

El gracioso de Cervantes, un modelo alternativo

Aurelio González
El Colegio de México
agonza@colmex.mx

Una de las grandes aportaciones de la comedia áurea es indudablemente el personaje del gracioso, una construcción que aligera la trama, permite el lucimiento del actor, funciona como un coro que comenta las acciones realizadas por los galanes, aporta un punto de vista sensato o cínico, trae en fin a la escena el realismo del hambre, el miedo o el deseo, pero también la lealtad o la solidaridad humanas. Además, la figura del donaire es una manera de hablar, una verdadera invención lingüística del Barroco.

El *Diccionario de Autoridades* definía en el siglo XVIII al gracioso, esa creación del teatro barroco, como «el que en las comedias y autos tiene el papel festivo y chistoso con que divierte y entretiene». La realidad es que se trata de algo mucho más complejo, ya que el término *gracioso*, cuando se aplica a la comedia áurea, corresponde a un personaje multifacético, perfectamente construido para su función dramática —que va mucho más lejos que la de divertir simplemente o entretener haciendo chistes—, dotado de un gran peso en la estructuración del teatro que le dio vida.

Desde una perspectiva general no es raro pensar que el gracioso se limita a ser un personaje tipo. Visto sin embargo con más detenimiento, este personaje barroco no encaja en definiciones generales de lo que en teatro se conoce como 'tipo', es decir, como un «Personaje convencional que posee características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria» (Pavis, 1990). Evidentemente el gracioso posee unas características que el público conoce de antemano en sus pautas generales, pero es su funcionamiento en cada comedia, con rasgos de originalidad propios, lo que hace que este personaje sea tan apreciado por el público.

Aunque en apariencia, como hemos dicho, se trata de un personaje 'realista', en el sentido de que se aleja de la construcción idealista de galanes o damas. Sin embargo, estamos ante una construcción eminentemente teatral, ya que aunque se puede decir que en sentido estricto es un criado, en la estructuración social de la realidad de su tiempo no existen individuos con esas características, y muy probablemente la libertad en su comportamiento que lo caracteriza no sería aceptable.

En la construcción del personaje, evidentemente contrasta su aparente incultura con el uso de un lenguaje pleno de ingenio barroco con juegos de palabras, antítesis, metáforas, dominio poético y capacidad de parodia, y sus conocimientos de referencias cultas tanto clásicas como del pasado reciente. Por otra parte, su preocupación e interés por lo material, por comer, beber y tener dinero se contraponen a lo que en muchas ocasiones tiene que hacer por lealtad a su amo; su egoísmo y cobardía no es coherente con su dedicación a las encomiendas e imprudencias de su amo. También su astucia va más allá de la supervivencia egoísta y por lo general la pone al servicio de los intereses —en ocasiones disparatados, en otras imprudentes y casi siempre amorosos— de su amo; la distancia social entre el señor y el criado se ve anulada en cuanto el gracioso funciona como un consejero en todo tipo de asuntos; desde luego tienen un lugar privilegiado los amorosos, pero también aconseja en temas sociales en general, intelectuales, incluso en disyuntivas morales. Hay que tomar en cuenta, además, que en su discurso encontramos expresiones acabadas del arte de ingenio y de la poética barroca. Baste recordar las comparaciones que hace Tello a propósito de la imagen y el comportamiento femenino en *Las bizarrías de Belisa* de Lope o las expresiones de miedo de Cosme Catiboratos en *La dama duende* de Calderón¹.

Desde una perspectiva más directamente relacionada con el hecho teatral, el personaje en general, y por lo tanto el gracioso, «participa del mismo relativismo histórico y estético que la acción dramática, de la doble naturaleza mimética (literaria y escénica) que caracteriza globalmente al fenómeno dramático, y de esa ambigua identidad que le confiere su pertenencia al orden ficticio y su presencia corpórea en el actor que lo encarna» (Sanchis Sinisterra, 1985, p. 103). Desde esta perspectiva, sobre lo que es el personaje teatral, el gracioso es una figura que hay que definir también y de manera destacada desde su funcionamiento y desde su relación con la acción dramática de la comedia, ya que en buena medida es uno de sus elementos constructivos importantes, especialmente a partir de las propuestas de Lope.

