorial.[58] (El subrayado es mío.)

En Teatro y literatura en la sociedad barroca,[59] Maravall ahonda sobre "la aceptación de la nueva sociedad señorial" y muestra cómo la comedia reflejaba y participaba en esa aceptación. Las ideas de Maravall sobre la crisis del barroco y la ideología propuesta por la comedia han servido de base de la concepción teórica del presente estudio. Son ideas ya muy conocidas y aceptadas entre los hispanistas, y no me ha parecido necesario reiterarlas en detalle. Pero sí me parece indispensable ver detenidamente lo que dice en su interesantísimo artículo "Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros"[60]. Aquí no sólo amplía la idea que propuso en El mundo social de "La Celestina"--la del gracioso portador de una ideología conservadora--sino que compara la ideología del gracioso con la solución desintegradora del pícaro, otro personaje que ríe, sólo que en este caso no desde adentro como el gracioso, sino "desde su radical

58. MARAVALL, 1964, pp. 88-89.

59. Seminario y Ediciones, Madrid, 1972.

60. Ideologies and literature, 1(1977), núm. 4, pp. 3-32.

61. MARAVALL, 1977, p. 28.

soledad".[61] A mi me ha ayudado mucho a aclarar lo específico del gracioso verlo, con Maravall, en comparación primero con los criados prelopescos y luego con los pícaros.

La comedia y la novela picaresca, dice Maravall, reflejan la crisis del barroco de manera muy diferente. Los criados de la comedia han optado por renunciar a todo afán de medrar, contentándose con la suerte de por lo menos poder servir (y no labrar la tierra, por ejemplo) y sacar algo de provecho material de la situación. Esto es lo que llama Maravall "la invención de la figura del gracioso como factor de integración". El desempeño de su "función social" está por encima de cualesquiera otros valores que pueda tener y constituye su principal aportación a la obra en que aparece. Y esto explica el hecho de que nunca se opone a su amo, sino que siempre le sigue con "perruna lealtad":

El gracioso--como representación más plena del tipo de criado a que se orientaba el teatro barroco--no tiene personalidad; tiene un puesto social (que es lo que hay que reforzar), tiene un rol o un papel social que cumplir objetivamente. Actúa, no por motivos psicológicos, sino por determinaciones sociales (en cuya fuerza y eficacia está, eso sí, suscitar luego en cada uno de sus motivaciones internas). Pueden darse algunas cualidades diferenciadas de unos a otros: unos personajes son más listos, otros más tontos; unos más cobardes, otros más decididos; unos más rigurosos en su fidelidad, otros se permiten obtener pequeños aprovechamientos; unos son más sumisos, otros comprenden por lo menos que no todos soportan las mismas cargas; etcétera, etc.; pero todo ello, dentro de una corta escala de

diferencias de carácter, siempre secuencias; que no rompen la objetividad de la función social.[62]

Ahora bien, en este sentido el gracioso no puede distar más de ser un retrato de la sociedad; de hecho, propone su solución propagandísticamente para contrarrestar la tendencia contraria en la realidad (es decir, para contener la rebeldía y la inquietud social):

Es cosa sabida la del mal sabor que deja el 'servicio', coincidiendo con el disparatado incremento cuantitativo de este tipo de relación que las circunstancias de la economía española--coyunturales y estructurales a un tiempo--produjeron. Ello despierta la aversión de la conciencia postrenacentista, una conciencia de muy considerable nivel de desarrollo individualista--dígase lo que se quiera--que, en alguno de sus aspectos, nos revela la sociedad barroca.

[Lope utiliza]... la fuerza social de la comicidad a favor de la integración en la sociedad, que el teatro defiende, por parte de grupos estamentales que pueden ser tratados cómicamente. Lope, mucho más aristotélico de lo que se cree, piensa cerradamente que los recursos de lo cómico sólo se pueden emplear con el estamento bajo, y a su vez, los individuos de éste sólo pueden protagonizar comedias. Entonces cabe utilizar esos recursos, con cierta novedad, con renovada eficacia, a fin de promover la solidaridad de los individuos de la esfera de los servidores con el régimen social de privilegio que soportan a diario.[63]

Maravall afirma aquí y en muchas otras partes que la comedia barroca en general representa y defiende los intereses de las

62. MARAVALL, 1977, p. 21.

63. MARAVALL, 1977, pp. 23-24.

clases dominantes de la época. El gracioso, entonces, tiene un papel especial en ese plan maestro, por su vínculo natural con "las masas": la simpatía que sienten hacia él las hace más receptivas a su "solución integradora".

Lo que dice Maravall arriba con respecto a la comicidad concuerda con la trayectoria de la risa tal como la ve Bajtín.[64] Recordemos que Bajtín observa que después del Renacimiento la risa "desciende" a tomar un lugar inferior dentro de la literatura, y que la cultura oficial la rehuye excepto cuando puede utilizarla para manipular (como es el caso con el gracioso). Pero la risa no deja de mantener sus lazos con la cultura popular, la cual no conoce fronteras entre espectáculo y espectador. Maravall también se acerca a esta idea de la colectividad popular al afirmar lo siguiente, donde se puede ver, además, que al tratar la risa de la comedia--aunque brevemente--se ha topado con el problema significativo de la conciencia/inconciencia de los personajes que la producen:

El ámbito propio de la risa es la sociedad y, dentro de ésta, responde a ciertas exigencias de la vida en común. Inversamente, podemos decir que, si el que no está dentro no ríe, el que ríe es porque está dentro. En consecuencia, el factor integrador de la risa es fuerte. A diferencia del bobo y del rústico, del cual ríen todos los demás y él no se entera, en el gracioso éste

64. Maravall cita a Bajtín de paso en La cultura del barroco (Ariel, Barcelona, 1975, p. 313). Me sorprende, entonces, que no lo mencione en este contexto, ya que son tan complementarias las ideas de los dos pensadores.

tiene conciencia de sus facultades de donaire y de su posición, ríen los demás y él con ellos.[65]

Todo esto no quiere decir que el gracioso (y la comedia) no critique ciertos aspectos de la sociedad, o que no haya burla y sátira de algunos personajes tales como los médicos, los padres ancianos, los mercaderes judíos, etc. Pero estas críticas van contra partes aisladas del "todo" y son ligeras; sirven, más que para producir cambio, para "neutralizar" la queja:

Esa crítica social, sin intención de cambiar las cosas, que ejerce con frecuencia el gracioso, tiene un valor estabilizador; al hacerla impersonal, al generalizarla, se niega que tenga razón de ser la discrepancia de algunos. Insatisfacción hay en todas partes, nos dice Lope; descontento se siente en todos los estados y dignidades; pero por eso no se puede ni hay por qué querer cambiar las cosas. Siempre el mundo quedaría igual...[66]

En contraste con todo lo que se ha dicho con respecto al gracioso está el pícaro, personaje individualista por excelencia quien no acepta nunca "renunciar a elegir". Su

65. MARAVALL, 1977, p. 24. Con "bobos" y "rústicos" Maravall parece estar refiriéndose a los del teatro prelopesco, y la diferencia que señala es clara. Sin embargo, en Lope no es tan marcada la diferencia entre ellos y el gracioso, quien frecuentemente utiliza los mismos recursos "tontos" que ellos (el habla rústica, el sueño, la flojera, las caídas y la torpeza, por ejemplo) para producir risa. Además, el comportamiento "zonzo" atraviesa la frontera entre risa consciente y risa no consciente. Por todo esto me va a parecer mejor hablar de "carnavalización" y el grado en que el personaje se aleja de ella: tal corte incorpora la idea de la conciencia/inconciencia sin atorarse en ella.

66. MARAVALL, 1977, p. 27.

primer acto rebelde es "abandonar su medio familiar" para realizarse como individuo ("significa dominio sobre las propias fuerzas, dirección del propio destino, autonomía a un sistema organizado de determinaciones sociales..."[67]). Luego, su actitud hacia el "servir" muestra su inconformidad, muy a diferencia del gracioso: lo resiente, pretende librarse de él, está totalmente desengañado con respecto a las ventajas que ofrece. Maravall nos da a entender que la influencia del teatro resulta más fuerte que la de la novela picaresca, aunque ésta es muy leída; que la diferencia entre las dos "soluciones" literarias al problema de "servir" refleja claramente el estado de contradicción y tensión de la época barroca. Concluye que "el teatro cumple una vez más su función conservadora en la sociedad de la monarquía barroca",[68] dejándonos con la impresión de una especie de triunfo de la ideología del gracioso sobre la del pícaro, lo cual concuerda con los resultados de las demás investigaciones de Maravall sobre el barroco.

Regresando ahora al repaso cronológico de la crítica sobre el gracioso, veamos una tesis doctoral inédita de 1966. Robert O'Neal sostiene en ella (An interpretation and extension of the gracioso idea in the plays of Lope de Vega

67. MARAVALL, 1977, p. 29.

68. MARAVALL, 1977, loc. cit.

69. Florida State University.

[69]) que el gracioso no tiene ideología ninguna. No ha leído a Maravall (el libro sobre La Celestina ya habría estado a su alcance), pero sí a Bradford, Montesinos, Arjona, Ley y Silverman, todos los cuales, según O'Neal, quieren ver demasiada importancia "sociológica", "psicológica" o "filosófica" en un personaje cuya única función es la de proporcionar comicidad para un público que asistía al teatro, no para ser instruido sino para divertirse (aquí le podríamos hacer notar que se le podría "instruir" a ese público aunque no quiera o aunque no se dé cuenta). O'Neal dice que su tesis es una "interpretación" porque trata de "adivinar" la intención de Lope con respecto al personaje. Y representa una "extensión" de la "idea gracioso" porque su definición del personaje es mucho más amplia que la de los críticos anteriores a él: éstos han querido hacer una distinción entre figura cómica menor y figura del donaire como personaje de más importancia, relacionado estrechamente con un amo; O'Neal, en cambio, cree que la intención de Lope fue que tomáramos a todos los personajes cómicos como "graciosos" (dice, por ejemplo, que Turín, Clara, Finea y Celia de La dama boba son todos graciosos). Por lo tanto, O'Neal "extiende" la idea hasta incluir a todos los tipos risibles.

Estos tipos risibles pueden ser distinguidos de sus antecedentes literarios, pero las diferencias, según O'Neal, son mínimas; concluye, al respecto, que:

Our reading of plays by the precursors of Lope presented us with what we consider incontrovertible evidence of the fact that the figura del donaire is not an "invention" of Lope de Vega. Every comic type in Lope's theater is to be found in the theater before him. Lope's "invention" is that he made the comic role in many plays a sustained one. Even in this he was not an absolute innovator, as there are some examples of comic roles just as sustained, in the theater which preceded his. Nor did Lope differ from his predecessors in the use of episodic scenes that are comic, albeit they are most often much better integrated with the action of the play. Lope's contribution in the matter of the comic character is one of development, refinement, and frequency.[70]

Así que O'Neal borra no sólo la distinción entre el gracioso y los demás personajes cómicos de Lope, sino que también niega que el gracioso sea distinto de sus antecedentes literarios: ¡todos son la misma cosa! Para contestar a O'Neal sobre este punto y para terminar de una vez con la cuestión de la "creación" vs. "evolución" del personaje, cito la convincente opinión de Maravall:

Cuando Lope, en el prólogo-dedicatoria al también comediógrafo Juan Pérez de Montalbán, de su comedia La Francesilla, escrita sobre 1597, le dice, al publicarla más tarde, que es ésta la primera obra en la que se introduce la novedad del "gracioso", de la "figura del donaire", sabía muy bien lo que quería decir. Luego habrán podido venir los M. Pelayo y otros eruditos a tratar de limitar lo que en ello había de invención, buscando antecedentes del tipo. Es incuestionable que los hay: siempre se opera sobre datos previos, sobre antecedentes. Pero Lope veía más claro que ellos y entendió bien cuál era su objetivo y que había una diferencia de aspectos en la nueva figura teatral: comprendía que cualquiera que

70. O'NEAL, 1966, p. 207.

tuese el parecido, el gracioso era un tipo de significación diferente a la de sus predecesores; era otro su papel y otra la sociedad en la que tenía que desenvolverlo.[71]

Respecto de la protesta de O'Neal contra los críticos anteriores que querían ver alguna significación más amplia que la de la comicidad misma, hay que notar que lo que está realmente rechazando O'Neal es la idea de un gracioso crítico de su momento histórico, idea que, según él, se ha difundido por querer ver en la relación amo-criado únicamente una parodia. Ésta, dice O'Neal, es sólo un aspecto del procedimiento más general del contraste, que es, a su vez, la fuente de casi toda comicidad, y ya estamos otra vez ante el propósito del dramaturgo, que tiene que haber sido el de crear risa. Le podríamos responder a O'Neal aquí que Montesinos habla principalmente de "contraste" (casi ni emplea el vocablo "parodia"), que Silverman hace lo mismo en su tesis doctoral[72], que, en fin, él se ha llevado una mala impresión de la crítica por fijarse principalmente en los manuales literarios que tanto cita. Por otra parte, no habrá reparado en la conclusión del artículo de Montesinos, donde se constata claramente que el

71. MARAVALL, 1977, pp. 21-22.

72. O'Neal sólo ha consultado el artículo crítico de Silverman sobre Alarcón y el concepto tradicional de la figura del donaire; no menciona nunca la tesis sobre Lope donde, como ya vimos, se encuentran desarrolladas sus ideas principales.

gracioso es, a fin de cuentas, un personaje que no resulta subversivo, que las simpatías de Lope estaban claramente con el galán noble.

En cuanto a la comicidad, se siente que O'Neal ha leído a Bergson (Le rire aparece en su bibliografía, además), pero no abarca el tema teóricamente, así que no menciona específicamente a nadie cuando trata la comicidad, y no interpreta la risa en ningún momento, sino que se contenta con describir los recursos cómicos del personaje. Éstos son tan de conocimiento común que no volveré a enumerarlos; sólo la lista de recursos lingüísticos segmentales constituye un adelanto en el proceso crítico:

1. Misuse of words.
2. Plays on words (puns).
3. Excessive use of diminutives and augmentatives.
4. Understatement (litotes).
5. Mimicry of another's speech.
6. Euphemism.
7. Combining contradictory terms.
8. Mixing metaphors.
9. Making asides (parenthesis).
10. Using proverbs.
11. Hyperbole.
12. Lying.
13. Irony.
14. Sarcasm.
15. Imagery.
16. Asking a question and answering it.
17. Asking a question with no one to answer it.
18. Redundancy.
19. Epithet.
20. Onomatopoeia.
21. Enumeration.
22. Extenuation.[73]

73. O'NEAL, 1966, pp. 48-49.

Como ya se dijo, O'Neal no intenta explicar por qué estos recursos provocan risa, y obviamente algo falta. La mentira, por ejemplo, no es un acto cómico en sí; no tiene sentido hablar de ella como recurso cómico sin hablar del contexto que la hace cómica. Pero la lista es bastante exhaustiva dentro de lo que pretende ser (el apartado "b" de Silverman, por ejemplo, menciona sólo unos cuantos de estos recursos).

Otra tesis de 1966 es la de LeClaire B. Watts, The clown: a comparison of the comic figures of Lope de Vega and William Shakespeare, [74] que describe en detalle al gracioso de Lope y al payaso de Shakespeare, indicando, cuando es pertinente, las diferencias y semejanzas entre los dos tipos. En cuanto a la descripción de la figura del donaire, no se puede decir que sus comentarios alteren el cuadro del personaje que ya tenemos, pero es interesante notar que precisamente donde más se diferencian los personajes de estos dramaturgos es en la relación amo-criado, que resulta mucho más significativa en Lope que en Shakespeare:

In the theatre of Lope de Vega... the character is utilized in direct and effective contrast to the young hero in the comedia, whose actions he often parodies and whose extravagances he is wont to depress. In Shakespeare, the clown and the jester are used in more general contrast to the larger issues of the play...[75]

74. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Connecticut.

