

## RESEÑA

José María Díez Borque, dir., Álvaro Bustos Táuler y Elena Di Pinto Revuelta, eds., *Hacia el gracioso: Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Visor Libros, Madrid, 2014, 236 pp. ISBN: 9788498951547.

JESÚS GÓMEZ (Universidad Autónoma de Madrid)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.127>>

Este volumen colectivo dedicado a la comicidad del teatro quinientista español reúne para su publicación una decena de trabajos programados en torno al IV Seminario organizado por el GLESOC (Grupo de Literatura Española del Siglo de Oro, Universidad Complutense), adscrito al proyecto Consolider TC/12 (Patrimonio Teatral Clásico Español), que coordina la actividad de doce equipos de investigación especializados en el estudio y edición del teatro de los siglos XVI y XVII. Incluido el volumen dentro de la colección Biblioteca de Filología Hispánica (vol. 154) de Visor Libros, su edición ha sido supervisada por los profesores Álvaro Bustos y Elena Di Pinto, bajo la dirección de José María Díez Borque, catedrático de literatura española y director del GLESOC. Además de los tres profesores mencionados, otros participantes en el volumen también son docentes e investigadores de la Universidad Complutense: María Soledad Arredondo, Esther Borrego, Julio Vélez y Laura Puerto, mientras que el resto proviene de otros centros universitarios peninsulares: Miguel García-Bermejo (Salamanca), Manuel Calderón (Lisboa) y Jesús Menéndez Peláez (Oviedo).

Producto de la investigación filológica especializada y de ámbito universitario, la serie de análisis se agrupa en un orden cronológico aproximado para indagar en los antecedentes, desde los inicios del siglo XVI, de la trayectoria del personaje-tipo del gracioso tan característico del desarrollo posterior de la comedia nueva a partir

de Lope de Vega. Después del trabajo inicial de Bustos (pp. 15-47) sobre el pastor cómico de Encina entre los siglos xv y xvi, se suceden los de García-Bermejo: «Lucas Fernández y sus pastores, ¿parientes del gracioso?» (pp. 49-68); Calderón, sobre el “bobo” en Gil Vicente (pp. 69-85); y Vélez, sobre el *vir facetus* en Torres Naharro (pp. 87-108); seguidos de los que estudian la comicidad en la comedia celestinesca (Puerto, pp. 109-122), en el teatro escolar jesuítico a partir ya de la década de los cuarenta (Menéndez, pp. 123-140), en los pasos de Lope de Rueda (Di Pinto, pp. 141-159) y en la *Comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva representada en Sevilla, 1577 (Arredondo, pp. 161-177).

Características peculiares presentan los dos últimos trabajos de la serie en relación a los criterios mencionados. El de Esther Borrego (pp. 179-205), porque su estudio está más relacionado con la parateatralidad de la fiesta cortesana o de los «fastos ceremoniales de la corte» (p. 179) que con el análisis del texto dramático propiamente dicho; y el de José María Díez Borque, que cierra el volumen con un repaso de «Los pastores cómicos en Tirso de Molina» (pp. 207-236), porque es el único que se ocupa del periodo posterior tanto a la formulación de la comedia nueva como a la tipología de los personajes dentro de la cual se incluye el gracioso o «figura del donaire», según la denominación alternativa que propuso Lope de Vega en el prólogo a *La francesilla*, editada en 1620 y compuesta en 1596, donde afirma que fue él quien compuso la primera comedia «en que se introdujo la figura del donaire».

Aunque con incursiones en otro tipo de figuras cómicas diferentes a la del donaire, el centro de atención del volumen está enfocado, como indica el título de la portada: *Hacia el gracioso*. Sin embargo, en la portada interior, así como en el título original del IV Seminario del GLESOC aparece de manera interrogativa: ¿*Hacia el gracioso?*, en probable alusión a las divergencias críticas que se detectan no solo en la propia definición del gracioso, sino también en lo que se refiere a los orígenes de esta figura cómica. El carácter controvertido de la cuestión se manifiesta en algunas diferencias entre las sucesivas propuestas sobre los antecedentes del gracioso perceptibles desde los dos primeros estudios. Si Álvaro Táuler contempla la «potencialidad cómica» de los pastores de Encina como «uno de los elementos centrales para la definición del gracioso» (p. 20), en cambio, Miguel García-Bermejo se refiere a su esencial discontinuidad: «no se puede creer en que exista una conexión entre los personajes pastoriles desarrollados por autores de la generación de los Reyes Católicos como Lucas [Fernández], y los personajes rústicos del siglo xvii» (p. 60).

