



«Afréntate de que yo / te enseñe el vivir»

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

Magdaléna Kolmanová



MASARYK
UNIVERSITY
PRESS



#524

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS



«Afréntate de que yo / te enseñó el vivir»

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

Magdaléna Kolmanová

**MASARYK
UNIVERSITY
PRESS**

BRNO 2023

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Kolmanová, Magdaléna

“Afréntate de que yo - te enseñe el vivir” : el gracioso y su papel de consejero en el teatro de Lope de Vega / Magdaléna Kolmanová. – Primera edición, electrónica. – Brno : Masaryk University Press, 2023. – 1 online zdroj. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 2787-9291 ; 524)

České a anglické resumé

Obsahuje bibliografii a bibliografické odkazy

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

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

- Vega, Lope de, 1562-1635
- španělské drama – 16.-17. století
- divadlo – Španělsko – 16.-17. století
- dramatické postavy
- interpretace a přijetí literárního díla
- komický sluha
- gracioso
- monografie

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

Reseñadores:

Dr. Simon Kroll (University of Vienna)

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

Dr. Clara Monzó Ribes (Universitat de València)

La ilustración en la cubierta se basa en los diseños de vestuario publicados en: El tracista Tristán. *Centro Virtual Cervantes* [online]. Instituto Cervantes, 1997–2023. [cit. 2. 2. 2023]. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/obref/perro_hortelano/introduccion/tristan.htm

© 2023 Masaryk University, Magdaléna Kolmanová

ISBN 978-80-280-0218-3

ISBN 978-80-280-0217-6 (print)

ISSN 1211-3034 (print)

ISSN 2787-9291 (online)

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

Índice

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

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

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

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Palabra preliminar

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 La imagen en la crítica

1.2.1 La imagen de las funciones internas del gracioso

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.2 Interpretaciones ideológicas del teatro del Siglo de Oro

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

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

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

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

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

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

1.2.2.1 Conservación de valores absolutistas y propaganda política

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

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

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

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

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

1.2.2.2 Renovación de valores y crítica antiabsolutista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.2.3 Actitud moderada o estética

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Cuestiones metodológicas

1.3.1 Objetivos del trabajo

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

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

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

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

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

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

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

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