

¿Cómo definir al gracioso de Calderón? Los críticos, frente a las dificultades que surgen al intentar caracterizar a esta figura, concuerdan en un solo punto: el gracioso—contrariamente a los demás personajes de la comedia española—no es lo que se suele llamar un “carácter,” por faltarle la coherencia psicológico-moral del caballero, del galán o de la dama (con sus actitudes y reacciones siempre muy estereotipadas) y por revelar en cambio una conducta varia, versátil, en cierto sentido *contradictoria*.¹ Ya ingenuo, ya observador agudo, el criado gracioso parece ser a la vez una criatura de limitados recursos intelectuales y un genio adivinador, voz del instinto natural y portavoz del poeta. Así, Chato, en *La hija del aire*, mientras se pelea con su mujer Sirene, dice—entre tantas otras barbaridades—cosas que contribuyen a iluminar la fisonomía del personaje central, de Semíramis.² Y Clarín, aunque más astuto que Chato, no deja de sorprendernos con su ingeniosa descripción de Rosaura, vista como bizarra amazona e interpretada (¿o interpretable?) como caos, materia universal en movimiento.³ El contraste de *simpleza* y *agudeza*, que se da con andanza salutaria, puede llevar a verdaderas incongruencias psicológicas.

Es cierto que el gracioso tiene su repertorio, y no faltan estudios que se han empeñado en clasificarlo a fin de llegar a una definición.⁴ Así, se le atribuye la tendencia a mostrarse poco heroico, oportunista, cobarde; a preferir una vida regalona siguiendo solamente su gusto; a comportarse como charlatán, burlón o jugador; a parodiar a su amo y a reírse de los demás, siendo mozo travieso y alegre en tal grado que viene a formar un vivo contraste con el mundo “serio” y problemático de sus dueños. Pero estos rasgos morales, con que se ha intentado describir su papel, no son, desde luego, constantes. Si, por ejemplo, un tipo como Brito (en *El príncipe constante*) es fanfarrón y cobarde, otro como Juanete (en *El pintor de su deshonra*), dando pruebas de una locuacidad no menos exuberante, resulta ser un modelo de valor y fidelidad, un criado perfecto. Este hecho nos induce a aceptar con reservas la teoría romántica según la cual la función del criado gracioso consiste ante todo en dar más realce al sentido caballeresco de su amo.⁵ Demasiados ejemplos nos prueban que el gracioso calderoniano no se limita a fungir de anti-héroe: ni la cobardía ni cualquier otra cualidad moral bastan para explicar su papel. El que quisiera, pues, pintar al gracioso de Calderón con la paleta de colores que hasta aquí hemos indicado, debería matizarlos continuamente y combinarlos, para cada caso, de manera distinta. De esta forma, claro, no conseguiría explicar lo que realmente distingue al personaje cómico calderoniano: ciertas inconexiones en los comentarios; una rara mezcla de simpleza e ingeniosidad; la desconcertante manera de hablar, ya charla, ya discurso enigmático y alusivo, en suma: su forma de ser *contradictorio*.⁶

Frente a una fenomenología tan varia y complicada, ciertos críticos, resignados a no poder atribuir a una sola cara aspectos tan contrastantes, acabaron por definir al gracioso de Calderón como el mismo símbolo de la *variedad* y de la *versatilidad*, viendo en ello un rasgo típicamente barroco: lo “proteiforme” de que hablaba Jean Rousset.⁷

El gracioso, pues, como figura del virtuosismo barroco. Sin embargo, en vez de atribuirle tantas caras diversas, tantos aspectos contrastantes, pensamos que su naturaleza y función aparentemente contradictorias podrían explicarse aun de otra manera: operándose una reducción de esas múltiples caras a no más que dos, es decir: atribuyéndole al gracioso una cabeza de Jano para definirlo como *figura* esencialmente *bifronte*. Su polimorfismo depende, a nuestro modo de entender, ante todo de la facilidad con la que puede dirigirse tanto a los personajes en la escena como al público. De esta forma él se halla, a cada momento, *dentro* del drama y, —con sus monólogos, apartes, con su habla enigmática y alusiva—*fuera* de lo que sucede, hablando al mismo tiempo en diferentes perspectivas. Alguna vez parece ser un inspirado “malgré lui” que ya conoce el porvenir; otra, el autor le hace dirigirse a un personaje, dando a sus oscuras palabras un sentido capaz de iluminar todo el drama. Las técnicas de la *ambigüedad* varían. Para emplear un término de la crítica actual (¡y no sólo actual, puesto que el término es de Aristóteles!), diremos que el gracioso se mueve contemporáneamente en el *plano intradieético*, siendo actor entre actores, personaje del drama, y en el *plano extra-dieético*,⁸ al decir cosas susceptibles de adquirir un sentido en un plano distinto, que no sea el de los personajes. Sus intervenciones verbales pueden juzgarse así a la vez como *disparate* y como *sutileza*. Todo depende del punto de vista: lo que a los personajes les parece ser chiste necio, no lo es necesariamente para el espectador atento, capaz de combinar el sentido de lo que está viendo y de lo que ha de suceder. Y lo es aun menos para el lector, en condiciones de leer la comedia tanto linealmente (desde el comienzo al fin) como sinópticamente, abarcándola con una sola mirada y recordándola en su totalidad, tal como puede leerse un cuadro.