¹ Véase José Prades, 1963, y Hernández Araico, 2002.

En efecto, el gracioso no escapa a la impronta de Lope sobre la Comedia Nueva y la poética que la sustenta. Si creemos a Lope, él fue quien creó la «figura del donaire» o «gracioso», como criado del galán en la comedia *La francesilla*, compuesta hacia 1595. Cuando Lope la publicó en 1620 en la *Trecena parte de comedias*, dijo en la dedicatoria a Montalbán: «reparé de paso en que fue la primera [comedia] en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes. Hízola Rios, único en todas y digno de esta memoria» (Arjona, 1937, p. 73).

En el caso del teatro de Cervantes, como ha señalado Sevilla Arroyo, «[d]esde una perspectiva global, las comedias cervantinas de madurez se definen por su relación con el teatro de Lope de Vega, ante el que adoptan una actitud de rechazo y, simultáneamente, de aceptación, lo que presupone, en el fondo, una actitud crítica y original» y en relación con este personaje «...atomizan la figura clave del gracioso, diversificando sus funciones entre varios personajes, ninguno de los cuales encarna verdaderamente y por sí solo tan destacada función dramática, ni siquiera el Madrigal de *La gran sultana*, el más cercano al patrón de Lope.» (Sevilla Arroyo, 1993, T. I, p.).

En este sentido, en las comedias cervantinas, aunque es claro el alejamiento del patrón creado por Lope, son varios los personajes que permiten reflexionar sobre su correspondencia con la figura del donaire establecida por Lope o su reacción frente a este modelo por parte de Cervantes; aunque también se abre la posibilidad de que sean simplemente personajes con mayor o menor intención cómica, pero alejados de una de las grandes creaciones de la Comedia Nueva: el gracioso. En última instancia, estos personajes de las comedias cervantinas pueden ser propuestas teatrales del autor del *Quijote* para cumplir con la función dramática que en las comedias de tradición lopesca lleva a cabo nuestro personaje.

Algunas de estas figuras teatrales cervantinas que se pueden poner en relación con el gracioso son Madrigal en *La gran sultana*, Buitrago en *El gallardo español*, Lagartija/Fray Antonio en *El rufián dichoso*, el Vizcaíno en *La casa de los celos*, Muñoz en *La entretenida* y Pedro de Urdemalas (aunque es el personaje central) en la comedia del mismo nombre. De las otras dos comedias, en *El laberinto de amor* realmente no vemos un personaje que pudiera aproximarse a las características habituales de la figura del donaire; tal vez el único que podría ser considerado es el criado Cornelio. En este sentido, también se podría pensar en el personaje del sacristán Tristán en *Los baños de Argel*: «hombre de plazer», «bufón» en el cual la cobardía, la ausencia de escrúpulos, el gusto por la comodidad, el buen apetito, los juegos de palabras y las salidas ingeniosas son fuente constante de «donayre» (Véase Canavaggio, 1977, n. 55, p. 231).

Como planteó Sevilla Arroyo, en *La gran sultana* aparece un personaje que efectivamente tiene varios rasgos que coinciden con las características habituales de los graciosos tradicionales lopescos y de ahí que se le haya considerado como el más próximo al modelo de la Comedia Nueva. El personaje es Madrigal, quien en la tabla de personajes es definido sencillamente como cautivo, esto es, no presenta la relación amo-criado, habitual en los graciosos. A pesar de ser definido Madrigal como un cautivo y funcionar como tal en la anécdota de la obra, en realidad viene a ser una curiosa mezcla de «gracioso», pícaro y bufón.

La primera participación de Madrigal en la comedia es con Andrea o Andrés, el espía vestido a la griega. En esa escena Madrigal se burla de los judíos, en cuya comida ha puesto tocino con una actitud, más que ingeniosa, burlesca:

ANDREA Di: ¿por qué te maldicen estos tristes?
MADRIGAL Entré sin que me viesen en su casa,
 y en una gran cazuela que tenían
 de un guisado que llaman boronía,
 les eché de tocino un gran pedazo.

