

Fall 11-8-2010

"El lacayo no trate cosas altas:" Algunas Consideraciones Sobre el Gracioso en Cuatro Obras del Siglo de Oro

Jason M. Stinnett

Southern Illinois University Carbondale, jasonstinnett@gmail.com

Follow this and additional works at: http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp

Recommended Citation

Stinnett, Jason M., ""El lacayo no trate cosas altas:" Algunas Consideraciones Sobre el Gracioso en Cuatro Obras del Siglo de Oro" (2010). *Research Papers*. Paper 36.
http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/36

This Article is brought to you for free and open access by the Graduate School at OpenSIUC. It has been accepted for inclusion in Research Papers by an authorized administrator of OpenSIUC. For more information, please contact opensiuc@lib.siu.edu.

“EL LACAYO NO TRATE COSAS ALTAS:” ALGUNAS CONSIDERACIONES
SOBRE EL GRACIOSO EN CUATRO COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO.

by

Jason M. Stinnett
B.A., Murray State University, 2008

A Research Paper

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Arts

Department of Foreign Languages and Literatures

in the Graduate School

Southern Illinois University Carbondale

December, 2010

RESEARCH PAPER APPROVAL

“EL LACAYO NO TRATE COSAS ALTAS:” ALGUNAS CONSIDERACIONES
SOBRE EL GRACIOSO EN CUATRO COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO

By

Jason M. Stinnett

A Research Paper Submitted in Partial

Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Arts

in the field of Foreign Languages and Literatures

Approved by:

Dr. Lourdes Albuixech, Chair

Graduate School

Southern Illinois University Carbondale

November, 8th, 2010

Introducción

El teatro español del Siglo de Oro está cargado de características que definen las normas sociales de la época de sus dramaturgos. Se puede afirmar que las obras que pertenecen a este género siempre compartirán unas semejanzas en cuanto a los protagonistas y antagonistas, la caracterización de los personajes representativos de la clase baja, los argumentos e incluso en las técnicas usadas para producir emociones en el auditorio como son el miedo o la risa. En relación a este último aspecto, la comedia aurisecular emplea recursos lingüísticos, situaciones y personajes como el gracioso, en los que se centrará mi trabajo. El ‘gracioso’ o la figura del donaire del Siglo de Oro siempre ha tenido una presencia bastante notable en la mayoría de las obras de esta época, aunque sus funciones no siempre sean las mismas ni destaque siempre de la misma manera en las obras. Lo que cabe preguntarse, en última instancia, es si existe un gracioso tradicional

En general, existe un consenso entre la crítica en torno a la importancia del gracioso en el teatro de la temprana edad moderna, así como en torno a las características que conforman este tipo. Este consenso empezó a extenderse y popularizarse con la publicación de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), en el cual Lope explica cómo debe ser una comedia nueva. Sin embargo, todavía hay que preguntarse si el empleo de tal personaje obedece siempre a un mismo objetivo. Se ven ciertos desvíos de las sugerencias teatrales del *Arte nuevo* por parte de otros dramaturgos de la escuela lopesca. En mi opinión, es difícil discernir la razón que llevó a cada dramaturgo a incluir (o no) un ‘gracioso’ en tal o cual obra. En cuanto a las características del gracioso, veremos que también varían. Para ello, me enfocaré en cinco obras: *El Burlador de*

Sevilla de Tirso de Molina, *La Verdad Sospechosa* de Ruiz de Alarcón y dos del propio Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo* y *El Castigo Sin Venganza*.

La figura del donaire: más a fondo

Puesto que la presencia de la figura del donaire es casi obligada en la trama de cada obra del teatro español del Siglo de Oro, ahora será preciso destacar las características, o sea los rasgos que distinguen al gracioso de los demás personajes y el papel de tal figura antes de comentar sobre el conjunto de obras que he elegido para este trabajo. Aunque hay características básicas de este personaje, he elegido obras que contienen graciosos que se desvían de tales rasgos para mostrar que hay variación. Primero, hay que preguntarse sobre la definición de tal figura y cómo han logrado obtener tanto éxito ciertas obras a pesar de sus desvíos de lo recomendado.

Lope de Vega hace referencia a este mismo personaje en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, llamando especial atención al propósito en sí. Según Lope, “El lacayo no trate cosas altas, ni diga los conceptos que hemos visto en algunas comedias extranjeras; y, de ninguna suerte, la figura se contradiga en lo que tiene dicho” (vv. 286-290). Esta afirmación propone que ‘el gracioso’ no debe hablar de asuntos de gran importancia como la honra o la venganza ni hablar conceptuosamente ya que no sería verosímil. El lacayo solía desempeñar la figura del donaire dado que esta figura, la mayor parte del tiempo, provenía de baja estofa. El lacayo, muy a menudo, es el único miembro de la clase baja que tendrá contacto con la gente de clase alta. Lope opinaba que el donaire debía ser miedoso y tonto. Arango, un seguidor del pensamiento lopista, refiriéndose al gracioso, afirma que “su moral es realista; sus bromas, plebeyas,” (377).

El arte nuevo siendo una defensa ante la *Academia de Madrid* hizo que Lope se sintiese obligado a compartir con los ‘académicos’ unas características que deben incluirse en cualquier obra, aunque el tono de su discurso no es muy claro. De acuerdo con Erwin Haverbeck, Lope de Vega creía que el teatro debía corresponder al gusto del vulgo: “...los conceptos teatrales varían con las épocas y resulta necesario acomodarlos a los cambiantes gustos del auditorio” (8). La mezcla de la comedia, algo indicativo de la gente humilde, con la tragedia (relacionada con las clases nobles y con temas más elevados o graves) provee un discurso más popular: “aquesta variedad deleita mucho” (v. 178). Este concepto incluso se veía en los corrales, donde se dividía a la gente según la clase social, lo cual corresponde irónicamente a los gustos del público. Había una separación física en el corral y también en las preferencias de los espectadores. Tiene que haber una clase social opuesta al burgués que también posea características que contrarresten las de la clase alta como: la cobardía *versus* el valor, o el ser comilón y dormilón. Estas características forman una parte notable del ser de la figura del donaire. El gracioso desempeña uno de los papeles más importantes en el teatro del Siglo de Oro: el quitar o aliviar la tensión que se extiende al público desde el escenario por parte de los demás personajes. El honor, el amor, la muerte y la venganza, siendo los conceptos que encarnan las obras pertenecientes a esta época, suelen enredar la trama de tal manera que la figura del donaire sirve como un moderador entre los espectadores y la acción de la obra. En cuanto a este último aspecto, se ha dicho que en realidad, es raro que esta figura tenga algo que ver con la acción principal (Arango 377). Sin embargo, no estoy completamente de acuerdo con Arango aunque a veces así es. Se verá al leer ciertas obras del Siglo de Oro que el simple, aunque es parte de la clase baja, llega a tener aun más

importancia al fin y al cabo que su propio amo. Esto podría ser una crítica de la sociedad por parte del dramaturgo. Es sumamente notable la diferencia entre la plebe y la nobleza, no sólo en la vida real pero también en el escenario. Podría decirse que el simple sirve como un tipo de puente entre estas dos clases opuestas: a la clase baja y a la figura del donaire, no les incumben las cosas de gran importancia. Pero en muchas obras, la plebe logra obtener cierto nivel de importancia a través del simple. Puede decirse que habría desorganización sin la presencia de esta figura. Al pensar en la posible carencia de esta figura en cualquier obra, F. William Forbes presenta estas preguntas:

What would happen to the plot, the quality of characterization and the rate at which both are prepared? How would the dramatist have to compensate in order to complete the original conception of ‘presentation, development and resolution’ of a given stage incident? (82).