75. WATTS, 1966, p. 361.

Otra diferencia entre Shakespeare y Lope es que hay más "individualización" de los payasos en Shakespeare, mientras que los graciosos de Lope tienden a seguir un patrón fijo (de todos modos Watts se admira de la gran variedad que sí hay en Lope, en vista de la cantidad de obras que escribió). Recordemos que Maravall, en "Criados, graciosos y pícaros" también comentó este hecho, dando, además, una buena interpretación del fenómeno.

Watts concuerda con O'Neal en cuanto a la importancia primordial de la función cómica y, dentro de ésta, el contraste:

Whatever the depth of his characterization, whatever the significance of his relationship with other players, the primary function of clown and gracioso is the arousing of laughter in the audience. This is most often achieved by counterposing his outlook on life to that of the lovers in a play--putting wordly practicality in sharp contrast with poetic idealism.[76]

Pero en cuanto a si el gracioso encarnó algún espíritu de rebeldía o no, parece que se adhiere Watts al bando contrario de O'Neal:

...although the basic confidence of status quo is reflected in the main characters and situations of their dramas [de los dos dramaturgos] (the deck is stacked for each protagonist from the curtain's rising), there appears one character within the confines of the play who remains demanded, is the only free spirit allowed to violate the laws of man and God... The clown is for Shakespeare and for Lope the essence of a questioning that the

76. WATTS, 1966, p. 161.

Twentieth Century was to turn into a literary convention of absurdity, negation and denial.[77]

Esto es verdad sólo hasta cierto punto. El gracioso es el personaje más libre de todos los que hay sobre el foro español, y de ahí viene parte de su gran atractivo. Su audacia ante el poder es especialmente deliciosa. Pero su actuación no está "unbound by absolute chains" ni mucho menos, sino que tiene límites bien concretos (no se subleva jamás, por ejemplo). Y, lejos de tener como esencia el cuestionamiento, se caracteriza por la aceptación.

Pasemos ahora a comentar un apartado de Sociología de la comedia española del siglo XVII, de José María Díez Borque. [78] En la sección intitulada "Área social del gracioso" descubrimos inmediatamente que este crítico rechaza las ideas de Miguel Herrero y acepta las de Montesinos. Ha venido mostrando durante todo el transcurso del libro que la comedia española no es un reflejo de la realidad social de la época, que los problemas de esa sociedad son cautelosamente evitados a toda costa como tema dramático, que lo que se ve en la comedia (a pesar de que la fórmula dramática se repite una y otra vez) no es una serie de situaciones comunes y corrientes, sino de conflictos espectaculares o singulares (yo diría que parecidos entre

77. WATTS, 1966, p. 336.

78. Cátedra, Madrid, 1976.

ellos, de todos modos), sean serios o cómicos. No es de sorprender, entonces, que afirme Díez Borque que el gracioso es un personaje fundamentalmente literario, creado para cumplir ciertas funciones literarias determinadas por la estructura de la comedia. Estas funciones son las que señaló Montesinos: las de contraste y complementariedad con el galán estilizado e incompleto.

Para Díez Borque, uno de los recursos cómicos más sobresalientes del gracioso es el del hambre; dice que este recurso es característico únicamente del gracioso (habría que añadir que todos los personajes carnavalescos lo utilizan en mayor o menor grado), y así la identificación gracioso-hambre es sumamente estrecha. Pero su preocupación por la comida no refleja una inquietud del dramaturgo por la situación económica tan difícil de la época, como se podría pensar si se siguiera la línea de pensamiento de Miguel Herrero, por ejemplo (o como es el caso del pícaro, cuyo cuadro total nos permitiría tal interpretación). Al contrario, el hecho de que se burle del hambre disminuye el problema real:

Se trata de un simple mecanismo apoyado en el esquema afirmación-negación, presencia-ausencia, que se resuelve en una presentación polar, sin términos medios, lo cual reduce al extremo el carácter de tipificación social de los personajes, quedando fijados, emblemáticamente, cada uno en su polo e invalidando su problema como problema real, aunque la polaridad--en que vengo insistiendo--se apoye en una posición social. Por todo esto, no creo que puedan atribuirse valores de crítica social a afirmaciones del gracioso como:

BATO. ¿Qué quieres? Todo el placer
del mundo, dicen que es sólo
comer más o comer menos;
los ricos lo comen todo,
los pobres todo lo ayunan.

(Los trabajos de Jacob,
BAE 159, p. 76)[79]

En el mismo sentido, dice Díez Borque, la risa provocada por el gracioso cuando habla de su propio linaje o de su calidad de cristiano viejo no es correctiva ni crítica, pues está siempre dirigida hacia sí misma, en un plano bien diferenciado del serio: la polarización tan rígida permite "todo" en el plano no serio, pues no afecta al otro. Y la autodegradación es muy cómica sin ser peligrosa.

En cuanto a la lealtad, Díez Borque opina que el gracioso no se caracteriza por una lealtad tan exaltada como creen los demás críticos, sino por una lealtad relacionada directamente con el interés y la recompensa. A mi parecer, es claro que el gracioso espera albricias "concretas" cuando actúa en pleno beneficio de su amo, pero creo que José Maravall demostró sin lugar a dudas que su "interés" es tan convencional y literario como sus otras características, pues con o sin recompensa el criado lopesco actúa para el bien de su amo, mientras que los criados celestinescos,

79. DIEZ BORQUE, 1976, p. 242.

quienes obran verdaderamente con el fin de obtener alguna ganancia propia, abandonan a sus amos cuando desaparece la posibilidad del medro personal.

Díez Borque también se interesa en el contraste entre el nivel de "cultura" del gracioso y el de su amo. Según este autor, el gracioso responde a la cultura con "llaneza y poco entendimiento"; dice que el uso del latín no debe de haber sido prueba de erudición sino únicamente un recurso para provocar risa, pero dice que es difícil comprobar tal teoría. Afirma que "[t]odo indica que el criado-gracioso no puede ser cuerdo y discreto".[80] Para mí, esto puede ser cierto en cuanto a su poder decisivo o su sistema de valores (la verdadera discreción está reservada para los de "buena sangre"), pero el gracioso es ingenioso y conceptista en el habla, así que habría que matizar esta afirmación. No hay que olvidar, tampoco, que el gracioso suele ser muy hábil en emplear alusiones mitológicas e históricas, aunque también es cierto lo contrario, es decir, que provoca risa muchas veces por equivocarse al querer hacer alusiones cultas: estamos otra vez ante su capacidad básica de ser contradictorio en su actuación sin alterar el sentido de su presencia, lo cual me parece indicativo de su grado de carnavalización.

Lo que ocurre con Díez Borque es que en el transcurso

80. DIEZ BORQUE, 1976, p. 246.

de su estudio tan vasto de la comedia como un todo (trabajo que le agradezco mucho, pues ha sido difícil encontrar "visiones totales"), ha entendido bien el sentido social de la presencia de este personaje, sin captar tan bien como los críticos que han leído las comedias con miras especiales hacia el gracioso, los detalles de esta presencia. Tocamos arriba el punto que más le interesa destacar a Díez Borque: el de la polarización de planos, lo cual deja una sensación de estructura natural, funcional para todos. Veámoslo más en detalle:

...lo que interesa fundamentalmente aquí es comprobar que la mecánica de la comedia se articula sobre una distribución clasista de vicios y virtudes, de modo que al galán-noble corresponderá encarnar los valores quintaesenciados de la raza, la moral superior, los ideales supremos de la colectividad, y al gracioso (criado, lacayo, gorrón) corresponderá encarnar la vida en sus preocupaciones cotidianas, en sus bajezas inmediatas, en sus componentes antiheroicos y apicarados. Esta actitud social, y conviene no olvidarlo para comprender la vinculación y función social de la comedia, no es más que la actitud literaria que va más allá de la mecánica estructural. La tendencia maniquea que hace a la comedia repartir situaciones y contenidos en extremos polares no invalida lo que pienso. Es cierto que el galán llevará al límite su concepción ideal de la vida y, por su parte, el gracioso hará lo mismo con su concepción real, pero ambas actitudes son inintercambiables socialmente y aunque en la comedia se complementen, no supone esto que Lope las conciba, en un plano de valores, como complementarias. Cada una es fija y estricta en su plano y supone una inquebrantable rigidez valorativa, es decir, una confianza en la estructura estamental y una defensa de la misma y, repito, esta es la justificación social de una mecánica estructural, apoyada--también--en la

repartición del significado en distintos niveles de atención y planos de percepción.[81]

Barbara Kinter publica en 1978 un libro sumamente sintético sobre el gracioso de todo el siglo XVII.[82] Aunque reconoce que el personaje cambia de dramaturgo en dramaturgo, de todos modos cree que hay ciertos procedimientos comunes a todos. Para ella el gracioso es principalmente "risa" (trata poco su lado serio), y la risa es agresión y protesta, antítesis de la seriedad y de lo normativo. Ve en el gracioso dos clases de risa, la de la comicidad "baja" y la del ingenio "alto", las cuales se oponen hasta el grado de formar distintos niveles en el personaje para crear una tensión que constituye la especial particularidad del gracioso. La comicidad (baja) es una característica que hereda el gracioso de sus antecesores literarios más rústicos: se asocia con las clases sociales populares; genera los chistes escatológicos, los juegos escénicos burdos, los recursos cómicos tales como el sueño, la borrachera y la glotonería. El ingenio, en cambio, pertenece al "ámbito cortesano y galán" y corresponde a la urbanización del teatro nuevo y a la intrusión del concepto en el lenguaje de personajes de todos los estratos sociales (antes sólo los cortesanos -----

81. DÍEZ BORQUE, 1977, p. 247.

82. Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts, Wilhelm Fink Verlag, Munchen.

sabían emplearlo).

Kinter observa que el trabajo de Hendrix ha tenido demasiada influencia en la crítica sobre el gracioso; le ha hecho polarizarse donde no ha sido necesario, ya que el ingenio del personaje llama mucho la atención y lleva a los críticos a decir que no puede pertenecer a la tradición de los tontos (y, por lo tanto, un tonto no puede ser un gracioso). La oposición principal es otra, dice ella: comicidad/ingenio; y no se excluyen los dos términos, sino que existen dialécticamente en el personaje. La autora afirma que aunque parece a primera vista que la comicidad es la "risa de los tontos" y el ingenio la de los astutos, no es así. Este punto no queda muy claro, pero lo importante es que la división de la comicidad en el gracioso que hace Kinter es muy parecida a la que se va a hacer en el presente trabajo.

Terminaré el repaso de la crítica con el artículo más reciente y más cercano a mi propia postura crítica: "Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval" de Juan Cano-Ballesta.[83] Como indica el título del artículo, Cano-Ballesta se ha percatado de que la teoría de Bajtín es muy pertinente para un análisis del gracioso de Lope de Vega. En su introducción dice que

83. en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Edi-6, Madrid, 1981.

...un estudio de la figura del gracioso como proyección de toda esta tradición cultural puede ayudar a una mejor comprensión tanto de él como de la comedia misma.[84]

Esto es, claro, lo que me he propuesto yo. Y estoy de acuerdo con su apreciación de la importancia del personaje:

El gracioso no es un simple recurso mecánico que se aplica para arrancar carcajadas al auditorio y calmar el bullicio de los mosqueteros y demás público de la cazuela. Su raíces son mucho más profundas, ya que conecta el teatro con una corriente cultural subterránea, autónoma y antagónica de la cultura oficial, que lo enriquece, le presta autenticidad y hace que el auditorio, el de los nobles e hidalgos, pero también el de los mosqueteros, criados, campesinos y artesanos, vibre y se deje fascinar por sus lances y lenguaje paródico. No sería muy atrevido afirmar que tal vez fue ésta la verdadera causa del éxito de masas (si se nos permite usar la expresión) de la escena española en tiempos de Lope.[85]

Cano-Ballesta cita también a Díez Borque y a Maravall como fuentes que dan testimonio del hecho de que el gracioso

queda convertido en índice y síntesis de toda esta cultura cómica popular, elemento estructural decisivo de la comedia lopesca, que permite que el gran público de la cazuela al identificarse con él se sienta parte integrante del espectáculo.[86]

84. CANO-BALLESTA, 1981, pp. 777-778.

85. CANO-BALLESTA, 1981, p. 778.

86. CANO-BALLESTA, 1981, p. 783.

Sólo falta, entonces, un examen del humor popular del gracioso para acabar de completar esta teoría. Su propio artículo es breve y esquemático y sólo examina El lacayo fingido; no dice si piensa seguir investigando sobre el gracioso o si va a dejar el tema en este punto sumamente inicial. Espero que mi propio trabajo sirva para confirmar sin lugar a dudas que este planteamiento es totalmente correcto.

La crítica sobre el gracioso es extensa. Espero en mi reseña de las principales fuentes haber cumplido con varios propósitos:

1) crear un trasfondo sobre el cual proyectar mis propias aportaciones críticas y teóricas, de manera que se vea hasta qué grado son originales, y con cuáles críticos tengo deudas;

2) servirle de guía bibliográfica al investigador que en un futuro decida estudiar el mismo tema;

3) crear, mediante las descripciones contenidas en estas fuentes secundarias, un perfil del gracioso desde el cual podamos partir sin tener que repetir lo que ya se ha dicho hasta el cansancio sobre él; y

4) adelantar los resultados de esta investigación declarándonos a favor o en contra de las diferentes interpretaciones de los hechos.

A modo de resumen de los diferentes enfoques y las

numerosas aportaciones valiosas que se han visto en este capítulo, creo conveniente destacar rápidamente las preocupaciones principales, así como las posturas que se han tomado con respecto a ellas.

Primero, ha habido, desde que comenzaron a existir los manuales de historia literaria, un afán de determinar de dónde vino el gracioso: ¿cuáles eran sus antecedentes?, ¿cómo evolucionó?, ¿en qué momento se convirtió en tipo propio de la comedia española? (¿desde La Francesilla?, ¿antes? o nunca le fue "propio?"), ¿qué clases de personas de la vida real pueden haber sido modelos para el tipo?, etc. Relacionada con esta preocupación está la de cómo distinguir al personaje de sus antecedentes, así como de otros personajes cómicos del teatro del siglo de oro, y también del pícaro, quien se parece a él por su rango social y por algunas obsesiones temáticas (la comida, el sueño, el vino). Esta preocupación lanza a la crítica al problema de la definición del gracioso, problema que toma en cuenta todo lo anterior, más la descripción del personaje (¿cuáles son sus rasgos típicos?, ¿cuáles características están siempre presentes?, ¿cuáles características son necesarias para que se le considere un gracioso "completo" o "verdadero"?, etc.), y se complica aún más porque resulta necesario tomar decisiones terminológicas que correspondan a la manera de definirlo y de distinguirlo de otros personajes parecidos.

La gran variedad de graciosos, así como la presencia de otros personajes cómicos a veces muy parecidos, ha hecho imposible la formulación de una definición "científica" que lleve al aislamiento de todos los graciosos de Lope de Vega. J.H. Arjona afirma esto al principio de su artículo y sugiere que utilicemos (no dice cómo) el cuadro que proyectó el Tristán de La Francesilla en lugar de una definición. Joseph Silverman le responde que claro que se le puede definir, y hace un intento valioso de hacerlo, pero termina imponiendo su propio criterio sobre el de Lope, y en su catálogo de "verdaderos graciosos" deja fuera muchos que a mí, por ejemplo, me parece que sí deben haber sido interpretados como graciosos en su época. Silverman, además, propone el uso del término "figura del donaire" para referirse al gracioso de Lope; "gracioso" para él designa cualquier personaje cómico teatral antes, al mismo tiempo, o después de Lope. O'Neal hace una distinción parecida, utilizando los términos "gracioso" y "primo-gracioso" (este segundo para la "figura del donaire" de Silverman). Kinter--y estoy de acuerdo con ella--justifica el uso del vocablo general "gracioso" demostrando que "figura del donaire" es demasiado limitado y que "gracioso" ha sido entendido siempre como el tipo del que se ha venido hablando. Creo que la reseña de los distintos trabajos ha constatado la imposibilidad de definir a este personaje-tipo "científicamente".

