

El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso

por Marc VITSE
(LESO, Universidad de Toulouse-Le Mirail)

1. Perspectivas históricas

Las once ponencias presentadas durante el coloquio titulado *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro* se pueden distribuir, a partir de las fechas de las obras estudiadas o bien mencionadas por los ponentes, en cuatro grupos bien definidos.

a) Hay un primer grupo dedicado a la prehistoria del gracioso, que examinaron sucesivamente Françoise CAZAL, con el estudio del «omnipastorismo» u omnipotencia pastoril propia del mundo dramático de Diego Sánchez de Badajoz (primera mitad del XVI), y Manuel DIAGO, interesado por el simple, tal como aparece en el tercer cuarto del siglo XVI, y en particular en las *Tres Comedias* de Juan Timoneda.

b) Hay, luego, un segundo grupo de estudios sobre el período fundacional de la figura del donaire lopesco, contemplado por Fausta ANTONUCCI, Juan OLEZA y Milagro TORRES. La primera se interesó por el surgimiento, entre 1588 y 1624, del gracioso en el conjunto, temáticamente homogéneo, de comedias que versan sobre las vicisitudes de la identidad ignorada; el segundo, basándose en obras escritas entre 1589 y 1604, nos pintó, con ejemplos muy ilustrativos de donaire femenino, una de las alternativas posibles al gracioso; y la tercera analizó, a través de la comedia de *Los vivos muertos* (fecha entre 1599 y 1602), el impacto de la *commedia dell'arte* sobre el teatro del primer Lope y, en particular, sobre la corporeidad y gestualidad de una pareja de graciosos rústicos.

c) El tercer grupo partió del modelo ya fijado, es decir de la fórmula ya constituida del gracioso. Fue tema de Robert JAMMES la originalidad de *Las firmezas de Isabela*, de 1610, tanto en lo referente a Tadeo –gracioso de doble cara, con particular espíritu de crítica o de contradicción y con cierta dimensión cervantina– como en lo referente al marco dramático en que se inscribe, o sea la construcción progresiva de una *farsa* basada en una acumulación de falsas anagnórisis. En cambio, mucho más tradicionales que Tadeo, gracioso perdido en una bufonesca comedia vieja e italiana, revelaron ser los dos miembros de la pareja ancilar escogida por Alfredo HERMENEGILDO para ilustrar su conocida tesis de la recuperación del loco carnavalesco: Carrizo y Pulido, en *Todo es dar en una cosa* (entre 1626 y 1630), funcionan a la vez como criados y como graciosos,

constituyéndose, en este último caso, como una red de signos burlescos y grotescos, paródicos y abismadores de la acción que se desarrolla en el espacio señorial.

En cuanto a Christiane FALIU, intentó definir la especificidad de un gracioso integrado en una obra atribuida a Guillén de Castro y fechable entre 1626 y 1631: *Quien no se aventura... no ha ventura*, obra en que Ramiro, criado-confidente y consejero de su amo, se apodera atrevidamente del protagonismo dramático y descubre su naturaleza proteica a la par que cierta dosis de arlequinismo prefigurador de posteriores promociones. Mientras que Frédéric SERRALTA, a partir de la base textual muy modesta de un parangón entre dos versiones de la comedia mitológica de Solís –*Eurídice y Orfeo*, 1643 y, posiblemente, 1655–, quiso llamar la atención sobre los condicionantes circunstanciales o, más ampliamente, sobre las circunstancias que presiden cada una de las elaboraciones concretas de un personaje tan multiforme como es el gracioso de la Comedia del Siglo de Oro: en concreto, en el caso preciso de la autorrefundición de Solís, el género o subgénero en que se inscribe, el público para quien se crea o se recrea, las tendencias más de moda en su momento histórico y hasta el actor a quien se destina el papel.

d) Queda un último grupo que se distingue tanto por la extrema amplitud de su perspectiva cronológica –aunque preferentemente orientada hacia la segunda mitad del siglo XVII– como por la considerable extensión del corpus que contempla: lo integran Ignacio ARELLANO y Víctor GARCÍA RUIZ.

El primero dejó abiertamente de lado el tema explícito del coloquio –el gracioso– para consagrarse al examen de un elemento contextual que pueda servir de trasfondo revelador sobre el que proyectar la figura del donaire. Como contribución al diseño de un mapa más preciso de la comicidad teatral áurea, perfiló los aspectos más salientes de la generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada, considerando sucesivamente a los personajes cómicos principalmente ingeniosos, a los cómicos ingeniosos degradados y a los cómicos propiamente ridículos, para llegar a la conclusión de un fuerte crecimiento de la comicidad ridícula en la segunda mitad del XVII, con la multiplicación de los personajes de nobles graciosos en comedias de capa y espada de tipo entremesil.

