



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro  
ISSN: 2328-1308  
revistahipogrifo@gmail.com  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

## El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro

**Nohe, Hanna**

El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 1, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

**Disponible en:** <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558792043>

**DOI:** <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.44>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

# El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro

The gracioso as Metadramatic Character: its Functions and  
Evolution throughout the *Siglo de Oro*

Hanna Nohe hnohe@uni-bonn.de  
*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Alemania*

**Resumen:** Este artículo se propone examinar de qué manera el personaje del gracioso manifiesta elementos metateatrales y cómo estos se desarrollan a lo largo del siglo XVII. Basándonos en seis ejemplos particularmente representativos de diferentes tipos de comedias, creados por tres autores en etapas distintas, y apoyándonos en las categorías analíticas del metateatro según Karin Vieweg-Marks (1989), se destacarán en particular tres funciones metateatrales del gracioso: la observación de la acción, el distanciamiento frente a sí mismo y la dirección de la obra. Cinco categorías analíticas las ilustrarán: primero, el gracioso como mirante, luego el discursivo e intertextual y, por último, el figural, ficcional y epizante. Veremos cómo el gracioso va distanciándose así cada vez más de una ilusión total y acercándose en cambio a la realidad del espectador.

**Palabras clave:** Comedia, gracioso, metateatro.

**Abstract:** This paper examines in what ways the character of the gracioso exhibits metadramatic elements and how these develop throughout the seventeenth century. Basing the analysis on six representative examples which belong to different genres of the comedia, created by three different authors from distinct periods, and taking into consideration Karin Vieweg-Marks's (1989) analytical categories of metatheatre, we will highlight three metadramatic functions of the gracioso: observer of the action, a distancing with regards to himself and the directing of the plot. Five of the analytical categories will help illustrate these three functions: the first can be regarded as an observing gracioso, the second as discursive and intertextual, and the third as figural, fictional and "epicizing". We will see how the gracioso increases his distance from the dramatic illusion and thus approaches the reality of the spectator's world.

**Keywords:** Comedia, Gracioso, Metatheatre.

## 1. Introducción

El personaje del gracioso <sup>1</sup> ha suscitado, desde inicios del siglo XX, la fascinación de la crítica literaria, hecho que motivó a María Luisa Lobato (1994) a plantear una bibliografía, sumamente concisa, sobre el tema mismo. En los últimos años, Luciano García Lorenzo (2005) editó una colección de artículos al respecto, Jesús Gómez (2006) analizó esta figura en las comedias de Lope de Vega, Lavinia Barone (2012) indagó el gracioso en los dramas de Calderón. Francisco Domínguez Matito (2014) examinó a su vez el motivo del conflicto interior de identidades opuestas en la conformación del personaje grotesco. El valor metateatral que este personaje pone en escena se ha mencionado ya en varias ocasiones, mas de

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura  
del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 1, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares,  
España

Recepción: 26 Septiembre 2017  
Aprobación: 31 Octubre 2017

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.44>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558792043>

CC BY-NC-ND

manera suelta o singular<sup>2</sup>. Falta, sin embargo, un trabajo que estudie estos elementos metateatrales de manera concreta y sistemática.

El presente ensayo no pretende abarcar un tema tan amplio y complejo, debido al número y a la diversidad de obras a lo largo del Siglo de Oro, sino se propone contribuir al análisis de un aspecto sustancial, esto es, de qué manera el personaje del gracioso manifiesta elementos metateatrales y cómo estos se desarrollan a lo largo del siglo XVII. Nos basaremos en seis ejemplos representativos de diferentes subgéneros de comedias escritas por tres autores en etapas distintas<sup>3</sup>: de Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) examinaremos a Tello, sacado de la tragicomedia *El caballero de Olmedo* (1620) y a Batín, que aparece en la comedia de honor *El castigo sin venganza* (1631). Tomaremos igualmente en cuenta a dos figuras de Calderón de la Barca (1600-1682): Clarín, de la comedia filosófica *La vida es sueño* (1634/35) y de la comedia de santos *El mágico prodigioso* (1637). Finalmente consideraremos a dos graciosos de Agustín Moreto (1618-1669): Polilla, que forma parte de la comedia palaciega *El desdén, con el desdén* (1654); y Mosquito, gracioso de la comedia de figurón *El lindo don Diego* (1662)<sup>4</sup>.

Comenzaremos evaluando ciertas definiciones actuales del metateatro, haciendo hincapié en las categorías de Karin Vieweg-Marks (1989). Continuaremos con el análisis enfocando tres aspectos: en primer lugar, la observación de la acción, vinculada a la orientación de la recepción; en segundo lugar, la reflexión metadramática del gracioso que usa a menudo la ironía y conlleva un distanciamiento frente a sí mismo. Por último, veremos hasta qué punto el gracioso se vuelve incluso director de la acción. Este aumento en efectos metadramáticos corresponde, además, a la evolución de la comedia a lo largo del siglo XVII, distanciándose así cada vez más de una ilusión total y acercándose a la realidad del espectador.