En cuanto a antecedentes, existe cierta polémica entre los que sostienen que el gracioso proviene de la línea de los criados astutos (Montesinos, Place, Silverman) y los que lo colocan más bien en la corriente de los antecedentes bobos (Ley, O'Neal); Bradford, Kinter y Maravall ven que es una amalgama de los dos tipos. Yo estoy de acuerdo con el tercer grupo, pero insisto en que en los graciosos que yo estudié predomina la astucia, aunque queda claro que los recursos que utilizan son "heredados" de personajes cómicos de los dos tipos que lo antecedieron.

Y sobre la cuestión de la "creación" del tipo, que va ligada a la de los antecedentes: O'Neal se empeña en demostrar que el gracioso de Lope de Vega no es una creación suya de ninguna manera, sino sólo la continuación de la tradición literaria del esclavo o criado cómico que ha existido desde tiempos helénicos. Arjona representa la voz radical del otro bando, insistiendo no sólo en que el gracioso fue creación de Lope, sino en que Lope tenía razón al afirmar que Tristán de La Francesilla fue el primer gracioso (llamado "figura del donaire" por Lope en la célebre introducción a la obra). La mayoría de los críticos, sin embargo, están en algún punto intermedio: creen que el gracioso sí fue creación de Lope, pero que no interesa determinar la fecha exacta en que apareció. Maravall explica muy convincentemente que lo que diferencia al gracioso de sus antecedentes literarios es el uso que se

hace de él: muestra que este personaje "se inventó" como solución que la comedia quería proponer al problema de la desintegración social del barroco.

Creo que el gracioso se define por su sentido mismo y que este sentido está íntimamente ligado al uso que se hace de él. Montesinos inició el análisis de ese sentido al señalar que el gracioso, visto desde su "seriedad", funciona como contraste y como complemento de su amo. Maravall ha ahondado sobre el aspecto complementario, aspecto que se basa principalmente en la lealtad del criado a su amo y que nos deja con la impresión general de que el desenlace de la comedia--que se debe a los esfuerzos voluntarios de todos--es también beneficioso para todos. El aspecto de "contraste" conduce más bien a la zona de la comicidad, y, como ha señalado Cano-Ballesta, ésta es de naturaleza popular, lo cual hace que el gracioso sea el vehículo perfecto para una comunicación directa con el público teatral de la época.

Los trabajos repasados en las páginas anteriores han tenido el mérito de describir minuciosamente los comportamientos "típicos" del gracioso; transcribí "listas" de los ensayos de Arjona, Silverman y O'Neal que dan una buena idea del enfoque y de la metodología que se ha solido adoptar para estudiar al gracioso. Todos han visto que el gracioso es leal (aunque hay algunos casos aislados de deslealtad); que es astuto e ingenioso, pero también necio, indiscreto e, incluso, tonto a veces; que hace referencias a

la "realidad ficticia" de la comedia (recurso reservado casi exclusivamente para él); que se mueve con mucha libertad; que parodia a su amo y actúa de manera paralela a él, pero "en tono menor"; que se disfraza y habla latín o alguna lengua inventada por él; que está obsesionado por la comida, el vino y el sueño; que desprecia a veces a las mujeres; y que es bravucón, codicioso, etc. Veremos más adelante que, con la excepción de la lealtad, todos estos rasgos (y otros: esta lista no termina de enumerar los rasgos que le ha atribuido la crítica, ni voy a verlos todos en mi propio análisis tampoco) están reunidos en él porque es un personaje muy arraigado en la tradición de la risa festiva.

III. La risa festiva en algunos graciosos de
Lope de Vega

A. Carácter general de la risa del gracioso

Si el lector de este trabajo ha venido haciendo un cotejo mental de las imágenes populares descritas por Bajtín y los "rasgos típicos" del gracioso tal como los ha señalado la crítica literaria, ya se habrá percatado de que el gracioso se ubica claramente en la corriente de la risa festiva. Su obsesión por la comida y el vino, su empleo del disfraz, sus juramentos cómicos, sus referencias escatológicas, sus expresiones locas o enrevesadas, y el tratamiento injurioso/elogiioso que recibe de su amo, son los elementos que más directamente lo vinculan con la tradición carnavalesca y crean ese "sentido regocijado de la vida" que lo caracteriza más que ninguna otra cosa. Además de esos elementos concretos, se nota el parentesco entre el gracioso y la tradición carnavalesca en que, como han dicho los distintos críticos de una forma u otra, el procedimiento más frecuente e importante que el personaje utiliza para provocar risa es la degradación: las parodias, los paralelos "en tono menor", las intromisiones constantes en los diálogos de los serios y, simplemente, los contrastes que crea la yuxtaposición de su personalidad con la de su amo, tienden a tirar constantemente hacia abajo, a destruir el tono serio de los "altos", a descubrir otra cara de las palabras enaltecidas de éstos, y a llamar la atención sobre el personaje bajo, cuyos valores parecen oponerse diametralmente a los de los personajes serios. En pocas

palabras, el gracioso representa el contrario de la verdad oficial.

Así, el gracioso es un representante de la risa festiva. Sin embargo, el hecho de ser un personaje secundario y subordinado, de estar siempre en función del protagonista, de no tener historia propia (salvo en algunos casos muy contados donde su amorío con la criada se eleva a verdadera trama secundaria), relega la verdad extra-oficial a un lugar inferior. El resultado es que las imágenes mismas se alejan bastante del realismo grotesco y la risa es "cuasi-apropiada" para fines contrarios a su naturaleza.

Vimos que las imágenes rabelesianas (que representan por excelencia el realismo grotesco) son hiperbólicas y desbordantes; crean la sensación de una explosión de regocijo, de audacia, de libertad; son incontrolables, crecen y se extienden por todas partes, dejando que se perciba la abundancia y la fertilidad del hombre colectivo. En cambio, las que proyecta el gracioso son medidas, constreñidas a los requisitos del verso, producidas en un ambiente donde imperan la discreción, la sutileza y la mesura, planeadas para que se reconozca en ellas--bajo un signo negativo--el discurso serio. La "gran carcajada del coro de gente que se ríe en la plaza pública" es reemplazada por una risa tal vez todavía colectiva, pero emitida para un auditorio que para poder gozar de esta risa tiene que someterse a la contemplación de un desfile de obras que en su mayoría (hay

excepciones, claro) pretenden ejercer una influencia paralizadora sobre él.

Esto tal vez constituya una "apropiación" de la risa por el mundo oficial, y algún día me gustaría entrar de lleno en este problema. Pero por el momento, me voy a limitar a hacer algunas aclaraciones y a plantear algunas dudas sobre la "recuperación" o "apropiación" de la risa. Robert Jammes observa que la risa "es subversiva, y al mismo tiempo recuperada, utilizada por la clase dominante; es tolerada, y al mismo tiempo sospechosa".[1] Es pues, ambivalente; y aunque el poder cree a veces haberla utilizado para sus propios fines, nunca está totalmente seguro de ello. Jammes cree que esta duda pudo contribuir al hecho de que la comedia haya sufrido "constantes ataques y frecuentes períodos de prohibición, a pesar del aparente conformismo de la mayoría de las comedias, cuyos desenlaces no suelen ir contra la moral oficial."[2] A mí me ha convencido Maravall de que se puede ver en la comedia algunas intenciones propagandísticas muy claras. Y por lo que ya he dicho, creo que esta misma intención ha hecho que el gracioso se haya desarrollado al grado que vemos, pero siempre como personaje subordinado, y que influya tan frecuentemente en la

1. "La risa y su función social en el siglo de oro", en Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro, C.N.R.S., 1980, p. 10.

2. JAMMES, 1980, p. 11.

resolución del conflicto a favor de los nobles "buenos".

Pero esto es ver a la comedia y al gracioso sólo desde la perspectiva de la comedia. Para comprobar el éxito de la campaña propagandística de la comedia--y así la existencia de una verdadera recuperación de la risa--habría que tomar en cuenta la manera en que la comedia fue recibida por los distintos sectores del público teatral. Desgraciadamente, esta información no nos es accesible, así que nos vemos forzados a seguir colocándonos en el punto de vista de la comedia misma. Sin embargo, esta duda es importante y nos impide concluir que el público haya sido afectado tal como los productores de la propaganda oficial hubieran querido. Por eso en vez de decir que el gracioso estuvo "a servicio del poder", insistiré más bien en que, desde el punto de vista de las obras, se percibe en él una contradicción entre la naturaleza indestructiblemente popular y festiva de la risa que provoca, y la naturaleza de su seriedad (o sea, de sus funciones ideológicas).

Otra observación general que hay que hacer sobre la risa del gracioso es que, como parece ser el caso siempre que hay risa festiva, su risa es colectiva y consciente de sí misma. Esto un lector de la comedia española lo entenderá fácilmente si compara la risa que le causa el gracioso con la que provoca el figurón, por una parte, y el rústico menor, por otra. De hecho, esta comparación da cuenta de nuestra actitud ante todos los posibles personajes cómicos

en Lope, ya que los figurones son los protagonistas cómicos; los graciosos, los personajes secundarios cómicos; y los rústicos, representantes de los personajes cómicos menores.

Los figurones, personajes "caracterizados por postulado por su extravagancia, su tontería, su vulgaridad y sus defectos siempre idénticos"[3], son mucho más sencillos que los graciosos y, como señaló Bergson (con motivo de la descripción de la risa correctiva), pueden ser descritos por un solo adjetivo, por lo general peyorativo. La exageración del defecto que les caracteriza se debe a una falta de sensibilidad social de su parte, lo cual indica ya cierta inconciencia de la manera en que van a ser percibidos por los demás. De allí sigue que cuando nos reímos de ellos, lo más probable es que tampoco se den cuenta del verdadero motivo de nuestra risa.

Por otra parte, los pastores, los segadores, Belardo y otros rústicos menores suelen provocar risa por su simpleza natural, su ingenuidad, su torpeza, en fin, por su "rustiqueza":

Le paysan 'bobo est plaisant en raison même de sa pesanteur de pensée, de son manque d'urbanité, de son inaptitude aux raffinements de la vie intellectuelle où sentimentale, de son attachement

3. Paul Merimée, L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle, thèse dactylographiée pour le Doctorat-es-lettres, Toulouse, 1955, p. 169, apud., Raymond Lanot, "Para una sociología del figurón", en Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro, C.N.R.S., París, 1980.

borné à la terre, En un mot, il est comique parce qu'il est 'rústico'.[4]

Al reírnos de éstos, parece más bien que estamos con ellos, es decir, que estamos riéndonos también de las veces en que hemos pecado de falta de conocimientos, de savoir faire, etc. Así que puede haber mucho más identificación entre espectador y personaje burlado en estos casos. Pero es claro que a veces este personaje es ridiculizado hasta el grado de convertirse en objeto de burla, ajeno a nosotros, y que hay casos donde es totalmente inconsciente del hecho de que está proporcionándoles gran diversión a los demás personajes y a los espectadores.

Así que aunque el cuadro total que proyecta el gracioso es, como ya se ha dicho, festivo, caracterizado por una risa colectiva y consciente, el hecho de que sea un cuadro complejo, lleno de una verdadera infinitud de variantes (recordemos que las imágenes populares, a diferencia de las oficiales, tienen un carácter abierto, no terminado), hace que encontremos entre estas variantes casos de graciosos que presentan rasgos tan poco admirables que parecen acercarse a los "defectos" de los figurones. Y, por otra parte, a veces (en particular tratándose de graciosos rústicos) hay un acercamiento más bien hacia el otro polo, es decir, hacia el comportamiento cómico de los bobos o los simples. Tanto en un caso como en el otro se puede decir que el gracioso

4. Noël Salomon, Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega, Feret & Fils, Bordeaux, 1965, p. 47.

abandona por ratos la zona clara de su comportamiento más típico, donde se ríe alegremente con el público de los chistes que ha hecho sabiendo que provocarían risa, para caer en una inconciencia de su comicidad.

Watts observa que es difícil (en caso de que sea posible) localizar el punto exacto en que el gracioso se pasa de simpático para caer en la zona de lo censurable:

...many of the factors that make him wise are carried to the extreme and make him foolish. Hunger becomes gluttony; thirst, drunkenness; and prudence turns to cowardice. The dividing line is tenuous and difficult to define...[5]

Comenta, además, que su confianza frecuentemente se envilece, transformándose en "braggadocio", o sea, en fanfarronería o bravuconería. Ciertamente los demás personajes intentan censurarlo por este "defecto", del cual él parece (¿o lo fingirá?) no estar muy consciente. Pienso, por ejemplo, en Tello de El caballero de Olmedo: se jacta en dos escenas diferentes de haberse lucido tanto como su amo en la corrida de toros, y en la segunda de estas escenas Fabia le llama "extremado fanfarrón", pero él sigue en su postura como si no hubiera hablado ella. En estos momentos el gracioso parece dejar de tener conciencia de su comicidad, pero el efecto de su complejo "cuadro total" es tal, que no llegamos a reírnos maliciosa o correctivamente

5. WATTS, 1966, p. 64.

de él. Sigue imperando la alegría y, hasta cierto punto, el sentido colectivo del acto de reír (esto, especialmente cuando es claro que el gracioso está fingiendo no tener conciencia de su risibilidad).

El parentesco entre el gracioso y el simple es, creo, más estrecho que el que existe entre el gracioso y el figurón. Aquellos dos tipos comparten muchos recursos cómicos que tienen su raíz en la cultura popular, tales como el comer, el beber, el dormir y el equívoco léxico. Y, por otra parte, como no le faltan a ningún "simple" sus ratos de lucidez, hay que reconocer que, tanto en el caso del simple como en el del gracioso, la intrincada manera en que la astucia es alternada con la tontera hace que sea difícil determinar con exactitud cuándo los personajes tienen conciencia de su comicidad y cuándo no. Sin embargo, así como el simple es principalmente tontera e inconciencia, el gracioso es, por el contrario, principalmente astucia.

B. El miedo como indicador de "la actitud del siglo XVII hacia la risa".

En la cultura popular de la Edad Media se burlaba de las causas del miedo para degradarlas, desmitificando así al miedo mismo, rebajándolo a un nivel donde se le podía ver clara y directamente, con el fin de terminar (por un tiempo limitado) con él. La risa que produce el miedo en el gracioso hace eco de tales ritos colectivos medievales,

especialmente cuando es provocada por alguna superstición ("Mándame a diez hombres juntos/ temerario acuchillar,/ y no me mandes tratar/ en materia de difuntos") (El caballero de Olmedo, Acto 1, vv. 612-615). Pero un examen cuidadoso revela que la ambivalencia que definía las imágenes del miedo en la Edad Media y en el Renacimiento, que hacía que la denigración fuera seguida de una renovación, es difícil de percibir en el gracioso. El personaje miedoso es ahora un débil, alguien que sirve para realzar a su superior, que provoca risa pero que nos ayuda poco a superar nuestro propio "terror cósmico". El gracioso se auto-degrada, pero no sólo con el fin de reírse colectivamente con nosotros, sino también porque así puede salvar su propio pellejo, es decir, asegurar su continuidad como individuo.

El Tacón de Engañar a quien engaña y el Aloja de Enmendar un daño a otro expresan su miedo, su cobardía y su nerviosismo más frecuentemente que esa ficción que hemos estado llamando "el gracioso prototípico". En una aventura nocturna con su amo, Tacón se espanta simplemente porque dos hombres los están mirando:

TACÓN. Señor, ¿no ves que nos miran?

CARLOS. ¿Qué importa que miren, necio?

TACÓN. ¿Y si hacen la puntería?

CARLOS. ¿Siempre cautivo del miedo has de vivir?

TACÓN. He jurado
no tener atrevimiento
a ser de nadie homicida,
y yo, señor, te confieso

que temo encontrar con quién
dé a lo contrario el empleo.
CARLOS. Este cuarto es de la Infanta.
TACÓN. ¡Valgame Dios! ¿Y qué haremos,
que miran?
CARLOS. Calla, cobarde.
TACÓN. Yo me conformo con serlo.

