

Kolmanová, Magdaléna

Conclusiones

In: Kolmanová, Magdaléna. *"Afréntate de que yo / te enseñó el vivir" : el gracioso y su papel de consejero en el teatro de Lope de Vega*. Primera edición
Brno: Masaryk University Press, 2023, pp. 191-206

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78300>

Access Date: 11. 12. 2024

Version: 20230621

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

3 CONCLUSIONES

3.1 Los consejos del gracioso en la acción dramática

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

El último grupo se encuentra en el extremo opuesto de la escala respecto a la primera vertiente mencionada. Se trata de las opiniones que encuentran en la comedia lopesca una subversión bien escondida (Charlotte Stern, 1982; Catherine Connor-Swietlicki, 1995; Melveena McKendrick, 2000, etc.). Según McKendrick, Lope utiliza un tipo de *doublespeak* para criticar y halagar la monarquía a la vez a través de sus obras. El gracioso es, según ella, más bien un recurso para decir verdades que otros no pueden decir. Según F. William Forbes, 1978 o Manuel Durán, 1988, el gracioso incluso significa un camino al cambio de la sociedad gracias a su conducta carnavalesca.

Antes de entrar en la comparación de las conclusiones de nuestro análisis previo en este estudio con las teorías mencionadas, hay que agradecer la contribución de todas estas actitudes. Mientras que la primera apela a entender el teatro áureo dentro de las relaciones sociales de aquella época y recuerda hechos históricos que aclaran las condiciones en las que las obras surgían, la segunda actitud recuerda que se sigue tratando de arte y no de documentos históricos. No obstante, el segundo grupo, sin ser tendencioso, tiende a evaluar el arte de manera más intuitiva y menos científica, por ejemplo, cuando habla de características personales de Lope de Vega como presupuestos de interpretación de su creación. «Ingenuo», «cordial», «orgulloso de su país» (1981: 91) son características que se pueden muy bien intuir en su obra y a partir de todo lo que sabemos de su vida, pero no deberíamos entenderlo como base de investigación. El mismo error metodológico aparece también en varias partes de los estudios del tercer grupo. Aunque esta última vertiente puede ser considerada como la más extrema, hay que destacar que recuerda la otra cara de la moneda. Es decir, que en la obra de Lope no figuran solo reyes justos, galanes bravos y criados sumisos, sino también lo contrario, y que hay que tenerlo en cuenta a la hora de evaluar su base ideológica.

Tomando en cuenta todo eso, analizamos una pequeña parte de los textos y evaluamos un aspecto del personaje del criado gracioso, una faceta suya poco explorada para lo interesante que es, para contribuir con unos pocos hechos a esta discusión.

Antes de empezar la polémica con nuestras propias conclusiones cabe recordar una teoría que ya mencionamos en el capítulo «2.7. Público», que propone un marco socio-político a esta disputa. Juan Carlos Rodríguez, en su libro *Teoría e historia de la producción ideológica* (1ª edición 1974), analiza la transición del sustancialismo (también organicismo), o sea, de la mentalidad feudalista, hacia el animismo, o sea, la mentalidad burguesa, y llega a afirmar que en España:

3 Conclusiones

la fuerza que los estamentos feudalizantes (nobiliarios y eclesiásticos) ejercen sobre el espacio político del Absolutismo español impide que tal espacio consiga una «autonomía» y un poder suficiente para lograr asentar las bases que habrían abierto la posibilidad de una evolución «autónoma» de la burguesía, hasta alcanzar ella misma el poder político, etc. (2017: 327)

Es decir, en España, esta transición de lo «público» a lo «privado» nunca se ha llevado a cabo. Si aceptamos esta tesis, entendemos por qué las lecturas subversivas del teatro aurisecular son imposibles, o sea, como dijo Pedraza: «La comedia no nació, desde luego, con vocación revolucionaria, porque en ese caso no hubiera nacido» (1981: 91). Este hecho también explicaría por qué los «partidarios» de la lectura subversiva de la comedia provienen en la mayoría de los casos del ámbito anglosajón⁵⁵, la crítica literaria de otras zonas se basa en presupuestos político-sociales muy diferentes.