Muy otra fue la reducción, por no decir evaporación, del gracioso comprobada por Víctor GARCÍA RUIZ en el campo tan bien acotado del auto sacramental. Allí, nos dijo, «no encaja el gracioso»; y si aparece, es más bien cortical, eventual, aleatorio, subsidiario, prescindible, transitorio o potestativo. Lo que se constata, pues, a pesar o, mejor dicho, a través de unas raras apariciones –cruce entre necesidad del contenido alegórico y capacidad de degradación– es una singular derrota del gracioso en aras de la prioridad absoluta otorgada a la catequesis.

Hasta aquí nuestra reconstrucción del panorama histórico que se elaboró durante las cinco sesiones de nuestro simposio, tan provechosamente completado por la aportación bibliográfica de María Luisa LOBATO. Se trata, desde luego, de un panorama circunstancial, por empíricamente trazado y forzosamente limitado, pero, a un tiempo, de un panorama muy revelador por las observaciones que suscita inmediatamente, y de las que trataré a continuación de formular algunas, en dos apartados de desigual extensión:

- de lo general a lo particular y de lo particular a lo general, o historia del imperio del gracioso;
- de la catequesis a la catequesis, o fronteras y provincias (el espacio) de la monarquía graciosa: del gracioso a lo gracioso.

2. El imperio del gracioso: historia

Si bien los miramos, en efecto, los cuatro grupos anteriormente definidos configuran una dialéctica que va desde lo más general a lo cada vez más particular, para volver al final a lo general.

No pudieron Françoise CAZAL ni Manuel DIAGO reconstruir las figuras del pastor o del simple sino a través del examen de unas series extensas de obras, como para comunicarnos la impresión de su variedad no tipificable, o, si se quiere, darnos a conocer las formas de su no total especialización cómica, de lo que podríamos llamar su relativa *independencia* con relación a un tipo codificado e integrado.

No pasó así con las contribuciones del segundo y del tercer grupo. Sobre el trasfondo de las singulares damas del donaire de Juan OLEZA –cuyo disfraz remite frecuentemente al modelo lacayil–, subgénero homogéneo de Fausta ANTONÚCCI y obras particulares estudiadas por Milagros TORRES, Robert JAMMES, Alfredo HERMENEGILDO, Christiane FALIU y Frédéric SERRALTA presupusieron, aunque para subrayar su enorme variabilidad concreta, la existencia de un tipo –que vimos codificándose y contemplamos ya bien codificado–, o sea la preexistencia de un modelo configurador de un marco para desarrollo de las plasmaciones específicas de tal o cual obra.

Existencia pues –por rebatida que esté– de un modelo de referencia, de un gracioso típico que, al parecer, se difuminó o se dispersó en los trabajos– de perspectiva general y no ya particularizante– del último y cuarto grupo: el de la generalización del agente cómico según Ignacio ARELLANO, y el de la parca utilización o de la inutilización del gracioso en el auto sacramental calderoniano según Víctor GARCÍA RUIZ.

Ahora bien: en el mismo movimiento de esta presentación dialéctica residen, a mi parecer, unas cuantas claves para entender el cómo se construyó lo que no vacilaré en llamar, provisionalmente, el imperio del gracioso. Y es que éste, en efecto, se construyó, en paródica formulación de entronque garcilacista, sobre «el lento declinar de los pastores».

¿Qué significa esta fórmula? Primero, que el paso de pastor dominante a gracioso imperante se hizo a través de un proceso de urbanización, perceptible ya en la sutil ponencia de Manuel DIAGO. Luego, que esta **urbanización** –movimiento desde lo aldeano hacia lo cortesano más bien que mero desplazamiento geográfico del campo a la ciudad– conllevó una radical **pérdida de independencia** tanto sociodramática como meramente dramática. Por una parte, en efecto, se hizo característica esencial del personaje su condición de criado o de subalterno. Mientras que, por otra parte, éste dejó de tener una entidad dramática idéntica a igual a la de otros personajes –el fraile o el teólogo, por ejemplo–, a la par que se vio privado, en su nuevo «rol», de su privilegio de exterritorialidad extradiegética, es decir de esa función extremadamente desarrollada de coro comentador-presentador-organizador del texto dramático, que en ningún caso puede compaginarse con las futuras autoironías nada privativas del gracioso.