## 2. Aspectos teóricos del metateatro

En 1969 Emilio Orozco Díaz publica un tomo en el que relaciona el teatro del Siglo de Oro a la teatralidad general de dicha sociedad. El teatro tenía una presencia cotidiana en las clases populares y urbanas a través de los corrales. En las fiestas desbordantes que se celebraban en las cortes europeas, las obras presentadas se semejaban a la teatralidad de la vida real provocada por la etiqueta de la corte. El teatro en el teatro presentaba pues, según Orozco Díaz, el sentimiento fundamental de que la vida era una representación<sup>5</sup>.

El término de metateatro ha sido percibido por la crítica<sup>6</sup> ante todo en la definición de Lionel Abel, 1986, quien en 2003 reafirma que las obras metateatrales se caracterizan por su conciencia de la teatralización y por lo cual la vida misma aparece como ya teatralizada<sup>7</sup>. Karin Vieweg-Marks, 1989, lo comprende de modo semejante, pero lo define de manera más abstracta como «dramaturgia consciente de sí misma, autorreflexiva»<sup>8</sup>. Según esta definición, se piensa en aquel teatro que menciona el carácter

ficticio de sí mismo. Por ende, cualquier elemento que señale la cualidad ilusoria puede ser considerado metateatral<sup>9</sup>.

Esta crítica destaca seis categorías. Primero, es metateatro «temático» cuando la obra menciona el proceso teatral, esto es cuando el lugar de la acción es un teatro mismo y se ponen en escena las maneras y condiciones de actuar; segundo, el metateatro «ficcional» incluye una obra teatral al interior de la obra misma, esto es una obra dentro de la obra; tercero, es «epizante» si establece un nexo comunicativo entre obra y público, como prólogo y epílogo, elementos que enmarcan la obra e interrumpen la ilusión. El cuarto tipo, el «discursivo», se refiere a aspectos lingüísticos que se relacionan a la teatralidad de la obra de manera autorreflexiva. En parte coincide con el epizante, verbigracia, cuando los personajes se dirigen al público. Otro ejemplo del metateatro discursivo según Vieweg-Marks consiste en referencias explícitas hacia la obra específica que se está representando. En el metateatro «figural» un personaje actúa como personaje, disfrazándose o disimulando ser otro. Presenta así una obra en tamaño mínimo<sup>10</sup>. Por último, el «adaptativo» se vincula a un aspecto intertextual y reflexivo; haciendo referencia a obras anteriores, se posiciona en la producción diacrónica teatral y refleja a la vez la conciencia de que no se trata de la realidad, sino de creaciones artísticas de un género literario.

Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011, parten de la segunda categoría de Vieweg-Marks, el metateatro ficcional, que ellos denominan «teatro en el teatro»<sup>11</sup>. Según ellos, son necesarios dos requisitos para que pueda ser considerado como tal: un «mirado» y un «mirante», entrambos al interior de la obra marco. De hecho, veremos que el gracioso a menudo toma el papel de mirante, en parte para intensificar el desarrollo de la acción, pero volviéndose a la vez observador. Según la definición de Hermenegildo, Rubiera y Serrano, elementos discursivos —incluidos en la clasificación de Vieweg-Marks— no formarían parte del metateatro, ya que el mirante sería el espectador real. Sin embargo, como los elementos discursivos se mostrarán un aspecto importante para la dimensión metateatral, el estudio presente tomará en consideración los elementos metateatrales en sentido amplio.

Por consiguiente, comenzaremos por destacar al gracioso como mirante, según Hermenegildo, Rubiera y Serrano, para basarnos en seguida en la definición y las categorías de Vieweg-Marks, para ilustrar cómo, a lo largo del siglo, el gracioso toma distancia frente a sí mismo y se vuelve director de los eventos. Cinco categorías de Vieweg-Marks lo ilustrarán: el discursivo e intertextual<sup>12</sup>, con respecto al distanciamiento, y el figural, ficcional y epizante, en cuanto a la organización de la acción.

### 3. El gracioso como mirante

Los aspectos del personaje como mirante se manifiestan en el gracioso en cuanto observador sagaz. Aunque sus rasgos tópicos sean la glotonería y la cobardía<sup>13</sup>, Batín en *El castigo sin venganza* no muestra, como

señala Dixon, «ninguna de sus obsesiones habituales con la comida, el vino y las mujeres»<sup>14</sup>. Es más, aparece como asistente lúcido que en su cualidad observadora se asemeja a un espectador de la acción. Tal y como se observó repetidamente<sup>15</sup>, Batín se ha percatado de los sentimientos de Federico frente a la duquesa aun antes de que este sea consciente de lo que experimenta:

BATÍN	¡Qué bizarra es la Duquesa!
FEDERICO	¿Parécete bien, Batín?
BATÍN	Paréceme una azucena, [...]. No he visto mujer tan linda. ¡Por Dios, señor, que si hubiera lugar, porque suben ya, y no es bien que la detengas, que te dijera...
FEDERICO	No digas nada, que con tu agudeza me has visto el alma en los ojos, y el gusto me lisonjeas <sup>16</sup> .