Los aspectos exteriores del personaje se han mostrado, de hecho, como los más útiles para el tema de la interpretación ideológica: del tipo social que representa el gracioso («2.3. Tipo») y su relación con el público de aquella época («2.7. Público»). Al analizar las características del tipo y los consejos generales en las que presenta su «ideología personal» hemos encontrado dos corrientes opuestas.

3.2.1 «La vía de escape»

La primera corriente proviene de su sabiduría popular, que le da el derecho de aconsejar a su amo en asuntos de relaciones personales⁵⁶, gracias al uso de sentencias y cuentecillos ejemplares puede decir verdades y «poner de manifiesto los defectos del galán sin temor a su ira y su castigo» (Valcárcel, 1992: 217) y gracias a este «servicio» muchas veces requerido por su amo, puede hacer al público vulgar, cuyo *alter ego* representa en las tablas, sentirse superior al noble en este sentido. Explicamos los mecanismos de esta sabiduría en la primera parte de las conclusiones. Esta corriente, que Abirached llamaría la vía de escape (2011) o Ruiz Ramón la función catártico-conjuradora (1989), proviene también de la inherente comicidad del gracioso, cuya base es su libertad bufonesca, o locura carnavalesca (un tema ya de Erasmo, más tarde desarrollado por Mijaíl Bajtín), que le permite decir lo que quiera: replicar a su amo, desobedecer o hasta insultarlo⁵⁷. Tal comportamiento y, en general, la voz del criado en las tablas, po-

55 Manuel Durán nació en España, pero pasó la mayoría de su vida en universidades americanas.

56 Incluso Díez Borque admite esta función del gracioso (1976: 248).

57 Se dedican a esta influencia carnavalesca en el gracioso Ley (1954), Maravall (1977), Forbes (1978), Cano-Ballesta (1981), Vitse (1994), di Pinto Revuelta (2014) y sobre todo Thacker (2004, 2009).

sibilita cierto tipo de distanciamiento del sistema al espectador del vulgo. Ruiz Ramón explica este distanciamiento en los bufones calderonianos (2005: 223), Juan Manuel Rozas habla de la función distanciadora del gracioso en general y lo ejemplifica en las intervenciones que recortan «el vuelo lírico de sus amos» (1980: sección 6, párr. 5). En 1978, F. Wiliam Forbes trataba en su artículo «The “gracioso”: Toward a Functional Re-evaluation» esta parte del gracioso, pero cometía el error de exagerar la importancia de su fuerza carnavalesca y acaba definiéndolo como «structural entity or device which allows for an openness to change, an expansion of alternative modes of behavior» (p. 83). No obstante, la sociedad después de la aparición del gracioso no se hizo más libre, sino más bien lo contrario, como documenta el creciente poder de la censura (Pedraza, 2018b; Presotto, 2019) y el inmóvil sistema organicista del gobierno (Carlos Rodríguez, 2017). Forbes también equipara la figura del donaire con el pícaro en su función de «presenting that entire social construct from a radically different perspective» (1978: 79), que es otra idea errónea ya que, como explica Maravall (1977), el pícaro es un personaje socialmente móvil que sufre y lucha contra las injusticias del sistema social de la época, etc. mientras que el gracioso no busca la libertad, sino que se acomoda al sistema y se mofa, a veces, de sus defectos.

Hablando de esta vertiente carnavalesca, podríamos estar de acuerdo con McKendrick cuando describe muy bien lo bufonesco del personaje, que le permite su comportamiento fuera de las convenciones de la época:

Plain speaking and home truths are the *gracioso's* stock-in-trade, his unfettered opinions at once licensed and safeguarded by his comic role; convention guaranteed immunity. He is the common man expressing the common man's view of things, possessed of an autonomy which the other characters, more circumscribed by their roles in the play, do not enjoy. (2000: 76)

No obstante, ya no podemos estar completamente de acuerdo con la continuación de la descripción: «What he says could be conveniently dismissed, but it could not be erased because his observations are crystallizations of preoccupations embodied in the play as a whole and in its parts» (2000: 76). Estar de acuerdo significaría aceptar la lectura subversiva de la comedia de Lope. Si algún personaje representara una acusación del sistema gobernante, debería hacerlo notar en sus acciones y en el argumento de la obra como tal. Pongamos un ejemplo muy peculiar que utiliza McKendrick de la obra de *Querer la propia desdicha* del año 1619. En el segundo acto se presenta un diálogo entre el rey y el gracioso Tello, quien critica de manera graciosa al rey por su aislamiento de la gente, también utilizando un cuentecillo, que es su recurso favorito para decir verdades peligrosas. Continúa el diálogo:

3 Conclusiones

REY Tello, ejemplos de tu mano
 no pueden tener valor.