En otros términos, menos negativos que el recuento de pérdidas que se acaba de hacer, la nueva figura dramática bien pudo alzarse, por eliminación progresiva pero decisiva de los demás tipos cómicos (negro, portugués, fanfarrón, etc.), con la monarquía cómica de quien llegó a ser portador especializado –no digo exclusivo– de los efectos cómicos, pero sólo lo pudo hacer en el marco de una **subordinación** general, y definitoria de sus rasgos más específicos. Subordinación sociodramática, primero, de quien se transforma, a través de funciones y comportamientos variadísimos, en sempiterno criado de un amo. Subordinación dramática, luego, por la obligada –aunque sí de formas y extensión de extrema variabilidad (desde lo argumental a lo estructural, desde lo paródico a lo abismante)– inscripción orgánica de su actuación en una comedia en la que sus intervenciones se integran de manera funcional, muy alejada de lo exento de su anterior

3. El imperio del gracioso: espacio

Insistiré. Esta «lacayiferización», este «enlacayamiento» deben considerarse lejos de la obsesión genética que ya denunciaba Montesinos en su célebre estudio. El que se da –entre pastor y lacayo– es un salto cualitativo, con miras a la invención e inscripción de un nuevo «rol» o *dramatis persona* en un espacio de escritura –dramática en este caso– totalmente nuevo y forjado para una novísima exploración de las tierras incógnitas ofrecidas a la imaginación de los españoles del Seiscientos.

Lo cual, pese a su aspecto excesivamente teórico, nos servirá para volver –fue aspiración y deseo repetido por todos los participantes y en todos los momentos– a las empíricas y diversificadísimas plamaciones concretas de los cófrades de la hermandad graciosil.

La fijación de un modelo como forma estructurante del nuevo espacio dramático no impide, en efecto, el conocimiento y reconocimiento de las diferentísimas provincias del imperio a veces tambaleante del gracioso. Muy al contrario, ayuda a entenderlo mejor y ordenarlo mejor, siquiera para darse cuenta de que este territorio se inscribe entre dos polos catequísticos que delimitan significativamente sus fronteras. De hecho, tanto la inmensa «farsa teologal» constituyente de la obra entera de Diego Sánchez de Badajoz como el universo del auto sacramental calderoniano señalan los límites –prehistóricos, por una parte, e intergenéricos, por otra– del imperio graciosil y nos obligan a reinscribir la historia y esencia del gracioso en la perspectiva de la pérdida y recuperación –a veces exagerada o excesivamente acelerada– de lo carnalesco (tan caro a Alfredo HERMENEGILDO y Juan OLEZA), es decir, en definitiva, a reinscribir al gracioso en una historia de la risa, aún por escribir.

Pero no paran ahí las virtudes de mi propuesta de lectura «espacial» del gracioso. Nos permite también, por ejemplo, situar mejor la evolución observada por Fausta Antonucci en las comedias lopescas por ella estudiadas. El gracioso no aparece en ellas –en *El hijo de los leones*– sino a partir del momento en que en el universo «rústico» del Príncipe salvaje se ha transportado el principio ordenador del mundo urbano o cortesano, a través de la educación dada al protagonista. A *contrario*, en *El nacimiento de Ursón* y *El animal de Hungría*, la exclusiva pertenencia inicial de los protagonistas al mundo salvaje explica el no surgimiento del gracioso, cuyo «espacio», vacío, queda ocupado por unos personajes que, más allá de sus características propias, no son más que *figuronas a medias*, reinscribibles en otro esquema espacial fundamental de la Comedia nueva, el de la oposición provincia/Corte.

A su vez, esta consciencia de la eventual vacuidad o menor ocupación del espacio graciosil ayuda a intuir la relación que se da entre el gracioso –su ausencia o su débil o progresivamente debilitada presencia– y el llamado recurso dramático de la «identidad supuesta», falsa o verdaderamente perdida. Así es como príncipes salvajes o damas del donaire del primer Lope y desarrollo cada vez más bufonesco de la comedia de Góngora ilustran los límites del poder graciosil en aquellas provincias neoforalistas de la identidad prestada en que se diluye o de las que se excluye.