Ver nota 16.

Haciendo alusión a la belleza de Casandra («bizarra»), Batín provoca la curiosidad de su amo, para develar enseguida las sensaciones de este. La crítica no ha dejado de discutir si Batín, con sus comentarios, incluso incita y fomenta el desarrollo de la trama trágica<sup>17</sup>. No obstante, tal y como indica Dixon, pero sin justificarlo, no parece convincente que Batín sea responsable por el desarrollo de la acción, pues Federico mismo admite la lucidez del criado y lo caracteriza de sagaz, con lo cual Batín no ha sino constatado un hecho. Batín juzga lo sucedido y expone su opinión sobre el matrimonio entre el duque y Casandra:

BATÍN	... era mejor Casandra para ti <sup>18</sup> .
-------	---

Ver nota 18.

De este modo posee más bien la función de observador lúcido que exprime sucesos y, eso sí, acelera la evolución de la trama<sup>19</sup>, orientando además la atención del público.

Una situación de presentimiento semejante se halla en *El caballero de Olmedo* cuando Tello intuye una desgracia:

TELLO

Pena me dieron  
estos hombres que a caballo  
van hacia Medina huyendo.  
Si a don Alonso habían visto  
pregunté; no respondieron.  
¡Mala señal! Voy temblando<sup>20</sup>.

Ver nota 20 .

El encuentro con los caballeros y la reacción de estos a la pregunta de Tello le provocan una premonición negativa que resultará acertada <sup>21</sup> . Efectivamente, el protagonista fue herido por dichos caballeros, lo cual los espectadores ya saben. Encontrado por Tello y llevado por este a casa de sus padres, allí morirá, suceso que el público conoce solo por el resumen de Tello. La premonición del personaje realza lo trágico de la obra y de esta manera anticipa la reacción de los espectadores.

Con respecto a *La vida es sueño*, A. Robert Lauer ha constatado en un análisis minucioso, en el que estudia los actos verbales de Clarín de manera tanto cuantitativa como cualitativa, «la función de Clarín de ser observador y aclarador del drama» <sup>22</sup> . En *El mágico prodigioso*, Clarín, escondido, observa la acción que se desarrolla entre el protagonista Cipriano y el diablo. Presenta sus comentarios aparte, siempre ricos en juegos de palabras. Así, tras haber propuesto un trato al diablo a Cipriano, el de intercambiar el alma del último por la capacidad de traer hacia sí a la mujer a la que quiere, Clarín observa:

CLARÍN

(Ap. ¡Mal año!  
Según lo que ahora he visto,  
no es muy bobo aqueste diablo.  
¿Yo darle cédula? Aunque  
se me estuvieran mis cuartos  
sin alquilar veinte siglos,  
no la hiciera.)<sup>23</sup>

Ver nota 23 .

Retomando la palabra «cédula» que el diablo usa anteriormente en el sentido de «comprobante», Clarín la aplica en su doble sentido de «habitación», creando un momento cómico. No obstante, ha comprendido perfectamente el sentido primo del término, ya que tilda de astuto al diablo («no es muy bobo»). Con ello indica que el trato es inconveniente para Cipriano y aumenta el suspense por parte de los espectadores.

De hecho, Clarín es el único en reconocer al diablo ya mencionado:

DEMONIO            ¿Quieres lograr tus deseos,  
                              siendo su prisión tus brazos?

CIPRIANO            ¿Eso dudas?

DEMONIO            Pues envía  
                              allá fuera esos criados,  
                              quedemos los dos solos.

CIPRIANO            Idos allá fuera entrambos.

MOSCÓN            Yo obedezco.

CLARÍN                Y yo también.  
                              (El tal huésped es el diablo).  
  
                              Escóndese<sup>24</sup>.

Ver nota 24 .

Nuevamente en un aparte, Clarín comparte su descubrimiento con el público y aumenta a la vez el *suspense* del peligro inminente. Es a través de este comentario que Clarín se distingue de su compañero Moscón y destaca como gracioso que comunica con los espectadores.

En *El lindo don Diego*, el gracioso Mosquito crea una expectativa por parte del público, anticipando incluso la acción. Introduce al protagonista de la obra, don Diego, antes de su primera salida al escenario:

INÉS                    ¿Y don Diego?

MOSQUITO            Ese es un cuento  
                              sin fin, pero con principio;  
                              que es lindo el don Diego, y tiene  
                              más que de Diego, de lindo<sup>25</sup>.

Ver nota 25 .

Jugando con los dobles sentidos de las palabras, el gracioso evoca la actitud presumida del personaje principal. Mencionando su nombre y añadiendo el adjetivo «lindo» como caracterización, anuncia ya su modo afeminado y provoca la expectativa de un personaje ridículo. Aunque tales observaciones tienen lugar al interior de la obra, el verdadero receptor al que van dirigidas es el público. Por lo tanto, los comentarios con los que acompaña la acción pueden ser considerados implícitamente discursivos y crean una distancia del personaje frente a la obra.