La presencia del gracioso entonces puede obedecer a diversas funciones: introduce un elemento de comicidad y distensión en la obra, refleja un sector de la sociedad, sirve de puente entre las clases sociales y constata, asimismo, la marcada división social. Se convierte, por ello, en elemento imprescindible del teatro áureo.

Catalinón de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina

El protagonista de *El Burlador de Sevilla*, origen del personaje popularmente conocido simplemente como *don Juan*, es una figura de infamia que se ha extendido en una forma u otra a cada cultura y casi siempre desempeña el papel del mujeriego en la literatura popular. Habiendo surgido esta figura de la mente de Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), el prototipo de este infame sigue la tradición española. No obstante, cabe preguntarse: ¿Qué hay del leal personaje que nunca abandona a su amo hasta la muerte?

Este personaje, el criado del infame, tiene tanta presencia en la acción de la obra como don Juan Tenorio y al fin y al cabo llega a tener más importancia en la trama que el propio galán aunque el simple sólo tiene 146 parlamentos en contraste con los 270 (según mi cuenta) de don Juan. De las obras a las que me refiero en mi presente estudio, Catalinón sería el gracioso más típico en cuanto a sus características humanas, pero también puede afirmarse que es atípico hasta cierto punto. Hay que examinar bien las características de Catalinón y su participación en la acción.

En su *Arte nuevo*, el Fénix explica que el lacayo no debe involucrarse en las cosas de gran importancia. Catalinón se refiere repetidamente al honor, ese concepto omnipresente en el teatro áureo. Así, por ejemplo, hace comentarios a lo largo de la obra sobre el honor de las mujeres deshonradas y el bienestar espiritual de su amo, temas ambos de talante elevado y que sin duda constituyen al personaje en una suerte de voz de conciencia de su amo. ¿No es esto un flagrante desvío de lo recomendado en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: “...no trate cosas altas” (v. 286)?

En efecto, Catalinón reconoce, quizá con triste resignación, que don Juan es “castigo de mujeres” y advierte al burlador que “los que fingís y engañáis las mujeres desa suerte lo pagaréis en la muerte” (vv. 902-904). El gracioso no sólo alude a las consecuencias espirituales y lo que posiblemente ocurrirá, sino que también esto podría ser considerado como prefiguración o prolepsis. Claro que don Juan responde con el refrán que repite una y otra vez a lo largo de la obra para combatir las advertencias de Catalinón: “¡Qué largo me lo fiáis!” (v. 905). Catalinón sigue recordándole a don Juan sus pecados, instigándole a arrepentirse y a cambiar su forma de ser. Sin embargo, por más que el criado le avise, don Juan rechaza las advertencias vehementemente con su

arrogante refrán. La circunstancia familiar de don Juan no deja que atienda a los ruegos de su criado. Don Diego Tenorio, el padre de don Juan, tiene una posición de poder (vv. 1957-1965):

*D. Juan: La burla más escogida
De todas ha de ser ésta.*
*Catalinón: Que saliésemos querría
De todas bien.*
*D. Juan: Si es mi padre
El dueño de la justicia
Y es la privanza del Rey,
¿Qué temes?*
*Catalinón: De los que privan
Suele Dios tomar venganza
Si delitos no castigan...*

Don Juan sólo parece tomar en cuenta los poderes mundanos e ignora los espirituales. Tacha las preocupaciones de su criado como “temores extraños” (v. 1982), cuando en realidad Catalinón se preocupa por el alma de su amo y por la suya, como indica el plural “saliésemos.”

Llama la atención que las advertencias de Catalinón la mayor parte del tiempo tengan un toque espiritual. Sin duda alguna, esto tiene que ver con la carrera religiosa del dramaturgo de esta obra, Tirso de Molina. ¿Podría servir el personaje de Catalinón como un disfraz para el propio Tirso como propone Abrams? (472):

In analyzing Catalinon's theological relationship to Don Juan, the former may be considered not as the "double" of Don Juan nor his "voice of conscience," as Rank would have it, but as a distinct personality in his own right, possibly Tirso himself, as we shall see, who acts as a kind of spokesman for the Church and constantly preaches...(473).

Es posible que el desvío de lo recomendado en *El arte nuevo* se deba al hecho de que Tirso usa la figura del donaire en una manera muy directa para llevar a cabo una moraleja religiosa en lugar de usarlo como nada más que un simple que elimina la tensión del escenario. Parece que a Tirso le importaba la moraleja de una obra didáctica más que el mantenimiento del típico papel de la figura del donaire. Charles David Ley afirma lo siguiente: “los graciosos tienen la obligación de escuchar las quejas amorosas de sus amos y de ayudarles en los apuros en que caen...” (37). Opino que Ley se refiere a lo físico o al peligro mortal cuando dice “los apuros.” El comportamiento de Catalinón no corresponde a esto completamente por las razones anteriormente mencionadas. Hay mucha variación en cuanto al grado de participación del simple en la acción. Antonucci menciona, además, que

Otra cosa es hablar de los *rasgos característicos* de su presencia, muy variables, y cuya mayor o menor consistencia depende probablemente ya sea del origen del gracioso (urbano o rústico), ya sea de su ambiente de acción (Corte o aldea), y de su relación -primaria o secundaria- con el protagonista (33).

Catalinón es, al menos en el momento en que lo encontramos en la obra, un gracioso de la Corte sevillana (aunque parte de la acción transcurra en la aldea) y su relación con don Juan es primaria. Pero además, en *El burlador de Sevilla* su presencia cobra relevancia por su aporte didáctico.