TELLO Gran razón tienes, señor.
 Hable del campo un villano.

REY Qué hay por allá, que también
 informa algún desigual.

TELLO Señor, decir mucho mal
 y hacer [siempre] poco bien.
 En estos dos polos solos
 se mueve, aunque injusta ley,
 una corte.

REY Pues el rey
 tiene diferentes polos.

TELLO ¿Qué, señor?

REY Premio y castigo
 [para el malo, y para el bueno.
 ¿Qué hay del Conde?]⁵⁸
 (Acto II)

Comenta McKendrick: «The king is naturally allowed to have the last word, but what Tello, with the gracioso's traditional licence, has said remains said» (2000: 75).

De hecho, se trata de un diálogo muy interesante porque la crítica del rey y de la corte en el ejemplo presentado es muy abierta y fuerte, pero la autora ya no dice cómo continúa esta relación. A continuación de este diálogo, Tello se queja de su pobreza y destaca su modestia diciendo «quien sirve, y calla, harto pide», el rey le dice que pida porque Dios también quiere que el hombre le pida y luego el rey se va. En el tercer acto Tello avisa al rey de la actuación loca de don Juan, lo que el rey agradece diciendo «Tello, siempre he conocido / que tienes ingenio, y honra» y luego «De ti me fío / en el suceso más grave». Al fin de la obra entrega a Tello la tenencia de la Alcaldía de Madrid, a lo que responde Tello: «Reformar pienso mil cosas». Es un final muy poco corriente, no obstante, hay que ver que el rey es quien otorga el «premio» al «desigual» por su lealtad. No podemos hablar, entonces, de una verdadera crítica del rey (de la monarquía), si él se presenta tan generoso que incluso deja al criado que reforme la ciudad. Al mismo tiempo, hay que reconocer que el citado diálogo entre el rey y el gracioso sería impensable en la realidad y que podría causar emociones catárticas en el público vulgar. La crítica de la corte queda dicha, pero el abuso de poder por parte de la aristocracia es tema de varias obras lopescas (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, etc.) y el personaje del Rey siempre representa el restablecimiento del orden de Dios.

58 Ponemos entre corchetes las partes que la autora no cita.

Melveena McKendrick, no obstante, en otro lugar explica su actitud hacia los finales de las obras: «Their conciliatory endings are a prudent negotiation of the uncomfortable disjunction between the ideal and the real, and to be distracted by them is to overlook the cumulative force of the theatrical experience of personal inadequacy, moral failure and inept government» (2000: 111). Sin querer entrar en un debate más detallado, a nuestro juicio, los finales forman parte de las obras e ignorarlos significa evitar una parte importante del conjunto.

3.2.2 «La censura de desviaciones»

Gracias a este ejemplo llegamos a ver la segunda «corriente» mencionada que hemos encontrado en los consejos del gracioso. Abirached describe esta dirección contraria (a la vía de escape) en el imaginario social como la que «censura las desviaciones del orden social» (2011: 48); Ruiz Ramón habla de la «función celebrativa, que le permite a una sociedad afirmar sus propias creencias y estimaciones, autoconfirmando su visión del mundo y su ideología» (1989: 147). Si consideramos todo el argumento, el gracioso de la comedia áurea de hecho siempre está conforme: siempre se casa, nunca abandona a sus amos, nunca chismea sobre su amo, a veces replica, pero siempre obedece, etc. (con las excepciones que hemos explicado como confirmación de la regla). Muchas veces recibe una recompensa por su lealtad al final de la obra en forma de una esposa, dinero u otros bienes materiales, un buen puesto o incluso poder sobre una ciudad, como hemos visto. Hay que tener en cuenta quién le da estas recompensas y por qué: es un premio por su lealtad.⁵⁹ Nunca hemos visto un gracioso atacar a un noble o rebelarse de alguna manera real.