(*La gran sultana*, I, 429-433)²

Madrigal es definido por el judío en la primera jornada como cautivo («Jamás la libertad alcances», v. 428), hambriento («Mueras de hambre, bárbaro insolente», v. 443), pobre («andes de puerta en puerta mendigando», v. 445) y español dañino, osado y astuto («que ese perro español es un demonio», v. 456). A lo largo de la obra se verá que esta caracterización es perfectamente coherente con las acciones, producto de ingenio y astucia, que Madrigal lleva a cabo.

Otra escena de gracioso, en lo que parecen ser más bien uno de los interludios cómicos en la trama de la sultana y los cautivos, es cuando promete enseñar a hablar a un elefante para escapar al castigo por haber intentado huir: la escena es la representación de un cuentecillo tradicional muy popular en la época:

MADRIGAL [...]
 Y aquel valiente elefante

² Todas las citas están tomadas de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, 1987. En adelante solamente cito entre paréntesis el nombre de la comedia en cuestión, seguido por el número de jornada, en romanos, y el de versos, en arábigos.

del Gran Señor, yo me ofrezco
de hacerle hablar en diez años
distintamente turquesco;
y cuando desto faltare,
que me empalen, que en el fuego
me abrasen, que desmenucen
brizna a brizna estos mis miembros.

(*La gran sultana*, II, 942-949)

Más adelante sus captores aceptan su loca propuesta y la didascalía explícita nos indica que sale a escena de la siguiente manera:

Sale MADRIGAL, el maestro del elefante, con una trompetilla de hoja de lata, y sale con él ANDREA, la espía.

ANDREA	¡Bien te dije, Madrigal que la alárabe algún día a la muerte te traería!
MADRIGAL	Más bien me hizo que mal.
ANDREA	Maestro de un elefante te hizo.

(*La gran sultana*, II, 1462-1467)

En la misma jornada, pero más adelante, en otra secuencia también de tono burlesco, se hace pasar por sastre para cortar las ropas de la gran sultana:

RUSTÁN	A buscar un tarasí español.
MADRIGAL	¿No es sastre?
RUSTÁN	Sí.
MADRIGAL	Sin duda que me buscáis, pues soy sastre y español, y de tan grande tijera que no la tiene en su esfera el gran tarasí del sol. ¿Qué hemos de cortar?

(*La gran sultana*, II, 1647-1654)

Después, en esta cadena de embustes y suplantaciones, Madrigal también se hará pasar en la tercera jornada por músico, aunque como siempre demostrando astucia e ingenio para obtener sus fines:

[MÚSICO] 2° ¿Quién os metió a ser sastre?
 MADRIGAL El que nos mete
 agora a todos tres a ser poetas,
 músicos y danzantes y bailistas:
 el diablo, a lo que creo, y no otro alguno.

[MÚSICO] 1° A no volver en sí la Gran Sultana
 tan presto, ¡cuál quedábades, bodega!
 MADRIGAL Como conejo asado, y no en parrillas.
 ¡Mirad este tirano!

(*La gran sultana*, III, 2090-2098)

La obra se cierra con un nuevo engaño de Madrigal al Cadí. Ahora a propósito de un papagayo.

Salen Madrigal y Andrea.

MADRIGAL Veislos aquí, Andrea, y dichosísimo
 seré si me ponéis en salvamento;
 porque no hay que esperar a los diez años
 de aquella elefantil cátedra mía;
 más vale que los ruegos de los buenos
 el salto de la mata.

ANDREA ¿No está claro?

MADRIGAL Los treinta de oro en oro son el precio
 de un papagayo indiano, único al mundo,
 que no le falta sino hablar.

(*La gran sultana*, III, 2894-2902)

La limitación (o innovación) que tiene Madrigal para poder ser considerado como un auténtico gracioso según la fórmula de la comedia lopesca, es su funcionamiento con independencia de los demás personajes de la comedia. En realidad, Madrigal no participa en la intriga primaria ni en la secundaria, como es habitual y casi obligado, por su relación con el galán o protagonista de las comedias. Madrigal resulta ser más bien un observador en el espacio de la trama principal que desarrolla secuencias cómicas como las mencionadas más arriba.