Para demostrarlo, nos conviene analizar una comedia entera. Centrándonos en un solo ejemplo, no pretendemos caracterizar a todos los graciosos de Calderón, pero, sí, captar sus aspectos más renovadores y originales, con respecto de la tradición, de Lope sobre todo.

He escogido una de las comedias mejor construidas de toda la obra calderoniana: *El pintor de su deshonra*. Su asunto principal es—como se sabe—la venganza tomada por el caballero Don Juan de Roca en la persona de su mujer Serafina y de un antiguo amante de ésta, Don Alvaro, a quien ella había creído muerto por mucho tiempo y quien, al regresar inesperadamente, reclama sus antiguos dere-

chos. Don Alvaro, no pudiendo renunciar a Serafina, la rapta en la playa de Barcelona y se embarca con ella para esconderla en una finca suya, cerca de Nápoles. El marido, ardiendo en sed de venganza, vuelve a Italia donde consigue introducirse en la finca, como pintor del príncipe de Ursino, otro apasionado de Serafina. Allí, encargado de hacerle un retrato, aprovecha la ocasión y dispara sus pistolas contra su esposa y el raptor, dejándolos cadáveres. El caso queda impune: el príncipe y los padres de Alvaro y Serafina, como representantes de la sociedad, aprueban el delito.

Dejemos de momento al gracioso para ocuparnos primero de la comedia. Su título es indicativo: Don Juan, pintor diletante, se ha enamorado de Serafina al ver su retrato, confundiéndolo, por decir así, con el original. Enamorarse de un retrato significa confiar en la mera apariencia: la pasión de Don Juan, que excluye toda distancia crítica, le oculta la completa realidad. Nunca él comprenderá ni el drama ni el heroísmo de su joven esposa. Nunca ella será verdaderamente suya. "No consigue quien no consigue el alma," comentará Serafina una vez frente a Alvaro.⁹ Lo único que le queda hacer a Don Juan es *pintar con sangre* su cuerpo, quitándole la vida.¹⁰

La primera vez que Don Juan intenta pintar a Serafina, no consigue acabar el retrato. Retratar es *imitar*: "Lo parecido es el fin del retrato," nos advierten los críticos de arte contemporáneos, Francisco Pacheco, por ejemplo.¹¹ Pero, ¿imitar qué? En su alma imbuída de pasión, Don Juan no tiene una idea correspondiente a la verdadera belleza de Serafina. Imitando sólo lo que ve en el momento, la apariencia, sin expresar también lo que ha contribuido a formar la hermosura de Serafina (su constancia, su virtud), es incapaz de pintar su belleza entera, exterior e interior, cuerpo y alma. Sin embargo, en el acto tercero, Don Juan consigue pintar sus propios celos, representando los que Hércules tuvo por Deyanira, la cual fue raptada por el Centauro. Esta vez no es cuestión de *retratar*, sino de *representar alegóricamente* un concepto, y el pintor logra su fin. *Ut pictura poesis*: no cabe duda que Calderón esboza en esta escena su propia manera de pintar la realidad, su *poética*. Su teatro no pretende imitar la realidad en sus apariencias, la representa alegóricamente, así como hace Don Juan con sus celos y los de Hércules.