Por otra parte, las consideraciones de García-Bermejo sirven para reflexionar sobre la «relación entre la figura del pastor del teatro del temprano siglo XVI y el gracioso o el simple de la comedia nueva» (p. 50), además de plantear el trasfondo de la cuestión disputada que relativiza el alcance de clasificaciones historiográficas tradicionales como “teatro prelopista” y “teatro prelopesco” en cuanto han contribuido «a forzar el establecimiento de relaciones y vínculos entre escritores y textos» (p. 50) con una visión “lopecéntrica”. Los mismos editores aluden, en el Prólogo del volumen, a la «brecha crítica entre las dos centurias que constituyen nuestros Siglos de Oro» (p. 10), en detrimento casi siempre del siglo XVI, más volcados los estudios teatrales hacia la génesis de la comedia nueva a pesar de la «notable madurez de nuestro teatro quinientista» (p. 12).

Después de los dos primeros estudios del volumen sobre la comicidad involuntaria del pastor “bobo” heredada por el simple, sobre la cual también reflexiona en el tercero Manuel Calderón a propósito del teatro de Gil Vicente, las respectivas investigaciones de Julio Vélez, flamante editor del *Teatro completo* de Torres Naharro (Cátedra, Madrid, 2013), y de Laura Puerto resultan complementarias al indagar ambas en la trayectoria cómica del criado renacentista por el camino de la comedia urbana: en la *Comedia Aquilana* analizando las sugerentes conexiones con el gracioso que presenta el personaje del lacayo Faceto: «Sirva esto para apuntar que el teatro prebarroco y el clásico tienen mucho más en común que lo que los pastores de Lucas Fernández podrían dejar ver: con Torres Naharro estamos insertos de lleno en un primer teatro clásico» (p. 105); y en la vertiente celestinesca, que aporta «al incipiente teatro quinientista una acción completamente renovada y en consonancia con el universo urbano» (p. 109), según afirma Laura Puerto cuando analiza varios motivos heredados de la comedia humanística «de trama ovidiana», como la «burla de los criados ante la locura de su amo» y los «flirteos del criado del galán con la sirvienta de la dama» (p. 111), que son básicos en la relación amo-gracioso de la comedia nueva por la «contraposición entre la retórica cortesana y su desarticulación en clave pragmática» (p. 114) y por «el contraste entre el mundo idealizado de señores y la visión pragmática de la realidad de los criados como primer eje modulador del universo de la figura del donaire» (p. 121).

Una de las ventajas de este volumen colectivo, al explorar diferentes caminos *Hacia el gracioso*, es la inevitable variedad de los acercamientos propuestos en los diez trabajos que lo componen. Además de la doble vía por la que transcurren los

cinco primeros (la del pastor primitivo frente a la del criado de la comedia urbana), los sucesivos análisis manifiestan una concepción más variada sobre la comicidad que, por ejemplo, aparece en los estereotipos caricaturizados del teatro escolar de los jesuitas estudiado por Menéndez: «Los personajes que desfilan por la escena son estereotipos: alcaldes, alguaciles, astrólogos, gramáticos, criados, estudiantes, mercaderes, hidalgos, comadres, bachilleres, mesoneros, labradores. Todos ellos bajo el prisma de la caricatura y lo esperpéntico» (p. 133). Puede detectarse esta concepción más amplia asimismo en la comicidad del simple entremesil, así como en la del rufián, de la negra y de otros tipos cómicos característicos de los pasos de Lope de Rueda estudiados por Elena Di Pinto: «El futuro *gracioso* de la comedia nueva compartirá algunas, no todas las características del bobo ruedesco, características todas que pasarán sin embargo a otro género largo: la comedia burlesca. Lope de Vega añadirá a su *gracioso* de comedia la astucia, la lealtad, la determinación... y una complicidad con el público/vulgo que se verifica mediante la conexión meta-teatral con la realidad» (p. 152). También se localizan «atisbos de comicidad», como los denomina de manera cauta María Soledad Arredondo, en la vida soldadesca recreada por Juan de la Cueva en su *Comedia del saco de Roma*: «Si hay comicidad en la obra, radica en estos personajes creados por el autor, que tienen características propias del soldado fanfarrón y rasgos lingüísticos del gracioso» (p. 173).