Otro personaje que tampoco cumple con la condición de criado y que sin embargo podría tener relación con el gracioso es Buitrago en *El gallardo español*. Buitrago no está caracterizado como criado sino que es un soldado, aunque de pobre condición y en esto se aproxima a los criados hambrientos de otras comedias. Sin embargo, a pesar de ser un soldado y actuar como tal en las acciones bélicas, en el desarrollo de la obra establece una relación de servicio con el Conde y con don Martín y se expresa con una serie de diálogos donde hace gala de su ingenio. Aun en estos diálogos, siempre está presente la posición y actitudes de un soldado, caracterizado más bien por una cierta fanfarronería que por un auténtico comportamiento de gracioso. Buitrago está caracterizado escénicamente de la siguiente manera:

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogas; finalmente muy malparado. Trae una tablilla con demandas de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo ví, y la razón por que pedía se dice adelante.

(*El gallardo español*, I-628)

Más adelante se muestra su actitud:

BUIRAGO	Denme para las ánimas agora, que todo se andará.
D. MARTÍN	Tomad.
BUIRAGO	¡Oh invicto don Martín, generoso! Por mi diestra, que he de ser tu soldado, si, por dicha, vas a Mazalquivir, como se ha dicho.

(*El gallardo español*, I, 683-687)

El aspecto ingenioso del personaje girará en torno a esta característica que le da Cervantes de «pedir por las ánimas» y a su permanente hambre y búsqueda de comida:

Salen a la muralla DON MARTÍN, el capitán GUZMÁN y BUIRAGO con una mochila a las espaldas y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan.

(*El gallardo español*, III, 2739)

Más adelante Buitrago reitera su condición de hambriento

BUITRAGO Bastará, a no morirme yo de hambre.

D. FRANCISCO En vuestro pecho mora,
famoso don Martín, la valentía.

BUITRAGO Y en el mío la hambre y sed se cría

(*El gallardo español*, III, 2989-2992)

y casi al final de la comedia se insiste:

BUITRAGO Tóquense las chirimías
y serán, si bien comemos,
dulces y alegres las fiestas

(*El gallardo español*, III, 3119-3121)

En las acciones guerreras de la comedia, Buitrago se comporta como un soldado valiente, pero sus expresiones tienen un tono que lo señalan como fanfarrón.

BUITRAGO En vano, moro, pretende
tu miedo que no te siga,
que tengo para ofenderte
dos manos y dos mil almas,
que a mis pies han de ponerte.

(*El gallardo español*, II, 1770-1774)

Sin embargo, la presencia dramática de Buitrago en la comedia es episódica, casi podría decirse que, como en el caso anterior, son descansos en el desarrollo de la intriga que gira en torno a las dos parejas de Arlaxa, Margarita, Fernando y Alimuzel y a las distintas acciones bélicas en torno a la guerra en Orán.

El objetivo de Cervantes al escribirla está claramente expresado en el final de la misma comedia:

no haya más, que llega el tiempo
de dar fin a esta comedia,
cuyo principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos intentos.

(*El gallardo español*, III, 3130-3134)

Las verdades corresponden a los acontecimientos guerreros en torno al sitio de Orán (conocidos por Cervantes a través de las relaciones históricas hechas por Baltasar de Morales, *Diálogo de las guerras de Orán*, 1593, y Luis del Mármol Carvajal, *Descripción general de África*, 1573); «los fabulosos intentos» son las historias amorosas de Alimuzel, Arlaja, Don Fernando y Margarita, y las intrigas menores que se desarrollan en torno a estos personajes.

