

institución eclesiástica, en la que había confirmado sus votos, lo cual callaría las voces de los que calificaron la obra como tibia y sin brío. Domínguez logra descubrir la complejidad del texto –testimonio de la experiencia trascendente del encuentro con Dios, poema de circunstancia que aseguraría fama al poeta, llamado a la renovación cristiana–, soslayada por críticos que descartaron la obra por no ceñirse a los estrictos cánones de los géneros literarios. En concreto, el libro es una guía de lectura útil por su prosa clara, tono didáctico, calidad de la información y las numerosas referencias bibliográficas que se ofrecen a los interesados en el tema.

ELIZABETH GÓMEZ RODRÍGUEZ
El Colegio de México

JESÚS GÓMEZ, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Alfar, Sevilla, 2006; 141 pp.

En la *Historia del teatro español*, M. Grazia Profeti, tras admitir que la relación que se establece entre Lope y las compañías es un fenómeno bastante conocido, se lamenta de que en pocas ocasiones se haya abordado sistemáticamente el estudio de su producción teatral en función de determinados datos o fechas concretas: “por qué el comediógrafo escribe ciertas comedias en lugar de otras, por qué utiliza ciertas fuentes históricas, por qué presenta algunos personajes (el gracioso, la mujer fuerte, etc.)”¹.

Por otro lado, Marc Vitse, en esta misma obra de conjunto, mantiene que el “personaje, en cuanto categoría poética, sigue siendo, a pesar de las valiosas aportaciones recientes, el «pariente pobre» de los estudios dedicados a la poética dramática aurisecular” (p. 743). Y es, precisamente, en este terreno de cierta excepcionalidad donde se inscribe *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, ya que su objetivo es el análisis sistemático y minucioso de este personaje en la etapa de formación de Lope de Vega, etapa que se extiende desde sus inicios como dramaturgo hasta 1604, es decir, su objetivo es trazar las líneas básicas que configuran, en palabras del mismo autor “la poética no escrita” (p. 47) del personaje del “gracioso”, teniendo en cuenta el conjunto de convenciones teatrales que constituye la Comedia Nueva.

El título del estudio propone en sí mismo una cuestión terminológica: ¿gracioso es sinónimo de figura del donaire? En efecto, la

¹ Dir. Javier Huerta, Gredos, Madrid, 2003, pp. 786-787.

acepción teatral de la voz *gracioso*, como sustantivo que sirve para designar un tipo de personaje cómico (es decir, la denominada “figura del donaire”) se extiende en el siglo xvii y se hace común a partir de 1620, aproximadamente². En todo caso, Lope de Vega prefería el uso más patrimonial: “figura del donaire”.

Son dos las referencias que parecen sustentar este análisis del personaje del *gracioso*: una consideración y una afirmación. En primer lugar, Domingo Ynduráin defiende que “los personajes de la comedia clásica española son tipos definidos de antemano, no son personas individuales, no son caracteres específicos y únicos sino abstracciones de lo que se supone, no que es, sino que debe ser un hombre o individuo concreto” (cit. p. 16). Por otro lado, Lope de Vega afirma, en el prólogo a *La francesilla*, comedia cuya redacción data de 1596, que él ha sido el primero en introducir la “figura del donaire”.

La consideración de Ynduráin se ajusta, como advierte atinadamente Gómez, al concepto de *función*: unidad estructural mínima que permite el análisis de la acción de un personaje, como elemento vertebrador de los acontecimientos de un relato. En otras palabras, tal y como lo estableció Propp, la función es “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”³. Planteada de este modo, esta unidad analítica es idónea para descubrir el diseño del texto (“tejido”) teatral, ya que este producto lingüístico responde a un proceso de escritura objetiva. Todo se expresa por medio del diálogo que mantienen los personajes y es en el diálogo donde se genera la acción de los personajes y su relación con la intriga (o fábula, aristotélicamente hablando).