#### 4. El gracioso toma distancia frente a sí mismo: metateatro discursivo e intertextual

Ahora bien, el gracioso no toma solo un distanciamiento crítico frente a la acción, sino también con respecto a sí mismo. A menudo hace comentarios autorreflexivos que pueden ser interpretados como un guiño hacia su personaje. Batín, por ejemplo, se autocaracteriza luego que aparenta sorprenderse de que la sirviente Lucrecia no lo conozca:

BATÍN	¿Es posible que no llega aun hasta Mantua la fama de Batín?
LUCRECIA	¿Por qué excelencias? Pero tú debes de ser como unos necios que piensan que en todo el mundo su nombre por único se celebra, y apenas le sabe nadie.
BATÍN	No quiera Dios que tal sea, [...] esto dije por <i>donaire</i> , que no porque piense o tenga satisfacción y arrogancia <sup>26</sup> .

Ver nota 26 .

El comentario del criado sobre su fama propagada desde Ferrara hasta Mantua apunta hacia un efecto de gracia, como explica él mismo cuando su interlocutora Lucrecia lo malentende, acusándolo de ser ignorante en su soberbia. Demuestra una modestia lúcida excusándose y emplea a la vez el término «*donaire*», con el que Lope designó a su primer personaje gracioso, insinuando así implícitamente su papel teatral.

Otro ejemplo de autocaracterización se halla en Clarín de *La vida es sueño*:

SEGISMUNDO	¿Quién eres tú, di?
CLARÍN	Entremetido, y deste oficio soy jefe, porque soy el mequetrefe mayor que se ha conocido <sup>27</sup> .

Ver nota 27 .

La autodescripción de Clarín como curioso («entremetido») y torpe («mequetrefe») juega con los planos de significado, refiriéndose por una parte a la situación concreta en la que Clarín se halla en ese momento mismo; por otro, alude a su función de gracioso que explicará a



continuación («soy un grande agradador / de todos los Segismundos»<sup>28</sup>). Barone lo interpreta incluso como «abstracción de la graciosidad»<sup>29</sup>.

De hecho, este tipo de alusiones a las costumbres teatrales representa a la vez la categoría de metateatro intertextual, ya sea implícito, como en el ejemplo citado, o explícito<sup>30</sup>. Así, el mismo Clarín en el primer acto de *La vida es sueño* se autocaracteriza ex negativo:

CLARÍN                      Y si humildad y soberbia  
                                 no te obligan, personajes  
                                 que han movido y removido  
                                 mil autos sacramentales,  
                                 yo, ni humilde ni soberbio,  
                                 sino entre las dos mitades  
                                 entreverado, te pido  
                                 que nos remedies y ampires<sup>31</sup>.

Ver nota 31.

Retomando los términos «humildad» y «soberbia» del verso anterior expresado por Rosaura, Clarín muestra su agilidad retórica, pues añade nuevos argumentos para convencer a Clotaldo a mostrar clemencia frente a ellos. Alude a la vez a su carácter incómodo que retomará en el acto segundo: «[...] si el tal Clarín suena, / podrá decir cuanto pasa [...]»<sup>32</sup>. Además, estos sustantivos son los nombres de personajes alegóricos del auto sacramental, por lo que implícitamente se introduce una referencia intertextual a un género al que el propio Calderón de la Barca contribuyó con un número considerable de obras.

En el último acto de *El desdén, con el desdén*, Polilla establece una relación intertextual al interior de la tradición teatral de la propia comedia, citando a Lope de Vega:

POLILLA                      Lope, el Fénix español,  
                                 de los ingenios el sol,  
                                 lo dijo en esta sentencia:  
                                 «Quien tiene celos, y ofende,  
                                 ¿qué pretende? [...]»<sup>33</sup>.

Ver nota 33.

Refiriéndose a Lope, quien influenció la comedia nueva de modo ejemplar, el personaje expone su conocimiento de la tradición teatral. De esta manera la ilusión dramática se interrumpe, aunque sea tan solo por un instante. Hermenegildo señala igualmente la «llamada al espacio de lo literario/real desde el espacio de la fábula»<sup>34</sup>. El personaje del gracioso aparece así como mediador entre la obra y el público.

## 5. El gracioso como director de los eventos: metateatro ficcional, figural y epizante

Mientras que en los apartados anteriores hemos podido apreciar cómo el gracioso observa, comenta y toma una distancia crítica frente a la acción, a sí mismo y a la obra que, por ende, podemos considerar como metateatral tanto a nivel discursivo como intertextual, este personaje igualmente toma un papel activo frente a la acción. Organizando intrigas, se vuelve prácticamente director de un metateatro ficcional. En *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, en el segundo acto, Tello prepara una representación en la que la alcahueta Fabia ha de actuar como monja superior y Tello mismo como enseñante de latín, de modo que los verdaderos amantes puedan seguir comunicándose:

TELLO	Pues ha de leer latín, ¿no será fácil que pueda ser yo quien venga a enseñarla? Y verás, ¡con qué destreza le enseño a leer tus cartas!
ALONSO	¡Qué bien mi remedio piensas!
TELLO	Y aun pienso que podrá Fabia servirte en forma de dueña, siendo la santa mujer que con su falsa apariencia venga a enseñarla <sup>35</sup> .