(Acto 3, pp. 199-200)

Aloja se lamenta de encontrarse solo, de noche, sin el
amparo de su amo:

¿Qué hará un hombre que se halla
a estas horas en la calle,
y en Madrid, en noche oscura,
con mucho miedo y sin nadie,
que si la ocasión se ofrece,
que si se acontece el lance,
el pie le saque del lodo?
Que los hay en Madrid tales,
que no fuera poca dicha
tener quien de ellos me saque.
Ahora yo quiero hablar claro,
pues que no me escucha nadie.
Señores, yo soy gallina,
esto es verdad; Marihernández,
respeto de mí, fue un Héctor;
Pilatos, conmigo, un Marte.

(Enmendar un daño a otro,
Acto 2, p. 309)

En este segundo caso, sin embargo, hay que reconocer que el
personaje está conscientemente convirtiéndose en objeto de
nuestra burla y que, al dirigirse al auditorio (está solo en
el escenario), rompe la barrera entre espectáculo y
espectador, mostrando así su pertenencia a la colectividad.
Veremos más adelante, además, que hay momentos en los
cuales el miedo sirve claramente para caracterizar al

personaje como "carnavalesco", así que este rasgo delata el hecho fundamental según el cual muchos de los rasgos originalmente carnaavalescos han perdido su primera ambivalencia para volverse ambiguos en otros sentido: todavía recuerdan celebraciones y fiestas populares, pero señalan la virtud de valores que contradicen lo propuesto por ellas.

C. Rasgos carnaavalescos

Es conveniente ahora examinar de cerca la manera en que los diferentes rasgos carnaavalescos se manifiestan en el gracioso.

1. Comer, beber y dormir. Se ha dicho repetidas veces que el gracioso es tragón, borracho y dormilón, y la crítica que lo dice tiende a ver estos rasgos como defectos del personaje. Ciertamente su tendencia a dormirse cuando se le ha pedido que esté de guardia lo caracteriza como débil; y su costumbre de girar toda conversación hacia la comida da la impresión de que sólo vive para los momentos en que puede retirarse a la cocina a platicar con la olla. Pero si quitamos el signo negativo de los calificativos "tragón, borracho y dormilón" y hablamos más bien de su interés en comer, beber y dormir, queda claro que lo que quiere afirmar el gracioso mediante estas obsesiones (son obsesiones temáticas: casi nunca se le ve comiendo, tomando ni durmiendo en el escenario) es la vida misma, que depende

fundamentalmente de estos tres actos. Es su insistencia en estos temas lo que nos hace reír, y al reírnos estamos insistiendo con él en que hay que celebrar la vida simplemente por que sí, a pesar de cualesquiera problemas o dificultades que se presenten. Así lo dice Garbín (La esclava de su hijo) al final de un discurso amoroso en el que se queja de la falta de correspondencia de la otra (discurso paródico, por otra parte, que destruye el tono serio de la lamentación del amo):

Si a matar vas por aquí.
poniendo para mi mal
la nariz en el coral,
mata un cernícalo en mí;
pero si hay piedad en ti
manda al amor suspender
la flecha, que hasta saber
si eres blanda u desdeñosa
no pienso her otra cosa
más que dormir y comer.

(Acto 1, p. 169)

El signo positivo y afirmativo que caracteriza la comida y la bebida se ve claramente en Fuenteovejuna cuando el pueblo premia a Mengo por "negar", es decir, por haber aguantado la tortura sin proporcionar la información que el Juez buscaba:

BARRILDO.	¡Vítor, Mengo!	
REGIDOR.		Y con razón.
BARRILDO.	¡Mengo, vítor!	
FRONDOSO.		Eso digo.
MENGO.	¡Ay, ay!	
BARRILDO.	Toma, bebe, amigo.	
	Come.	

MENGO. ¡Ay, ay! ¿Qué es?
 BARRILDO. Diacitrón.
 MENGO. ¡Ay, ay!
 FRONDOSO. Echa de beber.
 BARRILDO. Ya va.
 FRONDOSO. Bien lo cuela. Bueno está.
 LAURENCIA. Dale otra vez de comer.
 MENGO. Ay, ay!
 BARRILDO. Esta va por mí.
 LAURENCIA. Solemnemente lo embebe.
 FRONDOSO. El que bien niega bien bebe.
 REGIDOR. ¿Quieres otra?
 MENGO. ¡Ay, ay! Sí, sí.
 FRONDOSO. Bebe; que bien lo mereces.
 LAURENCIA. A vez por vuelta las cuela.
 FRONDOSO. Arrópale, que se hiela.
 BARRILDO. ¿Quieres más?
 MENGO. Sí, otras tres veces.
 FRONDOSO. ¡Ay, ay!
 BARRILDO. Si hay vino pregunta.
 Si hay: bebe a tu placer;
 que quien niega ha de beber.

(Acto, 3, vv. 2260-2278)

El triunfo de Mengo significa la victoria para todos, y la manera en que la celebran--dándole de comer y de beber--si no es precisamente un banquete,[6] es, de todos modos, un acto colectivo reminiscente de los banquetes significativos del realismo grotesco: "El banquete celebra siempre la victoria, éste es un rasgo propio de su naturaleza. El triunfo del banquete es universal, es el triunfo de la vida sobre la muerte."[7]

Más frecuentes que las escenas en las que la

6. No hay banquetes alegres en estas obras, pero tal vez sea significativo que el gracioso de Donde no está su dueño, está el duelo se llame "Banquete"; por lo menos nos recuerda el vínculo entre la risa y la comida.

7. BAJTÍN, 1974, p. 254.

asociación entre la comida y la celebración de la vida está claramente señalada son las en que el gracioso simplemente hace referencias verbales a la comida, al vino y al sueño, por lo general en los momentos menos adecuados o esperados. Esto, por supuesto, sirve para realzar al galán, ya que se crea un contraste entre el amo noble espiritual y el criado plebeyo terrenal; pero también se le rebaja, pues se destruye el tono serio que encarna, y se nos remite a la zona de la risa, donde la jerarquía de valores es otra.

Mientras menos adecuado sea el momento que escoge el gracioso para traer a colación sus temas populares, más risible es la referencia a ellos, pues más grande es la caída de un nivel a otro. Así, muchas veces en presencia del Rey el gracioso menciona la comida:

REY. ¿Tenéis vos alguna queja?

PELAYO. Sí, señor, deeste rocín.

REY. Digo que os cause cuidado.

PELAYO. Hambre tengo: si hay cocina por aca...

(El mejor alcalde, el Rey, Acto 2, vv. 1463-1467)

Sancho (el galán) ha traído queja de honor, mientras que la preocupación de Pelayo es de naturaleza sumamente elemental. Se reafirma la calidad del amo llamando la atención sobre la falta de ella en el otro. Pero sabemos que la risa que provoca Pelayo es alegre y agradable, pues tanto Feliciano como el Rey (representantes del poder justo,

en oposición a Tello, el poder arbitrario e injusto) responden positivamente a los disparates de Pelayo: Feliciano dice, "El mentecato me agrada" en el primer acto (v. 500); luego el Rey le dice "buen hombre sois" (Acto 2, v. 1461). Y así la risa positiva afirma los valores de Pelayo y simultáneamente denigra la queja del noble, ya que ésta es, desde el punto de vista de la risa, menos válida que la de Pelayo. Se produce, pues, una ambigüedad que me parece típica de la manera en que funciona la risa que ha sido relegada a un plano secundario: el contraste mismo realza al personaje alto, mientras que la risa producida por ese contraste realza al personaje bajo y degrada el valor representado por el alto.

Recordemos que en el realismo grotesco comer y beber equivalen a devorar el mismo mundo que en algún momento devorará al que come y bebe: se establece una relación de reciprocidad entre el mundo y el hombre, que lleva a éste a triunfar sobre el terror cósmico que siente al enfrentarse a la idea de su muerte. Algo de este sentido profundo queda en la comicidad que crea el gracioso alrededor de la comida y el vino. El vino, además, por ser la imagen más significativa de todas las de la bebida (así como las tripas constituyen la imagen más significativa dentro de las imágenes de la comida), por representar "la verdad simple y alegre", [8] es

8. BAJTÍN, 1974, p. 154.

utilizado de maneras muy diversas.

Montesinos comenta lo siguiente, calificando al gracioso negativamente como borracho, en vez de pensar en el sentido del vino mismo, pero observando de todos modos algunos de estos "usos" específicos:

La figura de un borracho se presta, sin duda, a despertar la hilaridad de un auditorio. Si el vino acrecienta la religiosidad del gracioso y le hace renegar de Mahoma, acrecienta igualmente su patriotismo. [9]

Tizón, por ejemplo (La fianza satisfecha) triunfa sobre su contraparte mora haciéndole comer tocino y beber vino, lo cual ciertamente lo identifica como cristiano (por oposición al no-vino). Pero el símbolo de la sabiduría devota es el aceite, el cual se opone al vino,[10] así que esta asociación vino-cristianismo hace que el cristianismo del gracioso sea extra-oficial, y por eso cae dentro de la esfera de la risa. Veamos el carácter carnavalesco del siguiente parlamento de Tizón. Los moros lo han tomado preso y lo han traído ante el Rey con los otros presos cristianos:

¿Qué haremos de encarecer
la jornada y el camino
y dejarnos perecer
sin dar un trago de vino
a quien rabia por beber?;
que yo no busco regalo
en esta mísera vida,

9. MONTESINOS, 1967, p. 33.

10. BAJTÍN, 1974, p. 154.

sino vino, bueno o malo;
que ya sé que la comida
ha de ser con algún palo;
que, si en cualquiera ocasión
los duelos con pan son menos,
yo soy de otra complexión;
que no menos, sino buenos,
mis duelos con vino son.
Mas, paciencia: ya me aplaco
entre esta perra canalla,
y mis flacas fuerzas saco;
pero, ¿qué paciencia se halla
do no conocen a Baco?

(Acto 2, vv. 1211-1230)

La obsesión por el vino, en tierra de moros, llama la atención sobre su cristianismo. Pero al terminar el parlamento con una especie de alabanza de Baco, define su cristianismo como extra-oficial y carnavalesco: nos remite a los antiguos ritos de fertilidad, que festejaban la continuidad del hombre colectivo (el cristianismo, en cambio, se ocupa del hombre individual). Además, Tizón ha asociado la comida con los palos y ha afirmado que el vino hace que los duelos sean buenos: todo esto es cierto sólo en "la segunda vida del hombre".

Hay un claro vínculo entre el vino y el sueño. Tizón mismo hace una referencia a él (Acto 1, vv. 500-502); Zorrilla de La cortesía de España comenta que "Si el mar fuera todo vino,/ durmiendo un hombre pasara" (Acto 2, p. 347). Tal vínculo subraya aún más el hecho de que el vino sea una imagen del bajo estrato, pues el sueño y la tumba tienen a su vez una estrecha relación entre sí. Pero más importante es el vínculo entre el vino y las lenguas

inventadas, extranjeras o enrevesadas:

TRISTÁN. Probemos vino greco; que deseo
hablar en griego, y con beberlo basta.

(El perro del hortelano, Acto 3, vv. 2432-2433)

Se ha dicho frecuentemente que uno de los recursos lingüísticos que utiliza el gracioso para provocar risa es el de incorporar extranjerismos o hablar lenguas inventadas; pero nadie ha intentado explicar por qué es cómico este recurso (a veces su latín es muy correcto, por lo cual no se puede decir que nos reímos sólo porque se está equivocando o porque se ve fanfarrón en estos momentos). Más adelante veremos cómo tal artificio forma parte de la risa festiva.

2. Referencias escatológicas. Aparte de unos cuantos chistes sexuales ("¿Tengo yo acaso/lamparones u otro mal?", Tristán, La Francesilla, Acto 1, vv. 262-263), la mención eventual de las tripas (cf. la escena que analizo de La discreta enamorada al final de este capítulo) y el motivo de las espaldas hechas "ruedas de salmón", las referencias al bajo estrato corporal son las que indican que el personaje se ha orinado o ensuciado de miedo. Antes indiqué que el miedo está presentado bajo un signo más negativo que positivo, que es indicio de debilidad en el personaje que lo experimenta. Pero cuando su miedo es subrayado por el mal olor o color de la materia fecal, la risa que provoca tal imagen tiene un fuerte carácter carnavalesco. Por ejemplo:

Subió Fabia, quedé al pie,
y díjome el salteador:

"Sube, Tello, sin temor,
o si no, yo bajaré."

¡San Pablo! Allí me caí.
Tan sin alma vine al suelo,
que fue milagro del cielo
el poder volver en mí.

Bajo, desperté turbado
y de mirarme afligido,
porque, sin haber llovido,
estaba todo mojado.

(Tello, El caballero de Olmedo, Acto 2, vv. 77-88)

Yo me aparto,
no tanto como quisiera,
señor, que estoy sahumado
del olor que vende el miedo.

(Martín, La merced en el castigo, Acto 2, p. 564)

pero el gacho y el hosquillo
han hecho tal riza entre ellos,
que por el olor me han dicho
que algunos calzones verdes
se les han vuelto amarillos.

(Tomé, Con su pan se lo coma, Acto 1, p. 306)

Nos reímos en estos casos no sólo de la incomodidad del individuo, sino también porque se ha introducido un tema del bajo estrato corporal: nos produce placer la sorpresa escatológica, nos remite al mundo del revés, a la expresión libre, etc.

3. Tratamiento injurioso/elogioso. El gracioso es a la vez el personaje más bajo y menos respetado de la comunidad a la cual pertenece (objeto constante, por lo tanto, de injurias y golpes), y el más distinguido de entre sus

iguales (principalmente recibe elogios por su ingenio y su lealtad). La siguiente escena ejemplifica bien el primer caso, el del gracioso injuriado, denigrado por los demás:

GARBÍN. ¿Queréis que las case yo?
LISARDO. ¡Qué buen seso!
GARBÍN. ¿Hasta casar
de palabras, puedo errar?
FINEO. Pues, ¿no está en palabras?
GARBÍN. No.
FINEO. Pues, qué es lo que dice el cura
de <<palabras de presente>>?
LISARDO. No seas impertinente.
Así Dios te dé ventura,
que no entra bien tu inorancia
Garbín, en cosas de veras.
GARBÍN. Así, Lisardo, supieras
como yo las cosas de importancia.
¿Presumes tú que es saber
un poco de mal latín?
LISARDO. Vete a tus cabras, Garbín,
que aquí no tienes que hacer.
Siempre estorbas, siempre enfadas.
GARBÍN. Córrome de que yo sea
siempre el barro de aldea,
con quien andáis a puñadas.
Vosotros sois los discretos,
los sabios, los entendidos;
de mil sentencias vestidos,
preñados de mil concetos;
los que vais a la ciudad,
y de librillos cargados
andáis siempre embelesados
entre mentira y verdad.
Pues yo os juro que algún día
que echéis menos a Garbín.
LISARDO. Siempre has de dar este fin
a cualquiera fiesta mía.

(La esclava de su hijo, Acto 1, p. 161)

Garbín mismo llama la atención sobre su bajeza, su falta de "cortesanía", y el hecho de que los demás lo desprecian. De hecho, la autodegradación es muy

característica del gracioso y demuestra una vez más que es un personaje consciente no sólo de que produce risa, sino también del sentido de esa risa. Ramiro, en Ventura y atrevimiento, se auto-degrada ante el Rey de la siguiente manera:

Señor,
de hombres de poco valor
que no os fiéis mucho os digo.
Mi bajeza os lo asegura;
que, pues detrás de una puerta
me hallaron en una espuerta,
debía de ser basura.