Aunque el nombre *Catalinón* significa *cobarde*, Abrams saca a la luz la *posibilidad* de otra interpretación a la cobardía del simple. Se sabe que la cobardía es una típica característica del ‘gracioso’ y una, por cierto, de las que más haría reír a los espectadores. Con respecto a la cobardía, parece haber un desacuerdo en cuanto a quién

salva a quién en el mar en Tarragona (Catalinón a don Juan o don Juan a Catalinón). Se suele pensar que don Juan es el salvador y Catalinón el salvado y que don Juan queda exhausto y medio muerto por sus esfuerzos. Sin embargo, la opinión de Abrams es justamente la contraria. Éste afirma que en la escena del mar es Catalinón el que salva a don Juan cuando se ahoga. Suponiendo que Abrams no se haya equivocado en su interpretación de esta escena, este acto heroico destaca la carencia de cobardía del simple: “Catalinon also saves Don Juan's life. Consequently, Catalinon was apparently not intended to connote cowardice with respect to danger, but rather something distinctly different” (473). Si se da crédito a la opinión de Abrams, tendríamos en Catalinón un gracioso singular, que no muestra miedo ante la posibilidad de morir ahogado. Sin embargo, para mí la evidencia textual apunta en otro sentido (don Juan es el salvador). Donde estoy de acuerdo con Abrams es en que definitivamente el temor del gracioso a lo sobrenatural es subrayado mucho más que su temor al riesgo físico. Se ve cierto nivel de aprensión al mar por parte del gracioso cuando expresa su deseo de que el agua fuese vino: “donde Dios juntó tanta agua, no juntara tanto vino” y también “si del agua que he bebido escapó hoy, no más agua” (vv. 531-32). Además la evidencia textual prueba que don Juan es el salvador y Catalinón el salvado por este parlamento del gracioso: “Veo, por librarme a mí, sin vida a mi señor. Mira si es verdad” (vv. 557-59).

Ya que he desarrollado un poco lo atípico de Catalinón como la figura del donaire, será preciso ahora comentar acerca de lo típico de este personaje. Se ve que Catalinón es hablador y simple cuando éste cree que se ha muerto su amo y empieza a divagar, esperando que Tisbea resucite a don Juan. Incluso, se permite el lujo de hacer un chiste escatológico a costa de su amo (vv. 558-562):

Tisbea: No, que aún respira.
Catalinón: ¿Por dónde? ¿Por aquí?
Tisbea: Sí; pues ¿Por dónde?
Catalinón: Bien podía respirar por otra parte.
Tisbea: Necio estás.

La observación de Tisbea realiza la falta de tacto característica del gracioso. En un momento de gravedad (la desamorada Tisbea, que segundos antes se jactaba de su determinación, acaba de entrar en contacto con quien, sin saberlo, se convertirá en su conquistador) el chiste del donaire desinfla por unos instantes la tensión que se acumula en el auditorio. Aunque Catalinón, la mayor parte del tiempo, se preocupa por el alma de su amo (algo muy serio), Tirso tuvo que agregar un sentido de comicidad a este personaje para no desesperar a su auditorio con tanta tensión. Si no, la obra sería insoportable.

También, se ve que Catalinón sirve como el apuntador de la realidad y nos hace pensar en las intenciones verdaderas de don Juan Tenorio. Al enterarse de los sentimientos que alberga el Marqués de la Mota por doña Ana, don Juan interroga al Marqués sobre doña Ana. Su amigo cree, inocentemente, que don Juan se interesa por su vida amorosa, pero el espectador sabe (ironía dramática) que el motivo del interrogatorio es otro. Es justamente en esta escena cuando el auditorio escucha el aparte de Catalinón: “no prosigas, que te engaña El gran Burlador de Sevilla” (vv. 1280-81). Este aparte hace que los espectadores no se olviden del carácter de don Juan. Se podría imaginar que en el auditorio hay espectadores que quieran advertir al Marqués. Catalinón sirve como la voz del auditorio además del mediador entre el protagonista y los espectadores. Este gracioso reacciona como reaccionaría el auditorio. Y así, los pensamientos del mismo cobran voz mediante la figura del donaire. Además, este aparte añade a la ironía dramática de esta escena ya que el infame se ha de casar con doña Ana. De acuerdo con Radoff y Salley,

“Moreover, Catalinon, who is far more than the usual gracioso of the period, and who even assumes at times the interpretative function of the Greek chorus, often speaks of the crimes of Don Juan...” (241). Una y otra vez, se ve que éste recuerda al auditorio de lo sucedido en las jornadas anteriores para que no se olvide de los engaños de don Juan: “Que Octavio ha sabido la traición de Italia ya, y el de la Mota ofendido de ti justas quejas da...” (vv. 2207-10). Cuando aparece la figura de don Gonzalo, el convidado de piedra, se nota lo miedoso (una característica que uno espera del ‘gracioso’) de Catalinón cuando defeca en sus pantalones: “¡Vive Dios que güelo mal!” (v. 2350). Esta exclamación escatológica elimina la tensión hasta cierto punto causada por la llegada del convidado de piedra.

Los graciosos tienen la fama de ser borrachones y glotones y Catalinón no es ninguna excepción. Durante la escena del convidado de piedra: “brindis de piedra, por Dios, menos temor tengo ya” (vv. 2389-2390). Otra vez, su inclinación por el vino se observa asimismo cuando es librado por don Juan de una muerte segura en el mar: “¡Oh quién hallara una fragua de vino, aunque algo encendido” (vv. 529-530).

Aunque Catalinón posee ciertas características muy típicas en cuanto al perfil de la figura del donaire, según Arango, dado que la participación de estos dos personajes, refiriéndose al galán y a su lacayo, se basa en “principios opuestos,” las acciones del gracioso al fin y al cabo anulan las de su amo (379). Arango se refiere a Catalinón como el “contrapunto” de don Juan Tenorio. Catalinón representa lo opuesto de don Juan para que haya verosimilitud en el escenario. Catalinón sería el ejemplar para el típico gracioso debido a sus temores, vicios y tontos comentarios, pero a la vez, si nos atenemos a la

preceptiva lopesca acerca del lacayo, hay un gran desvío puesto que lo típico, aunque existe, es inconstante.

Tristán en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón

Los nobles de sangre no siempre son nobles de carácter como se muestra en *El burlador de Sevilla* y también en *La verdad sospechosa*. Aunque don García, el noble galán de *La verdad sospechosa*, es el que supuestamente tiene una posición de elevado honor público por nacimiento, es su propio lacayo, Tristán, que por cierto no es noble de sangre, el que realmente tiene un sentido verdadero de la honra a lo largo de la obra. Como se verá más adelante, Tristán no encaja en el papel del simple, ya que representa todo lo opuesto de lo que se considera el típico papel de este personaje. En *La verdad sospechosa* Tristán es noble (de carácter), inteligente, educado, sabio e incluso llega a ser llamado “amigo” oficial del propio amo además de servirle como una especie de consejero. Tampoco se ven los vicios de los típicos ‘graciosos’ en el sentido de que Tristán no es nada hablador, ni dormilón, ni comilón. Este personaje es sumamente único hasta en la manera como introduce el elemento de comicidad y como elimina la tensión del escenario siendo más sutil y culto en su ejecución de tales funciones que el típico gracioso.