Asimismo, es la afirmación de Lope lo que hace posible la contextualización del momento en que el dramaturgo es consciente (con todas las prevenciones que podamos tener respecto a la datación precisa de sus obras) de haber creado un personaje –un tipo de personaje– original que, con el paso del tiempo, habrá de desarrollarse por completo en comedias más elaboradas. Se trata, en definitiva, de un hallazgo poético que se irá perfilando progresivamente y acabará institucionalizándose, convirtiéndose en categoría dramática, en un signo integrado en nuevo código teatral: el de la Comedia Nueva.

De la aplicación del concepto de función al Tristán –primer gracioso– de *La francesilla* (1596) se obtienen las siguientes propiedades como distintivas de este personaje: las acciones del gracioso (o “criado”) remiten a las acciones del galán (“amo”), dando lugar a un dualismo contrastivo; el gracioso demuestra en todo momento ser fiel

² Tal y como demostró J. GÓMEZ en un estudio anterior: “Precisiones terminológicas sobre «figura del donaire» y «gracioso» (siglos xvi-xvii)”, *BRAE*, 82 (2002), 233-257.

³ *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1987, p. 33.

a su amo y entabla con él una relación –excesivamente– familiar; el ejercicio voluntario de la comicidad; el pragmatismo y el materialismo del criado contrasta con el idealismo del galán.

El reconocimiento de estas propiedades –en especial, las relaciones paródicas que se establecen entre amo y criado–, como características inalienables del gracioso, hace posible diferenciar esta figura de otras que constituyen el conjunto de “figuras de lo risible”, como: el “villano”, el “pastor rústico”, el “bobo”. Además del dualismo constructivo, Gómez adopta otros criterios que subrayan esta especialización. Así, por ejemplo, el ejercicio voluntario de la comicidad le sirve para distinguir el “gracioso” del villano o del rústico, que provocan la hilaridad precisamente por su simpleza o ingenuidad: son risibles sin pretenderlo. En otros casos, la adscripción del personaje a una tradición o convención teatral diferente suscita la comicidad, otra prueba que permite distinguir el gracioso de la Comedia Nueva de otros, como el soldado picaresco o “maltrapillo”, heredero del soldado fanfarrón, del *miles gloriosus*, o como el pastor rústico, de raigambre enciniana.

Este estudio aborda, de este modo, la génesis, la evolución y la definitiva fijación de una figura actancial (el “gracioso”) y su operatividad en el marco genérico de la Comedia Nueva de Lope de Vega. Este análisis se detiene, especialmente, en los modos creativos del “primer Lope” o del “pre-Lope” (tal y como señalaba F. Weber de Kurlat), especialmente en las comedias escritas desde 1590 –momento a partir del cual sus comedias presentan una mayor madurez estructural y temática– hasta 1604. Es este un período de tanteos creativos, Lope va modulando una voz dramática personal, al tiempo que comprueba las posibilidades que le ofrece la escritura dramática y su puesta en escena.

En este sentido, sería de interés –si bien esta línea de investigación supera los límites establecidos para este estudio– plantearse si algunas de las variaciones temáticas o estructurales de las comedias de este “primer Lope” obedecen a las exigencias o –por emplear términos propios de la estética de la recepción– al horizonte de expectativas del público. Si esto fuera así, la consistencia que va asumiendo el “gracioso” o la “figura del donaire” y su progresivo protagonismo en la línea argumental podría obedecer a un modo de satisfacer los requerimientos del espectador “plebeyo” que, a buen seguro, habría de identificarse con este personaje. El incremento de la importancia del gracioso no responde, por tanto, al carácter reivindicativo de las clases populares frente a la nobleza –como algunos estudiosos han pretendido–; más bien responde a la necesidad de que el espectáculo funcione. Las modificaciones hechas a partir del espectáculo, por tanto, se reflejarían inevitablemente en la acción dramática, es decir, en el texto teatral.