Todavía falta un consenso suficientemente generalizado entre la crítica sobre el gracioso no solo a la hora de considerar sus antecedentes, sino también para estudiar su función dramática en el sistema de personajes propio del teatro lopesco o de sus continuadores. El debate teórico sobre la validez de la caracterización tipológica del personaje en la comedia nueva incide también en el estudio del gracioso, frente a la propuesta de una caracterización individualizadora, en cuanto se comprende mejor la complejidad de un determinado personaje después de haberlo comparado con la tipología a la que pertenece dentro de las convenciones teatrales predominantes en cada época. Sin embargo, la diferenciación aceptada por la crítica hasta hace unos años entre el personaje-individuo, que no aparecería de manera generalizada hasta el teatro posromántico, y el personaje asociado a una función dramática también ha sido cuestionada en la actualidad dentro del hispanismo. Como resume Frank P. Casa: «Sería arriesgado insistir en que la Comedia nos ofrece siempre personajes perfilados con móviles individuales, pero tampoco se puede decir que todos los personajes de este teatro salen de la misma matriz»

(s.v. «Caracterización», en Luciano García Lorenzo, Frank P. Casa y Germán Vega, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, p. 40).

En todo caso, el estado actual de los estudios sobre el personaje teatral condiciona la valoración de las diez propuestas que integran el volumen *Hacia el gracioso*, al mismo tiempo que hace resaltar su novedad dada la relativa penuria teórica por lo que se refiere en especial a sus antecedentes quinientistas, ya que la figura del donaire en la comedia nueva ha sido abordada de manera específica probablemente con más insistencia que los restantes personajes de la tipología esbozada en su estudio clásico por Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (CSIC, Madrid, 1963). Sin necesidad de remontarnos hasta el libro, superado en muchos aspectos, de Charles D. Ley, *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI - XVII)* (Revista de Occidente, Madrid, 1947), buena muestra del interés de la crítica son los dos volúmenes colectivos: *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*, editado en la revista *Criticón*, 60 (1994); y *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo (Madrid, Fundamentos / RE-SAD, 2005). En este último se incluye precisamente un trabajo de Díez Borque: «Pastores en Tirso (I): el pastor gracioso», como primera entrega de la aportación que cierra el volumen publicado nueve años después, además de la «Bibliografía comentada sobre el gracioso (1993-2004)» en la que Esther Borrego actualiza la publicada por María Luisa Lobato en el número monográfico de *Criticón*.

Al igual que ocurre en las dos monografías anteriores, *Hacia el gracioso* agrupa acercamientos amplios sobre la comicidad, asimilable a la de pastores bobos, simples u otros personajes risibles del teatro anterior a la comedia nueva, con otros enfoques más restrictivos que consideran necesaria la existencia de la dualidad amo-criado en la definición de la figura del donaire porque, como afirma Fernando Lázaro Carreter: «no juega solo como interlocutor asociado al galán, sino, según hemos dicho, como proyección suya para cuanto le está vedado» («Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», en R. Doménech, ed., *«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*, Catedra/Teatro Español, Madrid, 1987, p. 43); y, con anterioridad, José Montesinos: «el criado oficioso es una “voz” necesaria, un complemento armónico de la voz del galán» («Algunas observaciones sobre la figura del donaire», 1925, reed. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1969, p. 63).

Resulta todavía controvertido en la actualidad establecer las características que diferencian la comicidad propia del gracioso de la de otros personajes cómicos,

masculinos y femeninos, que aparecen en la comedia nueva y en la tradición dramática precedente, así como la valoración de sus orígenes en la secuencia teatral que va desde el pastor bobo al simple y del simple al gracioso. Junto con la variedad de acercamientos y de perspectivas, inevitable dada la autoría colectiva del volumen, *Hacia el gracioso* destaca por abordar esta cuestión desde los comienzos teatrales del siglo XVI, ya que por la «brecha crítica» ha sido más frecuente la consideración de la figura del donaire a partir de la comedia nueva. Por último, a pesar de la crisis permanente que afecta al estudio del personaje teatral, en continua deconstrucción, su papel como punta del iceberg entre el resto de componentes de la obra dramática motiva su permanencia en el horizonte de expectativas del lector (o del espectador), así como el interés de la crítica por comprender mejor la función del gracioso en cuanto categoría poética característica del teatro clásico español.