Pasemos a ver en detalle los rasgos que acabo de esbozar. Tiene mucho sentido que el personaje del simple vaya cambiando dependiendo del oficio, las creencias, las convicciones y el gusto del propio dramaturgo. En referencia a este tema, los graciosos alarconianos suelen sobresalir de los demás graciosos de la comedia nueva en el carácter y el grado de participación en la acción. Según Arango, no hay tanta distancia entre el amo y su criado, refiriéndose al nivel de educación y a la manera de pensar y de ser: “El

gracioso alarconiano...no se apoya en la manera de pensar del bajo pueblo, ni su moral es realista en forma vulgar, ni sus bromas parten de lo plebeyo” (381). Arango también saca a la luz el concepto del ennoblecimiento además del elevado sentido de virtud del gracioso de Alarcón hablando específicamente de Tristán (381). Este ennoblecimiento es bastante notable a lo largo de *La verdad sospechosa* en las interacciones entre don García y su criado.

Otra opinión que se ha discutido es la idea de los pensamientos del propio dramaturgo, reflejándose en el comportamiento y la personalidad del simple: “Alarcón utilizó el gracioso en varias comedias, aun en sus obras maestras, para expresar sus propias ideas y para exponer sentencias enaltecidas” (Silverman 66). El gracioso alarconiano pierde lo típico de su chistoso papel esperado porque se involucra en cosas más altas (un desvío flagrante del *Arte nuevo*). Este desvío también se da en Catalinón, aunque las preocupaciones de Tirso y las de Alarcón son muy diferentes. Los graciosos de Alarcón son tan diferentes, según Arango, porque este dramaturgo “estaba en pleno desacuerdo” con la estructura de la comedia tradicional (385).

La diferencia entre el típico gracioso que sigue las sugerencias de Lope y Tristán se nota inmediatamente en la primera escena de *La verdad sospechosa*. Justamente al principio de la obra nos enteramos de la razón por la cual ha elegido don Beltrán a Tristán como criado de su hijo: “...que tú eres diestro en la Corte y él bisoño” (vv. 13-14). Esto pone de relieve el hecho de que Tristán tiene experiencia en la Corte. La educación de Tristán se ve claramente cuando éste se pone a hablar de las mujeres y de la Corte mediante una metáfora astrológica. En general, el gracioso es el que llama la atención a las cosas tal como son, sin embargo, vemos una inversión de papeles aquí en el

sentido de que es el propio amo que saca algo a la luz, lo cual hace que los espectadores se fijen en lo atípico de este *simple* no tan simple que incluso llega a confundir a su propio amo: “we realize that Tristán’s wicked, witty rhetorical fusion of the physical and the metaphysical has become García’s confusion” (Gaylord 228). Lo insólito de la sabiduría de Tristán conlleva la sorpresa de don García, quien pregunta a su propio criado: “¿Cómo en servir has parado?” (527). La opinión de Silverman, refiriéndose a los graciosos alarconianos en general es que son hidalgos pobres de “pretensiones frustradas” (65). Esta generalización de los graciosos alarconianos tiene mucho sentido en *La verdad sospechosa* dado que Tristán ha regresado de un posible fracaso en la Corte salmantina. González resalta la experiencia de Tristán cuando comenta: “...don García y Tristán hablan de la frivolidad y la apariencia y el segundo insiste en el interés por el dinero que impera en la Corte” (97). Este desvío del *Arte nuevo* no sólo proviene de la participación de Tristán en la Corte (algo de importancia) sino también del hecho de enterarse de la vida anterior del ‘gracioso’ antes de que llegase a la servidumbre. El conocimiento de la vida del ‘gracioso’ parece ser un elemento prescindible en el teatro lopista.

Un elemento que considero sumamente importante en cuanto a las diferencias de este gracioso alarconiano y los demás graciosos de la comedia nueva es cómo se tratan Tristán y don García y su comportamiento casi amistoso y poco distanciado, lo cual corrobora la opinión de Arango sobre la falta de distancia entre amo y criado (381). En la mayoría de las obras del teatro español de esta época se ve cierto nivel de distancia entre criado y amo. No obstante, aquí se nota la diferencia con respecto al trato desde el principio de la obra con las palabras de don Beltrán cuando se refiere a Tristán en estos términos: “no es criado el que te doy; consejero y amigo” (vv. 17-8). El mismo padre del

galán establece que la relación entre ellos será más igual de lo que se espera y según Arango, esto se debe al hecho de que “los criados alarconianos tratan de aconsejar” (381). En las obras de Alarcón, el gracioso llega a ser un confidente, lo cual señala una gran diferencia entre el gracioso alarconiano y el lopista. Silverman cita a Hartzzenbusch con respecto a lo que distingue a Tristán de los demás: “Él (*Alarcón*) introdujo otra grande novedad para su época, modificando el personaje del criado cómico o gracioso, quitándole el carácter filosófico-bufón con que de ordinario se le representaba y reduciéndole a ser un sirviente de confianza” (64). También, hay que reconocer el tratamiento lingüístico, refiriéndome al uso del tuteo por parte de Tristán y don García. Aunque el tuteo aparece en otras obras de varios dramaturgos, también cabe preguntarse por qué. Si Lope se refiere al gracioso como un “lacayo” en su *Arte nuevo*, ¿no tendría sentido que el tratamiento lingüístico correspondiese a la clase social del hablante y del oyente? Según *El tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, el pronombre *tú* se reserva para los siguientes tipos de personas: “Pronombre primitiuo de la fegunda perфона, no fe dize fino a criados, humildes, y a perfonas baxas, en nuefira lengua Caftellana hablando ordinariamente...” (fol. 197r).

Lo tradicional de este personaje es que sirve como el apuntador de la realidad (o coro griego), la voz de la razón y que lleva a cabo la moraleja de la obra. Vemos que la presencia del papel de la voz de la razón es un elemento sobresaliente en *La verdad sospechosa*. En referencia al hecho de que don García se equivoca con el nombre de Jacinta, Dilillo afirma que Tristán “refrains from arguing, but suggests” (255): “Mas dado, señor, que estés errado tú, presto espero, preguntándole al cochero la casa, saber quién es” (vv. 573-576). Vemos que Tristán sigue siendo la voz de la razón sin que el

amo le escuche. Si don García le hubiese hecho caso a su criado, tal vez éste no habría acabado casándose con Lucrecia. En efecto, el gracioso desempeña un papel casi paternal. González sostiene que don García está en un proceso de transición entre la juventud y la edad adulta (96). Opino que es probable que el vicio de don García se deba a esta transición y ya que Tristán es adulto, éste le sirve al amo como una especie de puente entre estas dos etapas de la vida. Finalmente, se ve que el gracioso lleva a cabo la moraleja de la obra: “tú tienes la culpa toda; que si al principio dixeras la verdad, ésta es la hora que de Jacinta gozavas,” (vv. 3100-3103). Este parlamento solidifica el papel paternal de Tristán ya que regaña a su propio amo. Es en cierto modo, una obra de educación de jóvenes.

