

El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI*

por Manuel V. DIAGO
(Universitat de València)

En un estudio ya clásico sobre el *gracioso*, Miguel Herrero¹ pretendió demostrar que Lope de Vega había creado la figura del donaire a partir de ingredientes sacados de la realidad cotidiana de su época, fundamentados en el tipo de criado confidente, el hombre de placer o bufón, y el extendido sentido prosaico y positivista del vulgo. Es evidente que tales elementos se daban en el contexto en el que se movió el Fénix, y tal vez pudiera ser que los tuviera en cuenta a la hora de dibujar sus personajes cómicos. Sin embargo, no debemos olvidar que Lope no partió de cero: «... escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron», nos dice en *El arte nuevo de hacer comedias*. Es decir, se reconoce deudor y seguidor de una serie de «bárbaros» que antes que él se habían encargado de arruinar cualquier preceptiva dramática mezclando las risas y las muertes, mostrando a los reyes en comedias, burlando las unidades, reduciendo las obras a tres jornadas. No se consideraba Lope propiamente «inventor» del nuevo teatro, y hoy sabemos de sobra que no lo fue, aunque sí supo moldearlo y crear unas estructuras que serían imitadas por todos sus continuadores. Pero, ¿pudo ser, al menos, el inventor de la figura del donaire? Creemos que no, que también en este punto lo que hizo el autor de *La dama boba* fue perfilar un personaje que se había ido gestando largamente por la tradición teatral anterior. Una tradición que arranca del *pastor bobo* de Juan del Encina o Sánchez de Badajoz y que pasa por su transformación en el *simple* de las comedias de Rueda o Timoneda².

* Una primera aproximación a este tema, con el título de «El *simple*: una figura cómica entre el *pastor bobo* y el *gracioso*», fue presentada por mí en el marco del II Simposio Internacional de Historia del Teatro, celebrado en Barcelona en junio de 1988 y cuyas Actas aún no han sido publicadas. Retomo lo allí expuesto, corrigiendo algunas imprecisiones y ampliando otros aspectos que en su día toqué muy superficialmente.

¹ Herrero García, Miguel, «Génesis de la figura del donaire», en *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, pp. 46-78.

² Esto lo ha visto muy bien Alfredo Hermenegildo, para quien el *simple* supone «un claro progreso en la línea que va de los toscos campesinos de Encina y Fernández al gracioso de la comedia clásica»

Es precisamente en este último, en el *simple*, en el que centraremos nuestra mirada a continuación. Y para ello lo primero que procede es acotar el término. Digamos de salida que este personaje es el mismo *bobo* de tantas farsas, autos, coloquios y entremeses del siglo XVI, pero diferente del *pastor*, básicamente porque no ejerce de tal, sino de criado. Generalmente lo vamos a encontrar registrado como *bobo*, salvo en las obras de Timoneda y en las de Lope de Rueda o Alonso de la Vega, editadas, como es sabido, por el primero. De lo cual cabe deducir que probablemente fuera el librero valenciano el responsable del cambio de rótulo. Del mismo modo que prefirió el vocablo *paso* frente al de *entremés*, porque para el público valenciano este último tenía otras connotaciones, es muy posible que se decidiera a rebautizar al personaje habida cuenta de que el sonoro vocablo castellano *bobo* no tiene correspondencia directa en catalán y sí lo tiene, por el contrario, *simple*, cuyo equivalente en la lengua autóctona de Valencia es «ximple»³.