Si tomamos como requisito la condición de criado para la definición del gracioso tenemos que esta relación se plantea entre el criado Cornelio y su señor, Anastasio, sin embargo, en *El laberinto de amor*, Cornelio, aunque es un criado, solamente actúa como un consejero centrado y objetivo, con pocos elementos del gracioso tradicional (no hay lenguaje ingenioso o contradicciones en su comportamiento que lleven a la risa), comportamiento que contrasta con la actitud de su señor mucho más osado:

- ANASTASIO Poco me alegra el campo ni las flores.
- CORNELIO Ni a mí tus sinsabores me contentan;
 porque es cierto que afrentan los amores
 que en tan bajos primores se sustentan,
 y en mil partes nos cuentan mil autores
 cien mil varios dolores que atormentan
 al miserable amante no entendido,
 poco premiado y menos conocido.
- ANASTASIO Ya te he dicho, Cornelio, que te dejes
 de darme esos consejos escusados,
 y nunca a los amantes aconsejes
 cuando tienen por gloria sus cuidados:
 que es como quien predica a los herejes,
 en sus vanos errores obstinados.

(*El laberinto de amor*, I, 676-689)

Más que tratarse de un personaje ingenioso, Cornelio hace gala del papel de consejero maduro y estable, características que lo aproximan al personaje encarnado habitualmente por el ayo.

- ANASTASIO Tu sangre harás, Cornelio, que derrame,
 pues procuras la mía así alteralla
 con tus razones vanas y estudiadas,
 y entre libres discursos fabricadas.
 Vete; déjame y calla; si no, ¡juro...!
- CORNELIO Yo callaré; no jures, sino advierte

que gente viene alrededor del muro,
y temo, al fin, que habrán de acometerte.

(*El laberinto de amor*, I, 712-719)

A veces se expresa de manera un tanto perentoria, lo cual sería propio de un personaje de edad y experiencia:

CORNELIO Déjate desas sandeces;
haz, señor, lo que has de hacer:
que no es tiempo de expender
el tiempo así todas veces.
Recíbela por esposa;
acaba, y vamos de aquí.

(*El laberinto de amor*, III, 2493-2498)

En *La casa de los celos* un equivalente del gracioso con función de criado podría ser Vizcaíno, es decir, el escudero de Bernardo del Carpio:

Éntrase MALGESÍ, y entra BERNARDO DEL CARPIO, armado, y tráele la celada un VIZCAÍNO, su escudero, con botas y fieltro y su espada.

(*La casa de los celos*, I-339)

Más adelante, en la segunda jornada, se pone de manifiesto su actitud temerosa ante la aventura y los peligros que éstas implican:

BERNARDO De aventuras están llenas
estas selvas, según veo.
ESCUADERO Viendo estoy lo que no creo.
BERNARDO ¡Calla!
ESCUADERO No respiro apenas.

(*La casa de los celos*, II, 1651-1654)

La gracia del personaje se fundamenta en el habla de vizcaíno (tópico risible de la época) y su caracterización burlesca, también tónica, como individuo de entendimiento limitado:

VIZCAÍNO Bien es que sepas de yo
buenos que consejos doy;
que, por Juan Gaicoa, soy

vizcaíno; burro, no.
Señor, mira, si es que ver
poder quieres del francés,
camino aqueste no es
derecho; puedes volver

(*La casa de los celos*, I, 363-370)

También dentro de los personajes con función de servicio encontramos a Ocaña, lacayo, que en *La entretenida* tiene diálogos que lo aproximan al ingenio de los graciosos típicos de otras comedias. Ejemplo de este tipo de discurso es el siguiente soneto de cabo roto:

OCAÑA Que de un lacá- la fuerza poderó-,
 hecha a machamartí- con el trabá-,
 de una fregó- le rinda el estropá-,
 es de los cie- no vista maldició-.
 Amor el ar- en sus pulgares to-,
 sacó una fle- de su pulí- carcá-,
 encaró al co-, y diome una flechá,
 que el alma to- y el corazón me do-.
 Así rendí-, forzado estoy a cre-
 cualquier mentí- de aquesta helada pu-,
 que blandamen- me satisface y hie-.
 ¡Oh de Cupí- la antigua fuerza y du-,
 cuánto en el ros- de una fregona pue-,
 y más si la sopil se muestra cru-!