(Acto 1, p. 301)[11]

El Monzón de Del mal lo menos se refiere a sí mismo como "un mulo, una bestia, un buey" (Acto 1, p. 445); y el Chacón de La niña de plata es el punto de referencia más bajo que el padre del galán encuentra para el ejemplo que quiere dar:

VEINTICUATRO. Pues, hijo, aunque me dieran tantos hábitos
cuantos la religión darme pudiera
y la dotara Enrique en las dos Indias,
para Chacón no la tomara.

CHACÓN. ¡Cómo!
¿No hallaste otro más triste y desdichado?

(Acto 3, p. 293)

Y Gabino, en El hombre de bien, corrige a Belarda cuando ella llega a llamarle inteligente; al hacerlo, además, invierte

11. apud., O'NEAL, 1966, p. 199.

el movimiento ascendente del parlamento de Belarda porque a él le corresponde más bien un movimiento descendente:

BELARDA. Porque tú eres para mí
 lo que es el agua a la tierra,
 lo que es a la tierra el hombre;
 al hombre, huesos y venas.
 Lo que a las venas, la sangre;
 a la sangre, las arterias;
 a ellas, el corazón;
 a él, las alas y telas;
 a las alas, aquel aire;
 al aire que sale y entra,
 al de fuera que respira;
 al que respira, su esfera;
 a las esferas, el móvil;
 al móvil, su inteligencia.
GABINO. Tente, que te vas muy alta.
BELARDA. Pues, bájome a los planetas:

(Acto 1, p. 304)

Pero la injuria más frecuente es la que el amo le avienta cuando le ordena que se calle, por ser un "ignorante", una "bestia", un "villano", "el mayor salvaje del indio suelo", un "bárbaro", u otras cosas semejantes (Nuño de El mejor alcalde, el Rey utiliza todos estos epítetos para referirse a Pelayo en una sola escena de corta duración). También se le llama "necio", "grosero", "majadero", y "animal"; y hay, por supuesto, insultos más elaborados, como éste, que pronuncia Lisardo sobre el mismo Garbín que acabamos de ver:

El que se quisiera hartar
de disparates, pudiera

famosamente alquilando
un balcón en tu cabeza.

(La esclava de su hijo, Acto 1, p. 168)

También de cuando en cuando al gracioso le caen golpes, bofetones o latigazos. Mendo de Los Tellos de Meneses dice que "No tiene hacienda Señor/ para comprar cucharones,/ con que me dé coscorrones" (Acto 2, p. 516). Como en los casos de la comida, el vino y el sueño, los golpes aparecen más frecuentemente en forma de tema que de acción que se presencia ("las espaldas hechas ruedas de salmón", por ejemplo, es una frase recurrente que no va nunca acompañada de verdaderos latigazos). Pero también hay escenas en las cuales reciben sus golpes o sus bofetones de los amos o de las mujeres (criadas de la dama). Menga le pega a Bras dos veces en La carbonera; en una de ellas, utiliza una espada como cinturón y dice al ejecutar el golpe: "por lañ tripas se la espeto" (Acto 2, p. 239). Juana le da un bofetón a Mendo de La mayor virtud de un Rey cuando él le pide un favor (Acto 2, p. 628).

Los elogios del gracioso son más contados y tienden a estar en relación directa con el buen servir, en particular, con la manera en que el gracioso emplea su ingenio para resolverle sus problemas al amo. Es típico, por ejemplo, lo que Lisardo le dice a su criado: "Ay, Tello, espero/ de tu ingenio peregrino/ una notable invención." (Sin secreto no ay amor, Acto 1, vv. 877-879). Y tal aprecio puede

convertirse en verdadero elogio:

Bitonto, tú eres discreto,
y así te encargo mi honor;
tanto te estimo, en efeto.
Vente conmigo y sabrás
lo que de tu ingenio fío.

(El buen vecino, Acto 2, p. 13)

No, son, pues, elogios efusivos, ni están yuxtapuestos a los casos de injuria. Pero el hecho de que el gracioso le sea casi indispensable al amo, más la aparente contradicción entre el ser llamado "necio" constantemente y el ser tan apreciado por su ingenio, me hacen concluir que de cierta manera el gracioso sí ha heredado el tratamiento injurioso/elogioso de la tradición popular que alcanzó su máxima expresión en Rabelais.

Es de notar también que, de la misma manera en que a veces el gracioso es el "barro de aldea", el más bajo de todos, es a veces el más distinguido. Así el Faquín de El hijo de los leones es escogido, por ser el que mejor sabe hablar, para presentar una petición ante los nobles de la aldea. Y los pastores de Lo que está determinado reconocen la superioridad de Fabio, el gracioso, también por su estilo de hablar:

No hables, Fabio, por modos
que de lo comun excedas;

habla en estilo que puedas
ser entendido de todos.

(Acto 1, p. 221)

Este elogio indirecto forma un fuerte contraste con la manera en que tratan a Garbín en La esclava de su hijo; son extremos de apreciación que tienen su explicación en las raíces de la risa que encarnan estos personajes.

4. El disfraz y la libertad de movimiento y de expresión; el gracioso y el poder. El gracioso es el personaje más ubicuo, más flexible, y más atrevido en el habla, de todos los personajes-tipo de la comedia. La razón de esta libertad de movimiento y de expresión es que no está restringido por las reglas que gobiernan a los que pertenecen al mundo oficial. Va y viene sin que nadie cuestione sus acciones; miente, ingenia trampas, se disfraza de infinitas formas; critica duramente a su amo sin sufrir repercusiones por ello; habla con el Rey como si fuera su igual; en fin, no hace caso de las barreras que limitan a los demás personajes, y éstos a veces se comportan como si él fuera invisible (lo cual contribuye bastante a la sensación de que está "fuera" y, por lo tanto, libre).

Existe un nexo fundamental entre el disfraz y la libertad del gracioso. El Tello de El caballero de Olmedo muestra tener conciencia de esto cuando se le ocurre disfrazarse de maestro de latín para ganar acceso a la casa de Inés: "...es linda ocasión/ para que yo vaya y venga/

con libertad a esta casa." (Acto 2, vv. 390-392). Efectivamente, él tendrá libre acceso a la casa de Inés durante el resto de la obra, mientras que a don Alonso le tocará esperar (pasivamente) las noticias que le trae Tello (activamente). Don Alonso llega a envidiar la libertad de la cual goza Tello: "¿Cuándo, Leonor, podré entrar/ con tal libertad aquí?" (Acto 3, vv. 318-319).

También Tristán de El perro del hortelano es más libre que su amo; aquél se desliza de lugar en lugar, mientras que Teodoro permanece en la casa de Diana, sujeto pasivo de las ocurrencias y cambios de ella. Es precisamente por su libre acceso a los diferentes ambientes sociales que Tristán está en la taberna en el momento en que Ricardo y Federico (rivales de Teodoro) llegan allí a buscar un asesino que mate a Teodoro. Luego demuestra su capacidad de transformación, su agilidad y su libertad de movimiento disfrazándose de griego para entrar a casa del conde Ludovico y convencerlo de que Teodoro es el hijo que perdió hace veinte años.

Cuando al Hortensio de El amigo por fuerza le dicen que tiene que disfrazarse de médico, responde con "¿Hay Proteo que se mude en más formas?" (Acto 3, p.280), comentando la capacidad de transformación y de renovación típica del gracioso y muy reminiscente del sentido original de las imágenes del carnaval. El gracioso que se disfraza logra degradar el mundo alto entrometiéndose en él con su tono

cómico (esto se verá claramente cuando llegemos al análisis de una escena singular de La discreta enamorada). Pero no es posible dejar de ver que el gracioso es el único personaje disfrazado: en estas escenas no se puede decir que se hayan borrado las jerarquías, sino sólo que un individuo las ha transgredido. Y no hay que olvidar tampoco que el propósito de estas actuaciones fingidas no es la degradación misma sino el de ayudar al amo a salir con algún proyecto suyo. La degradación ocurre, y proporciona mucho deleite a un público que por lo menos en parte resiente la jerarquización social reflejada en la comedia; pero está subordinada a un plan maestro que quiere negar la verdad de la degradación.

La libertad de expresión es un privilegio que, como nos indicó Bradford, pertenece bastante exclusivamente al gracioso. Su atrevimiento con el amo llega a grados verdaderamente asombrosos. Por ejemplo, si leyéramos fuera de contexto el siguiente intercambio entre Tristán y Feliciano (La Francesilla) sería difícil decir cuál es el amo y cuál el criado:

FELICIANO.	No me hables más palabra.
TRISTÁN.	Manda menos y anda más.
FELICIANO.	¡Ah, villano!
TRISTÁN.	Y labrador que un jumento [a] andar enseña que va cargado de leña y descargado de honor.

(Acto 2, vv. 1096-1098)

Tristán está ejerciendo una libertad que sólo se les permite a los graciosos, bajo la sanción de la risa. Y esta clase de risa, claro, nos remite al ambiente popular donde con ella se tira lo alto hacia la zona de lo bajo. (Nótese aquí, además, la degradación implícita en la comparación que Tristán hace de su amo a un jumento.)

La libertad especial de la cual goza el gracioso también se ve en la licencia que Lope le da en la presencia del Rey, representante supremo de la seriedad, como vimos un poco al examinar el tema de la comida. Y en cierto sentido esta licencia está emparentada también con el disfraz, sólo que esta vez es un disfraz natural, el de la inconciencia o la ingenuidad del tonto, del bufón. "Con la capa del donaire/ todo el palacio penetro" dice el gracioso de El guante de doña Blanca (Acto 1, p. 17), [12] refiriéndose no a una capa de tela sino a la capa invisible que le da la sanción del loco, sanción que le permite moverse como si estuviera disfrazado físicamente. También el Mendo de La mayor virtud de un Rey comenta la libertad que su parentesco con los payasos le confiere:

Pensando que soy bufón,
aquestos de los cochillos

12. apud., DÍEZ BORQUE, 1976, p. 253.

colorados y amarillos,
como en Castilla lo son,
me han dejado entrar; no hay hombre
que me pregunte quien soy...

(Acto 3, p. 639)

Y el Alano de Los nobles cómo han de ser expresa lo mismo cuando dice, "... quiero ser bufón/ porque en todo me entrometa" (Acto 2, p. 114).

El Rey y el gracioso representan polos opuestos en cuanto a la libertad. El Rey debe comportarse rectamente, haciendo siempre lo que conviene para el bien de sus súbditos, sin cansarse, sin errar, sin descuidarse, etc.: está muy restringido. Por eso surgen tantos conflictos entre las pasiones que siente el Rey como hombre y el código que lo rige como monarca. En cambio el gracioso no tiene responsabilidades serias (salvo la de mantenerse fiel a su amo), no sufre las consecuencias de sus acciones traviesas (tampoco de las maldades que llega a ejecutar a causa de tener un amo malvado, como en las comedias de santos), puede moverse y expresarse con bastante libertad. Así que es de esperar que el Rey sienta cierta atracción por el gracioso; a veces incluso, llega a envidiarlo. Y el gracioso, con su lucidez esporádica, parece entender mejor que nadie las privaciones de las cuales sufre el Rey. Pelayo, por ejemplo (El mejor alcalde, el Rey), personaje aparentemente ignorante y simple, comenta que

Sólo es desdicha en los reyes
comer solos, y por eso

de rey que juega al soldado,
pues viste de todas piezas.
REY. Don Juan, desde hoy me servid
en palacio.

(Acto 1, p. 549)

Martín no sólo se salva de ser castigado por su audacia,
sino que es premiado por ella.

La libertad otorgada al gracioso frente al Rey se
extiende a situaciones en las que el Rey encubre su identidad
y entabla una conversación con aquél. En éstas el
gracioso puede meterse en grandes líos, como hace Mendo al
final de Los Tellos de Meneses: le han hecho creer que lo van
a casar con la Infanta, y Mendo le manda autoritaria y
bruscamente en presencia de su padre, el Rey, porque no sabe
la identidad de ninguno de los dos. El gracioso se vuelve
objeto de risa en este caso, inconsciente de la hilaridad que
despierta, y bastante censurable (se salva de esto último
por ser, después de todo, un personaje que proyecta un
cuadro global festivo). En otros casos el gracioso alecciona
al Rey, quien no puede defenderse libre y totalmente sin
echar a perder el secreto de su identidad. Veamos este
intercambio entre Bras, el gracioso de La carbonera, y el Rey
don Pedro el Cruel, a quien el otro no ha reconocido:

REY. ¿Es esta casa de forma
que contra el rigor del tiempo
pueda pasar esta siesta?
BRAS. Aunque es de un hombre grosero,
es rica, es limpia, y es casa

donde pienso que su dueño
no envidia al Rey en la suya,
los cuidados al de menos.

REY. Tiene el rey don Pedro muchos.

BRAS. Dalde a los diabros, que pienso
que ha de pasar a cochillo
todo lo mejor del reino.

REY. Eso tiene el vulgo loco:
que siendo un rey justiciero,
luego dice que es cruel.

BRAS. Mirad, señor, bien sabemos,
y el cura nos lo predica,
que tiene el divino acuerdo
la josticia y la piedad
en igual balanza y peso.
Pero vemos que se inclina
más a la piedad, y vemos
que no pierde su josticia:
este don Pedro es tan bueno,
que no puede ser mejor;
más es hombre tan soberbio,
que por cualquier niñería
contra su amor y respeto
suele dar un pescozón.
¡Mal año, que por el suelo
ruedan setenta cabezas!

REY. Si lo merecen sus yerros,
¿no es bien hecho?

BRAS. Sí, señor;
pero no todo es bien hecho.
Para matar a un lechón,
¿qué es un lechón?, un conejo,
le tiembla a un hombre la mano,
y éste, señor, es tan fiero,
que, cual segador, derriba
altos y bajos al suelo.

REY. Su padre, contra los moros
mostró valeroso esfuerzo:
don Pedro, ¿no lo hace así?

BRAS. Es valiente caballero,
¡vive Dios!, pero es cruel.

(Acto 1, pp. 219-220)

Ahora bien, esto no quiere decir que Lope esté criticando al Rey mediante el gracioso, sino todo lo contrario: de la misma manera en que frecuentemente el Rey porfía casi hasta el final de una obra en conseguir los

favores de alguna dama con quien no piensa casarse nunca, para detenerse al último momento, cobrar conciencia del error en que ha estado y terminar la obra con algún arreglo justo y magnánimo, aquí se le acusa--en términos de todos modos laudatorios--de arbitrario y cruel, para que luego se vea que realmente no es así. Al final de La carbonera Pedro el Cruel decide desistir de su intención de matar a Leonor, su hermana, intención que ha provocado toda la acción de la obra. Bras mismo pronuncia un discurso largo y culto (serio) en el tercer acto que pinta al Rey como divino, supremo, magnífico, etc.

Díez Borque dice lo siguiente con respecto al conflicto poder-amor que podría parecer crítico del Rey en algún momento:

La solución es mostrar la perfección absoluta del Rey, que vencíéndose a sí mismo en su inclinación amorosa, se retira de la contienda.[13]

Las palabras del gracioso que critica al Rey sin saber a quien se dirige funcionan de manera parecida: ayudan a que el poder controle sus excesos; crean, además, la sensación de que el Rey tiene contacto con todos los niveles de su reino y que se preocupa por sus opiniones. Bras subraya esto último en ese discurso tan singular del tercer acto a que ya aludí:

13. DIEZ BORQUE, 1976, p. 74.

que con la más poderosa
Majestad, en todo tiempo
cualquiera pobre negocia;
que es ver un rey como Dios
abierta [sic] las puertas todas
para cuantos van y vienen,
sin que de nadie se esconda.

(Acto 3, p. 240)

Y, como dice Díez Borque también, "no son infrecuentes las alabanzas al Rey desde la óptica realista e ingenua del gracioso".[14] Aunque puede que nos alejemos un poco de la demostración de la libertad que rodea al gracioso, creo que vale la pena ver un buen ejemplo de estas alabanzas, ya que con ellas se constata una de las maneras en que la risa está a servicio de la ideología de las clases dominantes en la comedia. En el ejemplo que sigue, además, tomado de El buen vecino, pasa lo mismo que en la escena transcrita de La carbonera: el gracioso no sabe que el caballero es el Rey. Así no puede haber sospechas de que el gracioso esté predispuesto a alabar al Rey simplemente porque es su Rey.