El cuadro que Don Juan ofrece al mecenas representa la fábula en dos momentos distintos. En el cuerpo mayor del lienzo vemos a Hércules corriendo detrás del Centauro; en el fondo, en perspectiva menor, a Hércules abrasado por los celos. Vemos, pues, simultáneamente dos momentos—anterior y posterior—del mito. El cuadro lleva un mote, que resume la fábula entera con una sola frase, análogamente a los emblemas que tienen inscripción o divisa:

(Príncipe) . . . ¿Qué fábula ha sido
la que acabaste primero?
(Don Juan) La de Hércules, señor,
en que pienso que el primer
unió lo hermoso y lo fiero.
(Prínc.) ¿Cómo?
(Don Juan) Como está la ira
en su entereza pintada,
al ver que se lleva hurtada

el Centauro a Deyanira;
y con tan vivos anhelos
tras él va, que juzgo yo
que nadie le vea que no
diga: "Este hombre tiene celos."
*Fuera de la tabla está,
y aun estuviera más fuera
si en la tabla no estuviera*
el Centauro, tras quien va.
Este es el cuerpo mayor
del lienzo, y en los bosquejos
de las sombras y los lejos,
en perspectiva menor
se ve abrasándose, y es
el mote que darle quiero:
QUIEN TUVO CELOS PRIMERO,
MUERA ABRASADO DESPUÉS.¹²

La pregunta "¿cómo?" introduce el resumen de una fábula, que revela ser alegoría del drama. El pasaje oscuro tal vez sea éste: "Fuera de la tabla está, y aun estuviera más fuera, si en la tabla no estuviera el Centauro . . ." Hay que partir del presupuesto de que *tabla(s)* puede significar *cuadro* y *escena*.¹³ Hércules que persigue al Centauro está casi fuera (o al lado) de la tabla del cuadro. Alegóricamente, Hércules corresponde a Don Juan que no estaría en la escena si el Centauro no estuviera en ella: con lo cual se alude en primer lugar al Príncipe, otro enamorado de Serafina, y otro rival que puede inspirarle celos al marido-pintor.¹⁴

Hércules corresponde, pues, a Don Juan, y el Centauro a uno de los amantes de Serafina. Al mismo tiempo se puede decir que el cuadro es a la escena, lo que la escena es al mundo: *su representación alegórica*. También el mundo es tabla—y el cielo, puesto que es "azul tabla / en la cual Dios escribe con el dedo," como dice un pasaje de *La vida es sueño*,¹⁵ sugiriendo el tópico de Dios-pintor. De esta forma tendríamos tres pintores: el que ha pintado a Hércules y que actúa en la escena; el que, como autor del drama, "pintó" (es decir: hace actuar) a Don Juan; y el que pintó y hace actuar en la escena del mundo al que pintó a Don Juan. Personaje, autor, Autor (con mayúscula): un barroco juego de espejos.

Y tenemos también tres tablas: cuadro, escena, mundo. Pues bien: la figura que está *dentro* del cuadro no ve más allá. En cambio, el que mire el cuadro *desde fuera*, podrá comparar dos momentos distintos, anterior y posterior, y los verá en perspectiva. Lo mismo puede decirse de la escena: el personaje que actúa en la escena, no ve más lejos. En cambio, el que esté en condiciones de observar todo aquello desde lejos, situándose *fuera* de la escena, dispondrá de una visión más completa.

Hemos visto que el cuadro tiene una perspectiva y un fondo, puesto que representa el drama de Hércules en dos momentos. El misterioso mote lo resume todo sintéticamente al decir: "Quien tuvo celos *primero*, muera abrasado *después*." Este mote (que es, según Gracián, "el alma de la pintura,"¹⁶ es decir su concepto e interpretación) abarca al mismo tiempo lo que fue *antes* y lo que será *después*, permitiéndonos conocer el caso. Es comentario agudo tanto del mito como de la comedia, del cuadro como del drama. Y se podría ir más lejos viendo en esa "preñada inscripción"

(para incomodarle otra vez a Gracián) una alusión al celoso con respecto del teatro del mundo, puesto que "aquel que tuvo celos primero" cuadra perfectamente para definir al papel de Satanás. Lo que importa es que el mote, agudo comentario del drama, nos hace ver al mismo tiempo una situación y su resultado, dos momentos distintos, permitiéndonos así compararlos y *conocer* el drama.