Sea como sea, lo cierto es que el *simple* parece revestir características propias que le distinguen del *pastor bobo*. Hendrix⁴ así lo ha apuntado; para este investigador el *simple* «appears to be a compromise between the shepherd and the clever servant»⁵. Vendría a ser algo así como un rústico domesticado, un pastor que ha abandonado el ganado y se ha urbanizado, aunque todavía no ha pulido sus modales campesinos⁶. El origen rural del personaje es incuestionable. En *Los engañados* de Rueda, cuya acción se supone que transcurre en Módena, Pajares se niega a salir a la calle, vestido como va con las basquiñas de su señora, no fuera cosa que lo viera alguien del Almendralejo y se lo contara a su padre. Más adelante, el mismo personaje hará referencia a lo que dice «el cura de nuestro pueblo». Y otro tanto sucede con Ortega en *Medora*, que también se excusará en «el cura de nuestro pueblo» para lanzar un tremendo latinajo. Más evidente aún resulta esto en Timoneda, en dos de cuyas obras, el *Aucto del Nacimiento* y la farsa *Rosalina*, los *simples* (Penca Rucia en un caso, Joan en el otro) reciben cartas enviadas desde sus aldeas respectivas por la madre o la esposa. Sin embargo, no siempre el *simple* se incrusta en un ambiente ciudadano; puede también operar en el mundo campesino, como ocurre con Leno y Pablos, los *simples* de los coloquios pastoriles de Rueda; o en un contexto palaciego, como el Thomé de *La Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega; y hasta, incluso, en ámbitos mitológicos o épocas remotas, cual sería el caso de Sosia Tardío en *Amphitrión* o Taurino en *Filomena*, ambas de Timoneda.

Ahora bien, poco importa que el marco de actuación sea palatino, urbano o rural, contemporáneo o histórico, el *simple* siempre responderá a un modelo de comportamiento perfectamente tipificado. Por supuesto, esta figura heredaría buena parte de los rasgos que Salomon atribuye a los rústicos⁷ en general, pero también adoptará otros provenientes de otras tradiciones,

(Hermenegildo, Alfredo, *Estudio Preliminar* a la edición de Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, Madrid, Taurus, 1985, p. 62).

³ De todos modos, Timoneda no lo llevó esto a rajatabla: en la *Turiana*, de cuatro piezas, una se titula entremés; y en la comedia *Aurelia* los simples son registrados como «bobos».

⁴ Hendrix, William S., *Some native comic types in the early spanish drama*, Columbus, The Ohio State University, 1925.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ Brotherton también distingue entre el *bobo* y el *simple*: «the *Pastor-Bobo* seems to be affected by the enormous popularity of the *simple*, his domesticated counterpart in the plays of Rueda and his contemporaries» (vid. Brotherton, John, *The «pastor-bobo» in the spanish theatre before the time of Lope de Vega*, London, Tamesis Books, 1975, pp. 197-98). El estudio de este investigador concluye precisamente en el momento en que hace su aparición en escena la figura del *simple*.

⁷ Vid. Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

como puede ser la derivada de *La Celestina*⁸; por no hablar de la de la comedia erudita italiana o de la plautina, pues no olvidemos que gran parte de los textos de Rueda o Timoneda no son sino refundiciones de piezas de ese origen. Tanto es así que Mérimée llegará a afirmar que:

...si se quiere buscar antecedentes al *simple*, vincularle con la auténtica estirpe de la que procede, es a Plauto, a Terencio y a la comedia latina a los que habría que remontarse. ¡Jugoso contraste el de este personaje, tan antiguo y tan actual que combina en dosis variables tradiciones arcaicas y una inspiración totalmente nueva!⁹

Claro que... Mérimée está pensando en los *simples* de Timoneda y, concretamente, en los de *Las tres Comedias* que, a nuestro juicio, revisten características un tanto especiales, como veremos. El tipo en sí viene delimitado por una serie de rasgos que se repiten una y otra vez y que se corresponden con los que señala un personaje de la farsa *Rosiel*:

Pues su bien no es otro tal
son comer,
dormir a mas no poder;
si lembio algun mandado,
daldo por desacordado,
que no lo sabe hazer (vv. 233-38)

Básicamente la figura viene caracterizada por su apetito nunca satisfecho, su holgazanería, su cobardía y su desinterés por los temas que preocupan a su amo, cuya ideología no comparte. Son aspectos que, sin duda, lo emparentan directamente con su descendiente, el *gracioso*. Y no sólo éstos, pues si, como decía Montesinos¹⁰, en la figura del donaire «parece como si existiera un deseo desmedido de hacerse notar, de llamar la atención sobre sí», hasta el punto de inmiscuirse «en las conversaciones graves, atrayendo sobre sí las miradas del rey o del caballero con bufonescas burlas», en el *simple* esta actitud puede llegar a ser extremada. Pensemos en obras como la *Filomena* de Timoneda, *La Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega o la *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor, piezas en las que nuestro personaje se inserta de manera absolutamente extemporánea, produciendo un vivo contraste entre la gravedad de las acciones y sus cómicas necedades. Por muy trágica que sea una situación, la intervención del *simple* siempre acabará reconduciéndola hacia el lado risueño.