El análisis que presenta Gómez se caracteriza por un diálogo permanente con las propuestas que, con respecto al personaje del gracioso o al teatro de Lope, han hecho otros investigadores (Ynduráin, Montesinos, Lázaro Carreter, Silverman...) y por el empleo de numerosos ejemplos (el *corpus* que sirve de base a su estudio lo integran más de cien comedias del “primer Lope”) que sustentan los argumentos esgrimidos y facilitan al lector la comprensión de las opiniones que vierte el autor. Una de las hipótesis de trabajo que propuso Lázaro Carreter en su estudio sobre la “figura del donaire” (1987) era comprobar si esta figura aparece antes de *La francesilla* (1596). Tras la aplicación del rasgo funcional más distintivo del personaje del “gracioso” —el dualismo entre la acción del galán y la del criado— Gómez llega a la conclusión de que este personaje se crea entre 1590 y 1595, etapa del dramaturgo vinculada a la corte de los Duques de Alba. En las comedias producidas en este período se recogen esbozos de la “figura del donaire” y en *El favor agradecido* (1593) aparece una “figura del donaire” totalmente desarrollada, a pesar de tratarse de una comedia palatina, temáticamente menos propicia para la manifestación del gracioso.

¿Se equivocó Lope al señalar *La francesilla* (1596) como la primera comedia en que se hace uso del personaje del “gracioso”? No es un error: más bien, una imprecisión. En un primer momento, las comedias se escriben para ser representadas. Más tarde, Lope pretende sacar provecho de su escritura dramática a través de la imprenta, provecho que no obtuvo hasta 1617 cuando aparecen impresas por vez primera comedias “sacadas de sus originales por él mismo”. *La francesilla* se escribió en 1596, pero no se publicó sino hasta 1620 y es en ese prólogo donde Lope se arroga la invención de la “figura del donaire”. Ese lapso entre producción y publicación justificaría la imprecisión: el gracioso ya acompaña a su amo en obras anteriores a 1596.

Tras el hallazgo de la “figura del donaire” —en *La francesilla* y en obras anteriores—, su contorno, progresivamente, se va dibujando con más precisión. Según Gómez, destaca varias propiedades que el “gracioso” asume en obras posteriores a 1596: su participación en un cortejo amoroso de carácter paródico que remeda la seducción de la dama por parte del galán; la fidelidad hacia el amo, que le lleva a desempeñar los papeles propios del consejero; el materialismo que comparte con otras figuras risibles que heredan rasgos de la tradición carnavalesca: el ansia por la comida y la bebida. Pero, sobre todo, destaca la consolidación del protagonismo del gracioso que, en todo caso, está subordinado al galán. Así, en las primeras comedias son el galán y la dama los que resuelven el enredo; pero, a partir de 1596, en las comedias más acabadas técnicamente, el gracioso es el personaje activo capaz de desenredar la intriga.

La madurez del gracioso supone, por otro lado, la posibilidad de asumir otras dimensiones, como resultado de la versatilidad de la fórmula diseñada. Así ocurre con la visión irónica del gracioso (por ejemplo, la de Tristán de *El perro del hortelano*) que, hasta este estudio, apenas ha sido advertida por la crítica a la hora de enumerar las características de la “figura del donaire”; o con la aparición del gracioso en las tragedias, cuyo efecto cómico se moderará en las tragedias más logradas. Esta circunstancia pone de manifiesto que la figura del donaire –insistimos, en su dimensión funcional, como parodia de las acciones del amo– supera los límites de la comedia y se asienta en otro tipo de obras, atemperando su prototípica comicidad: obras históricas, tragicomedias y tragedias.

Como tipo de personaje de la Comedia Nueva, la “figura del donaire” llega a adquirir tal relieve que cuando Lope de Vega recurre a las pautas del género celestinesco para escribir *La Dorotea* (1632) –prácticamente el final de su producción literaria–, contraviniendo las convenciones de la Comedia Nueva, lo hace empleando una “figura del donaire” que “está de vuelta de todo” (p. 125). Julio, ayo de don Fernando, es como el gracioso –familiar y pragmático– pero, además, su actitud irónica y sus acciones contrastan continuamente con las de su amo. Su comicidad –es cierto– ha disminuido considerablemente, pero conserva la visión irónica del gracioso de las comedias de madurez y, especialmente, su funcionalidad actancial: es una réplica constante de don Fernando. El personaje de Julio –tal y como mantiene Gómez– sólo puede explicarse a partir de la consolidación del “gracioso” como personaje-tipo de la Comedia Nueva, cuyos caracteres se han ido delimitando a lo largo de la última década del siglo XVI, y el siglo XVII.