¿Que papel desempeña en esta comedia el *gracioso*? Juanete, criado de Don Juan, es a la vez personaje y comentarador. Como personaje-agente interviene poco: descubre la presencia de Alvaro en la casa de su amo y se lo dice a éste. Es testigo de cómo alguien, disfrazado de marinero, se lleva a Serafina. Observa lo que ocurre, pero sus descubrimientos nunca resultan completos. Como ha visto muy bien Edward M. Wilson, los descubrimientos del gracioso en esta comedia no afectan casi a la acción.¹⁷ En cuanto personaje, Juanete no sabe más que los otros: obra a ciegas.

Tanto más importa su función de comentarador, su *palabra*. Juanete se divierte en contar cuentos, pequeñas alegorías, pero los suelta en los momentos más inoportunos. Cada vez que abre la boca, le sale un cuento—un cuento a propósito, dice él, pero no lo piensan así sus amos que le juzgan a veces un poco enojoso. Wilson señala la importancia del nombre: "Juanete es lo que su nombre implica (literalmente significa 'callo'), es *causa de molestia* para todos los que están cerca de él. Su amo opina que tiene un criado fiel, pero enojoso."¹⁸

Juanete es criado de un *pintor*, mientras a él le corresponde cierto empleo de la *palabra*. Nos obsequia por tanto con media docena de cuentos: uno de ellos, el de los chiquillos, no puede acabarlo y, aunque revienta casi por el deseo de contarlo, tiene que aguardar el fin para poderlo insertar en el drama. Contándolo por fin al príncipe, lo encaja tan bien y tan a propósito que éste le dará dinero: con lo que demuestra su principal oficio—el del criado que, de agradar a sus amos, saca provecho de sus burlas.

El cuento de los chiquillos habla de hambre y de comida, conforme a la intención del que lo narra. Juanete, que como criado-bufón inventa los cuentos también para sustentarse, da concretas pruebas de su tendencia a *materializar* la palabra, al verse interrumpido: "De la boca me han quitado el cuento." Esos cuentos suelen ser provocados por la pregunta: "¿Cómo?" (¿cómo fue algo?), pregunta repetida unas quince veces en nuestro drama. En su último cuento, Juanete relaciona ese *cómo* al verbo *comer*, con lo cual entra en una relación de contraste con el Autor, quien, según hemos visto, tiende (con la alegoría) a espiritualizar el lenguaje, llenándolo de sentido. Pero Juanete queda, incluso en su manera de hablar, como una figura ambigua: él no se limita a materializar el lenguaje sino que juega también con él, y el mismo juego verbal *como-comer* indica la tendencia contraria. Además, el cuento interrumpido del chiquillo que quería comer, no solamente sirve de pretexto para obtener un premio. Es también, según nos dice Juanete, "un cuento desdichado." "Hay cuentos desdichados," proclama él, viéndose rechazado por los demás con un "¡Quita, loco!" y un "¡Aparta, necio!" Esta afirmación del gracioso puede interpretarse como alusión a la trágica

historia de Serafina y de su amo, es decir: como comentario al mismo drama. Ahora: si la historia de Don Juan y Serafina es también "cuento," cuento desdichado, resulta todavía más acentuada la relación que enlaza los cuentillos del gracioso con el Cuento del autor que también nos muestra una historia alegórica, haciéndola representar y, alguna y otra vez, narrar por sus personajes.

Porque también los personajes se cuentan cosas y se cambian informaciones. Sobre todo en el primer acto, el asunto de la comedia nos es comunicado mediante breves resúmenes ensartados entre repetidas preguntas "¿cómo?" Al primer y segundo "cómo," Don Juan cuenta a su amigo Don Luis que, a pesar de su edad avanzada, se ha enamorado de Serafina y se ha casado con ella. Al tercer "cómo" le explica que se enamoró de la belleza de Serafina, viendo su retrato. Al cuarto y quinto "cómo," Don Luis, padre de Alvaro, advierte que quiere retirarse de sus haciendas por haber perdido en un naufragio a su único hijo. La próxima vez que se repite esta interrogación, la hija de Don Luis, Porcia, pregunta al gracioso cómo le ha ido en las bodas: a lo que éste suelta otro de sus cuentos. Con la pregunta "cómo," insistentemente repetida, el texto revela su problema de fondo: una reflexión sobre el modo de conocer la verdad. Los personajes, al preguntar "¿cómo fue?," se encuentran ante un hecho y quieren saber de qué manera se ha llegado a éste.