Esto ha sido muy bien advertido por Arróniz¹¹, quien relaciona a nuestro personaje con los *zanni* de la comedia del arte. No creo, sin embargo, que pueda hablarse de una dependencia directa entre ambos tipos¹², aunque es innegable que existen similitudes. El término *zan* es una derivación

⁸ Vid. Lida de Malkiel, M^a Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, pp. 594-658.

⁹ Mérimée, Henri, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, p. 170.

¹⁰ Montesinos, José F., «La figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1925, Vol. I, pp. 469-504.

¹¹ Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 287-90.

¹² Evidentemente no puedo compartir opiniones como la vertida por Listerman, Randall W.: «La *Commedia dell'arte*: fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Universidad, 1980, pp. 464-66. Vid., al respecto mi artículo «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», en *Criticón*, 50 (1991).

burlesca de «Gianni», diminutivo de «Giovanni»¹³, y «Ioan» se denominan, ciertamente, algunos de los *simples* del Timoneda de la *Turiana*. Pero ocurre que, como señala Salomon¹⁴, también en castellano ese nombre reviste connotaciones burlescas y así lo encontramos empleado por Juan del Encina o Torres Naharro. Más allá del nombre, lo que sí está claro es que ambos tipos sufren una evolución parecida, que ambos son, por decirlo así, campesinos urbanizados: los *zanni* tienen su antecedente inmediato en Ruzante y la comedia bufonesca véneta¹⁵, y los *simples* lo tienen a su vez en los pastores y villanos de Encina, de Lucas Fernández, de Gil Vicente o Torres Naharro¹⁶. Como también está claro que ni uno ni otro son parientes cercanos del *servo* de la comedia erudita italiana.

En cualquier caso, todos ellos tienen un ilustre precedente: el *servus fallax* de la comedia plautina o terenciana. El *parásito* latino es, como nuestro *simple*, perezoso, glotón, cobarde, pero también, y en eso se asemeja más al *servo*, astuto, taimado y carente de escrúpulos. Sin embargo, lo que más aproxima al criado italiano respecto a su modelo romano es el hecho de que el *parásito* conduzca la acción y la resuelva¹⁷. Esto es algo que jamás ocurrirá en el teatro español coetáneo, ni siquiera en obras, como *La Carmelia* de Timoneda o *Los engañados* de Rueda, directamente tomadas del teatro italiano¹⁸.

Y es que la fuerza teatral del *simple* y su implantación en la tradición dramática hispánica es tal que condiciona cualquier adaptación extranjera. El tipo fue moldeándose paulatinamente a lo largo de la primera mitad del siglo XVI por manos diversas, generalmente anónimas, y acabó por suplantar radicalmente al *pastor bobo*. Si todavía en la *Florisea* de Francisco de Avendaño (1551) la comicidad se asienta en este último, en la *Filomena* de Timoneda podemos ver ya a los dos tipos perfectamente contrastados en una misma pieza a través del lenguaje (los pastores se expresan en el convencional «sayagués») y de la acción en la que se insertan. Sus rasgos caracterizadores¹⁹, los del *simple* o, si se quiere, los del *bobo*, pues con este nombre es registrado habitualmente²⁰, aparecen con mayor o menor amplitud en obras como *El auto de Clarindo*, la *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia*, la farsa *Rosiela*, así como en gran cantidad de las piezas contenidas en el denominado *Códice de Autos Viejos* (*Aucto del sacrificio de Abraham*, *Aucto del finamiento de Jacob*, *Aucto del Magná*, *Aucto de los desposorios de Moysen*, *Aucto de Tobías*, *Aucto de Naval y Abigail*, *Aucto del rey Nabucodonosor quando se hizo adorar*, *Aucto del rey Asuero quando descompuso a Basti*, *Aucto de la Fuente de San Juan*, *Entremés de las esteras*, *Farsa sacramental de la Fuente de*

¹³ Vid. Uribe, M^a de la Luz, *La comedia del arte*, Barcelona, Destino, 1983², p. 13.