Ver nota 35 .

Efectivamente, lo que Tello propone aquí se realizará en los versos 1516 y siguientes. Ahí Fabia y él, disfrazados, juegan en latín con el doble sentido de las palabras.

Mosquito se presenta igualmente como director de un teatro en el teatro, incluso de manera más ostentosa. Al comienzo del segundo acto desarrolla una intriga, dirigiéndose a Don Juan, decepcionado porque su amada Inés ha sido destinada por su padre a casarse con don Diego:

Mosquito	No desespere, señor,  [...].
JUAN	Pues viviré de ese modo.
Mosquito	[...] Pero para aqueste efeto tu licencia me has de dar de lo que yo he de trazar.
JUAN	Ésa yo te la prometo <sup>36</sup> .

Ver nota 36 .

El proyecto insinuado aquí por Mosquito será efectivamente llevado a cabo a continuación, gracias a su «maña»<sup>37</sup>. El enredo tendrá exactamente el efecto deseado por el gracioso: a través del fingimiento de la criada Beatriz de ser una condesa, don Diego dejará de solicitar a Inés, de modo que don Juan se podrá casar con ella. De esta manera, el gracioso Mosquito pone en escena un metateatro ficcional y lo conduce hasta el final de la obra.

De modo semejante, Polilla organiza una intriga crucial para el desenvolvimiento de la obra. Mientras la idea proviene del protagonista – su amo Carlos –, ya desde el primer acto es el comportamiento del gracioso que influye en el desarrollo de toda la acción a seguir, siguiendo el objetivo principal de realizar la meta de su amo<sup>38</sup>. En el acto segundo, Polilla da órdenes tanto a Carlos como a Diana indicándoles cómo comportarse y de ahí dirige la obra entera, como lo indica igualmente Hermenegildo<sup>39</sup>. Así, por una parte Polilla mantiene el aliento de Carlos cuando este está a punto de resignarse:

CARLOS	Polilla, no he de poder.
POLILLA	¿Qué llamas no? ¡Vive Cristo que has de meterte la daga si vuelves!
	<i>Pónele la daga a la cara.</i>
CARLOS	Ya no la miro <sup>40</sup> .

Ver nota 40.

Por otra, el gracioso guía también a Diana para que Carlos pueda reaccionar de la manera que Polilla le ha indicado<sup>41</sup>. Este juego doble se manifiesta a través de varios apartes, tanto entre Polilla y Diana como entre él y Carlos. Se puede apreciar de manera especialmente ilustrativa en los versos siguientes:

DIANA                   ¿Qué es lo que dices? ¿Querer?  
                               ¿Yo me había de rendir?  
                               Aunque le viera morir,  
                               no me pudiera mover.

CARLOS                (¿Hay mujer más singular?  
                               ¡Oh, cruel!

POLILLA               Déjame hacer,  
                               que no sólo ha de querer,  
                               ¡vive Dios!, sino envidar.)

CARLOS                (Yo salgo. ¡El alma se abrasa!)

POLILLA               (Carlos viene.

DIANA   Disimula.)<sup>42</sup>

Ver nota 42.

Notemos que en el verso 1226 Polilla, usando el verbo «hacer», apunta al hecho de que es él que crea la acción. De esta manera el teatro ficcional se expande a la obra entera. En el verso 1229, sin embargo, Carlos introduce un imprevisto en la presentación de la obra ficcional, pues se opone a las instrucciones de Polilla. Aun así, Polilla, buen improvisador, integra el comportamiento de Carlos en su “obra”. Al final del fragmento es Diana la que dirige, o más bien que piensa dirigir la obra. Así se multiplican los niveles de ficcionalización.

Ahora bien, el gracioso no solo dirige, sino igualmente representa un personaje en su propio montaje, lo cual corresponde al metateatro figural. Ya hemos señalado que Tello en *El caballero de Olmedo* actúa como estudiante y enseñante de latín para proporcionar medios secretos de comunicación entre los dos amantes. Hermenegildo señala el valor carnavalesco de esta actuación, pues representando el papel de profesor de latín, Tello se burla del padre de Isabel. Aun así, sirviendo a su amo, mantiene su rol de criado<sup>43</sup>.

En *El desdén, con el desdén*, Polilla encarna desde el primer acto, ante Diana y sus criadas, a un médico de amor llamado Caniquí<sup>44</sup>. En un aparte previsto a ser entendido tan solo por los espectadores, expresa el papel doble que representa por una parte frente a don Carlos y por otra, frente a doña Diana:

POLILLA               (Esto es, señores,  
                               engañar a dos carrillos.)<sup>45</sup>

Ver nota 45.

En efecto, en este aparte Polilla se dirige de manera explícita al público («señores») y sale de la ilusión teatral, mostrándose consabidor de la ficcionalidad de la obra, tal y como lo ha puesto de relieve Sturgis E. Leavitt<sup>46</sup>.