Carlos (el amo de Bitonto, el gracioso) se ha casado con Elena en contra de la voluntad de ella; ahora resulta que está disgustado porque ella insiste en no quererlo, en mantener vivo el recuerdo de un amor que sentía por otro antes de su matrimonio. Cuando el Rey lo manda lejos otra vez, entonces, Carlos no quiere ir porque teme que Elena lo

14. DÍEZ BORQUE, 1976, p. 153.

deshonre si se queda sola. El Rey le convence de que vaya, jurando que él mismo le guardará la casa y el honor (será el "buen vecino"); por otra parte, Carlos deja a Bitonto en la casa, disfrazado de labrador, diciéndole a Elena que lo ha traído para que la entretenga con su buen humor. A nosotros nos da a entender que Bitonto va a funcionar como espía (función seria, mediante la cual presta su servicio al código de valores de los nobles). En cuanto parte Carlos, Elena se apresura a hablar con César, su pretendiente de antaño, por el balcón. Llega el Rey, encubierto, a defender la casa y a espantar a los intrusos. Bitonto pronuncia el siguiente parlamento mientras observa la escena que transcurre en la calle:

¡Oh, embozado más valiente
que de tres no hiciste caso!
¡Por Dios, que alargaba el paso
el amator penitente!
[¡Oh,] hideputa, bellaco!
¡Qué de estocadas que tira!
¡Qué bien a los tres retira!
¡Por Dios, que hace en un saco
que quepan honra y provecho!
¡Por Dios, que lo pasan mal,
aunque lleve cada cual
un suegro puesto en el pecho,
porque entre las tres espadas
tan rayo se arroja airado,
que parece que le ha dado
perlesía de estocadas!
¡Oh, quién supiera el que ha sido
aquel divino valor
de quien, con tener amor,
los tres hombres han huido!

(Acto 2, pp. 17-18)

Así que el gracioso es capaz de decir disparates frente al Rey, sacar la espada, y hablar atrevidamente. Pero al mismo tiempo reconoce su superioridad total y natural e indirectamente Lope expresa mediante este personaje su apoyo a la monarquía absoluta. Es de notar que las alabanzas directas del gracioso al Rey son menos eficaces: tienden a deberse a la ingenuidad del personaje, lo cual hace difícil que sus comentarios se tomen muy en serio (por ejemplo, muchos graciosos se sorprenden al ver que el Rey es "palpable", de carne y hueso, etc., a lo cual el amo responde con un "¿Pues, qué creías?"). Y, aunque todos los personajes de la comedia expresan su apoyo a la monarquía en algún momento u otro, tiene especial importancia el hecho de que lo haga el gracioso, personaje de herencia popular y carnavalesca.

5. Referencias a la comedia. Otro aspecto de la libertad del gracioso es su capacidad de salirse del ámbito de la ficción de la obra teatral para hacer comentarios que pertenecen más bien al ámbito del público. Este privilegio, creo, le corresponde por ser un personaje ubicado en la tradición de la risa festiva. En el carnaval, como vimos en el primer capítulo, no hubo barreras entre espectáculo y espectador; en la comedia, entonces, es lógico que el personaje más carnavalesco rompa la barrera entre foro y público. Se establece mediante este recurso

una complicidad especial entre el gracioso y el auditorio; se subraya, además, lo que se ha venido sosteniendo en este trabajo, es decir, que la risa del gracioso es colectiva, compartida por objeto risible y sujeto riente.

Montesinos da algunos ejemplos de "la crítica de los temas de la comedia que el gracioso mismo hace":

Un criado que oye a una dama hacer en silva la relación de sus cuitas, y no en romance, como era la práctica, puede interrumpirla así:

¡Vive Dios que me has cogido!
Gusto señora tienes,
que yo esperaba un romance
y en verso procedes.

(Amor con vista, Acto 1, p. 605)

Y si el romance parece obligado, no dejará de notar que lo hay o no lo hay:

Sali de notable trance,
que cuando el escucha oí,
de dos leguas presumi
que teníamos romance.

(El saber puede dañar, Acto 3, p. 116)

Hasta la onomástica usual es objeto de sus burlas:

LOPE ...Y ese otro, ¿cómo se llama?

FABIO. Fabio, señor.

LOPE. Socorrido
nombre en las comedias, vaya;
vinculado está en los pajes.

(La amistad y la obligación, Acto 2, p. 352.) [15]

15. MONTESINOS, 1967, p. 62.

Ni Leavitt ni Bravo-Villasante recogen ejemplos de Lope en sus artículos sobre este tema (cf. notas 37, 63 y 64), pero Bravo-Villasante señala en las notas de su edición de Amar sin saber a quién que dos veces Limón "nos recuerda que estamos viendo una comedia" a propósito de la mula que le robaron al principio de la obra:

Cosa es llana
que tendréis guardada en casa
la mula en que os arrugasteis,
cuando al buen don Juan dejastéis
con las manos en la masa.
Decidnos de ella; que hay hombre
que hasta de una mula parda
saber el suceso aguarda,
la color, el talle y nombre;
o si no, dirán que fue
olvido del escritor,
como el cuento de un pintor.

(Acto 3, vv. 2031-2042)

Y luego:

Heme holgado
que pareciese la mula,
tanto por cumplir con ella
alguna mular memoria,
como que al fin de la historia
no nos pregunten por ella.

(Acto 3, vv. 2094-2099)

A este conjunto de ejemplos lopescos recogidos por la crítica anterior, quiero agregar algunos que yo he encontrado. Primero, en este parlamento de Zorrilla de La cortesía de España, este gracioso está enojado porque Julia, la criada a quien ha estado cortejando, parece querer

casarse de repente con otro:

Casamiento de repente
parece boda en comedia,
que en un punto se remedia
por no cansar a la gente.

(Acto 3, p. 368)

Claro que Zorrilla no hace referencia exacta al hecho de que él está participando en una comedia; pero hablar de tal estrategia teatral en una obra de teatro traspasa los límites de la pura ficción: se percibe el "guiño de ojo" del dramaturgo detrás de los bastidores (o delante de un ilustre senado defendiendo sus técnicas).

Limón (Amar sin saber a quién tampoco indica que la costumbre que comenta en el siguiente trozo sea propia de la comedia, pero como ésta es una obra de 1620 (o después), el público habría visto ya más de 20 años de comedias en las que los criados formaban relaciones amorosas paralelas a las que surgían entre amos y amas; así que no dudo que ésta se haya entendido como una referencia a esta costumbre teatral:

Dime tu nombre;
y pues amas quieren amos,
los criados nos queramos.

(Acto 1, vv. 571-573)

Alano de Los nobles como han de ser sí hace mención concreta de su pertenencia a una obra dramática. Este

parlamento está pronunciado cuando está solo en el escenario, además; el "señores míos" va dirigido directamente al público:

Yo desde ahora seré
no lacayo de comedia,
si bien quiero ser bufón,
porque en todo me entrometa;
que al fin entre ser bufón
por aquellas salas regias
algo tiene de verdad,
y no es tanta impertinencia
como que un rascacaballos
siempre con Reyes se meta;
y, adiós, señores míos,
porque se va la recua.

(Acto 2, p. 114)

Un ejemplo muy parecido a éste es esta confesión de Aloja (Enmendar un daño a otro ya transcrita en otra parte de este capítulo:

Ahora yo quiero hablar claro,
pues que no me escucha nadie.
Señores, yo soy gallina,
esto es verdad;...

(Acto 2, p. 309)

Finalmente cito este corto diálogo entre el Rey y Tacón de Engañar a quien engaña:

REY. ¿Viste salir dos mujeres
por aquí, Tacón?

TACÓN. Sí vi,
(Gracias doy al Rey de reyes
que una vez se vio en comedia
"viste" a que [se] respondiese
con propiedad, sin buscar
a Plinio que lo sentencie.)

(Acto 1, p. 190)

Me parece que el comentario de Tacón nos hace reír precisamente porque rompe las reglas del mundo ficticio que se crea en el escenario. Dentro de la verosimilitud de ese mundo, Tacón no puede tener conocimiento de la existencia de la comedia en la cual figura. No creo que sea demasiado rebuscado ver en esa transgresión de las reglas un parecido con lo que la risa carnavalesca lograba: la destrucción de barreras que dividían y limitaban.

6. Enrevesamiento. El Pelayo de El mejor alcalde, el Rey se auto-caracteriza como "el que dice al revés todas las cosas" después de una deliciosa escena en la que repite todas las palabras de su amo, invirtiendo el orden de cada expresión y haciendo notar su presencia en un momento en el cual le correspondería más bien el silencio:

DON TELLO.	Veinte vacas y cien ovejas darás a Sancho, a quien yo y mi hermana hemos de honrar la boda.
SANCHO.	¡Tanta merced!
PELAYO.	¡Merced tanta!
SANCHO.	¡Tan grande bien!
PELAYO.	¡Bien tan grande!
SANCHO.	¡Rara virtud!
PELAYO.	¡Virtud rara!
SANCHO.	¡Alto valor!
PELAYO.	¡Valor alto!
SANCHO.	¡Santa piedad!
PELAYO.	¡Piedad santa!
DON TELLO.	¿Quién es este labrador que os responde y acompaña?
PELAYO.	Soy el que dice al revés todas las cosas que habra.

(Acto 1, vv. 442-454)

Fuera del contexto de esta escena donde el personaje bajo destruye la seriedad del alto con su intromisión constante, su imposición de su propia manera de decir las cosas, su apropiación de una forma que no le corresponde "naturalmente", no sería más cómica la frase "virtud rara" que la original, "rara virtud". El enrevesamiento mismo, que en el carnaval simbolizaba "la imagen de lo antiguo y de lo nuevo, de lo agonizante y lo naciente", [16] produce esta risa.

A veces el enrevesamiento ocurre cuando el gracioso elogia algo que para el público y los demás personajes tiene un valor negativo. La mujer, por ejemplo, uno de los temas favoritos del gracioso, recibe un tratamiento enrevesado en comparación con la manera en que la ven los galanes:

y vi una moza del mesón que tiemblo
en pintar la figura que tenía.
La cara sin afeitte y desgredadas
unas ciertas madejas al descuido,
y toda con un cierto descontento,
que parece que a todos obligaba
a quitalle el enojo que tenía.
Los ojos socarrones y calzados
a lo bellaco; el habla sacudida,
y la boca, a lo pícaro, torcida.
Decir el brío, el codo y el despejo,
el "qué le digo", el "oiga" y el "quedito",
el "no se burle", el "téngase" y el "déjeme"

16. BAJTÍN, 1974, p. 375.

son cosas que rindieran la modestia
de los siete filósofos de Grecia.
Habléla tierno y respondiome airado;
mas púsele las armas de Filipe
con los rayos que sacan de Segovia,
y sonriyóse a un lado de la boca,
como quien trae alcorza con la lengua,
que el plus crece el amor y el desdén mengua.

(Zorrilla, La cortesía de España, Acto 2, pp. 355-356)

El Monzón de Del mal lo menos también se enamoró de una
mujer que no sólo encarna el revés de la belleza cortesana
sino también del comportamiento noble y honroso:

MONZÓN. Yo me enamoré en España
de una moza montañesa,
a pedazos gorda y magra
como ijada extremeña,
discreta como bellaca
y más falsa que discreta.
De esto de coz al estribo
más determinada y diestra
que una mula de alquiler
o que una posta gallega.
Érase cierto pasante
que andaba de amor con ella,
y éranse dos boticarios...

SILVIA. ¡Válame Dios!, ¿Tantos eran?

MONZÓN. Eran tantos, que podían
servir en una primera,
y a ninguno entraban oros,
que siempre eran flujes de ella.

(Acto 3, p. 464)

Algo parecido es el caso del gracioso rústico que cree
que un saludo, un insulto o un golpe de una mujer indica que
lo quiere, cuando todos los demás saben que el revés es
cierto. Pelayo (El mejor alcalde) cree que Elvira, la dama,
se quiere casar con él en vez de con Sancho porque ella le
dijo un día, "A fe, Pelayo, que están gordos los puercos".

El Mendo de Los Tellos de Meneses entiende más que su amigo Sancho:

SANCHO. Antiyer la pellizqué
y tal mojicón me dio
que sin seso me dejó.

MENDO. Y, ¿es favor?

SANCHO. Pues, ¿no lo fue,
si el brazo y la mano tenía
más limpio que están las frores?

MENDO. Sancho, de tales favores
tengo yo muchos al día.

(Acto 2, p. 516)

Y a veces el gracioso se saca de algún apuro fingiéndose loco, hilando en una sola descripción términos contradictorios y opuestos, es decir, enrevesados el uno con respecto del otro. Con esto exaspera a los que lo están interrogando, pues ha abandonado la zona de la comunicación clara para esconderse en el lugar del sentido oscuro. Cuando el Tello de Sin secreto no ay amor finge ser astrólogo para despistar a Roberto en su búsqueda de un rival cuya identidad éste desconoce, ocurre este intercambio:

ROBERTO. Aora bien, díme las señas.

TELLO. Muestra el aspecto fecundo
de Marte, y Venus, que es onbre
barbinegro y barbirubio,
blanco, moreno, alto, baxo,
los ojos claros y turbios,
cano, lanpino, doblado,
sençillo, flaco, espaldudo,
con un lunar en la planta
del pie, sin color alguno,
que le está en extremo bien.

(Acto 3, vv. 2220-2230)

Tenemos otro ejemplo de esto en el Pelayo de El mejor alcalde, el Rey, quien está caracterizado como débil e indiscreto. El Rey le ha prohibido decirle a nadie que va a visitar el pueblo para investigar el rapto de la labradora. Pero cuando Sancho anuncia la próxima llegada de un "gran pesquisidor", Pelayo casi echa a perder el secreto de la verdadera identidad del pesquisidor. Sancho lo tiene que callar varias veces y cuando se va, Nuño, quien se había fijado en lo que pasaba entre Sancho y Pelayo, interroga a Pelayo:

NUNO. Ven acá, Pelayo.
PELAYO. Tengo
qué decir a la cocina.
NUNO. Ven acá, pues.
PELAYO. Luego vuelvo.
NUNO. Ven acá.
PELAYO. ¿Qué es lo que quiere?
NUNO. ¿Quién es este caballero
pesquisidor que trae Sancho?
PELAYO. El pecador que traemos
es un... ¡Dios me tenga en buenas!
Es un hombre de buen seso,
descolorido, encendido;
alto, pequeño de cuerpo;
la boca, por donde come;
barbirrubio y barbinegro;
y si no lo mire mal,
es médico o quiere serlo,
porque en mandando que sangren,
aunque sea del pescuezo...
NUNO. ¿Hay bestia como éste, Juana?

(Acto 3, vv. 1992-2009)

Este recurso, además de ejemplificar la manera en que el

gracioso tiende a la inversión, al enrevesamiento y a la enumeración (que recuerda el desmembramiento del cuerpo grotesco), es importante porque con él el personaje actúa conscientemente para impedir que su propia debilidad lo domine. Después de casi haber cedido a la fuerza de sus defectos naturales de manera inconsciente o inevitable, se salva con recurrir a la sanción del loco, demostrando otra vez cómo el disfraz natural del loco le proporciona la libertad, esta vez en forma de una huida verbal. Como dije al principio de este capítulo, los defectos del gracioso no tienen consecuencias graves; pero a veces lo meten en embrollos como éste, y la manera en que se rescata nos proporciona mucho deleite.