A la hora de evaluar la «ideología personal» de la figura del donaire, o sea, analizar sus consejos generales, se ha descubierto que lo que dice está en contraste con lo que hace: su visión de las mujeres es misógina de manera hasta sorprendente, pero siempre anima al galán a conquistar a la dama; sus opiniones del matrimonio son cien por cien negativas, pero siempre se casa. Podemos concluir, entonces, que su libertad solo es verbal, sus acciones siempre están subordinadas a la lealtad a su amo. El *doublespeak*, término introducido por McKendrick, en Lope sí existe, pero no en el sentido subversivo de criticar ocultamente y alabar a la nobleza a la vez, sino en el sentido de hablar al vulgo tanto como a la nobleza

59 Díez Borque defiende en su *Sociología de la comedia española del siglo XVII* su opinión acerca de la generosidad de los reyes: «Siempre que aparece la figura del Rey, de una u otra forma, se nos muestra dando algo a sus súbditos; elemento fundamental para canalizar y avivar simpatías hacia la persona real y que, en el fondo, hace referencia a una forma de atenuar las barreras y separaciones sociales, pero no por una llamada a la justicia social, sino por la actuación compensatoria del que disfruta de los privilegios» (1976: 183).

y decirles lo que quieren oír. No podemos ni queremos juzgar en este lugar si la motivación del dramaturgo era el éxito, el dinero, los ideales o algo diferente, pero es cierto que no era por motivos revolucionarios, porque, en ese caso, para volver a citar a Pedraza, la comedia no hubiera nacido (1980: 91). El problema de las interpretaciones subversivas, a nuestro juicio, puede tener raíz en la lectura animista de obras que pertenecen al dominio sustancialista, es decir, buscar la conciencia individual en un contexto socio-cultural que no había conocido la división de lo «privado» de lo «público», en términos de Juan Carlos Rodríguez (2017). El predominio de lo colectivo sobre lo individual es también una de las conclusiones de Jesús Gómez en su libro *Individuo y sociedad en las comedias (1580–1604) de Lope de Vega* (2000).

Por otro lado, si encontramos unos hechos que ofrecen argumentos en contra de la lectura subversiva, ¿significa que estamos de acuerdo con la lectura propagandística en línea de Maravall y Díez Borque? Si evitamos el análisis de obras lopescas cuyo tema es justamente el abuso de poder y nos concentramos solo en el presente corpus, nuestros argumentos para no inclinarnos sin vacilación a estas teorías son las faltas metodológicas que nos hacen percibir las como tendenciosas. Díez Borque, en su *Sociología de la comedia española*, pone ejemplos solo para documentar su doctrina y muchas veces los saca del contexto. Por ejemplo, documenta que el criado no puede aconsejar porque su amo le dice que el consejo del «inferior» no vale (ejemplo citado en el capítulo «2.3. Tipo»), pero ya no menciona que el mismo señor le ha pedido el consejo y los muchos otros casos cuando los amos piden consejo a su criado y luego le dan gracias por ello. «Todo indica que el criado-gracioso no puede ser cuerdo y discreto» (1976: 246), dice, poniendo ejemplos de su incultura (dada claramente por su estado social), pero evita los muchos casos cuando el gracioso es alabado por su discreción o por la solución de varias dificultades del amo, etc.

En general, se omite la importancia del gracioso para la trama. Manuel Durán, partidario de la interpretación más bien revolucionaria, dice en la conclusión de su artículo sobre el gracioso: «Los elementos cómicos [...] no pueden por sí solos convertirse en el eje central de la acción y menos aún determinar el desenlace» (1988: 11). Por supuesto, los elementos cómicos no pueden determinar el desenlace, pero las intervenciones consejeras del gracioso en muchas obras influyen en el desenlace de manera fundamental, como hemos visto. Además, por ejemplo, en *El perro del hortelano*, el gracioso se encarga del desenredo sin aconsejar, actuando por su cuenta.