Podría aducirse que, desde una perspectiva más global del teatro, este trabajo apenas hace referencia a su dimensión específicamente espectacular. Sin embargo, la recreación de esa globalidad del teatro en su contexto, como “arte de dos momentos”: textual y espectacular, no puede hacerse a costa de obviar la naturaleza verbal (o textual) de lo teatral. Y esta afirmación cobra más rotundidad cuando nos referimos a un teatro “histórico” al que necesariamente habremos de acceder partiendo de un estudio filológico de los textos. Sólo un estudio riguroso y minucioso del texto, como soporte del espectáculo, y el análisis de otras referencias –también textuales– que remitan a la producción o representación dramáticas nos permitirán intuir cómo podría ser un espectáculo teatral. En todo caso, el estudio esencial del texto dramático (que incluye su dimensión literaria y su potencialidad dramática) es absolutamente imprescindible para comprender la circunstancia del teatro como fenómeno espectacular.

El autor concluye su análisis con una declaración de principios con respecto al estudio de lo literario (y teatral), que aplica en esta

investigación: son los datos los que verifican o falsean las hipótesis de trabajo. Por ello, desconfía—a pesar de las modas—de las aproximaciones oportunistas que se hacen desde perspectivas (para)filológicas: el sociologismo, el relativismo que propugnan diversas tendencias post-estructuralistas que, frecuentemente, responden a intuiciones brillantes para la ocasión, pero indemostradas, no contrastadas. Y es que, al fin y al cabo, son los datos—Gómez es muy consciente de ello—, las presencias constantes que han de guiar el trabajo del filólogo. A su manera, los datos son una verdadera “figura del donaire” que contrastan con las “acciones” del investigador: “una sombra” que vigila “lealmente”, pero de forma subordinada, los movimientos del personaje principal.

SANTIAGO U. SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universidad Autónoma de Madrid

LIDIA GUTIÉRREZ ARRANZ, *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana. Guía de lectura*. Reichenberger, Kassel, 2001; xii + 220 pp. (*Estudios de Literatura*, 65.)

Vossler señaló, y Blecua confirma, la carencia de ediciones recientes, completas y acompañadas de un aparato crítico pertinente de algunos escritores importantes de los Siglos de Oro, pues las que se tienen a la mano están plagadas de errores que han arrastrado edición tras edición y que han provocado interpretaciones inexactas del texto. Atendiendo a esta necesidad, después de dos décadas de olvido relativo en que la academia tuvo al conde de Villamediana, pareciera que los noventa fueron años favorables para mantener vigente al poeta español. José Francisco Ruiz Casanova publicó la *Poesía impresa completa* (Cátedra, Madrid, 1990) y *Poesía inédita completa* (Cátedra, Madrid, 1994), cinco años después, Lidia Gutiérrez edita *Las fábulas mitológicas* (Reichenberger, Kassel) y, en 2001, una guía de lectura para estas fábulas.

El estudio de Lidia Gutiérrez se dedica a cuatro fábulas mitológicas (*Faetón, Apolo y Dafne, Europa y Fénix*), mientras que en la edición de José Francisco Ruiz sólo aparecen tres. Según este autor—a quien Gutiérrez cita—la *Fábula de Europa* es una “versión traducida, aunque bastante libre, de la *Europa* de Marino”, pero ella opina que el editor se vio “arrastrado por el peso de la comparación entre Marino y Villamediana”; al referirse a la crítica de la fábula agrega que es un texto mal entendido y mal tratado debido a su naturaleza imitativa, lo que demuestra la “necesidad de un estudio pormenorizado que merecen estas fábulas”. Siendo así, el lector esperaría una discusión convincente.