¹⁴ Salomon, Noël, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵ Vid. Baratto, Mario, *Teatro y luchas sociales*, Barcelona, Península, 1971.

¹⁶ M^a Luisa Lobato ha trazado al respecto una interesante comparación entre el *pastor bobo* de Encina y el *gracioso* calderoniano (vid. Lobato López, M^a Luisa, «Del pastor de Encina al *simple* entremesil», en *Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle*, Université de Provence, 1987, pp. 105-125).

¹⁷ Vid. Amicis, Vincenzo de, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Firenze, Sansoni, nuova edizione riveduta, 1897, pp. 140-44.

¹⁸ Hay excepciones, de todos modos, que confirman la regla: la farsa *Trapaçera* de Timoneda, adaptación de *La Lena* de Ariosto, sería una de ellas; la *Comedia de Sepúlveda*, basada en *Il Viluppo* de Parabosco, sería otra (para esta última vid. Alonso Asenjo, Julio, *La Comedia erudita de Sepúlveda*, Londres, Tamesis Books, 1990).

¹⁹ Marín Martínez, Juan María, ha trazado un perfil bastante ajustado del personaje en su *Introducción* a la edición de Lope de Rueda, *Pasos completos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

²⁰ En ocasiones se le califica también de *villano*, especialmente en las obras de ambiente rústico en las que el *bobo* es criado de algún ganadero o labrador rico.

la *Gracia*, y un largo etcétera). Obras que han sido fechadas por los historiadores en un período que oscila entre 1535 y 1575.

Pero será en los textos del denominado «bando toscano» (Rueda, Alonso de la Vega, Timoneda) donde la figura alcanzará su máximo desarrollo, evolucionando ya hacia lo que posteriormente será el *gracioso*. Y será precisamente el librero valenciano, a quien Arróniz²¹ atribuye con buen juicio el papel de guía o maestro del grupo, su principal impulsor. Circunstancia que nada tiene de extraña. No olvidemos que los sevillanos (Rueda, Alonso de la Vega) eran ante todo actores profesionales y que buscaban más que nada halagar al público y obtener su aplauso. De ahí que en sus obras el *simple*, aún siendo una figura de especial relieve, tuviera que compartir el estrellato con otros tipos cómicos, como el *rufián cobarde*, la *negra* o el *portugués enamorado*. De ahí, también, que la estructura de sus piezas parezca siempre tan deslavazada, con una trama, generalmente grave, interrumpida continuamente con incidentes cómicos marginales a la misma.

Eso explica, por otra parte, que, a pesar de haber perfeñado Rueda algunas de las características de lo que luego sería la figura del donaire, esto no haya sido tenido en cuenta hasta el presente. Sin embargo, es fácil de advertir que en los textos italianistas del batihoja se da, aparte del *simple*, otro tipo de criado, exento de comicidad²², que suele cumplir una función mediadora, como es el caso de Polo en *Eufemia* o de Crivelo en *Los engañados*. Dos de estos criados tienen para nosotros un particular interés por su especial relación con los amos a los que sirven. Nos referimos, en primer lugar, a Beltranico, un paje al servicio del gentilhomme Justo, que sólo aparece en una breve escena de la *Armelina*, pero muy significativa: en ella el galán le da cuenta de su enamoramiento y el paje, que intuye que una mujer de la calidad de Armelina no puede ser hija de un herrero, se ofrece para hablar con Mencieta, la criada de la dama, actuando como tercero en el negocio amoroso. El otro caso es el de *Medora*. En esta comedia tenemos un galán pusilánime, Casandro, que se demuda ante la presencia de la que cree su dama estimada y que, atribulado, pide parecer a su criado:

CASANDRO. Aquésta es, Falisco, la que me pone en partido la vida. Y por un cabo me combate el desseo de salirle al encuentro, y por otro me refrena el temor, viéndola así exquirarse de nosotros.