Los argumentos en contra de la interpretación únicamente propagandística que no provienen de nuestro propio estudio los articularon ya algunos críticos que incluimos para nuestros propósitos en el grupo de actitud moderada o estética. «Aplicar rígidos esquemas ideológicos a la *comedia*, tan varia y rica, es un error» (1980: 93), escribe Felipe Pedraza en 1980 y llega a la misma conclusión,

por ejemplo, Veronika Ryjik muchos años después: «el análisis del proceso de la invención de España y de los españoles por Lope de Vega, revela a un dramaturgo multidimensional, que se puede mostrar simultáneamente como defensor de la ideología dominante y como desestabilizador de esta misma ideología» (2011: 25). Esta paradoja también se refleja en la figura del donaire. El personaje del gracioso no presenta en sí una fuerza ideológicamente desestabilizadora, pero conjuga y representa estas dos corrientes: es libre en su comportamiento, también hacia su amo, más de lo que habría sido posible en aquella época, pero siempre en el marco de la lealtad, que es la única característica *sine qua non* y la única manera en la que este personaje podía existir.

3.3 Entonces, ¿por qué aconseja?

Acabamos de explicar que llegamos a entender el aconsejar del gracioso, sobre todo, como la confluencia de dos corrientes opuestas: «la vía de escape», que es la parte bufonesca y carnavalesca que le permite decir las verdades atrevidas y actuar más libremente de lo que era posible en aquella época; y «la censura de desviaciones», que se basa en la lealtad, que es fundamental en cada gracioso, a pesar de algunas opiniones de los que admiten la lectura subversiva de la comedia nueva. No obstante, también hay otras razones de los consejos y sería incompleto este estudio sin dedicarles unos párrafos en esta última parte del trabajo, que aprovechamos también para resumir las razones más importantes de otros capítulos.

Primero, no se debería olvidar que el teatro de Lope también es un teatro inmensamente poético, es decir, que los consejos del gracioso son, en el nivel más «superficial», una decoración que propicia la vivencia estética al espectador. Hablamos no solo del deleite del verso lopiano en general, sino en el caso del gracioso también de la poesía de sus cuentecillos, proverbios u otros consejos generales.

La forma de sus consejos nos lleva a la segunda razón importante, que es la comicidad de estos. ¿Qué sería la comedia nueva sin los juegos de palabras del gracioso? No hemos subrayado este motivo en el trabajo, porque no ha sido el objetivo de la investigación, pero sus diálogos consiliarios tienen una enorme fuerza cómica, tanto en el nivel de lengua como en el dramático: la agudeza con la que replica o parodia al galán es admirable hasta hoy.

La tercera razón es la posible inspiración de Lope en su propia vida, concretamente en la relación con su mecenas, el duque de Sessa, en la que se encontraba el dramaturgo muchas veces en la posición de consejero, como documenta su correspondencia. Los consejos de Lope en asuntos de amor y las aventuras en las que participaba con el Duque se parecen llamativamente a las que luego apa-

recían en las tablas.

Lope se inspiraba por supuesto también en la literatura. El influjo de la tradición popular le ayuda a conectar con el público vulgar a través de la sabiduría popular del gracioso. Es evidente también la influencia de la literatura de consejos medieval y, por ejemplo, ya en *El conde Lucanor* encontramos el ejemplo del personaje del consejero, socialmente inferior, pero con autoridad de sabio.

La labor consiliaria del gracioso tiene una importancia para la acción dramática poco estimada por la crítica. El personaje aconseja muchas veces de modo que influye en la trama de manera decisiva. Se desarrolla esta función del auxiliador en la intriga amorosa también por el poder de la censura, que prohíbe mostrar las relaciones libres de la nobleza en las tablas. El criado, entonces, es quien activa al galán a la conquista de la dama e inventa cómo superar los obstáculos sociales de la relación deseada.

Otra *raison d'être* importante del gracioso consejero es que es el portador de la sabiduría vital, experimentado en todo lo mundano que suele ser lejano al noble joven. Esta faceta del personaje es la que atraía tanto al público vulgar a los corrales, porque podía sentirse equivalente, o incluso superior, a la nobleza, lo que permitía provocar sentimientos catárticos.

El gracioso se hizo un elemento tan amado y exigido por el público que algunos hablan de la redundancia de su presencia en las obras. Cervantes se mofa de esto en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cañas Murillo habla de la época de la exageración de los rasgos y Arellano insiste en la inutilidad del personaje en las tragedias, a menos que se convierta en un personaje trágico. Nosotros, no obstante, creemos que nunca debería subestimarse la presencia de este personaje, sobre todo por su función de consejero, cuyo carácter fundamental para la poética del teatro lopesco hemos tratado de realzar en este trabajo que, *senado, aquí se acaba*.