El gracioso en dos obras de Lope de Vega y el tono de su *Arte nuevo*

Después de haber estudiado algunos graciosos de dramaturgos contemporáneos a Lope, ahora será preciso no sólo hablar de unos graciosos lopescos, que supuestamente sirven de molde para los demás graciosos de la comedia nueva, pero también del tono de su discurso en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Aunque haya mucha semejanza en cuanto al carácter, comportamiento y participación en la acción de los graciosos del siglo de oro, también, como he mencionado anteriormente, los papeles varían según el gusto del dramaturgo. Se sabe que su *Arte nuevo* fue dirigido a la Academia de Madrid. Sin embargo, no se sabe quiénes fueron los académicos ni se puede afirmar cuál es el tono exacto del discurso. Con respecto al tono y las afirmadas ambigüedades del mismo, Porqueras-Mayo afirma lo siguiente (412):

De aquí que, insisto, el *Arte nuevo* sea una loa al teatro anfibológico nacional, y se contagie también de esta anfibología y quede justificada la ambigüedad, las

aparentes contradicciones (sobre los conceptos vulgo, arte, comedia, justo y gusto) que le sirven a Lope (como en su teatro) para halagar a los dos tipos de público: el culto (los académicos en este caso), sobre todo al principio; y a su público (en el que incluye también a sus discípulos), sobre todo al final.

Así que, según Porqueras-Mayo, cualquier ambigüedad en el *Arte nuevo* se debe a los destinatarios del *Arte* en sí. Habiendo dicho eso, cabe ahora mencionar algo sobre el gracioso de Lope. Silverman opina que ni el propio Lope sigue sus sugerencias en cuanto al lacayo (67):

Cabe discutir aquí la idea misma de un gracioso tradicional. ¿Son todos los graciosos de Lope “tradicionales”? ¿Han salido todos de un mismo molde? Claro que no. Es bien sabido ya que en el caso de Lope cualquier generalización es peligrosa. La sin par fecundidad y variedad del autor no se dejó encerrar en formulas inmutables. Parece que esto se ha olvidado en la formación del concepto del gracioso tradicional.

En fin, es difícil discernir el tono de tal discurso especialmente si se toma en cuenta el hecho de que el propio Lope no siguió sus propias sugerencias. Además, hay que recordar que aunque *El arte nuevo* es la única preceptiva en cuanto al teatro nacional, en teoría es fácil ir escribiendo bajo ciertas reglas, pero ponerlo en práctica es, sin duda alguna, otra cosa. Ahora sacaré a la luz las características de dos graciosos lopescos, el de *El caballero de Olmedo* y el de *El castigo sin venganza* y veremos cómo difieren de los demás graciosos anteriormente mencionados en este trabajo.

Tello de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega

El caballero de Olmedo es definitivamente una de las obras del teatro español más conocidas. No sólo se aprecia en ella el ingenio del Fénix, sino también su conocimiento de los romances de los siglos anteriores además de su admiración de otras obras y escritos como *La Celestina*. En comparación con los otros graciosos (Catalinón y Tristán) que he destacado en este trabajo, se verá que Tello de *El caballero de Olmedo*, aunque tiene parlamentos con matices de comicidad, realmente desempeña un papel bastante diferente al de Catalinón y Tristán en cuanto a su comportamiento, su participación en la acción y a cómo acaba al final de la obra.

Tello, aunque inventado por Lope de Vega, no parece caber en el molde del gracioso “tradicional.” Éste, según Hermenegildo, se comporta de manera que “va en contra” de las “suposiciones” que uno espera al entrar en una obra de teatro (993). Siendo Lope el dramaturgo más prolífico del teatro español del siglo de oro, estas suposiciones provienen de su trayectoria de obras además de su *Arte nuevo*. Aunque Tello no es considerado un gracioso “tradicional” en sí, cabe mencionar los elementos típicos, aunque son pocos, que posee este gracioso. Esta tragicomedia contiene ciertas situaciones cómicas en las que Tello (siendo el gracioso) está involucrado. Opino que esta obra tiene más que ver con la justicia poética y la tragedia que conlleva. Sin embargo, las situaciones cómicas suelen tener que ver con la combinación de dos personajes, Tello (obviamente) y Fabia, la alcahueta de don Alonso: “Fabia and Tello, the two characters most responsible for the comic element in the play...” (McGaha 452). La combinación de gracioso y bruja produce bastante comicidad por la intimidación que proviene de la fama de brujería de Fabia y lo miedoso de Tello. McGaha destaca la escena donde Fabia quiere

que Tello le acompañe en una de sus aventuras diabólicas para poder seguir adelante con la hechicería entre don Alonso e Inés. Lo típico, en cuanto al papel esperado del gracioso, es el temor del gracioso aunque éste lo niega. McGaha se refiere a Tello como “valentón y miedoso” dado que éste no quiere tener nada que ver con los difuntos ni con la brujería y que preferiría luchar contra “diez hombres juntos” (v. 611), lo cual “exhibe el complemento de la cobardía, la fanfarronada” en este personaje (1001). Esta escena le hace mucha gracia al auditorio por la exigencia de Fabia y la aprensión de Tello en acompañarle. Además, no sólo es la actitud del miedoso-valentón que produce comicidad, sino también la reacción del gracioso, que por cierto es bastante típica y tradicional, al “hablar” con el difunto. En esta escena se ven los efectos del horror: “Bajó, desperté turbado, y de mirarme afligido, porque, sin haber llovido, estaba mojado” (vv. 972-975). Esta escena recuerda a la escena de Catalinón cuando se hace en sus pantalones por el horror que siente ante el convidado de piedra.

Otra escena muy destacada en cuanto a la comicidad es la de meta teatro representada por Fabia y Tello. Al decirle a su padre que no quiere casarse con don Rodrigo, Inés inventa otra realidad que se vuelve en meta teatro, poniendo a Fabia y a Tello en el centro del meta escenario. Como queda anteriormente mencionado, la comicidad elimina el estrés causado por el clímax o por lo por venir. Esta escena de meta teatro también sirve esta función cuando Tello se disfraza de profesor de latín y Fabia de “dama piadosa,” y así entran en la casa de doña Inés, en el sentido de que “se despliega toda la carga carnavalesca de la tragedia” (Hermenegildo 1002). Tello afirma: “Si con sus hijas está, yo sé que agradecerá que yo me venga a ofrecer. El maestro que buscáis está

aquí...” (vv. 1463-1466). Incluso, éste llega a fingir una actividad educativa de repetición con Inés ante don Pedro para que aparezca como un maestro verdadero (vv. 1514-1519):

*Pedro: Pues pon el coche, si está
malo el alazán. ¿Qué es esto?*
*Tello: Tu padre. Haz que lees, y yo
haré que latín te enseñe.
Dominus...*
Inés: Dominus...
Tello: Diga.
Inés: ¿Como más?
Tello: Dominus meus.
Inés: Dominus meus.