A Robert JAMMES le pareció ese proceso de bufonización de la farsa gongorina, un mirar hacia atrás, una vuelta hacia la «comedia vieja». Pero Ignacio ARELLANO nos dibujó un amplio panorama de la generalización del agente cómico que correspondía más bien a mutaciones internas, de cara al futuro, de una Comedia nueva en constante evolución. Más allá, sin embargo, de esa dialéctica, sin solución interpretativa, entre lo antiguo y lo nuevo, queda que con esta exploración, aquí particularmente intensa, de los sectores cómicos poco, mal o nada ocupados por el gracioso, se dio, explícitamente, un paso desde el examen del gracioso en cuanto «rol» hasta el estudio de lo gracioso en cuanto categoría estética.

Paso inexcusable y, a decir verdad, implícito y constantemente dado a lo largo de las ponencias y debates de nuestro Coloquio. De un Coloquio en que la progresiva dominación de *lo gracioso* sobre *el gracioso* justifique, quizá, dos ausencias que en él se dieron, a saber la inexistencia de estudios sobre el gracioso de tragedia, por una parte, y, por otra, la casi sistemática postergación, en comunicaciones ante todo descriptivas, de intentos de explicación del gracioso en términos sociológicos o, más ampliamente, ideológicos –si se exceptúan unas rápidas sugerencias de Christiane FALIU o la interpretación carnavalesca de Alfredo HERMENEGILDO.

Ausencias, pues, pero que no son de lamentar, ni mucho menos, con tal que las respuestas, deseables y necesarias, sólo se consideren como aplazadas. Y normalmente aplazadas porque un consenso se hizo, en nuestro Coloquio, sobre la imperativa necesidad de estudios empíricos que, abandonados ya los modelos universales apriorísticos y monolíticos, permitan llegar a una más verídica teorización interpretativa. Entre ellos citaré, para terminar, algunos de los más insistentemente sugeridos en nuestro simposio:

- la categorización de los graciosos según los géneros, subgéneros o series que se impongan;
- la cuantificación de la comicidad, según los mismos criterios, para llegar a calibrar, por ejemplo, la importancia de las piezas afectadas por la generalización del agente cómico en la producción global del género «comedia de capa y espada»;
- la explotación sistemática de los casos de reescritura, a partir del ejemplo aquí presentado de las dos versiones de *Euridice* y *Orfeo*;
- la toma en cuenta de lo italiano, tanto a través de esquemas dramáticos (v.g. *I suppositi*) como a través de la influencia de la *commedia dell'arte* sobre técnicas actoriales (lo corporal y lo gestual) y autoriales, siendo elemento decisivo también –y aún por estudiar a fondo– el impacto del paso de actor-autor a autor-poeta;
- y un largo etcétera, en que se podrían incluir el estudio del papel del público, el de lo disparatado y de lo bufonesco, el del lenguaje del gracioso, o bien el establecimiento riguroso y científico de los «textos» del gracioso, tan estropeados a través de los siglos y aún –y no poco– en nuestro propio siglo.

*

VITSE, Marc. *El imperio del gracioso. Historia y espacio, o del gracioso a lo gracioso*. En *Crítica* (Toulouse), 60, 1994, pp. 143-148.

Resumen. Ensayo de síntesis del VI Coloquio del GESTE (*El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, 18-20 abril 1991). 1. Perspectivas históricas: prehistoria del gracioso; período fundacional del modelo; desarrollo de la fórmula; extensión y disolución. 2. El imperio del gracioso (historia): de la independencia a la integración a través de una triple subordinación (sociodramática, dramática e ideológica). 3. El imperio del gracioso (espacio): de la catequesis a la catequesis; urbanización; del gracioso a lo gracioso.

Résumé. Essai de synthèse du VI^e Colloque du GESTE (*Le valet comique dans le théâtre du Siècle d'Or*, Toulouse, 18-20 avril 1991). 1. Perspectives historiques: préhistoire; création du modèle; développement de la formule; extension et dissolution. 2. L'emprise du valet comique (histoire): de l'indépendance à l'intégration à travers une triple subordination (socio-dramatique, dramatique et idéologique). 3. L'empire du valet comique (espace): de la catéchèse à la catéchèse; urbanisation; du valet comique au comique.

Summary. A tentative Synthesis of the VIth Symposium of the GESTE (*The witty servant in the drama of the Siglo de Oro*, Toulouse, 18-20 April 1991). 1. Historical perspectives, prehistory, origins of the type; its development, extension and disintegration. 2. How the witty servant was used (its story): from independence to inclusion through a threefold subordination (socio-dramatic, dramatic and ideological). 3. The realm of the witty servant (space): from catechism to catechism; urbanisation; from comic servant to comedy.