El que plantea el problema del "¿cómo?" quisiera, pues, conocer la verdad. El que la elude no se preocupa por ella. Es curioso notar que el gracioso oscila entre las dos actitudes. Como personaje y criado puede burlarse de semejantes preocupaciones; como comentarador agudo del drama, indirectamente, insiste en ellas. Vamos a examinar *el primer caso*: Juanete le dice a Porcia, al referirle lo que ha visto en el puerto (donde acaba de llegar su hermano Alvaro):

Lo que es cierto,
con el Príncipe de Ursino
en las galeras ha vuelto.
(Porcia) Pues, ¿cómo? . . .
(Juanete) *No sé de cómo*
que yo decirte no puedo
más de que así como vi
que el aviso no fue cierto,
y vi a tu padre abrazarle,
me he adelantado, creyendo
que cuando nada me valga,
me valdrá contar un cuento.¹⁹

El criado, en cuanto personaje, no se cuida de buscar razones a los sucesos para comprenderlos en su concatenación causal: *se limita a referir lo momentáneo, a reflejar la mera apariencia*. Los demás personajes de la comedia, comprometidos en un caso de honra, se esfuerzan en cambio por apurar la verdad, pero lo hacen en un mundo engañoso, que les niega casi siempre un claro conocimiento.²⁰

Sin embargo, en el acto II, Juanete muestra una reacción muy distinta, casi diría yo opuesta, al criticar a su amo cuando éste, queriendo retratar a su esposa, no considera más que la apariencia. A su amo (quien, al fracasar en su intento, se excusa echando la culpa a la extremada hermosura de su modelo) le contesta que, si no ha conseguido el

retrato, la culpa es únicamente suya. Y le compara con un sordo que se obstina en pedir a los demás que hablen más fuerte, sin darse cuenta de que la debilidad es solamente suya. He aquí el cuento: "Sordo un hombre amaneció, / y viendo que nada oía / de cuanto hablaban, decía: / '¿Qué diablos os obligó / a hablar hoy de aquestos modos?' / Volvían a hablarle bien, / y él decía: '¡Hay tal! ¡Que den hoy en hablar quedo todos!' / Si persuadirse a que fuese / suyo el defecto. Tú así / presumes que no está en ti / la culpa; y aunque te pese, / es tuya, y no lo conoces, / pues das, sordo, en la locura / de no entender la hermosura / que el mundo te dice a voces."²¹

En su cuentecillo, Juanete sugiere que no basta *ver* sino que es necesario *oír* también lo que dice la gente de Serafina, tener en cuenta su "opinión," su reputación. Como leal criado le da, pues, a su amo un consejo. Pero ¿es suficiente ver y oír lo que dice el mundo? El gracioso—no cabe duda—mira más lejos que su amo, pero no mucho más: también es posible ver y oír sin *entender*, sin comprender. Sin embargo, si captamos ese juego verbal—basado en la doble acepción de "entender"—, entonces sí que veremos más lejos que el gracioso, porque, al profundizar en el sentido del cuento y al saber que también la "opinión" se funda en la apariencia, nos vamos dando cuenta de la visión limitada que tienen aquí amo y criado gracioso. Este no llega al verdadero conocimiento pero su cuento, instructivo, *nos sirve de advertencia*.

El gracioso habla, por lo tanto, a dos niveles, señalando así el conflicto en desarrollo. Sus cuentos—disparatados e ingeniosos—muestran perfectamente esa duplicidad. En su primer cuento, por ejemplo, Juanete se burla de la hospitalidad, sagrado deber para un caballero como Don Luis. A éste le narra la anécdota del villano que, al tener que dar hospedaje a unos soldados, dijo la verdad: es decir que ciertos invitados nos alegran no tanto con su venida como con su partida. Ahora bien: la burla no cae a propósito, porque la hospitalidad de Don Luis es sincera. El cuento, sin embargo, tiene sentido si nosotros lo referimos a lo que va a suceder, restituyéndole su *función de advertencia*. Es que en la misma casa de Don Luis, Serafina volverá a encontrar a Don Alvaro, con lo cual tendrá principio su desdicha.