7. Recursos lingüísticos. Bajtín habla extensamente de la técnica rabelesiana de "apoyarse en el elemento oral del lenguaje... Las palabras surgidas de esta fuente se hallan en un estado de frescura perfecta, aun no pulidas por el contexto escrito y libresco".[17] Normalmente no sería demasiado novedoso que un personaje teatral utilizara ese lenguaje, especialmente un personaje que, si se le pidiera verosimilitud, hablaría todos los días en ese estilo. Pero el lenguaje de la comedia del XVII es ya un lenguaje "libresco", y uno de los rasgos más atractivos del gracioso es su uso de expresiones demasiado informales,

17. BAJTÍN, 1974, p. 413.

generalizaciones populares o cómicas, juramentos, bendiciones y maldiciones, basados todos en la inversión de los altos valores, y otras maneras que tiene de rebajar el lenguaje al nivel popular como, por ejemplo, el uso del diminutivo, forma que jamás emplearía un personaje serio, y la creación de neologismos.

Los juramentos--elemento básico en el lenguaje de la plaza pública, lenguaje que presta mucho sentido al realismo grotesco--abundan en el gracioso. Jura en nombre de Dios, de los santos, de la Virgen María, de la Santísima Trinidad, de su propia madre; en el cuerpo de todos aquellos; e igualmente en los traidores, diablos y otros personajes del mundo bajo. Así que el fenómeno del juramento funciona de manera parecida al elogio/injurias: va de un extremo al otro, desde lo más sagrado hasta lo más repudiado, pasando por una etapa intermedia, el jurar sobre sí mismo, el cual correspondería a la auto-dégradación en el caso de las injurias. No hay, pues términos neutrales, sino que todos están muy cargados de expresividad, de emoción, etc. (la neutralidad, como la discreción, caracteriza más bien el lenguaje serio, medido, que procura no transgredir límites).

Pelayo (El mejor alcalde, el Rey) es muy dado a jurar en nombre de los santos: "¡San Blas! ¡San Pablo! (Acto 2, v. 1568); "¡San Macario!" (Acto 2, v. 1590); "¡Santo Domingo de Silos!" (Acto 3, v. 2262). Tizón (La fianza satisfecha) va

desde lo santo hasta lo maldito, pasando por sí mismo en la trayectoria, aunque no llega a maldecirse propiamente:

¡Válgame Santa María,
San Gil, San Blas, San Antón!
y ¿quién te ha hecho, Tizón,
entre los turcos espía?
¡Oh, malhaya Belcebú!

(Acto 1, vv. 579-83)

Nuflo (El Aldegüela) añade "¡San Crisóstomo!" a la lista (Acto 2, p. 149); Matorral elabora un juramento muy novedoso con "¡El hermano de Juan de Dios me valga!" (Amar por burla, Acto 3, p. 655); y Lupercio de El mérito en la templanza combina el recurso cómico del juramento con el de la creación de neologismos para producir la siguiente exclamación no sólo fresca y original sino casi hiperbólica:

¡Válgame la Trinidad!
¡San Cristóbal, bravo Atlante,
valedme, pues sois gigante,
contra esa gigantidad!

(Acto 1, p. 572)

El Alano de Los nobles cómo han de ser reniega del diablo, y luego jura en nombre de Judas y de Cristo (cribas) en un solo enunciado, lo cual demuestra espléndidamente cómo la cultura popular busca extremos y rebasa límites: " ¡Voto a Judas, juro a cribas!" (Acto 1, p. 124).

Este mismo Alano formula el siguiente juramento, el cual

ejemplifica una tendencia que también se ve en las bendiciones, es decir, la de jurar a base de la constancia de algún mal (en este caso, la inconstancia femenina; en otros, la longevidad de los suegros, la codicia, del avaro, etc.)

pues juro por la inconstancia
de esa mujeril flaqueza,
por los untos que relucen
en esas caras de tienda
de que he de irme a cenar
luego que la noche venga
y que jamás han de verme,
si acaso se vuelven ciegas.

(Acto 2, p. 114)

Otras bendiciones de Alano que tienen como base esa clase de enrevesamiento son: "Vivas más años que un suegro/ a quien un desdichado ha de heredarle,/ más que una torre, plaza o calle" (Acto 1, p. 105-106); "Vivas más que en los necios la porfía" (Acto 2, p. 115); y "vivas más que los tesoros/ en cofres de avaros viejos" (Acto 2, p. 122). Mendo (La mayor virtud de un Rey) sigue esa última línea de pensamiento: "Dios os guarde tantos años/ como un avariento rico/ a un hijo galán y franco" (Acto 2, p. 636).

El Gabino de El hombre de bien está dispuesto a sufrir las degradaciones más insoportables en caso de no estar diciendo la verdad:

Digo si te ofendí,
mala sarna se me pegue,
que por más que rasque y friegue,
jamás se aparte de mí.

Digo que me dé dos coces
el overo en la barriga;
que una deuda me persiga
y una mujer me dé voces.

Que templen mis oídos
un órgano, que es la cosa
del mundo más enfadosa
para todos los sentidos.

Que duerma donde haya lana,
que es el más terrible olor;
o que viva un herrador
enfrente de mi ventana.

Que entre bárbaros sin ley
ande las piernas descalzas,
y se me caigan las calzas
delante del mismo Rey.

(Acto 3, p. 328)

Claro que el personaje no sufre tales castigos, pero al ofrecerse a ellos está creando una imagen claramente carnavalesca a su alrededor: pide que lo lastimen por medio de los cinco sentidos físicos, más su dignidad, es decir, que lo degraden al máximo.

Lupercio (El mérito en la templanza) incorpora a su juramento/auto-maldición una crítica a los médicos y a las dueñas:

¡Plega al cielo que si he dado
causa a tu injusto dolor,
un médico enterrador
me sangre con resfriado!

Celos me pida una dueña,
y me los dé quien me pida;
sudores me dé en la vida,
graciosidades, la leña.

Y, finalmente, señor,
si sé lo que me preguntas,
estas maldiciones juntas
me comprendan.

(Acto 3, p. 591)

Las maldiciones suelen ser más largas y elaboradas que las bendiciones, pero son muy parecidas a éstas en cuanto a su contenido, lo cual no debe sorprendernos, ya que en este sistema de imágenes el elogio y la injuria (igual que otros contrarios) están próximos el uno a la otra. Así, la siguiente maldición, pronunciada por el Galindo de La prueba de los amigos, se sirve de material que podría ser igualmente incorporado a una bendición o a un juramento auto-degradante:

¡A, falsa! Plega a los cielos
que lleges a tal edad
con la misma libiandad,
que mueras de rabia y celos;
seas vieja enamorada
de un mozo tan socarrón
que le pages a doblón
la cox y la bofetada!
¡Plega al cielo que al espejo
te mires un diente solo,
y más que lucès el polo
arrugas en el pellejo!
¡Plega a Dios que estés tan calba
que nadie te pueda asir,
y que no puedas dezir
a nadie: "la edad me salva"!

(Acto 3, vv. 2739-2754)

La siguiente maldición que nace de la furia de Mendo (Los Tellos de Meneses) es especialmente significativa porque la imagen de los pies que crecen desbordantemente entra perfectamente bien en el canon grotesco y delata al gracioso como personaje capaz de concebir así el cuerpo:

¡Oh, plega a tus pies ingratos
que crezcan de aquí a San Juan
tanto, que en un cordobán
no haya para dos zapatos!

(Acto 3, p. 524)

También es notable en el gracioso el uso de interjecciones poco o nada usuales; mediante éstas se crea el ambiente "refrescante" y "novedoso" que aparta al gracioso del habla formal y retórica de los demás. Limón (Amar sin saber a quién) convierte el nombre de una ciudad en una exclamación singular: "¡Andújar!" (Acto 1, v. 952). Zorrilla (La cortesía de España sale con "¡Tararira!") (Acto 2, p. 348); y Chacón (La niña de plata) grita "¡Remoquetico!" (Acto 1, p. 277), expresión que significa, además de serlo, "dicho agudo y satírico".

Y como se ha observado en otra parte, el gracioso salpica su habla con extranjerismos, con expresiones del latín y con lenguas y palabras que él mismo ha inventado. Además de hacer que el lenguaje del gracioso sea más rico, variado e inesperado que el lenguaje serio, estas expresiones nos remiten al bajo estrato corporal porque niegan que la palabra oral tenga un claro contenido:

La Edad Media sólo conoció la comicidad primitiva de la lengua extranjera. En los misterios, las frases dichas en lenguas inexistentes que debían provocar la risa por su ininteligibilidad son bastante corrientes.[18]

18. BAJTÍN, 1974, p. 425, nota 1.

Si el discurso oficial es intencionalmente inteligible, el extra-oficial será todo lo contrario (sin que deje de comunicar el sentido que lo subyace). Por cierto que el latín también entraría en esta categoría porque ya para el siglo XVII, aunque mucha gente todavía lo reconocería y lo entendería, ya se percibiría como lengua ajena, y para muchos, desconocida.

La razón por la cual los neologismos se salen fuera del discurso oficial, sin embargo, es casi contraria a esta explicación. Un sentido nuevo y original es creado mediante la violación de la forma de vocablos ya existentes. De hecho, la inteligibilidad del neologismo es mayor que la de la palabra que ha sido deformada, así que ocurre una intensificación de sentido en vez de una huída de él. Pero es de todos modos una ruptura con la forma oficial, de manera que se nos lanza en estos casos también al mundo extraoficial, donde todo está teñido de risa.

Manuel Durán señaló alguna vez que "[e]l gran mérito de Bakhtine consiste en haber señalado el hilo interno que une las cuentas del collar; la orgía, el desafío, los disfraces, la escatología, la locura. En cuanto juntamos

19. "El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura", en Michael D. McGana y Juan de la Cuesta, eds., Cervantes and the Renaissance, Easton, Penn., 1980, p. 74.

las piezas del rompecabezas todo adquiere nuevo sentido." [19] Esto es lo más cierto con respecto a los recursos lingüísticos que utiliza el gracioso. Hasta ahora ha faltado una explicación que sirviera para dar cuenta tanto de la risa provocada por los recursos escénicos que le son propios, como la que es producida por la repetición de ciertos temas, la que emitimos cuando se porta audazmente, y la que surge cuando emplea ciertos recursos lingüísticos. Al descubrir el vínculo entre el lenguaje de la plaza pública y las imágenes del carnaval medieval, Bajtín nos ha dirigido al terreno común de los recursos lingüísticos del gracioso y sus demás rasgos cómicos. Al mismo tiempo, ahora parece sumamente natural que un personaje cómico que alaba la comida, el vino y el sueño, que se disfraza y se mueve libremente, que es a veces injuriado y a veces elogiado, también nos provoque risa con juramentos, bendiciones y maldiciones nada usuales: todos estos rasgos están vinculados en el sistema de la risa festiva.

8. Las tripas: una escena singular de "La discreta enamorada". La siguiente escena de La discreta enamorada demuestra muy bien la manera en que varios de los rasgos "carnavalescos", más el ingenio del personaje, están combinados en el gracioso para crear el ambiente festivo que lo rodea. Tiene la virtud, además, de mostrar al gracioso yuxtapuesto a un figurón, de manera que se ve claramente cómo el uno es consciente de la risa que provoca, mientras que el otro no lo es. Esto es importante, pues, como he dicho antes, la risa que causa el figurón es la más cercana a la que se suele llamar "correctiva"; y se opone a la festiva que, según yo, es la que tiende a aportar el gracioso.

En esta "farsa" (así la llama Lope en los últimos versos de la obra) la madre de la dama y el padre del galán representan la vejez ridícula que se niega a aceptar la realidad (los dos están cegados por su vanidad y su lascivia), frente a la juventud fresca e ingeniosa de los hijos. Esta oposición coloca a la obra de inmediato en la zona de lo carnavalesco, pues recordemos que la lucha entre lo viejo y lo nuevo, que se resuelve a favor del segundo, es fundamental en el sentido del carnaval (y vimos un ejemplo en Rabelais de la violencia que puede resultar de la pugna entre la vejez recalcitrante y el nacimiento de lo nuevo; aquí el conflicto no llega a la violencia porque los viejos finalmente ceden, reconociendo su error y aceptando su

vejez). Por supuesto que Hernando, el criado gracioso, está de lado de los jóvenes. De hecho, su presencia es la fuente principal del ambiente carnavalesco que impera donde están ellos tres, aunque hay que reconocer que Fenisa, la dama, también es alegre e ingeniosa; Lucindo, el galán, resulta algo pálido al lado de ella y de Hernando.

Como personaje carnavalesco, Hernando es flexible y ágil; la mejor prueba de ello es que se disfraza dos veces, haciéndose pasar primero por mujer y luego por galán. Es en esta segunda escena donde se ve el contraste entre los dos tipos de personajes cómicos. Belisa se ha dejado convencer de que Lucindo se quiere casar con ella, a pesar de que él es un joven de la edad de su hija, Fenisa. Todo es engaño, claro, algo que ha inventado Fenisa para que Lucindo pueda entrar a veces en casa, ya que ellos dos son los que realmente se corresponden en el amor (por el mismo motivo, Fenisa se había visto forzada a aceptar una propuesta de matrimonio del padre de Lucindo, quien también se cree lo suficientemente galán como para serle atractivo a una mujer tan joven y hermosa como Fenisa). En esta escena, pues, Fenisa le ha dicho a su madre que Lucindo le quiere hablar por la reja. Entonces, para que Lucindo pueda realmente hablar con Fenisa, Hernando toma el traje de su amo y ocupa su lugar en la reja. Pero hacia el final de la escena deja que su propio carácter se entrevea a tal grado que sólo un personaje ciego (tonto, vanidoso, insensible), como Belisa,

no lo notaría:

BELISA. ¿Sois Lucindo?
HERNANDO. No soy yo,
 después que vivís en mí;
 pero soy el que os adora
 con el alma que le dais,
 pues mi humildad levantáis
 a vuestro valor, señora.
 --¿No va bueno? (APARTE A LUCINDO.)

LUCINDO. ¡Pesia, tal,
 que hablas con gran discreción!

HERNANDO. Estoy hecho un Cicerón.
BELISA. Puesto que parece mal,
 Lucindo, que una mujer,
 que en fin de Fenisa es madre,
 la case con vuestro padre
 y a vos os venga a querer,
 que en efeto sois su hijo;
 llegado a que me queráis,
 yo confieso que me dais,
 un juvenil regocijo.
 ¿Es posible que os agrado
 y que os parezco tan bien?

HERNANDO.
 Esas tocas reverendas,
 ese estupendo monjil,
 ese pecho varonil,
 testigo de tantas prendas;
 ese chapín enlutado,
 que del pie los puntos sabe,
 que pisa el suelo, más grave
 que un frisón recién herrado,
 esa bien compuesta voz,
 ese olor, de amor espuela,
 que es azúcar y canela
 de aquestas tocas de arroz;
 esos antojos al lado,
 para encubrir los de enfrente;
 ese manto, en que consiente
 ser el amor manteado;
 esa encarnada nariz,
 donde amor destila y saca
 ámbar, mirra y tacamaca,
 más que el Arabia feliz;
 en fin, tocas, pies, frisón,
 nariz, monjil, manto, antojos,
 voz, chapín, son a mis ojos
 selvas de varia lición.

LUCINDO. ¿Escuchástelo?

FENISA. Sospecho
que ha de entender el engaño.

BELISA. Satisfecha estoy, mi bien.
HERNANDO. Dejando aquesto también,
¿tienes algo que me dar?
Porque en dándome un enojo,
o en jurando alguna cosa,
me da una hambre espantosa;
soy preñada con antojo.

BELISA. ¿Gana tienes de comer?
HERNANDO. Rabio, por Dios.

BELISA. Todo es malo
cuanto hay en casa; un regalo
mañana te quiero hacer.
¿Qué conserva comes bien?
Que soy en dulces notable;
de guindas es razonable,
y de perada también.
Duraznos es extremada.
¿Qué conserva haré?

HERNANDO. Un menudo
con su perejil; que dudo
que la haya tal, bien lavada.

BELISA. ¿Deso gustas? Pues hallaste
la limpieza, la sazón
y el buen gusto.

HERNANDO. Cosas son
en que el tuyo conformaste.
Enviamele mañana.