La comicidad de esta escena también proviene de la ironía dramática puesto que los espectadores saben la realidad de la situación siendo los dos impostores. El auditorio puede burlarse así también del crédulo don Pedro.

Otro aspecto del ser de Tello que éste comparte con varios graciosos en el teatro español es el ser la voz de la razón, apuntador de la realidad y el que transmite - como mensajero - las noticias a varios personajes y al rey (en este caso para que haga justicia). Cuando se nota una falla en la conducta o actitud del héroe, el simple con su sabiduría repentina siempre parece intervenir para guiarlo. Después de las fiestas y la batalla contra los toros, don Alonso, contra los consejos de su fiel criado, se siente obligado a regresar a Olmedo para tranquilizar a sus padres. Evans saca a la luz la posible razón de ello: “Alonso’s refusal to turn back on the road to Olmedo represents his desire not to lose his stature as a hero” [habiendo sido reconocido por el propio rey] (69). El héroe decide ignorar las palabras de Tello y si le hubiese hecho caso al simple, habría podido evitar el ataque de camino a Olmedo. Según Hermenegildo, Tello actúa de una manera muy “sensata,” al dar estos consejos (996). También, en el acto segundo, se ve la primera advertencia por parte de Tello a su amo: “Temo que se ha de saber este tu secreto amor,

que, con tanto ir y venir de Olmedo a Medina, creo que a los dos da tu deseo que sentir y aun que decir” (vv. 890-891). Tello está tratando de advertirle a su amo de los celos que tiene don Rodrigo (McGaha 454). Otra cosa muy interesante sobre esta cita es la notabilidad del rompimiento de la unidad de tiempo [un desvío de *El arte nuevo* por el propio Lope] (Martínez 90). El ir y venir alude a que han pasado varios días. Además, Tello sirve como una especie de apuntador (de la realidad) cuando le pregunta a Fabia: “¿Eres diablo o mujer?” (v. 618). Este parlamento hace que el auditorio se fije aun más en el carácter de la alcahueta.

Ahora, será preciso sacar a la luz lo atípico de este gracioso lopesco. Hermenegildo afirma que Tello “no es sólo un vehículo de parodia y de caricatura. Es un personaje mucho más complejo” (1004). El gracioso suele servir de mensajero de una forma u otra a lo largo de la obra. Muchos graciosos llegan a tener más importancia en la obra, especialmente en el desenlace. Por ejemplo, vemos que Catalinón les cuenta al rey y a los demás personajes de lo acontecido con respecto a la muerte de don Juan Tenorio. Tello también sirve esta función – la del mensajero de la muerte, o sea que reitera la situación (Casalduero 327). Dado que don Alonso ha sido asesinado, debe haber alguien para exigir justicia. Por lo general, esta persona suele ser el padre del fallecido o algún pariente. Sin embargo, se ve este parlamento del Condestable: “Viene llorando [Tello] y pidiendo justicia” (vv. 2626-27). Al dejarlo entrar, éste dice que ha llegado con “un caballero anciano...pidiendo justicia de dos traidores; pero el doloroso exceso en tus puertas le ha dejado, si no desmayado, muerto” (vv. 2633-38). El hecho de que el padre no puede reclamar venganza deja que esta responsabilidad recaiga sobre Tello como el “reclamador de venganza” (Hermenegildo 995). Es bastante obvio que Tello ha pasado

de un personaje secundario al personaje primario. Otra cosa que ha destacado Hermenegildo es el cambio de título por parte del Condestable de Tello antes de que éste aparezca ante el rey: “...un escudero que quiere hablarte” (vv. 2624-25). Según Hermenegildo, Tello ha dejado de ser criado y ha pasado a ser escudero, “tal vez futuro caballero” que “posee un rango señorial” (995). Tello también intenta reafirmar, defender y restablecer el carácter noble y caballeresco de su amo al decir: “después de muerto viviendo en las lenguas de fama” (vv. 2704-5). O’Connor también opina esto cuando habla en su artículo de la metáfora del Fénix (la leyenda), y explica que así ha vencido la muerte porque seguirá viviendo mediante la fama como el Fénix asciende de sus propias cenizas (411).

Aunque Tello posee un par de características que lo hacen típico hasta cierto punto (sirve de mensajero, de voz de la razón y de proveedor de comicidad), este gracioso posee más características atípicas lo cual me parece curioso puesto que los graciosos de Lope han de servir de molde para los demás. No sólo transmite el mensaje de la muerte de su amo a los otros personajes, pero también parece cambiar de título al transmitirlo. Logra obtener más importancia que los graciosos que sólo sirven de mensajero de algún agravio o muerte. Éste toma el lugar de reclamador de venganza y justicia lo cual lo hace un personaje más que primario en la acción.

Batín de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.

El castigo sin venganza es sin duda alguna una obra bastante atípica en comparación con las demás obras del teatro español del siglo de oro. Uno puede contar de antemano con ciertos elementos en cada obra de este género. El nombre en sí de la obra, *El castigo sin venganza*, es curioso dado que cuando hay muerte suele haber venganza. El

propio título señala los posibles enredos o dificultades para interpretar el mensaje. Según Thompson, los lectores o espectadores se suelen dividir en dos campos opuestos con distintas interpretaciones no sólo de la acción sino del significado de la obra (225). Es difícil discernir ciertos aspectos de la obra porque Lope ha incluido tantos elementos teatrales que a veces parecen contradictorios. Al principio hay que fijarse bien en los comentarios de los criados para poder darse cuenta de quién es la verdadera y/o principal figura del donaire puesto que hay tantos criados representados en el sentido estricto del término a lo largo del argumento. Se nota en esta obra lopesca, como en *El caballero de Olmedo*, que el gracioso aunque posee un par de características que se podría considerar tradicionales por sus comentarios cómicos o lo hablador que es, no es típico con respecto a su participación en la acción.

Aunque al fin y al cabo Batín es obviamente el gracioso principal, parece haber una menor oscilación del papel del gracioso entre el principal y los demás [Febo, Ricardo, Rutilio, Lucrecia, Floro, Lucindo y Albano], la cual hace que esta obra sea diferente respecto al simple en la comedia nueva. Dicha oscilación puede encontrarse en la escena del río, que muestra un lugar perfecto (*locus amoenus*) especialmente para madrastra e hijastro. Vemos que el hijastro, Federico, lleva en brazos a su madrastra, Casandra, sin saber ni siquiera quién es al principio. Casandra en su viaje desde Mantua va acompañada por el Marqués Gonzaga y su criada Lucrecia. La paródica escena de Lucrecia y Batín provee un sentido de comicidad que es bastante típico y atípico a la vez dado que dos criados comparten el escenario. Carreño habla de la parodia de Batín hacia su amo cuando lleva a Lucrecia en brazos como ha hecho Federico con Casandra (396). Aquí empieza la anteriormente mencionada oscilación del papel del gracioso. La

comicidad, una característica muy típica, surge de los dos criados, aunque por parte de Batín es más tradicional mientras que la de Lucrecia tiene más que ver con la extrañez de la situación de la criada.