FALISCO. Señor, aquí conviene tomar buen acuerdo.

CASANDRO. No sé qué partido tome si tú no me aconsejas.

FALISCO. Señor, si vos sois contento con mi consejo, yo no podré faltáros.

CASANDRO. Falisco, amigo, dime lo que debo hazer.

FALISCO. ¿Qué? Desposponer todo temor, porque las mujeres siempre dessean ser rogadas. Presentarte ante ella con aquel modo mejor que amor os sabrá mostrar. Y demandalle cortésmente la ocasión de tal movimiento. El resto yo no soy suficiente a enseñaros, pues vos tenéis capacidad para todo ello.

CASANDRO. ¿Aconséjame aquesso?

FALISCO. Señor, sí. ¿De qué tenéis miedo?

CASANDRO. Yo voy.

Tanto Beltranico como Falisco responden, pues, a esa condición de criado confidente al que su amo, el galán, narra sus cuitas amorosas. Ambos asumen, también, el papel de cabeza pensante, dejando a su señor el de brazo ejecutor. Sin embargo, son personajes esporádicos, sin continuidad; apenas si aparecen en una única escena a lo largo de cada obra. Y además, volvemos a subrayarlo,

²¹ Arróniz, Othón, *op. cit.*, pp. 134-35.

²² Es el que Hendrix, *op. cit.*, pp. 50 y ss., califica como «clever servant».

carecen de rasgos cómicos, pues éstos se asientan en otros tipos más experimentados: el *simple*, la *negra*, el *rufián cobarde*, el *portugués enamorado*, el *nigromante*.

No sucede lo mismo con Timoneda. Al menos, no con el Timoneda de *Las tres Comedias*; otra cosa es el de la *Turiana*, una colección de piezas que, a pesar de haber sido publicadas cinco o seis años más tarde (1564-65), debieron ser escritas muchísimo antes²³. Ahora bien, en *Las tres Comedias* el editor valenciano supo elaborar una dramaturgia bastante más cohesionada que la de sus colegas hispalenses. Quizá porque partía de un modelo tan sólido como el del teatro plautino; quizá porque no se veía constreñido por la inmediatez del lucimiento actoral. El caso es que en estas obras no tenemos, como en las de los actores-autores de Sevilla, una intriga seria bombardeada continuamente con incidentes cómicos ajenos a la misma. Al contrario, en *Amphitrión*, en *Los Menenos*, en *Carmelia*, la comicidad no es algo marginal y extemporáneo, se asienta en la propia intriga. Y en ella, como bien supo ver Mérimée, el *simple* es la figura estelar. Nuestro personaje participa activamente en la trama, igualando o superando sus intervenciones la de cualquiera de los restantes interlocutores. No existen aquí otros criados masculinos que le hagan sombra o le mengüen protagonismo. No debe sorprendernos, consecuentemente, que en él se fusionen las características propias de la figura con las de ese otro tipo de servidor confidente y consejero que acabamos de apuntar en Lope de Rueda.

Así, y siguiendo la convención, veremos que Sosia (*Amphitrión*), como buen valenciano, tiene gran afición a los arroces y no le hace ascos al vino. Talega (*Los Menenos*), por su parte, no tendrá reparos en ser cómplice de las fechorías de Meneno casado si a cambio de ello obtiene un sustancioso banquete. Cornalla (*Carmelia*), que gastará medio pan probando si la olla tiene suficiente sal, se queja amargamente cuando ve que la comida se dilata: «¿Cómo tengo de callar, no habiendo comido hoy sino dos veces? ¿Piensa que so de piedra?». Pero no es ésta, la del apetito desmesurado, la única convención que hallaremos. También se dan la «cobardía» (fundamental en Sosia, relativa en Talega y en Cornalla), la «pereza» (Sosia, por ejemplo, comenta con pena que lleva tres noches sin dormir más que ocho horas cada una) o la de los «golpes» (Sosia y Cornalla serán vapuleados).