De *advertencia* resulta ser también el segundo cuento, el del cortesano que sirvió a un forastero comida fría y vi-

no caliente: a lo que éste cogió el pollo y lo echó dentro de la taza de vino. Esta vez, Juanete añade un comentario didáctico que explicita el segundo sentido: "lo mismo [dice] me ha sucedido / en la boda, pues me han dado / moza novia y desposado / no mozo: con que habrá sido / fuerza juntarlos al fiel, / porque él cano, ella doncella, / o él la refresque a ella / o ella le caliente a él."²² La alusión queda lo bastante clara para destacar el error de su amo quien, ya viejo, se ha casado con una mujer demasiado joven. Sólo que en la alegría general ninguno de los circunstantes le hace caso. Al contrario, Porcia le advierte que se deje de locuras y le diga "cómo se siente Serafina": "Deja locuras y di / cómo Serafina viene..." En vez de contarle los sentimientos de ésta, Juanete responde con otro cuento, con un despropósito aparente y, además, grotesco: es el cuento de la mujer que, creída muerta, es llevada al cementerio y que, antes de llegar allí, se levanta gritando al cochero que vuelva atrás... Todos piensan en una bobada, y lo confirma la protesta de Porcia que exclama: "Y eso ¿qué tiene / que ver con lo que yo aquí / te pregunto?" Efectivamente, Juanete no ha respondido a su pregunta o, mejor dicho, ha tomado ese "¿Cómo viene Serafina?" en su sentido más concreto y material, contestando simplemente: en coche. Pues bien, al asociar el tema de la llegada de Serafina con el viaje de la vida que es "camino hacia la muerte," comprendemos que el gracioso, pese al tono grotesco, alude una vez más a las futuras desgracias de Serafina. Su cuentecillo queda, por cierto, algo abstruso, pero según el gusto de la época es precisamente la relación inesperada y lejana la que denota más agudeza.

Disparatadas y agudas a la vez, las palabras del gracioso—como se lee en *La cisma de Inglaterra*—se parecen a las de un ciego que "alumbra a oscuras."²³ Juanete le alumbra al espectador para que éste pueda relacionar el *aquí* con un *allá*, el *ahora* con un *después*, para que compare los diferentes momentos y los organice en perspectiva. Al tener que traducir o "transponer" continuamente los cuentos del gracioso, el espectador acaba por comprender *que no existe solamente aquel plano* y, también, que el punto de vista de los personajes, siendo limitado, no es el único pensable. Así, pues, el gracioso—con su charla ambigua—le sugiere tal intuición y le facilita la comprensión de la obra.

Universität Zürich

¹ Esta contribución no es más que una versión abreviada de un estudio nuestro que se publicará muy pronto en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Sobre el gracioso de C. véanse los estudios de: H. Steinberger, "Zu C. Gestaltung komischer Bauernfiguren" en *Silvae Monacenses* (München, 1926), pp. 79-89; M. Herrero, "Génesis de la figura del donaire," *RFE*, 25 (1941), 46-78; C. D. Ley, *El gracioso en el teatro de la península, siglos XVI-XVII* (Madrid, 1954); H. Heidenreich, *Figuren und Komik in den spanischen "entremeses" des Goldenen Zeitalters* (München, 1962); Martin Franzbach, "Die 'Lustige Person' (Gracioso) auf der spanischen Bühne um ihre Funktion, dargelegt an Calderóns *El Mágico prodigioso*" en *Die Neueren Sprachen*, 14 (1965), 61-72; A. Parker, "The Role of the 'Graciosos' in *El mágico prodigioso*" en H. Flasche, ed., *Litterae Hispanae et Lusitanae* (München, 1968), pp. 317-30; Uta Ahmed, *Form und Funktion der "Cuentos" in den Comedias Calderóns* (Berlin-New York, 1974); J. Kellenberger, *Calderón de la Barca und das Komische* (Bern-Frankfurt/M., 1975).

² *La hija del aire* (I), Jorn. II, en *Obras completas*, t. I: *Dramas*, ed. A. Valbuena Briones, 5a. ed., (Madrid: Aguilar, 1966), p. 727b.

³ *La vida es sueño*, Jornada III, *Dramas*, p. 527b.

⁴ Ante todo Herrero en "Génesis . . .," *RFE*, 25.

⁵ Herrero vuelve a sostener esta teoría con respecto al gracioso de Lope; cf. "Génesis . . ." p. 47.

⁶ Lo contradictorio de ciertas afirmaciones del gracioso puede derivar del concepto de "ingenium" tal como lo entendían los antiguos. Véase a este propósito mi estudio en *Cuad. Hispanoam.*, nota 6.