*Batín: Mujer, dime, ¿cómo pesas,
si dicen que sois livianas?*
Lucrecia: Hidalgo, ¿dónde me llevas?
*Batín: A sacarte por lo menos
de tanta enfadosa arena,
como la falta del río
en estas orillas deja...*

También, hay toda una corriente misógina a la que alude Batín. Lucrecia, aunque no sería considerada (necesariamente) una criada muy graciosa, todavía interviene en esta escena cómica. Además, esta escena destaca el oficio de los dos criados y el estado y la condición de la servidumbre (el acompañamiento). También se ve la diferencia entre la criada y el criado en cuanto a las expectativas. Sin embargo, ¿para qué agregar esta escena entre Batín y Lucrecia? Refiriéndose a los papeles generales masculinos y femeninos en el teatro lopesco, Peter Evans afirma lo siguiente: “...Lope strove hard to avoid concentrating excessively on female exploitation, and attempted instead to depict the acquiescence of both men and women in debilitating systems of value” (329). Lucrecia, aunque tiene un papel menos que secundario en el argumento y con muy pocos elementos cómicos, sería el único ejemplo de una criada-graciosa en esta obra. Ojeda Calvo ha afirmado lo siguiente (73):

En la producción cómica del primer Lope vemos cómo la presencia de la criada no es habitual y aun menos la de la criada graciosa...No obstante, en algunas piezas de la primera etapa del dramaturgo madrileño aparece la figura de la criada

que comienza a tener algunos de los rasgos que la conformarán como tipo en el teatro posterior: consejera y confidente de su señora...

Aunque el papel de Lucrecia en el argumento parece secundario (y lo es en realidad), animan ella [con respecto al valor de Federico como esposo] y Batín [en cuanto a la sin par belleza de Casandra] hasta cierto punto el adulterio de Casandra: “The servants play a role in the budding romance by their observations and incitement” (Hesse 431):

*Lucrecia: Señora,
si tú me dices licencia,
mi parecer te diría.*
*Casandra: Aunque ya no sin sospecha,
yo te la doy.*
Lucrecia: Pues yo digo...
Casandra: Di.
*Lucrecia: Que más dichosa fueras
si se trocara la suerte (vv. 584-90).*

Se ve que la criada instiga a Casandra. El gracioso también lo hace con su amo (vv. 623-30):

Batín: ¡Qué bizarra es la duquesa!
Federico: ¿Parécete bien, Batín?
*Batín: Paréceme una azucena
que está pidiendo al aurora
en cuatro cándidas lenguas
que le trueque en cortesía
los granos de oro a sus perlas.
No he visto mujer tan linda...*

La participación en la acción por parte del criado y la criada es bastante notable. Uno tendría que preguntarse: si los amos habrían cometido adulterio de haber faltado la instigación de los criados. Por lo general, el gracioso se preocupa por el bienestar de su amo [como hemos visto con Catalinón con el bienestar espiritual de don Juan y Tristán con el vicio de don García], sin embargo me pregunto si existe otra motivación para la

animación indirecta de la relación entre Federico y Casandra, puesto que esta relación obviamente no puede ser. Para mí, este desprecio por el estado familiar con respecto al triángulo amoroso es definitivamente atípico en relación al papel general de gracioso [en referencia a las obras que he analizado].

Los graciosos en la comedia nueva suelen ser medio tontos y viciosos, no obstante se ve cierta carencia de estos dos elementos [normalmente] representativos de los graciosos. En *El castigo sin venganza* Lope no ha incluido muchos rasgos que hacen que el gracioso destaque como un personaje cómico o notablemente tradicional. Carreño se refiere a Batín como “un hábil disimulador, inteligente y astuto” (395) cuando menciona a Aurora su interés en mudarse a Mantua para servirles a ella y al Marqués: “...a Mantua os vais, señora. Y así os vengo a suplicar que allá me llevéis” (vv. 2780-2782). Aunque se ve la astucia del gracioso cuando solidifica la seguridad de su futuro sabiendo qué problemas se presentarán cuando el duque se entere de lo sucedido entre su esposa e hijo, opino que también esto puede ser considerado deslealtad. El gracioso suele ser leal a su amo. Este rasgo se ve claramente en *El burlador de Sevilla* cuando Catalinón acompaña a su amo [literalmente] hasta la muerte, cuando Tristán en *La verdad sospechosa* aguanta todas las mentiras de su amo y, finalmente, cuando Tello reclama la venganza para don Alonso. Vemos aquí en *El castigo sin venganza* un rompimiento con la idea tradicional del gracioso. Esta ruptura no sólo se aplica al simple sino también a los “lapsos temporales” y al hecho de que Lope “rompe las clásicas unidades” de su *Arte nuevo* (Carreño 396).

Batín es atípico con matices de normalidad. Estas dichas normalidades primariamente vienen del papel del confidente de este personaje. Como todos los demás

graciosos del teatro español, éste sirve de consolador cuando se desespera su amo por la decisión tomada por su padre de casarse [sintiéndose presionado por el pueblo]. Con este casamiento, Batín espera que los vicios del duque disminuyan. En esta escena, se ve la inteligencia del gracioso cuando juega con varios conceptos utilizando anécdotas, pero también secundariamente lo hablador [típico] que es. Batín utiliza la imagen del fiero caballo que se vuelve tranquilo, el caballo siendo el duque (una metáfora frecuente para las pasiones desatadas). En esta escena, el caballo representa fuerza, determinación y cambio. En otra escena, la imagen del caballo es re-tomada por Casandra aunque con una connotación negativa, lo cual da cohesión e importancia a la anécdota de Batín (Frenk 4). El decir anécdotas no hace que este gracioso sea atípico puesto que los graciosos suelen ser habladores y cuentan anécdotas e historias a sus amos. Es el conocimiento de la “condición humana” que deja que sus anécdotas tengan sentido (Carreño 394).