(*La entretenida*, II, 1803-1816)

O este otro juego discursivo que establece Ocaña a propósito de Cupido, su ceguera y los males del amor, en un discurso con las referencias más propias del hombre culto que del simple lacayo, pero que corresponden a ese paradójico y barroco lenguaje ingenioso propio del gracioso tradicional:

OCAÑA Dime tu mal, mi señor,
 y verás cómo en tantico
 tantos remedios aplico,
 que sanes con el menor.
 Y si, por ventura, es
 el ciego el que te atormenta,
 puedes, señor, hacer cuenta
 de que ya sano te ves,

porque no se ha de tomar
 conmigo el dios ceguezuelo.

D. [ANTONIO] Que no estás en ti recelo.

(*La entretenida*, I, 677-687)

Pero Cervantes, conocedor indudable del teatro de su época, también utiliza los recursos que ve triunfar en los corrales y así, por ejemplo, encontramos en otra de sus obras, *El rufián dichoso*, comedia de santos, un diálogo típico al estilo de la comedia del Siglo de Oro entre el criado, como gracioso, y su amo en la conversación que sostienen en la segunda jornada, con la acción ya ubicada en Nueva España. Cristóbal de Lugo, convertido en el Padre Cruz, y Fray Antonio, este último recordando haber sido un rufián —Lagartija— en Sevilla:

ANTONIO Yo, en ayunando, estoy malo,
 flojo, indevoto y mohíno.
 De un otro talle y manera
 me hallaba yo cuando era
 en Sevilla tu mandil;
 que hacen ingenio sutil
 las blancas roscas de Utrera.
 ¡Oh uvas albarazadas,
 que en el pago de Triana
 por la noche sois cortadas,
 y os halláis a la mañana
 tan frescas y aljofaradas,
 que no hay cosa más hermosa,
 ni fruta que a la golosa
 voluntad así despierte!
 ¡No espero verme en la suerte
 que ya se pasó dichosa!

CRUZ Cierta, fray Antonio amigo,
 que esa consideración
 es lazo que el enemigo
 le pone a su perdición.
 Esté atento a lo que digo

(*El rufián dichoso*, II, 1336-1357)

En opinión de Canavaggio, Fray Antonio/Lagartija es «un des plus complexes des bouffons cervantins» (Canavaggio, 1977, p. 200) ya que tiene una condición híbrida y llena una función

dramática múltiple como confidente, mensajero, testigo y contrapunto de la santidad de fray Cristóbal de la Cruz.

Este alejamiento cervantino de la identificación gracioso-criado también está presente en *Los baños de Argel* obra en la que quien lleva la línea cómica es el Sacristán Tristán, el cual, por su condición eclesiástica, podría ser más bien una figura de respeto (sin olvidar que en la tradición entremesil muchas veces se convierte en personaje cómico). En esta obra, mucho más dramática que las otras comedias, los episodios humorísticos recaen en el personaje del Sacristán que, sin embargo, no es una figura simpática, como sucede regularmente con los graciosos. Ya desde su caracterización física se presenta como un personaje ruinoso:

Éntrase. Sale el SACRISTÁN a la muralla con una sotana vieja y un paño de tocar.

(*Los baños de Argel*, I-39)

Y más adelante esta actitud se comprueba:

CADÍ	Irás a guardar ganado.
SACRISTÁN	Soy friolego en extremo en i[n]vierno, y en verano no puedo hablar de calor.
BAJÁ	Bufón es este cristiano.
SACRISTÁN	¿Yo búfalo? No, señor: antes soy pobre aldeano. En lo que yo tendré maña será en guardar una puerta o en ser pescador de caña.
CADÍ	Bien tus oficios concierta; no fuérades vos de España.

(*Los baños de Argel*, I, 750-761)

Un paso más de Cervantes en la construcción de un personaje sobre el modelo de la figura del donaire aparece en *Pedro de Urdemalas*, en realidad la más cervantina de las comedias. Al final del proceso creativo dramático de Cervantes, esta comedia encarna, como ha señalado Canavaggio, no tanto la puesta en cuestión de la fórmula de Lope, cuanto su superación, pues desaparecen ahora del texto todos los ejes duales básicos: galán/dama, galán/gracioso y gracioso/criada, para organizar la pieza en torno a la vida proteica del protagonista, figura sacada de la tradición popular, irreductible a un esquema dramático convencional. Esta obra ha sido

calificada por Florencio Sevilla y Antonio Rey como «la más original de las comedias de Cervantes, [pues] proyecta sus innovaciones sobre los esquemas manidos de la comedia nueva lopesca, para que alcancen su pleno sentido de alternativa teatral diferente» (Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, p. xlii).