⁷ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* (Paris, 1954). Además, Kellenberger escribe que el gracioso de Calderón es *cameleónico*, porque según Covarrubias este animal es "símbolo del hombre astuto, disimulado y sagaz que fácilmente se acomoda al gusto y parecer de la persona con quien trata." Y, efectivamente, a la pregunta: ¿Quién eres?, "pensamiento," la figura que en *La cena de Baltasar* actúa de gracioso responde: "Cuando esto ignores, / vengo a ser yo el ofendido. / ¿No te lo dice el vestido / ajironado a colores / que, como el camaleón no se conoce cuál es / la principal causa? . . ." *Obras completas*, t. III: *Autos sacramentales*, ed. Valbuena Prat, 2a. ed. (Madrid, 1967), p. 155.

⁸ Respecto a la terminología, cf. G. Genette, *Figures III* (Paris, 1972), p. 238.

⁹ *Dramas*, p. 894a.

¹⁰ *Dramas*, p. 903b. Don Juan (desde la reja): "Un cuadro es / que ha dibujado con sangre / el pintor de su deshonra." Así, la comedia es *cuadro* y el cuadro es, como se ha de ver, *cuento*.

¹¹ . . . a dos cosas se obligue el que retrata, que, si cumple con ambas, es digno de alabanza: la primera es a que el retrato sea *muy parecido* a su original, y este es el fin principal para que se hace y con que queda satisfecho el dueño (del retrato) . . . La segunda obligación es que el

(dueño) esté al retrato bien dibujado y pintado con buena manera de colorido, fuerza y relieve," Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, libro III, cap. VIII, en *De la ingeniosa invención de los retratos y sus partes*, ed. F. J. Sánchez Cantón (Madrid, 1956), II, p. 143; cf. también Helga Bauer, *Der Index Pictorius Calderóns: Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik* (Hamburg, 1969), p. 137.

¹² *Dramas*, p. 898; cf. Bauer, *Der Index . . .*, p. 180.

¹³ *Diccionario de Autoridades*, p. 204: "TABLA. Vale asimismo pintura hecha en tabla, o en piedra. Lat. 'tabula picta' " y "TABLAS. Usado en plural, es el tablado donde salen a representar los Comediantes. Lat. 'Praescenium tabulatum.' "

¹⁴ Tal vez se pudiera jugar aun más con el sentido del texto, leyendo aquel "estuviera más fuera" como "fuera de sí," así como propone Bauer en su interpretación, *Der Index . . .*, p. 181.

¹⁵ *Dramas*, p. 532a.

¹⁶ B. Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, discurso LVII (Madrid: Clásicos Castalia), t. II, p. 213.

¹⁷ "Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*," *Abaco*, 3 (1970), p. 80.

¹⁸ Wilson, p. 81.

¹⁹ *Dramas*, pp. 873-4.

²⁰ Esta diferencia entre el gracioso, despreocupado de saber la verdad, y los personajes, ansiosos de conocerla, se da con frecuencia en el teatro de Calderón. Donde mejor está tematizada es acaso en la comedia *A secreto agravio, secreta venganza*, en la escena de la cinta verde que se truecan gracioso y graciosa, engañándose mutuamente sin que esto tenga la menor consecuencia para ellos. Aceptando la mudanza por ley, y contentándose con ello, el gracioso queda libre de los tormentos de su amo: para él, la infidelidad es la cosa más natural del mundo, siendo éste esencialmente cambio, mudanza. (*Dramas*, pp. 448-9.)

²¹ *Dramas*, p. 881a.

²² *Dramas*, p. 870b.

²³ Hay un interesante paralelo entre el Pasquín de *La cisma de Inglaterra* y el Juanete de *El pintor de su deshonra*: al cuento del sordo (*Dramas*, p. 881a) corresponde el cuento del ciego: (Pasquín): "Por eso nos hizo Dios, / a mí loco, y cuerda a vos, / y para esto viene un cuento. / Un ciego en Londres había / tal, que no determinaba / los bultos con quien hablaba / en el resplandor del día: / y una noche que llovía / (como una de las pasadas) / a cántaros y a lanzadas, / por las calles caminando / se iba mi ciego alumbrando / con unas pajas quemadas. / Uno que le conoció, / dijo: 'Si no os alumbráis, / ¿para qué esa luz lleváis?' / Y el ciego le respondió: / 'Si no veo la luz yo, / la ve el que viene; y así / no encuentra conmigo aquí: / con que aquesta luz que ves, / si no es para ver yo, es / para que me vean a mí . . .'" (*Dramas*, p. 149a).