LUCINDO. ¿Hay villano tan grosero?
BELISA. ¿Qué menudo hacerte espero!

HERNANDO. No será peor la gana.
BELISA. ¿Menudo comes?

HERNANDO. No pudo
ponerse ese gusto en duda,
porque quien sirve a viuda,
se obliga a comer menudo.

(Acto 3, pp. 171-172)

Nos reímos aquí con Hernando, Lucindo y Fenisa, de Belisa. Nos encontramos en una relación de complicidad con ellos tres; todos formamos parte de una colectividad de la cual Belisa está excluida. Nuestra risa, o más bien la de los demás personajes, terminará corrigiendo el defecto

ridículo que ha apartado a Belisa de esta colectividad (al final le dice a su hija: "Pues, ¿Cómo me has engañado?/ Mas ya lo dice tu risa", Acto 3, p. 178). Bergson explica que es necesario que estén apartados estos personajes "defectuosos", porque sólo si hay suficiente distancia entre sujeto risiente y objeto risible puede ocurrir el entumecimiento del sentimiento de no querer ofender (y de otros sentimientos: ya vimos que la risa, según Bergson, es intelectual). Claro que esto sólo es cierto para la risa negativa, correctiva.

Cuando Hernando se siente confiado de haber llevado a cabo el engaño, ("dejando aquesto también"), se sale un poco del papel que está desempeñando y juega aún más con Belisa, poniendo de manifiesto la falta de fineza en ella rebajándola fácilmente del nivel de las conservas (el lujo, lo delicado, lo trivial) al de las tripas, símbolo e imagen de la esfera del principio material y corporal. Hernando está perfectamente consciente de lo que hace, aunque la manera natural con que manipula la conversación hacia la comida deja la impresión de que su naturaleza lo lleva por ese camino sin que él pueda controlarse. Es claro que Lucindo y Fenisa creen que así pasa: de ahí su miedo de que Hernando deje entrever el engaño (han subestimado la vanidad y la lascivia de Belisa, lo cual no ha hecho Hernando). Pero cuando están a solas Lucindo y Hernando, tienen el siguiente intercambio, en el que se aclara que Hernando sabía bien lo

que hacía y por qué (y el hecho de que remate la escena con el juego de palabras nos deja la impresión de un Hernando astuto, consciente de sus actos):

LUCINDO. Ven tras mí. Pero ¿qué fue
aquello que le has pedido?

HERNANDO. Un menudo.

LUCINDO. ¿Y eso pudo
pedir tu lengua, grosero?

HERNANDO. Tu negocias por entero,
yo negocio por menudo.

(Acto 3, p. 172)

Este pasaje nos mueve a risa también porque Hernando toma una forma culta y seria--la del requiebro amoroso--y la rellena de un contenido bajo y enrevesado; la risa que esto causa es aumentada por el hecho de que Belisa se deja llevar tanto por la forma que no llega a darse cuenta de que el contenido está mal. Nótese la degeneración gradual de la conversación, movimiento hacia abajo que resalta la naturaleza popular de Hernando y la risa que genera. Comienza con un concepto que sería típico de cualquier galán serio, cargándolo, además, de ironía con la referencia a su "humildad"; con ésta se subraya el hecho de que ella está haciendo el ridículo doblemente: primero, por dejarse creer que Lucindo la quiere y, segundo, por estar realizando esta escena amorosa con un hombre muy inferior socialmente a ella, pero muy superior en inteligencia.

En el siguiente trozo de ese parlamento, Hernando intercala términos que tiran hacia abajo ("el chapín", "el

pie", "el suelo"); sugieren pesadez ("más grave que un frisón recién herrado", "tacamaca", "encarnada nariz", "selvas" en vez de "silvas"); hacen referencia al luto, que en este caso nos remite a la falta de virgindad de la "doncella" en cuestión, ya que es viuda ("ese estupendo monjil", "ese chapín enlutado"). Y no podemos dejar de notar también el uso de expresiones enrevesadas ("ese pecho varonil") o simplemente inadecuadas: la referencia a los "antojos", que pueden ser a la vez unos lunares feos y los anteojos "de enfrente", dos cosas indicativas de la vejez que ella quiere olvidar. Son frases que un verdadero amante no diría jamás. Y termina de degradar la conversación centrándola en el menudo.

Ya vimos la importancia de las tripas en la imaginaria popular y en el realismo grotesco. Esta mención de ellas ejemplifica bien la manera en que incorporan al mundo del gracioso casi todas las imágenes carnavalescas: son ya temas discursivos, carentes, por lo general, de todo hiperbolismo (encontramos todavía listas de comidas favoritas, por ejemplo, pero éstas no crean la misma impresión de crecimiento perpetuo, vida propia, abundancia, fertilidad, etc., que las enumeraciones grotescas). Pero es significativo que Hernando no deja de hacer referencia a la suciedad del menudo: todavía la imagen de las tripas es ambivalente, representativa tanto de la vida alegre (la comida) y la muerte (el desperdicio).

C O N C L U S I Ó N

En las páginas anteriores he querido constatar que ciertos graciosos de Lope de Vega son personajes "carnavalizados", es decir: que festejan la vida mediante la risa que traen a la comedia, que se ubican en una tradición popular, que, en fin, presentan rasgos que recuerdan concretamente las imágenes del carnaval medieval. Al mismo tiempo, al comparar las imágenes que proyectan éstos con las del realismo grotesco, he visto que la "actitud del siglo XVII" hacia la risa es distinta de la renacentista. De hecho, los resultados de mi investigación concuerdan en este punto con lo que había dicho Bajtín al respecto, es decir, que la risa ya no puede expresar una concepción universal del mundo, que ocupa un rango inferior en la literatura ("sólo el tono serio es de rigor"), que llega a ser "una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos." [1]

En el gracioso la ambivalencia de las imágenes carnavalescas se ha perdido o diluido en muchos casos; tampoco recuerdan mucho estas imágenes la abundancia de los antiguos ritos de fertilidad, pues el hiperbolismo falta casi

1. BAJTÍN, 1974, p. 65.

por completo en su estilo. Algunas de las imágenes como, por ejemplo, el miedo, se presentan ya como reminiscencias del realismo grotesco, ya como ejemplos de la inferioridad del personaje; así, se ve en éstas la contradicción que caracteriza la manera en que el XVII oficialmente ve la risa: recuerda bien el sentido que tenía para el Renacimiento y no puede dejar de recurrir a éste si quiere gustar, pero busca alejarse del elemento liberador o subversivo de la risa, que había sido desarrollado plenamente durante el Renacimiento. Esta contradicción refleja, además, la "crisis del Barroco", cuyos efectos, según Maravall, "fueron más largos y de signo negativo" en España, donde se experimentaba "el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación." [2]

El gracioso aporta una risa cargada de subversión, no en el nivel del contenido de sus palabras, sino en un nivel oculto, el de su sentido histórico y mítico. He querido comprobar que esta risa alegre y significativa universalmente invita a todos a participar en la comedia. Pero participar en la comedia significaba en esa época recibir mensajes destinados a moldear los valores del público, a señalar el comportamiento congruente con estos valores, y a impedir que

2. MARAVALL, 1975, p. 69.

se pensara de manera contraria a la oficial. A veces el gracioso defiende abiertamente el código oficial; y siempre está a servicio de su amo, no porque se le paga por ello o porque se le mantiene, sino porque la comedia lo presenta como totalmente integrado al sistema. Se forma así una relación interesante entre risa y seriedad en el gracioso, relación que ha estado en el horizonte del presente trabajo desde los primeros momentos de la investigación y que será tema de una investigación futura.

B I B L I O G R A F Í A *

I. Fuentes primarias

Vega Carpio, Lope Felix de, El aldegüela, BAE, 224, pp. 115-175 [manuscrito de la Biblioteca Nacional, 1623].

_____, Amar por burla, Acad. N., 1, pp. 625-659 [manuscrito de la Biblioteca Nacional, s.a.].

_____, Amar sin saber a quién, Anaya, Salamanca, 1967 [Parte XXII, extravagante, 1630].

_____, El buen vecino, Acad. N., 4 pp. 1-29 [Parte XXXIII, 1642].

_____, El caballero de Olmedo, en Bruce W. Wardropper, ed., Teatro español del siglo de oro, Scribner's, N.Y., 1970, pp. 151-251 [Parte XXIV, 1641].

_____, La carbonera, BAE, 242, pp. 211-255 [Parte XXII, 1635].

_____, El castigo sin venganza, Castalia, Madrid, 1970 [manuscrito autógrafo, 1631].

_____, Con su pan se lo coma, Acad. N., 4, pp. 295-334 [Parte XVII, 1621].

_____, La cortesía de España, Acad. N., 4, pp. 335-373 [Parte XII, 1619].

_____, Del mal lo menos, Acad. N., 4, pp. 441-476 [Parte IX, 1617].

_____, La discreta enamorada, BAE, 24, pp. 155-178 [Comedias escogidas de los mejores ingenios de España (1652-1705)].

_____, Engañar a quien engaña, Acad. N., 5, pp. 181-212 [suelta, s.a.].

_____, El engaño en la verdad, Acad. N., 5, pp. 213-254 [suelta, s.a.].

*

[] indica la primera edición conocida de la obra.

- _____, Enmendar un daño a otro, Acad. N., 5, pp. 296-324 [suelta, s.a.].
- _____, La esclava de su hijo, Acad. N., 2, pp. 162-190 [manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, s.a.]
- _____, El esclavo de Venecia, Acad. N., 5, pp. 325-363 [manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, s.a.].
- _____, La fianza satisfecha, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1971 [suelta, s.a.].
- _____, La Francesilla, en Miriam Ellis, Lope de Vega's "La Francesilla": a critical, annotated edition together with a metric translation of the Galvez manuscript, tesis doctoral inédita, Universidad de California, Santa Cruz, 1979 [Parte XIII, 1620].
- _____, Fuenteovejuna, en José Martel y Humen Alpern, eds., Diez comedias del siglo de oro, Harper & Row, 1968, pp. 75-140 [Parte XII, 1619].
- _____, El hijo de los leones, Acad. N., 12, pp. 269-298 [Parte XIX, 1623].
- _____, El hombre de bien, Acad. N., 12, pp. 299-338 [Parte VI, 1615].
- _____, Más vale salto de mata que ruego de buenos, Acad. N., 7, pp. 362-394 [Parte XXVI, extravagante (Zaragoza 1645)].
- _____, La mayor virtud de un Rey, Acad. N., 12, pp. 618-648 [Vega del Parnaso, 1637].
- _____, El mejor alcalde, el Rey, José María Díez Borque, ed., Ediciones Istmo, Madrid, 1974 [Parte XXI, 1635].
- _____, La merced en el castigo, Acad. N., 7, pp. 538-570 [Parte XXVI, extravagante (Zaragoza 1645)].
- _____, El mérito en la templanza, Acad., 7, pp. 571-599 [suelta, s.a.].
- _____, La niña de plata, BAE, 24, pp. 273-295 [Parte IX, 1617].
- _____, Los nobles cómo han de ser, Acad. N., 8, pp. 101-132 [suelta, s.a.].

- _____, La noche toledana, BAE, 24, pp. 204-225 [Parte III, 1612].
- _____, El perro del hortelano, Castalia, Madrid, 1970 [Parte XI, 1618].
- _____, Porfiar hasta morir, BAE, 41, pp. 96-111 [Parte XXIII, 1638].
- _____, La prueba de los amigos, Univ. de Georgia Press, Athens, Georgia, 1973 [manuscrito autógrafo, 1604].
- _____, El saber puede dañar, BAE, 41, pp. 113-132 [Parte XXIII, 1638].
- _____, Servir a buenos, Acad. N., 13, pp. 581-613 [Parte XXIV, 1641].
- _____, Sin secreto no ay amor, MLA, Baltimore, 1894. [manuscrito autógrafo, 1626].
- _____, Los Tellos de Meneses, I, BAE, 24, pp. 511-527 [Parte XXI, 1635].
- _____, El vencido vencedor, Acad. N., 10, pp. 153-186 [manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, 1635].

II. Fuentes secundarias

- Arjona, J.H., "La fecha de La Francesilla", HR, 5 (1937), 73-76.
- _____, "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega", HR, 7 (1939), 1-21.
- Bajtín, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barral, Barcelona, 1974.
- Bentley, Eric, The life of the drama, Atheneum, New York, 1964.
- Bergson, Henri, Le rire: essai sur la signification du comique, Librairie Felix Alcan, París, 1922.
- Bradford, Marjorie E.C., "The gracioso of Lope de Vega", tesis doctoral inédita, Radcliffe College, 1929-30.
- Bravo-Villasante, Carmen, "La realidad de la ficción negada por el gracioso", RFE, XXVIII (1944), 264-268.

Cano-Ballesta, Juan, "Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval", en Manuel Criado de Val, ed., Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 777-783.

Delano, L.K., "Lope de Vega's gracioso continues to ridicule the sonnet", Hispania, 18 (1935), 383-400.

Díez Borque, José María, Sociología de la comedia española del siglo XVII, Cátedra, Madrid, 1976.

Durán, Manuel, "El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura", en Cervantes and the Renaissance, Michael D. McGana y Juan de la Cuesta, eds., Easton, Penn., 1980, pp. 71-86.

Freud, Sigmund, El chiste y su relación con lo inconsciente, en Obras completas, T. I, 3a ed., Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

Guthrie, William B., The comic celebrant of life, tesis doctoral inédita, Vanderbilt University, Nashville, Tenn., 1968.

Hendrix, W.S., Some native comic types in the early Spanish drama, Columbus, Ohio, 1925.

Herrero, Miguel, "Génesis de la figura del donaire", RFE, 25 (1941), 46-78.

Kinter, Barbara, Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts, Wilhelm Fink, Munchen, 1978.

Leavitt, Sturgis E., "The gracioso takes the audience into his confidence", BC, 7 (1955), 27-29.

_____, "Notes on the gracioso as dramatic critic", Studies in Philology, 34 (octubre de 1931), 847-850.

Ley, Charles David, El gracioso en el teatro de la península, Revista de Occidente, Madrid, 1954.

Lottman, Anna Marie, The comic elements in Moreto's "comedias", tesis doctoral inédita, Universidad de Colorado, 1958.

Maravall, José Antonio, La cultura del barroco, Ariel, Barcelona, 1975.

_____, El mundo social de "La Celestina", 3a ed., Gredos, Madrid, 1964.

- _____, "Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros", Ideologies and literature, 1 (1977), núm. 4, 3-32.
- _____, Teatro y literatura en la sociedad barroca, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.
- Meredith, George, "An essay on comedy", en Wylie Sypher, Comedy, Doubleday & Co., Inc., Garden City, N.Y., 1956, pp. 3-57.
- Montesinos, José Fernández, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", en idem., Estudios sobre Lope, Anaya, Salamanca, pp. 21-79. [Homenaje a Menéndez Pidal, Tomo 1, Madrid, 1925, pp. 469-501].
- Molho, Mauricio, Cervantes: raíces folklóricas, Gredos, Madrid, 1974.
- Noriega Cantú, Alfonso, El humorismo en la obra de Lope de Vega, UNAM, México, 1976.
- O'Neal, Robert Dawson, An interpretation and extension of the gracioso idea in the plays of Lope de Vega, tesis doctoral inédita, Florida State Univ., 1968.
- Place, E.B., "Does Lope de Vega's gracioso stem in part from Harlequin?", Hispania, 14 (1934), 257-270.
- Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro, C.N.R.S., París, 1980.
- Salomon, Noel, Recherches sur le theme paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega, Feret & Fils, Bordeaux, 1965.
- Silverman, Joseph H., "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional", Hispania, 35 (1952), 64-69.
- _____, Lope de Vega's "figura del donaire", tesis doctoral inédita, 2 tomos, Universidad de California/Berkeley, 1955.
- Watts, Le Claire Barnett, The clown: a comparison of the comic figures of Lope de Vega and William Shakespeare, tesis doctoral inédita, Universidad de Connecticut, 1966.