Couderc confirma que el aparte *ad spectatores* establece una comunicación directa con los espectadores, de modo que se introduce un primer elemento del metateatro epizante, especialmente si en él se emplea la apelación, como en el ejemplo citado<sup>47</sup>. Habiendo creado el teatro metaficcional y formando parte de la obra marco, el gracioso se acerca a la realidad del público hasta el punto que puede hablar con él.

Regresando al metateatro figural, este se presenta igualmente en Clarín en *La vida es sueño*. Por miedo a ser descubierto, prefiere interpretar diferentes papeles, ya sea presentándose como sordo (v. 185) o aceptando a ser tomado por Segismundo (v. 2242). Moraza concuerda con que este gracioso «se convierte en un profesional de la ficción»<sup>48</sup>.

En *El desdén, con el desdén*, en cambio, el juego se revela tan solo en los últimos versos de la obra:

POLILLA	Sacúdanse todos bien, que no soy sino Polilla: ¡mamóla vuesa merced! Y con esto, y con un vitor que pide, humilde y cortés, el ingenio, aquí se acaba <i>El desdén, con el desdén</i> <sup>49</sup> .
---------	---

Ver nota 49.

En los primeros tres versos citados, Polilla desvela su rol metateatral al personaje Diana. Ahora bien, el pronombre «todos» implica consecuentemente a los espectadores y, en efecto, a continuación se cierra la obra.

Este ejemplo nos lleva al último elemento metadramático encarnado por el gracioso, pues a menudo, como ha señalado Sáez Raposo<sup>50</sup>, el gracioso pronuncia el final de la obra e incluye, así, otro aspecto epizante de la pieza. Un ejemplo comparable se halla en *El castigo sin venganza*:

BATÍN	Aquí acaba, senado, aquella tragedia del castigo sin venganza, que siendo en Italia asombro, hoy es ejemplo de España <sup>51</sup> .
-------	---

Ver nota 51.

Empleando incluso el mismo título de la obra, el gracioso pronuncia una suerte de epílogo en el que no solo concluye oficialmente la obra, sino que además pronuncia un juicio sobre el efecto de la misma. De modo semejante Mosquito da fin a *El lindo don Diego*:

MOSQUITO      Y castigado este necio  
a gusto de los oyentes,  
aquí, con aplausos vuestros,  
dichosamente el poeta  
da fin al lindo don Diego<sup>52</sup>.

Ver nota 52.

Resumiendo el final de la obra, el gracioso en este ejemplo anticipa además la reacción del público («aplausos»). De este modo, Mosquito se posiciona, tal y como lo notamos también en Polilla, al borde de la presentación. Mencionando al creador de la obra («poeta»), indica su conocimiento de la ficcionalidad de la obra. Saliendo así de la ilusión teatral, el personaje se acerca aún más a los espectadores: se les dirige de manera directa usando el pronombre personal («vuestros») y se presenta como su cómplice.

## 6. Conclusiones

En el presente artículo hemos podido averiguar que los aspectos metateatrales del gracioso se hallan en todos los subgéneros y, contrariamente a las confirmaciones de trabajos anteriores, de modo particular en las comedias de capa y espada del Siglo de Oro avanzado. Gracias al espacio carnavalesco, el gracioso demuestra una distancia frente a la obra principal. Este espacio liminal le permite observar y comentar la acción y en ocasiones incluso distanciarse frente a sí mismo. Aunque durante la obra el personaje de bajo nivel social organice una intriga y por ende tome la dirección de la acción, en ocasiones incluso sobreponiéndose a sus superiores, al concluir la obra, retoma su papel social de criado.

Implementando una intriga crea un teatro en el teatro y, por tanto, un segundo nivel de ficcionalidad. De este modo el gracioso se acerca, junto con la obra marco, a la realidad del receptor que se halla al exterior de la ficción. Funciona como intermediario entre la obra y el público<sup>53</sup>. Esta función equivale a la de mediador social entre los personajes nobles de la obra y los mosqueteros que representan una buena parte de los espectadores<sup>54</sup>. El gracioso guía así la recepción, gracias a sus comentarios a lo largo de la obra.

Comparando las obras de tres autores que pueden ser considerados maestros en el desarrollo del teatro del Siglo de Oro, podemos constatar un aumento de los elementos metateatrales<sup>55</sup>. Mientras que en Lope de Vega hallamos ante todo elementos discursivos, en Calderón de la Barca destacan los comentarios autorreflexivos del mismo gracioso al igual que las referencias intertextuales. En Moreto, en fin, se suman las categorías de metateatro ficcional, figural y epizante. El gracioso organiza intrigas que pueden ser consideradas teatros en el teatro y toma incluso el rol de director, a la vez que representa él mismo un papel como personaje. Influyendo a través de estas puestas en escena en el desarrollo de la acción principal, obtiene un rol guiador cuya importancia es subrayada

simbólicamente en el cierre oficial de la obra, expresado en forma de epílogo por el propio gracioso.