Lo interesante de *El castigo sin venganza* con respecto al gracioso es que el gracioso no cierra la obra como suelen acabar los graciosos tradicionales en la mayoría de las obras. Estando las obras del siglo de oro profundamente basadas en el concepto del honor perdido y la recuperación del mismo, el gracioso es, por lo general, el relator del mensaje o de alguna noticia como Catalinón acerca de la muerte de su amo o como Tello como reclamador de venganza. Sin embargo, el título, como he señalado antes, alude al hecho de que este castigo no merece venganza, o sea que está justificado. En realidad, en referencia a Batín, su papel va disminuyendo en el tercer acto. De hecho, hay muchos parlamentos al final que Batín presencia como un simple espectador. Aunque la participación del gracioso es atípicamente menor con respecto al desdoblamiento del

clímax, éste al fin y al cabo termina la obra saliendo del mundo teatral a la realidad del auditorio (vv. 3018-22), en un cierre típicamente meta teatral:

*Batín: Aquí acaba,
senado, aquella tragedia
del castigo sin venganza
que, siendo en Italia asombro,
hoy es ejemplo en España.*

Este último parlamento alude a alguna moraleja “siendo en Italia asombro, hoy es ejemplo en España” (vv. 3021-3022), aunque no lo dice explícitamente. Al final, el gracioso re-toma su lugar en el desenlace para llevar a cabo la indirecta moraleja.

Conclusión

Después de haber repasado el concepto del gracioso y de haber visto los desvíos que se dan en algunas obras en referencia a dicho concepto, he llegado a una conclusión muy simple. “El lacayo no trate cosas altas” (v. 286) es definitivamente una generalización de cómo se *debe* delinear el personaje del criado o gracioso. Lope habla de la idea de la unidad de la acción y del tiempo, pero se ve también, como he afirmado una y otra vez en este trabajo, que no sólo se desvía de una sola sugerencia suya, sino de varias.

El auditorio tiene una idea muy básica de cómo debe comportarse el simple en el escenario. Sin embargo, aunque haya un “molde” muy general para la figura del donaire, siempre habrá variantes debido a las convicciones, oficio y gusto del propio dramaturgo dependiendo del propósito de la obra. ¿Es didáctica? ¿Es una obra moralizadora?

También se sabe que los dramaturgos solían crear sus obras tomando en cuenta los posibles gustos y creencias de los espectadores (un concepto que también aparece en el *Arte nuevo*). Siendo Tirso un hombre sumamente religioso, escribió *El burlador de*

Sevilla pensando en la importancia de salvarse el alma y de arrepentirse y delegó la tarea de comunicar la severidad de dicha salvación a su gracioso, Catalinón. *La verdad sospechosa*, una obra didáctica, enseña que siempre es mejor decir la verdad. La moraleja es presentada por Alarcón mediante el mentiroso don García y el gracioso, Tristán, que parece tener un elevado sentido de honor en cuanto al ser virtuoso y honesto. Los graciosos representan la moraleja que el dramaturgo está tratando de transmitir o por lo menos sirven de vehículo a la moraleja. El Tello de *El caballero de Olmedo* no es ninguna excepción ya que se vuelve en reclamador de la venganza para su amo. En cambio, Batín es definitivamente único en cuanto a su comportamiento al final de la obra si se tiene en cuenta la carencia de lealtad a su amo, pero no lo es si se tiene en cuenta que el gracioso sirve de nuevo como vehículo para corroborar el mensaje didáctico de la obra.

¿Existe, entonces, un simple tradicional? Creo haber demostrado en estas breves páginas que la figura del donaire es muy compleja y que, a la idea general que el auditorio de entonces tenía y el lector de hoy tiene de este personaje, se superponen características tan variadas que resulta imposible definirlo siempre de acuerdo a unas mismas coordenadas de comportamiento, educación, experiencia, relevancia en la trama e, incluso, potencial cómico.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Fred. "Catalinón" in the *Burlador de Sevilla*: Is He Tirso de Molina?
Hispania 50.3 (1967): 472-77.
- Antonucci, Fausta. "Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad." *Criticón* 60 (1994): 27-34.
- Arango, Manuel Antonio. "El gracioso." *Centro Virtual Cervantes* 2 (1980): 377-86.
- Carreño, Antonio. "La *sin venganza* como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega." *Hispanic Review* 59.4 (1991): 379-400.
- Casalduero, Joaquín. "Sentido y forma de *El caballero de Olmedo*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24.2 (1975): 318-28.
- Covarrubias, Sebastián de. Tesoro de la lengua castellana o española. *Centro Virtual Cervantes*, [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>].
- Evans, Peter W. "Alonso's Cowardice: Ambiguities of Perspective in *El Caballero de Olmedo*." *The Modern Language Review* 78.1 (1983): 68-78.
- Evans, Peter W. "Character and Context in *El castigo sin venganza*." *The Modern Language Review* 74.2 (1979): 321-34.
- Forbes, F. William. "The 'Gracioso': Toward a Functional Re-Evaluation." *Hispania* 61.1 (1978): 78-83.
- Frenk, Margit. "Claves metafóricas en *El castigo sin venganza*." *Filología* 20 (1985): 147-55.
- Gaylord, Malcolm. "The Telling Lies of *La verdad sospechosa*." *Modern Language Notes* 103.2 (1988): 223-38.

- Haverbeck, Erwin. "El Arte Nuevo de hacer comedias, una nueva estética teatral."
Documentos Lingüísticos y Literarios 14 (1988): 7-17.
- Hermenegildo, Alfredo. "Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega." *Centro Virtual Cervantes*, 993-1004.
- Hesse, W. Everett. "The Perversion of Love in Lope de Vega's *El Castigo Sin Venganza*." *Hispania* 60.3 (1977): 430-35.
- Ley, Charles David. *El Gracioso en el teatro de la península*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1954.
- Martínez, Juan Marín, ed. *El Caballero de Olmedo*. Por Lope de Vega Madrid: Castalia, 1991.
- McGaha, Michael D. "The Structure of "*El Caballero de Olmedo*." *Hispania* 61.3 (1978): 451-58.
- O'Connor, Thomas Austin. "*The Knight of Olmedo* and Oedipus: Perspectives on a Spanish Tragedy." *Hispanic Review* 48.4 (1980): 391-413.
- Ojeda Calvo, María del Valle. "La criada en algunas comedias urbanas del primer Lope de Vega." En La Criada en el teatro español del Siglo de Oro. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2008, 73-94.
- Porqueras-Mayo, A. "El arte nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro." *Hispanic Review* 53.4 (1985): 399-414.
- Radoff, M.L. y Salley, W.C. "Notes on the Burlador." *Modern Language Notes* 45.4 (1930): 239-244.
- Silverman, Joseph H. "El Gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional." *Hispania* 35.1 (1952): 64-9.

Thompson, Currie K. "Unstable Irony in Lope's *El castigo sin venganza*." *Studies in Philology* 78. 3 (1981): 224-40.

VITA
Graduate School
Southern Illinois University

Jason M. Stinnett

Date of Birth: January 19th, 1986

2901 W. Sunset Drive. Apt. A., Carbondale, Illinois 62901

376 Hwy. 136 W. Calhoun, KY 42327

jasonstinnett@gmail.com

Murray State University

Bachelor of Arts in Spanish, December 2008

Research Paper Title:

“El lacayo no trate cosas altas.” Algunas consideraciones sobre el gracioso en cuatro comedias del Siglo de Oro.

Major Professor: Dr. Lourdes Albuixech