Pero los *simples* de *Las tres Comedias*, más allá de los rasgos arquetípicos, están perfectamente individualizados. Esto es algo fácil de apreciar en su relación con sus respectivos amos. En *Amphitrión*, Sosia Tardío es un fiel servidor, aunque se muestra bastante escéptico y mordaz ante los valores morales de su amo. En *Los Menenos*, Talega aparece inicialmente como cómplice de los negocios amorosos de Meneno casado, a quien aconseja prudentemente, no sin una cierta dosis de cinismo, para después cambiarse de bando y delatarlo cuando se cree traicionado por éste. Tronchón, sin embargo, es un modelo absoluto de fidelidad; no sólo dará a Meneno mancebo muy buenas recomendaciones para evitar que éste se meta en líos de faldas y salga escaldado, sino que, además, en un momento de peligro, sabrá recurrir a la astucia para liberar al que cree su señor. Tronchón, que tiene en la obra una presencia menor que el otro *simple*, Talega, resulta, ciertamente, un tanto excepcional. Faltan en él las marcas prototípicas del personaje: hambre, pereza, golpes, etc. Timoneda seguramente era consciente de esa atipicidad; por ello, ante el agudo razonar de Tronchón, hace que su amo le pregunte: «¿De dónde diablos sacas tanta cosa como dizes hoy, y otras veces eres tan necio?». La respuesta del *simple* es sintomática: «Son lunadas que me toman». Ese modo de actuar no era común, pues, sino extraordinario. Pero lo que nos importa

²³ Vid. Diago, Manuel V., «La práctica escénica populista en Valencia», en AA. VV., *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-53.

destacar aquí es que Timoneda no se vale para esta función de un lacayo o de un paje, sino de un personaje que ostenta claramente el rótulo de *simple*. En *Carmelia*, por último, Cornalla, al erigirse en coprotagonista de la trama y no en un elemento auxiliar, no estará caracterizado precisamente por su posición ante el amo²⁴.

El *simple* de Timoneda no es todavía el *gracioso*, por supuesto, pero hacia él se encamina. No deja de ser curioso, sin embargo, el hecho de que Hendrix, que no supo valorar en modo alguno las innovaciones del autor de *El Patrañuelo*, sí viera las semejanzas entre la figura del donaire y los criados de Torres Naharro, particularmente los de la *Himenea*. Para este investigador las características que definen al criado confidencial son las siguientes: 1) tiene presencia a lo largo de la obra; 2) parodia los asuntos amorosos del amo; 3) se casa con la criada; 4) cierra la obra; 5) contribuye al desarrollo de la intriga; 6) es leal o desleal a su amo; 7) le aconseja; 8) recibe recompensas por su servicio; 9) satiriza a su amo en los apartes; 10) es cobarde. Además de lo señalado, Hendrix apunta la necesaria presencia de la criada femenina, con un papel similar al del *gracioso* y la circunstancia de que este rótulo aparezca explícitamente para designarlo²⁵.

Pues bien, la mayor parte de estos rasgos los podemos contemplar mucho mejor elaborados y más extendidos en *Las tres Comedias* que no en Torres Naharro. Así, el *simple* aparecerá a lo largo de toda la obra, contribuyendo decisivamente al desarrollo de la trama (a veces, como en el caso de Cornalla en *Carmelia*, con especial relevancia) y jugando un papel fundamental en su final, amén de ser el encargado de cerrar la comedia. Ejerce, además, como consejero de su señor (Talega, Tronchón) y recibe premios (la libertad de Tronchón), sin que por ello deje de burlarse de su amo (Cornalla, Talega, Sosia) y de manera especial de sus líos amorosos (Talega), empleando para ello los apartes o el hablar entre dientes. Recordemos, en este sentido, esa estupenda escena de *Los Menenos* en la que Audacia, delante de su padre, acusa a su marido de infidelidad, mientras Talega, que está oculto, va subrayando para el público las réplicas de los otros con comentarios maliciosos. Evidentemente, también es cobarde (Sosia y, relativamente, Talega) y se muestra leal (Sosia, Tronchón) o desleal, según convenga (Talega), con su señor. Lo único que falta en estas obras, respecto a los puntos señalados por Hendrix, es la figura de la criada y la mención del personaje como *gracioso*, pero eso también está aquí insinuado. En *Amphitrión* Sosia Tardío galantea a Tésala («galán» lo llama en broma la muchacha) y es tildado de «gracioso» por Júpiter. Y otro tanto sucede en *Los Menenos*, donde en el *scena* cuarta asistimos a la siguiente conversación:

DOROTEA:	¿Quién viene contigo, señor Menenno?
MENENNO,C.:	Talega, criado de tu merced.
TALEGA:	Y de su criada qu'es bonita.
MENENNO,C.:	¡Criança, señor!
TALEGA:	Estoy tan criado que ha veinte años que no mamé.
DOROTEA:	Gracioso está Talega. ²⁶

Timoneda, a la hora de escribir estas piezas, directamente tomadas de Plauto y Ariosto (la *Carmelia* está basada en buena medida en *Il Negromante*), tuvo también en cuenta otras tradiciones.

²⁴ Cornalla es un marido consentidor, un «cornudo» que finge ignorar su verdadera situación familiar, y está directamente inspirado en *El Lazarillo*.

²⁵ Hendrix, William S., *op. cit.*, p. 52.

²⁶ Cito por mi edición: Manuel V. Diago, *Amphitrión, Los Menenos, Carmelia. Las tres Comedias de Juan Timoneda*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 1987, p. 440.

Conocía el teatro religioso del momento, pues lo había compuesto y representado, e igualmente el profano. Pero, además, como librero tenía acceso a la lectura de toda clase de obras y sabía apreciar perfectamente cuáles eran la de mayor calidad estética. No es de extrañar, entonces, que para apoyar su experimento, la redacción de comedias en prosa, se escude y elogie obras como *La Celestina* o *La Tebaida* en el prólogo del libro. Prólogo en el que también hará alabanza de Torres Naharro.

Todo ello –la comedia latina, la comedia erudita italiana, la comedia humanística, el teatro religioso, las primitivas farsas hispánicas y el teatro cortesano naharresco– confluye en *Las tres Comedias* y en su figura cómica privilegiada: el *simple*. Bastaba un ligero soplo para darle vida al *gracioso*. ¿Fue Lope de Vega quien se lo dio? Es posible. Recordemos, no obstante, que antes que él hubo toda una legión de actores-autores –los Osorio, Velázquez, Saldaña, Cisneros, etc.–, que probablemente fueran los culpables de estragar el gusto del público y de echar por tierra cualquier preceptiva. Estos cómicos no tuvieron la fortuna de contar, como Rueda y Alonso de la Vega, con un editor que salvara algunos de sus textos. ¿Cómo era su teatro? No lo sabemos con exactitud. Quizá ya estuviera perfilado el *gracioso* en esas piezas desconocidas. O quizá, no. En todo caso, estamos convencidos de que el Fénix no creó la figura del donaire *ex nihilo*, sino que ésta surgió como consecuencia de una natural evolución y que en esa evolución el *simple* concebido por Timoneda debió jugar un papel importante.

*

DIAGO, Manuel V., *El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI*. En *Crítica* (Toulouse), 60, 1994, pp. 19-26.

Resumen. Inmediatamente posterior al *pastor bobo*, el *simple* de las comedias de Timoneda, de origen rural pero que ya suele aparecer como criado, recoge las múltiples aportaciones de una tradición teatral cercana o remota y representa una etapa decisiva en la elaboración del muy próximo *gracioso* de la comedia lopesca.

Résumé. Immédiatement postérieur au *pastor bobo*, le personnage du *simple*, d'origine rurale mais déjà urbanisé dans l'œuvre de Timoneda sous les traits d'un valet de comédie, recueille les multiples héritages d'une tradition théâtrale proche ou lointaine pour constituer un jalon décisif dans la trajectoire qui conduit au très proche *gracioso* de la comedia lopesca.

Summary. Coming immediately after the character of the *pastor bobo*, the «booby» is of rural origin, but already appears in the works of Timoneda under the features of the «witty servant». He is heir to both old and recent dramatic traditions, and constitutes an important landmark in the evolution leading to his close neighbour, the *gracioso* of Lope's comedies.