## Bibliografía

- Abel, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1986.
- Abel, Lionel, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, New York, Holmes & Meier, 2003.
- Balestrino, Graciela, «Hacia una teoría de la (meta)teatralidad en el teatro cómico español del siglo XVII», en *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2015, pp. 1-8. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/actas-2015/a003.pdf> (consultado: 14-08-2017).
- Barone, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2012.
- Barone, Lavinia, «La figura del gracioso en las comedias serias de Calderón», en *El gracioso en los dramas de Calderón, en «Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 23-34.
- Bravo-Villasante, Carmen, «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-268.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2005.
- Couderc, Christophe, «Ironie et métatheatralité dans la Comedia Nueva», Regards croisés sur la scène européenne 1. *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, pp. 89-110, <http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre> (16-08-2017).
- Dixon, Victor, «El castigo sin venganza: The Character, Role and Function of Batín», *Bulletin of Spanish Studies*, 92, 2015, pp. 243-253.
- Domínguez Matito, Francisco, «El motivo del conflicto de identidades en la conformación del personaje grotesco», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 155-171.
- Gómez, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.
- Hermenegildo, Alfredo, «Tello y la voz de la razón: el gracioso en El caballero de Olmedo de Lope de Vega», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 993-1004.
- Hermenegildo, Alfredo, «El gracioso y el control de la dramatización: El desdén, con el desdén, de Agustín Moreto», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, eds. Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación, 1995, pp. 145-163.



- Hermenegildo, Alfredo, «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 125-139.
- Hermenegildo, Alfredo / Rubiera, Javier / Serrano, Ricardo, «Más allá de la ficción: el metateatro», *Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, pp. 9-16.
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg / London & Toronto, Bucknell University Press / Associated University Press, 1986.
- José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1963.
- Lauer, A. Robert, «La función dramática de Clarín en La vida es sueño de Calderón: prolegómenos para un estudio del “gracioso” en la tragedia barroca calderoniana», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de Investigación Calderoniana*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México, 2000, pp. 151-167.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 33-48.
- Leavitt, Sturgis E., «Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic», *Studies in Philology*, 28, 1931, pp. 847-850.
- Leavitt, Sturgis E., «The “Gracioso” Takes His Audience into His Confidence», *Bulletin of the Comediantes*, 7, 1955, pp. 27-29.
- Lobato, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- Moraza, José I., «Fabia y Clarín: Símbolos de lo teatral en El caballero de Olmedo y La vida es sueño», *Hispanófila*, 116, 1996, pp. 15-27.
- Moreto, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. Enrico di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.
- Moreto, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 2008.
- Norden, Janet B., «Moreto's Polilla and the Spirit of Carnival», *Hispania*, 68, 1985, pp. 236-241.
- Ruiz Ramón, Francisco, «La figura del donaire como figura de la mediación (El bufón calderoniano)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 203-224.
- Sa#ez Raposo, Francisco, «Del entreme#s a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 5, 2011, pp. 29-56. Disponible en: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Saez.pdf> (consultado: 14-08-2017).
- Vega Carpio, Félix Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1991.
- Vega Carpio, Félix Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Bautista Martínez Iniesta, Archidona, Aljibe, 2001.
- Vélez Sainz, Julio, «Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro», *Tejuelo*, 6, 2009, pp. 33-43.
- Vieweg-Marks, Karin, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1989.

## Notas

- 1 Por razones de divulgación y simplicidad usamos este término, aunque el de «la figura del donaire» se emplee a menudo de manera sinónima. Ver por ejemplo Gómez, 2006, p. 11.
- 2 Ver por ejemplo Leavitt, 1931, Bravo-Villasante, 1944, Leavitt, 1955, Hermenegildo, 1995 y, más recientemente, Ruiz Ramón, 2005.
- 3 Con este acercamiento que abarca varios subgéneros no pretendemos ignorar las diferencias esenciales con respecto al gracioso tal y como los ha indicado Barone, 2013, refiriéndose a Arellano. Se trata más bien de dar una impresión de la presencia amplia de lo metateatral.
- 4 De aquí en adelante, los nombres de los autores y títulos de las obras se citarán de manera abreviada.
- 5 Ver Orozco Díaz, 1969, pp. 25 y ss., 89, 171 y ss. y 179.
- 6 Ver Couderc, 2010 y Sáez Raposo, 2011.
- 7 Ver Abel, 2003, p. vi.
- 8 Vieweg-Marks, 1989, p. 14, la traducción es mía.
- 9 Ver Vieweg-Marks, 1989, p. 14. Los términos próximos se refieren a las páginas siguientes de la misma obra.
- 10 Hermenegildo, en su sistema analítico de los parlamentos, designa este aspecto como «carnavalesco» (ver Hermenegildo, 1995, p. 5).
- 11 Este y los dos términos siguientes provienen de Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011, pp. 9 y 11 respectivamente.
- 12 Mientras que Vieweg-Marks aplica el término «adaptativo», en el trabajo presente damos preferencia a «intertextual», ya que los textos analizados, en vez de introducir rotundamente partes de otras obras, hacen referencia a ellas de modo más implícito, tal y como veremos en el apartado correspondiente.
- 13 Ver José Prades, 1963, p. 251 y Gómez, 2006, p. 128. Este último señala, no obstante, que el personaje no se vuelve gracioso sino en su relación de contraste frente a su amo galán.
- 14 Dixon, 2015, p. 246, la traducción es mía.
- 15 Ver Dixon, 2015, p. 247.
- 16 Lope, *El castigo*, vv. 623-637.
- 17 Ver, por ejemplo, Dixon, 2015, p. 247.
- 18 Lope, *El castigo*, vv. 990-991.
- 19 Este aspecto aparece como una consecuencia de las funciones que Lauer destaca como las más importantes del gracioso en general, esto es, la de «mediar las relaciones teatrales» y la de «transformar por su contacto a los personajes» (Lauer, 2002, p. 163 y ss.). Gómez subraya además el «contrapunto humorístico [...] al desarrollo trágico» (Gómez, 2006, p. 121) como papel de Batín.
- 20 Lope, *El caballero*, vv. 2470-2475.