Ejemplo de esta consideración es la propia definición de Pedro de Urdemalas como hombre de ingenio que se nos da en la obra por boca de Clemente.

Entran PEDRO DE URDEMALAS en hábito de moço de labrador y CLEMENTE como zagal.

CLEMENTE De tu ingenio, Pedro amigo,
y nuestra amistad se puede
fiar más de lo que digo,
porque él al mayor excede,
y della el mundo es testigo;
así, que es de calidad
tu ingenio y nuestra amistad,
que, sin buscar otro medio,
en ambos pongo el remedio
de toda mi enfermedad.

(*Pedro de Urdemalas*, I, 1-10)

En esta comedia posiblemente sea la experiencia y habilidad entremesil de Cervantes lo que le permite lograr situaciones humorísticas de gran condensación, pero al mismo tiempo tejer una comedia original. Como dice Casaldueiro: «son tres bromas para reír, nada más; esto no impide que se pueda derivar una enseñanza» (Casaldueiro, 1974, p. 173), y nosotros agregaríamos que esta enseñanza es de técnica teatral, avanzando de las concepciones teatrales clásicas, aprovechando principios de la comedia nueva y ofreciendo posibilidades de renovación³.

Se podría decir que en la obra de Cervantes el personaje del gracioso se configura en tanto que elemento de una estructura dinámica que es la trama de la obra, a partir de uno o varios atributos, de una determinada posición en el sistema interaccional de relaciones entre los

³ En este mismo sentido se decanta el trabajo de González Maestro, 2000, p. 309 y s.

personajes y de una función específica requerida por la propia acción dramática⁴, pero que tiene como telón de fondo o referente extratextual el género y el personaje creados por Lope.

Como sucede en muchas ocasiones con la obra dramática cervantina a propósito de las opiniones de la crítica, éstas van desde la valoración más positiva (a veces sin sostén) hasta el menosprecio total, de la consideración de los textos como escritos irónicos, simples intentos fallidos o parodia de las comedias, ya sea de enredo, ya turquescas y de cautivos. También está la posición que ve propuestas innovadoras en los planteamientos escénicos y dramáticos cervantinos o la consideración de estas comedias como la respuesta cervantina a la Comedia Nueva, sin que sea necesario tomarlas como la proyección de acontecimientos trágicos de la vida personal de Cervantes o como una crítica directa a Lope de Vega. En este sentido, el alejamiento de la fórmula del gracioso es evidente en las comedias cervantinas, pero no por ello deja de haber propuestas desarrolladas o simples esbozos de personajes que corresponden al «donaire» barroco.

Es claro que, en la construcción de sus comedias, Cervantes requiere del humor y por ello crea los personajes antes mencionados y para ello es posible que Cervantes se haya apoyado en un personaje ya bien constituido y reconocido, el del gracioso, aunque sin necesidad de mantener para sus creaciones el resto de su características.

Bibliografía citada

ARJONA, J. H., «La fecha de *La francesilla*», *Hispanic Review*, 5-1, 1937, p. 73-76.

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974.

CERVANTES, Miguel de, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.

CERVANTES, Miguel de, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

⁴ Véase el análisis del personaje dramático, planteado con estos presupuestos, de Sanchis Sinisterra, 1995, p. 106-113.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *La escena imaginaria*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana., «Gracioso» en Frank. P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.

JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la «Comedia nueva» en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.

SANCHIS SINISTERRA, José, «Personaje y acción dramática», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, p. 97-116.

SEVILLA ARROYO, Florencio, «Trayectoria vital y literaria de Cervantes», en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1993-1995, t. I, p. 32.