21 Hermenegildo apunta a lo razonable en Tello y advierte que este si Alonso hubiera seguido el consejo de Tello —¿se referirá a los versos 1912-1914?— su amo hubiera evitado el final trágico de su vida (ver Hermenegildo, 1992, p. 996).

22 Lauer, 2002, p. 160.

23 Calderón, *El mágico*, vv. 1901-1907.

24 Calderón, *El mágico*, vv. 1868-1875.

25 Moreto, *El lindo*, vv. 313-316.

26 Lope, *El castigo*, vv. 447-460; el relieve es mío.

27 Calderón, *La vida*, vv. 1331-1335.

28 Calderón, *La vida*, vv. 1338-1339.

29 Barone, 2013, p. 29.

30 Hornby señala que tales referencias a otros textos transforman a la obra en un teatro dentro del teatro en miniatura, siempre y cuando sean reconocidas por el público, pues relacionándose a otras obras recuerdan su construcción literaria. Ver Hornby, 1986, p. 88.

31 Calderón, *La vida*, vv. 347-353.

32 Calderón, *La vida*, vv. 1209-1210.

33 Moreto, *El desdén*, vv. 2109-2113.

34 Hermenegildo, 1995, p. 10.

35 Lope, *El caballero*, vv. 1283-1293.

36 Moreto, *El lindo*, vv. 1054-1062.

37 Moreto, *El lindo*, v. 1103.

38 Ver Moreto, *El desdén*, vv. 416-421. Confirmamos, pues, la conclusión de Hermenegildo de que Polilla es, a parte de su papel carnavalesco, ante todo ponente e informante, con lo cual Hermenegildo reacciona a la polémica que la crítica ha discutido de modo polémico sobre si la idea inicial proviene de Carlos o Polilla, como resume. Ver Hermenegildo, 1995, p. 8 y s.

39 Ver Hermenegildo, 1995, pp. 147, 154 y 156.

40 Moreto, *El desdén*, vv. 1867-1869.

41 Hermenegildo subraya asimismo el «control absoluto ejercido por Polilla [sobre Diana] hasta los últimos momentos de la comedia». Destaca que «Polilla, con su doble personaje, Caniquí, inunda la comedia, dirige los pasos de los personajes, sugiere a Carlos la receta para dominar a Diana» (Hermenegildo, 1995, pp. 147, 154 y 156).

42 Moreto, *El desdén*, vv. 1221-1230; las cursivas son mías.

43 Ver Hermenegildo, 1992, p. 1002.

44 Ver Moreto, *El desdén*, vv. 649-657 y 727.

45 Moreto, *El desdén*, vv. 1267-1268.

46 En su ensayo, Leavitt estudia los parlamentos en los que el gracioso se dirige al público de manera explícita en la comedia del Siglo de Oro. Respecto a los tres autores estudiados en el artículo presente, señala la escasez con la que aparece en Lope, mientras

que Calderón lo aplica con frecuencia. El que más lo usa de todos es, según el crítico, justamente Moreto. Ver Leavitt, 1955, p. 28 y ss.

47 Ver Couderc, 2010, p. 94.

48 Moraza, 1996, p. 23.

49 Moreto, *El desdén*, vv. 2923-2929.

50 Ver Sáez Raposo, 2011, p. 44. Julio Vélez Sainz ve la raíz de esta función metateatral del gracioso en los pastores de Torres Naharro, pues abriendo y cerrando una obra teatral crean el espacio liminal necesario para el Carnaval tal y como lo define Mijaíl Bajtín. Ver Vélez Sainz, 2009, pp. 35, 37 y 39.

51 Lope, *El castigo*, vv. 3017-3021. Ver igualmente Dixon, 2015, p. 252.

52 Moreto, *El lindo*, vv. 3196-3200.

53 Esta función complementa la mediadora que constata Vélez Sainz en el personaje de pastor como mediador entre el autor y la obra (ver Vélez Sainz, 2009, p. 40).

54 Ver también Lázaro Carreter, 1987, p. 36.

55 Hermenegildo concuerda con que «se van estilizando cada vez más los recursos dramáticos» (Hermenegildo, 1996, p. 134).